



Un sistema que explica a otro: la agudeza según Gracián aplicada a la poética de Snorri Sturluson¹

John O'Kuinghttons Rodríguez
Grupo de Estudios Cervantes - Universidad de São Paulo

RESUMEN:

El siguiente trabajo postula que existe un sustrato conceptual sobre el ejercicio literario que es común entre la poética medieval islandesa y la española áurea que permite ligar las prácticas escáldicas con las del conceptismo sistematizado por Gracián en su examen sobre las agudezas. El estudio aplica la clasificación de dichas agudezas a ejemplos extraídos de la poética de Snorri Sturluson para demostrar dicha convergencia pese al hiato territorial, cultural y temporal que media entre ambos registros. Para ello, este trabajo se ocupa de los alcances puramente contenidistas, pues atenderá a un sistema de metáforas formalmente estables, cuyas variaciones operan sobre lo que dicen y no sobre cómo lo dicen.

PALABRAS CLAVE: poética; agudeza; ingenio; concepto; kenning; heiti

ABSTRACT:

This work proposes that there is a conceptual base about the making of literature that corresponds both to the medieval Icelandic poetic and the Golden Century Hispanic poetic, and that allows us to link the scaldic practices with those from the conceptism systematized by Gracián in his study of «agudezas». The analysis applies the classification of these «agudezas» to samples taken from Snorri Sturluson's poetic to demonstrate this convergence despite of the temporal, territorial and cultural gap that exists between both works. In order to achieve this goal, this study reviews only the contents that arise from a system of steady metaphors which variations are related to what is said, and not to how such metaphors are enunciated.

KEYWORDS: poetic; 'agudeza'; ingenuity; concept; kenning; heiti

1.- Este estudio es el resultado de una investigación de posdoctorado realizada en la Universidad Complutense de Madrid en 2023 bajo la supervisión del Profesor Doctor Aurelio Vargas Díaz-Toledo.

Introducción temática

Generalidades de dos sistemas y propuesta de trabajo

1. *El sistema de Gracián*

Uno de los grandes emprendimientos intelectuales en un siglo pródigo en eminencias fue el del jesuita Baltasar Gracián, que se propuso sintetizar en un catálogo riguroso el poco asible fenómeno de la creación poética. Su reconocido *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* es una connotada sistematización de estética, retórica y poética basada en el ejercicio literario barroco en el que despliega una visible preocupación por ejemplificar conceptualizaciones de suyo escurridizas como *ingenio*, *concepto* y, por sobre todo, *agudeza*. Gracián es ante todo un explorador conceptista en un área del conocimiento poco visitada. A lo largo del tratado no asistimos a la consagración de reglas exactas de términos sino a una suerte de taxonomía de agudezas y conceptos que más que explicados son sugeridos, invocando del lector una afinidad previa con la materia que degusta. Según el propio Gracián, la agudeza es un fenómeno del intelecto que, a diferencia de los códigos lógicos y retóricos fue desatendida por los estudiosos de la antigüedad, que la admiraron, pero no la explicaron. Basados en estos juicios de entrada, dice Blanco, el lector esperaba que la exploración graciana se encaminara hacia una definición ponderada de los términos, cosa que, como veremos en distintos segmentos de este estudio, no ocurre. Pese a estas limitaciones, el tratado se lee como un vasto acopio intelectual que intenta desvelar el misterio del placer estético fundado en la literatura que, como argumenta Lacosta, «sigue la idea de adquirir lo difícil para producir la belleza» (LACOSTA, 1964: 85), lo cual se complementa asertivamente con esta conclusión de Pérez Lasheras: «[El tratado] constituye una verdadera antología de textos —literarios y no literarios— que se incluyen en la obra como modelos de imitación y como ejemplos paradigmáticos en los que el lector ha de aprehender, intuitivamente, la esencia de lo agudo» (PÉREZ LASHERAS, 2011: 546).²

2. *Las conceptualizaciones del tratado*

Cuando se piensa en las diversas lecturas que ha suscitado la obra graciana, Blanco afirma con elocuencia; «El responsable último de toda esa dificultad no es otro que el propio autor, que hizo realmente pocos esfuerzos para evitar los posibles malentendidos a que pudiera dar lugar su libro» (Gracián, 2018: 11). A renglón seguido y recordando un juicio de Hidalgo-Serna, advierte: «Gracián no quiso en ningún momento demostrar, sino hacer ver. (Gracián, 2018: 11). Por confesión propia, Gracián encuentra en la difi-

2.- Me he centrado en estas primeras líneas en las dificultades que comporta la comprensión del texto graciano. La bibliografía que atiende al tratado es cuantiosa, por lo que no me ocuparé de profundizar en sus cualidades. Lo que sí atañe al tenor de este estudio es la elucidación de sus términos centrales. Para ello, me detendré en el vocabulario técnico que da cuenta del fenómeno agudo mediante un glosario que registra sus índices más concurridos al final de esta introducción.

cultad y el esfuerzo que exige un conocimiento una recompensa que aviva el gusto. Esta dificultad busca la complicidad del lector que «se siente orgulloso de su triunfo intelectual al desentrañar los acertijos que se le proponen» (Pedraza y Rodríguez, 2007: 121). Por su parte, Aurora Egido, especialista por esencia del autor, comenta que Gracián

fue un maestro de la dificultad en el fondo y en la forma» (2014, 7) ¿El objetivo de esa oscuridad? Provocar el esfuerzo en sus lectores, sacudirlos de la poltronería intelectual, azuzando permanentemente la curiosidad y, por sobre todo dejando la sensación del gustillo no satisfecho. Esta finalidad halló clave en la hondura de su pensamiento y en la baja visibilidad de su cuerpo conceptual y su lenguaje «que brilla siempre a varias luces, añadiendo significados inéditos que las transforman». (Egido, 2014: 8).

Como evidencia de lo anterior, a poco andar de su tratado el lector presume, por ejemplo, que en algún momento Gracián se detendrá en un análisis concentrado de las definiciones centrales, algo que, sin embargo, cede espacio a un dilatado elenco de demostraciones. Para llegar a una definición más o menos orientadora de sus términos es necesario hurgar en diferentes tramos de los numerosos discursos en que cataloga los tipos de agudezas. Siguiendo esta estrategia, puede afirmarse que, en líneas generales, el ingenio, por ser resultado del juicio, y este de la lógica, corresponde a un método de conocimiento que permite hallar afinidades entre elementos diversos de la realidad para constituir formas de evocación inusitada. Como resume Blanco, el ingenio sólo puede efectuarse «desde una perspectiva conceptuosa, aguda, orientado por el gusto» (Gracián, 2018: 28). La principal dificultad para entender esta teoría, confirma Blanco, es que el propio Gracián la describe

de forma aguda, conceptuosa. Es decir, que sacrifica la claridad expositiva que se espera del lenguaje 'científico' de un texto teórico en aras de una expresión que es a su vez ingeniosa. No dudo que eso forme parte del programa de dificultad ideado por el jesuita, pero lo cierto es que, al hacerlo así, se disparan los dobles sentidos, las anfibologías, las alusiones [...] lo que termina por cegar el sentido del lector. (Gracián, 2018: 59)

Al final de su tratado, Gracián informa que el concepto (una de las bases de su sistema) conoce cuatro causas, a saber: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte, siendo el ingenio la principal es el ingenio, a lo que añade:

El ingenio tiene de más lo que la naturaleza quitó al juicio, de ahí que no haya gran ingenio que no tenga un punto de locura. La ventaja del ingenio es doble: no solo por la capacidad de concebir la verdad de las cosas singulares prescindiendo de la abstracción, sino también porque es capaz de expresar aquella de forma hermosa en los conceptos. (Gracián, 2018: 68)

El ingenio posee una facultad que podríamos llamar conciliadora, por cuanto integra términos de la realidad aparentemente divorciados. «El concepto, producido por el ingenio, por la agudeza, por la sutileza, consistirá en la revelación de una inesperada tangencia de dos o más lejanías», postula Gracián (Gracián, 2018: 43). Hacia el siglo XVII, el término significa la facultad de producir novedades y sorpresas, como el objetivo declarado por Cervantes en la composición de sus *Novelas ejemplares*. El ingenio funciona -aduce Andreu- de modo fundamentalmente binario (razón-pasión, genio-industria, belleza-in-

teligencia, fuerza-astucia), debido a ambigüedad de la propia realidad, como aparece consagrado en el Discurso XV (De la Agudeza de Disparidad), en el que Gracián enseña que «Todo gran Ingenio es ambidextro: gran destreza es discurrir a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, dar por lo contrario y levantar la Disparidad sutil» (Gracián 2018, 211). El ingenio graciano en clave contemporánea corresponde a lo que entendemos por imaginación o fantasía, supone innovación, creatividad, búsqueda. «Es la modalidad intuitiva del entendimiento que rehúye la afirmación dogmática y la opinión convenida», resume Andreu (1998: 244). Supone, pues, destreza y celeridad, finura, sorpresa. Es la más rica fuente de la creatividad humana.

A lo anterior, agreguemos que en el siglo XVI el *ingenium* se concebía como una unidad ontológica opuesta al *ars* y es precisamente Gracián quien se atribuye el impulso señero para el estudio organizado y depurado de este método de conocimiento, pues, según él, a diferencia de los antiguos, su proyecto irá más allá de la mera admiración de la agudeza para emprender su examen racional.

Llegar a una reducción de los términos gracianos no es una tarea menor, pues en no pocas partes de su estudio el autor parece equipar términos y sugerir, por ejemplo, que agudeza, sutileza y concepto son términos intercambiables. Esta ambigüedad ha sido advertida y explicada por distintos autores como, por ejemplo, Emilio Blanco que en dos prudentes juicios sobre el problema ha declarado: «Lo más probable es que en la mente de Gracián la Agudeza es algo inclasificable, debido a su variedad (Gracián, 2018: 54) y «[en el tratado] se ha captado la esencia del fenómeno (agudo), al igual que su categorización, pero lo difícil es verbalizarlo (porque al hacerlo fracasa)» (Gracián, 2018: 55). En efecto, como adelantamos, el modo como Gracián opera sobre sus términos da como resultas la dificultad para llegar a definiciones consensuadas. González Roldán resume este dilema con esta reflexión: «A partir del análisis de los primeros discursos de la *Agudeza y arte de ingenio* nos hemos familiarizado con el marco teórico del arte de ingenio ahí planteado y hemos precisado algunos términos gracianos fundamentales, que en ocasiones han sido interpretados de manera distinta por la crítica como «agudeza» y «concepto», siendo el primero de estos términos la concreción verbal de las operaciones intangibles del ingenio, a las que se refiere el segundo» (González Roldán, 2014: 196). La autora sigue las definiciones aportadas por el propio Gracián en el discurso II de su tratado cuando provee estas conocidas aserciones sobre el 'concepto':

1. Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresado por un acto del entendimiento. (GRACIÁN, 1993: 320)
2. De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva. (GRACIÁN, 1993: 320)

A pesar de estos indicios, creemos que la crítica aludida por la autora no ha ido descaminada³. Si atendemos, por ejemplo, al *incipit* del discurso XXXI (De la Agudeza por una

3.- Cito como ejemplo el trabajo de Pérez Lasheras, quien sostiene no sólo lo contrario de González Roldán, sino que además, advierte reversibilidad entre agudeza e ingenio: «[...] agudeza e ingenio parecen términos intercambiables. Sin embargo, podría matizarse algo más: la agudeza es sólo obra del ingenio, y lo que se propone es dotarla de arte, es decir,

estravagante Ilación), observaremos que al definir dicha agudeza Gracián declara: «Supone esta especie de sutileza extraordinaria perspicacia de Ingenio. Consiste su artificio en sacar una consecuencia estravagante y recóndita» (GRACIÁN, 2018: 303). Esto último (sacar una consecuencia estravagante y recóndita) es un ardid intelectual, anterior a la concreción verbal refrendada por el concepto⁴. Alborg sostiene que esta vaguedad se debe a que Gracián «no logra dar una definición precisa y comentada de la agudeza, sino que procede a su asedio mediante tanteos, y al cabo no consigue el lector acrecentar sobre este punto su saber o intuición inicial» (ALBORG, 1974: 869). Para demostrar cuán diametrales pueden ser las comprensiones de dichos términos de base, contrastemos el punto de vista ya revisado de González Roldán con el de Cantarino y Blanco, dos preeminentes indagadores del tema:

Si el juicio aspira a la verdad, el ingenio no se contenta con ella, sino que persigue también la hermosura. Dentro de ese campo ético-estético la agudeza sería el procedimiento mental que busca una correlación o correspondencia que se halla entre dos objetos. Cuando esa conexión deja de producirse en el pensamiento y se materializa en un dicho o en una acción, estaríamos ante un concepto. Sería este, pues, la concreción de la agudeza». (CANTARINO & BLANCO, 2005: 32)

Las imprecisiones que deja la lectura del tratado permiten barruntar, como ha declarado Blanco, que Gracián está más preocupado de mostrar que de demostrar, de ejemplificar que de definir, y que por lo mismo dos de sus términos centrales parecen ser el anverso y el reverso de una moneda arrojada al aire.

Dado que nuestro estudio no se ocupa de definir irredargüiblemente las conceptualizaciones gracianas⁵, que, como vemos, dejan mucha materia en liza, sino utilizar una aproximación operativa y fiable que pueda aplicarse sin términos extenuantes al tratado de Stur-luson entenderemos en reductiva síntesis que mientras el ingenio alude a una facultad que permite conocimiento y la agudeza al procedimiento intelectual que encuentra asonancias entre términos aparentemente disímiles, el concepto remite al resultado formal y visible de dicho procedimiento intelectual. De este modo, tenemos la tríada ingenio-agudeza-concepto que se corresponde respectivamente con facultad-acto-concreción⁶.

de reglas, extraídas a partir de la observación (reflexión y definición). Hasta ahora —viene a decirnos— la agudeza producía frutos surgidos del ingenio —de la naturaleza de cada escritor—, sólo la retórica analizaba algunos instrumentos para expresarlos cultamente, por eso pretende clasificar los modos en que se produce la agudeza y dar ejemplos dignos de imitación; ejemplos variados, porque hay que atender a la variedad de los frutos del ingenio. El ingenio será, pues, la facultad para producir obras del entendimiento; la agudeza será el efecto del mismo y el concepto vendría a ser el resultado, la expresión de dicho acto».

4.– Borghi (2022) remite precisamente a esta condición intelectual de la agudeza como «procedimiento lógico, retórico e poético» cuando revisa un soneto de Lope de Vega aludido en la *Agudeza* de 1468.

5.– Un término igualmente importante en la glosa graciana y que debido al objetivo de este estudio quedará al margen es el llamado «buen gusto». Este no se define como una estrategia de composición poética sino como un modo de comportamiento ligado a la discreción, a la capacidad del buen discernimiento. La primera cualidad que Gracián atribuye al gusto es la de ser «crítico». Al respecto, señala Andreu: «La reflexión sobre el gusto se había iniciado en España y en Italia. Gracián es el escritor que más hace porque este concepto del gusto, como un nuevo especial criterio para el agrado y la belleza, se extienda en todas las lenguas modernas [...] El modo de ver del gusto no es racional sino que es consecuencia de las dotes y experiencias de cada uno. La metáfora del gusto se consideró la más oportuna para hablar sobre un conocimiento cercano a la constitución psíquica de cada cual. El gusto va reemplazando al juicio. La facultad intelectual del juicio es sustituida, como metáfora de la comprensión artística, por el más irreductible de los cinco sentidos» (Andreu, 1998: 255-256).

6.– Como expone Guillermo Serés, esta sucesión es correlato del orden operativo de la retórica clásica: «[...] al ingenio le corresponde la *inventio* y al juicio la *dispositio*, se indice que la agudeza está vinculada con la elocutio y que sea la base

2. El sistema de Sturluson

En el apartado que dedica a Snorri Sturluson en *Literaturas germánicas medievales*, Jorge Luis Borges demora en adjetivos para realizar una afirmación explícita del escritor islandés. Sabemos que fue un historiador que practicó por igual la documentación rigurosa y el oficio poético, como lo atestigua la *Saga de Harald*, célebre novela que alimenta esa suerte de enciclopédica que es la *Heimskringla* (*Círculo del mundo*). El entendimiento que Sturluson alcanzó de su cultura coronó la tradición no de una nación sino la de todo un orbe de guerreros. Historió el asiento de estados septentrionales, devotó héroes, poetas y reyes y retrajo de la circunstancia la necesidad de compilar el tratado de poesía y mitología ideado para auxiliar a los escaldas que hoy conocemos como *Edda Menor*.

Sobre el nombre de este tratado (*Edda*) importa destacar que tradicionalmente ha sido traducido como 'bisabuela.' Esta inesperada evocación se explica, según veremos con Macià Riutort, por el hecho de que en islandés antiguo dicha voz connotaba tanto 'bisabuela' como 'poética.' Como adelantamos, dicho sistema comporta en su tercera parte, el *Skáldskaparmál*, un elenco de composiciones poéticas analizadas al través de dos figuras poéticas centrales. Al interior de dichas enumeraciones se perciben diferentes modos de relaciones de términos, los cuales podrían ser explicados de manera más específica por un sistema análogo y más detallado. A nuestro entender ese sistema podría ser el de Baltasar Gracián.

2.1. Estructura de la Edda Menor

Así como por juicio externo a su origen la *Comedia* de Dante ha conocido la posteridad con el aditamento de *Divina*, el texto que hoy leemos bajo el nombre *Edda Mayor*⁷ lo hemos recibido con un bautismo ajeno a su concepción. Su contenido mitológico hizo probable la huella de la poética construida por Snorri Sturluson en el siglo XIII, la cual sí portaba el nombre *Edda*. Fue bajo estos datos que Jón Gudmundsson, pensando que la obra pertenecía al erudito islandés Sæmundr Sigfússon inn Fród (el sabio) la llamó la *Edda de Sæmundr*, instalando en el acervo cultural el binomio *Edda Mayor-Edda Menor* que hoy nos es habitual. Nada sabemos de cómo se designó a la *Edda Mayor* antes de Sturluson. Lo que sí se puede afirmar es que, como consagra Macià Riutort, el nombre *edda* sólo se dio

metodológica para darle un "arte", una "técnica", al ingenio. De modo que no siempre la *inventio* precederá a la *elocutio*, sino que esta, merced a sus operaciones y analogías, determine aquella [...]. Y así como distingue [Gracián] entre dos agudezas, la de perspicacia y la de artificio, dedicadas respectivamente a «dar alcance a las dificultosas verdades» y a afectar «la hermosura sutil», asimismo el concepto en Gracián (y genéricamente en el Barroco) no sería meramente una operación lógica, sino que además es ingeniosa, un artificio verbal». (González Roldán, 2014: 185)

7.– Este compilado poético está contenido principalmente en el *Codex Regius* o *Konungsbók eddukvæða*, del siglo XIII, descubierto en el monasterio Benedictino de Þingeyrar en 1643 por el obispo de Skálholt Brynjólfur Sveinsson. Como enseña Poilvez, «[...] a diferencia de la escáldica, la poesía éddica pertenece a la larga tradición poética germánica que produjo *Beowulf* en inglés antiguo o *El Cantar de Hildebrando* en alemán antiguo, aunque, en proporción, el islandés antiguo preservó el corpus más amplio de todos. En general, poesía éddica refiere a un grupo de poemas anónimos de los siglos IX-XIII, compuestos con metros similares y que elaboran temáticas de mitología nórdica o relatos heroicos del pasado legendario germánico» (POILVEZ, 2017: 83). En relación al sentido del metro en ambos estilos, agrega: «La métrica éddica aparece, entonces, como más simple que la métrica escáldica. Demuestra un interés por el contenido mitológico/heroico que quiere transmitir, al contrario de la poesía escáldica donde la forma superaba el contenido mismo, creando un cuasi-bien de lujo que no se puede alterar (o puede modificarse muy poco)». (POILVEZ, 2017: 93)

a la obra de Sturlusson y a ninguna otra. Por este motivo importa esclarecer el significado prístino de esta célebre composición.

El tratado de Sturlusson no es un puro manual de mitología como quiso defender el romanticismo alemán, sino un texto que informa de mitología para tornar accesible su conocimiento con miras a la elaboración de una poesía de fundamentos mítico-históricos que fue practicada por los escaldos escandinavos⁸. El texto está compuesto como sigue:

1. Un *Prologus* (cuya autoría ha sido cuestionada)⁹ que describe la creación del mundo, la colonización de Escandinavia y el comienzo de la religión.
2. Una introducción a la mitología (*Gylfaginning*) concebida para los jóvenes escaldas.
3. Un apartado de pética (*Skáldskaparmál*), que se ocupa fundamentalmente de las dos figuras vertebrales de su sistema: las *kennningar* y los *heiti*.
4. El *Háttatal*, un catálogo que detalla ciento dos diferentes tipos de estrofa.
5. El *Skáldatal*, catálogo de escaldas que llega hasta el año de 1260. Este catálogo sólo figura en dos manuscritos: el del *Uppsabók* y el que lleva el código AM (Árnar Magnússonar) 761.

Según dijimos, tradicionalmente el título *Edda* ha sido traducido como «bisabuela». La curiosa traslación tiene un motivo y es importante dilucidarlo para reforzar su estatura de tratado poético. Siguiendo el argumento de Riutort, constatamos que en el islandés medieval era de fuero común comprender el vocablo con la ligazón de parentesco. El inicio de *El cuento de Rig* (*Rígsþula*), por ejemplo, narra la llegada del dios Rígr a la morada de dos ancianos que el poeta denomina Ái y Edda. Las primeras estrofas versan así:

Por los verdes senderos cuentan que antaño,
sabio y potente, Rig caminaba,
el as venerable, el valiente y fuerte.
Por en medio después siguió del sendero;

a una choza llegó, toda abierta la puerta;
en ella entró, había fuego en el piso;
canosa pareja el hogar se arrimaba,
Bisabuelo y Bisabuela, a la antigua cubiertos. (ANÓNIMO, 1986, 147)

8.– Para una mayor comprensión del oficio de estos poetas vikingos en las cortes nórdicas medievales recomiendo el texto de Edel Porter «Poesía escáldica» (2017). Sobre la importancia social de estos vates, la autora comenta: «En una sociedad donde no había libros, la función de la poesía escáldica era la de preservar información y, por lo menos en teoría, la estricta métrica utilizada por los poetas islandeses contribuían a que los contenidos casi se conservasen palabra por palabra» (PORTER, 2017: 61-62). A ello agrega: «Los relatos que conservamos sobre la composición y representación de este tipo de poesía coinciden en que eran poemas compuestos para la ocasión, por poetas conocidos y en situaciones muy puntuales con fines específicos, habitualmente relacionados con la celebración de reyes y aristócratas, pero que también podía utilizarse en insultos, imprecaciones o incluso para hacer la corte a una dama. La función de la poesía escáldica en el marco de la prosa del siglo XIII era la de corroborar los sucesos del pasado, este era el caso de las Sagas de Reyes, también se utilizaba como un recurso narratológico en las Sagas de Islandeses y como una herramienta didáctica en libros de enseñanza seculares y religiosos». (PORTER, 2017: 81-82)

9.– Si se adhiere al principio de que el *Prologus* no le pertenece a Sturluson, el bautismo de su texto tampoco le es propio, sostiene Riutort.

A diferencia de la versión castellana de Lerate, otras traducciones tienden a la conservación de las nóminas del original islandés, que dice *Ái ok Edda aldinfalda*¹⁰. Es lo que enseñan, por ejemplo, la versión inglesa de Adams Bellows (1936) («Ai and Edda in olden dress»)¹¹; el texto danés de H.G. Møller («Å og Edda Med Hætte Om Hoved»)¹² y la edición francesa de Rosalie du Puget («Ai et Edda vêtus à la l'antique»)¹³. Mientras el masculino *Ái* ha pervivido hasta hoy con el significado de 'antepasado', su correlato femenino desapareció en la Baja Edad Media.

En consecuencia, la decisión de Lerate de equivaler el significado antiguo del vocablo a la línea de parentesco es no sólo justificada sino también conservadora del principio por el que se debió regir el autor del poema pues el *Rígsþula* posee un elevado valor alegórico intrínseco¹⁴. Dicho lo anterior, llamar de 'bisabuela' a un tratado poético destinado al ejercicio creativo de los escaldas es una solución, cuanto menos, inesperada. La confusión, razona Riutort, es de orden léxico-semántico, por cuanto la voz *edda* remite a dos significados distintos, tornando injustificable que a un sistema retórico se lo denomine con un grado familiar. Lo resume así Riutort:

Hay que aceptar, nos guste o no, que edda «título del códice» no tiene nada que ver con edda «bisabuela» más que el hecho de sonar igual. Edda es el título que se le dio al libro en un entorno erudito posterior a Snorri, el entorno de los maestros y discípulos que lo utilizaban para aprender el arte poética norrena. (RIUTORT, 2004: 129)

Este esclarecimiento subsana, pues, el hábito impropio de designar un manual erudito con un nombre que no le hace juicio al tiempo que destaca el texto islandés como un documento pedagógico de poética y retórica por sobre un compendio de mitología norrena.

2.2 Los ejes retóricos de la poética de Sturluson

La *Edda* de Snorri Sturluson, concentrada fundamentalmente en las partes tercera (*Skáldskaparmál*) y cuarta (*Háttatal*), basa el centro de su didáctica en dos conceptos medulares: los *kenningar* y los *heiti*. En su sistema, las primeras se definen como una paráfrasis de contenido metafórico construidas formalmente mediante un sustantivo al que se le agregan uno o más aditamentos de tipo genitivo. En consecuencia, al tratarse de remisiones nominales, los *kenningar* son recursos retóricos altamente imaginables y sensuales para el receptor. Los ejemplos suministrados por Sturluson son amplísimos y para su inteligencia suponen dos actitudes de entrada: sensibilidad para relacionar términos conformantes de una unidad nueva; conocimiento de la experiencia cultural para identificar los referentes convocados. Así, es necesaria una percepción atenta para vislumbrar que la

10.– *Den Ældre Edda* (1847: 62).

11.– Henry Adams Bellows. *Rigsthula*, p.1. <<https://www.sacred-texts.com/neu/poe/poe14.htm>>.

12.– H.G. Møller. *Den Ældre Edda*. In *Foreign Language Editions & Translations of the Prose and Poetic Eddas and related texts*, p. 190. <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html>>.

13.– Rosalie du Puget. *Les Eddas traduites de l'ancien idiome scandinave (French) 1844*. In *Foreign Language Editions & Translations of the Prose and Poetic Eddas and related*, p. 312. <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html>>.

14.– El *As Rígr* visita tres hogares, que representan a tres estratos sociales: esclavos, hombres libres, y nobles. En cada uno hay una pareja que responden a apelativos de alta connotación: *Ái* (Bisabuelo) y *Edda* (Bisabuela); *Afi* (Abuelo) y *Amma* (Abuela); *Faðir* (Padre) y *Moður* (Madre).

‘casa del aire’ remite al cielo, que la ‘sala del viento’ es la tierra o que el ‘anillo de las islas’ es el mar. Adjunto, el desconocimiento del sustrato cultural e histórico impide entender que ‘el padre de Todos los Hombres’ o que el ‘monstruo que al mundo en las aguas rodea’ sean evocaciones de Tor y la serpiente del Midgard, respectivamente.

Los *kenningar* son de tránsito corriente en la expresión antiguo germánica, tal como lo avalan los poemas éddicos o el *Beowulf*. La interpretación de este recurso puede ser simple, pero también altamente ardua, pues una misma base nominal puede acoger tres o más aditamentos¹⁵. Como resume Lerate

[...] sólo la poesía de los escaldas los usa como recurso constante y los desarrolla, pues no se contenta con los más elementales de dos miembros (como «reptil de la lucha») o de tres («bicha del choque de hierros»), sino que los construye frecuentemente de hasta cinco o seis. La interpretación de estos *kenningar* se complica notablemente por el hecho de que sus miembros no aparecen nunca ordenados en la forma que pudiéramos decir lógica: para que encajen en la estrofa (recuérdense las exigencias de la aliteración y las rimas internas), el escalda se ve obligado a dislocarlos totalmente desde el punto de vista sintáctico. Con frecuencia, sólo pueden descifrarse, además, teniendo un buen conocimiento de la mitología y las tradiciones escandinavas, pues son muchos los *kenningar* que se basan en ellas. (Sturluson, 1884: 14-15)

En una nota de pie, Lerate demuestra la complejidad que pueden llevar estas facturas con un ejemplo de siete miembros que será desglosado más adelante: «el manejador del rayo de la tormenta del ogro de la luna protectora del caballo del cobertizo» (Sturluson, 1984: 15)¹⁶. Borges entiende que estos artificios comportan una extrañeza y que portan algo de fabricado: «Llamar por ejemplo «remo de la boca» a la lengua no es una metáfora natural en el sentido de que haya una afinidad profunda entre dos cosas. Se ve ahí al hombre de letras sajón, escandinavo, que está buscando una metáfora nueva» (Arias et Hadis, 2001: 95).

Este intento deliberado en busca de novedad es, acotemos, lo que imprime en los *kenningar* un sustrato conceptista tan afín a las agudezas descritas por Gracián. La complejidad de estos compuestos tuvo destinos distintos en Inglaterra y Escandinavia. Mientras los rapsodas ingleses advirtieron tempranamente las oscuridades que podría entramar la junción sucesiva de distintas referencias metafóricas, los escaldas prefirieron ejercitarlas hasta sus límites¹⁷. Borges rememora así dicho proceso:

15.– Siguiendo a Lerate, Sturluson distingue entre perífrasis simple bimembre (*kenning*); trimembre (*tvíkennt* o «doblemente determinada»); de cuatro o más miembros llamados *rékit*, o «alargado». Estas estructuras son el correlativo graciano de los conceptos mixtos, complejos o también conocidos como ‘artificios de arte mayor’. Esta afirmación, no obstante, merece una observación: la construcción de las perífrasis en las lenguas germánicas suele dar resultados formales más unitarios y constrictos que los que pueden ocurrir en las lenguas romances, cuya presencia de genitivos preposicionados anexos a sustantivos generan cuantiosas estructuras nominales. Compárese, por ejemplo, la sintética brevedad de la *Laxdæla* saga con su congénere castellano *Saga de la gente del Valle del Salmón*.

16.– Al parecer, el *kenning* más extenso registrado entre los escaldos pertenece a Þórðr Sjáreksson, quien en su *Hafgerðingadrápa* concibió *nausta blakks hlé-mána gífrs drifu gim-slöngvir*, que equivale a ‘guerrero’.

17.– Esta exacerbación condujo a lo que podemos llamar ‘agotamiento de la novedad’, efecto que ha sido aplicado por Alexander Parker al contexto áureo. Afirma el autor que el procedimiento por excelencia de la época es el conceptismo, siendo el culteranismo un intento por latinizar el lenguaje con procedimientos retóricos que resultan en metáforas (*nieve, oro, cristal*, en el decurso gongorino) que de tan solicitadas acabaron por desgastar el reto intelectual que en un principio

Como el escudo era la «luna de los piratas» —los escudos eran redondos, hechos de madera— y la lanza era la «serpiente del escudo», ya que lo destruía, entonces la lanza sería la «serpiente de la luna de los piratas».

Evolucionando así, se llegó a una poesía complicadísima, oscura. Por supuesto, esto se dio en la poesía culta, en los medios más altos de la sociedad. Y como estos poemas eran recitados, o cantados, se suponía que las metáforas primeras, las que sirven de base, ya eran conocidas por el público. pero sea como sea, llegaron a ser oscurísimas, tanto que hay que hacer un verdadero acertijo para reconocerlas en su sentido real. (Arias et Hadis, 2001: 42)¹⁸

Hacia el siglo XIII, y condicionados por factores externos al arte, como lo son los religiosos debido al avance de la fe cristiana, el mundo pagano pierde progresivamente su relevancia y trasunta su desgano a una cierta abulia en la construcción de las metáforas de antaño, convirtiéndolas en meras referencias mecánicas y hasta hostiles a la imaginación. Es el momento en que, bajo código graciano, la experiencia escáldica pierde el ingenio y las agudezas extravían su esencia de escrutinio intelectual. Fue en este período de desmayo artístico que Snorri Sturluson concibe y ejecuta su poética, destinado a que los futuros escaldas recojan, aprendan y aun revivan el arte de sus antepasados.

Para construir su *Skáldskaparmál*, Sturluson idea un diálogo entre dos personajes, Egir y Bragi, el escalda por excelencia, en que se dirime tempranamente la diferencia que separa los dos recursos retóricos centrales de su poética. Cuando Egir pregunta por las partes que componen la poesía, Bragi responde que son dos, el habla y el metro. En seguida pide que le informe del modo como hablar en la poesía, y Bragi contesta que son tres:

La primera es cuando a una cosa cualquiera se la llama por su nombre. La segunda manera es la que se llama sustitución. La tercera manera de hablar es empleando lo que llamamos *kenning*, y entonces nombramos a Odín o a Tor o a Tyr

suponían para oyentes o lectores, relegándolas a una condición meramente decorativa bajo la insignia de «bellos eufemismos». A pesar del desgaste de los procedimientos metafóricos, las claves perifrásticas y las expresiones indirectas debieron conocer una amplia aprobación cultural en el orbe norreno. Sirva de muestra una leyenda feroesa (*El hombre de Gásadalur y el barco oculto*) recogida por Venceslaus Hammershaimb en la que se lee: «Cuando la gente oculta se halla cerca en el mar o en tierra (¿y quién sabe eso?), no es bueno mencionar cosas como 'cuchillo, espada, hacha, cebo, humo' por su verdadero nombre en vez de con otras palabras como 'afilado, mordisco, nube doméstica'». (Hammershaimb, 2018: 55)

18.— En algún momento toda palabra fue un neologismo. Un origen similar debió pender sobre las metáforas escáldicas. En un principio fueron novedad, hasta que el roce continuo resultante de sus entregas públicas las fueron tornando familiares para los oyentes. Ello refuerza la evidencia de que los poetas tuvieron que socorrerse continuamente de sus capacidades de agudeza (en cifra graciana) para validar nuevos y desafiantes hallazgos retóricos. Al mismo tiempo que reconoce lo artificiosas que pueden llegar a ser estas metáforas, Tolkien valora su permanencia en el tiempo y su incorporación casi imperceptible a los códigos del habla común: «Pero sus límites [la formación de metáforas compuestas] se pierden, a la vez que la intención se hace más imaginativa o pictórica y el objeto menos denotativo y más descriptivo, o destinado a convocar la visión de las cosas, en la categoría 'poética': el principal recurso utilizado para dar color a la poesía en inglés antiguo. En esta categoría, designada en ocasiones con el nombre islandés 'kenning' (descripción), el término compuesto ofrece una descripción parcial, y con frecuencia imaginativa o fantasiosa de una cosa, y los poetas pueden emplearla en vez del nombre corriente. En estos casos, incluso donde el kenning queda lejos del original y se ha convertido en propiedad común de los creadores de versos, la sustitución por el nombre corriente en la traducción es obviamente, como regla general, algo injusto. Porque la descripción ilumina repentinamente un cuadro ante nosotros, con frecuencia más claro y brillante por su brevedad, en vez de desplegarlo en un símil. He denominado a ésta categoría poética porque hay una intención poética en su factura. Pero los compuestos de este tipo no están limitados a la poesía, ni siquiera aquéllos que son poéticos e imaginarios. Encontramos kennings que con el paso del tiempo han pasado a formar parte del lenguaje corriente, aunque en el proceso se han convertido en algo bastante trivial. Ya no se los contempla como los compuestos que son, incluso en los casos en que la forma no ha quedado oscurecida por el uso». (TOLKIEN, 2008: 49)

o a cualquiera de los ases o de los elfos o a quien sea que diga, y luego le pongo una palabra que caracteriza a otro as distinto o me refiero a alguna de sus hazañas; entonces es a éste al que se alude y no al que se nombró. Así, cuando decimos el Tyr de las victorias o el Tyr de los ahorcados o el Tyr de la carga, éstos son apelativos de Odín, y los llamamos apelativos con determinación (*kent heiti*). Así es también cuando se dice el Tyr del carro. (STURLUSON, 1984: 106)

Dicho de otra forma, las tres formas de hablar en cifra poética se resumen a tres modos específicos de lenguaje¹⁹, a saber:

- 1- denotativo
- 2- sinonímico
- 3- metafórico

Mientras el tercero identifica la esencia de los *kenningar*²⁰, el segundo corresponde al segundo grupo retórico: los *heiti*, sinónimos utilizados tanto sobre la base de la experiencia cultural como de la sensibilidad perceptiva reconocible por su manejo frecuente, al modo como en español decir ‘hielo’ equivale a referir ‘frío’. Obsérvense estos versos de Hávard Halti:

A los troncos del potro del agua
el águila vuela; yo pienso
que anillos muy pronto obtendrán
en la fiesta del Dueño de Ahorcados. (STURLUSON, 1984: 107)

Los ‘troncos’ son los ‘guerreros’ que funcionan como *heiti*, sinónimo de base metafórica al que se le adjunta un aditamento ‘del potro del agua’, que es un *kenning* por barco. El conjunto de estos *heiti* + *kenning* (‘los troncos del potro del agua’) hace referencia a ‘vikings’.

Ejemplo afín encontramos en estos versos de Viga-Glum:

Pereza le daba a la gente
en sus gorros del Dios de Ahorcados
—dura estimaban su suerte
al hacerlo— bajar por la rampa. (STURLUSON, 1984: 107)

Aquí, el *heiti* corresponde a los ‘gorros’, que significan ‘yelmos’. Como adjunto el *kenning* ‘dios de los ahorcados’, que es Odín.

19.- La clasificación aparece en las primeras páginas del *Skáldskaparmál*: «—¿Qué manera de hablar se emplea en la poesía? / —En poesía puede hablarse de tres maneras diferentes. / —¿Cuáles? / —La primera es cuando a una cosa cualquiera se la llama por su nombre. La segunda manera es la que se llama sustitución. La tercera manera de hablar es empleando lo que llamamos *kenning*». (STURLUSON, 1984: 105-106)

20.- Sobre este concepto, Meissner ha advertido con propiedad lo siguiente: «Eine allgemeine Definition der Kenning wird in den theoretischen Schriften der Isländer nicht gegeben. Am Anfang der *Skáldskaparmál* wird der Begriff Kenning eingeführt, aber nur durch eine Einzelgruppe erläutert» (El tratado teórico del islandés no proporciona ninguna definición general de *kenning*. Dicho concepto lo encontramos al principio del *Skáldskaparmál*, pero explicado dentro de un grupo específico) [Traducción mía] Meissner, 1921: 2). Esta actitud condice, como hemos visto, con la falta de definiciones precisas en el sistema graciano. En este punto, conviene agregar esta aserción de John Lindow: «the majority of skaldic kennings is built on nonmythic, purely literary conventions, for instance, battle becomes a ‘storm of weapons’ or carrion the ‘food of ravens’» [la mayor parte de los *kenningar* escáldicos proviene de convenciones literarias no mitológicas. Así, mientras la batalla se corresponde con ‘tormenta de armas’, carroña es el ‘alimento de los cuervos’] (Traducción mía). (LINDOW, 2005, 27)

Otro caso es el de Éyvind Skaldaspíllir, en el que el sistema nominal *heiti* – *kenning* se alía a un verbo para formar un referente nominal más complejo:

Y al Sígurd que un día
nutriera a los cisnes
del Dios de la Carga
con sangre de bravos
del pueblo haddingo,
muerte le dieron
entonces en Oglo
los jefes del reino. (STURLUSON, 1984: 108)

El *heiti* 'cisnes' es una forma de sinonimia culturalmente atribuida por 'cuervos'. El *kenning* 'Dios de la Carga' es Odín. Reconponiendo el sentido, nutrir a los cuervos de Odín es equivalente de 'matanza'. Los *heiti* pueden aludir a sinonimia consagrada como lo es la referencia nominal de los dioses. En la primera parte de su tratado²¹, Sturluson sigue la lista que enumera los nombres de Odín según el *Grímnismál* (*Los dichos de Grímnir*) de la *Edda Mayor*. El extenso elenco de nombres dice así:

Grim me llamo, me llamo Gangleri, Herian y Hialmberi, Tekk y Tridi, Tund y Ud, Helblindi y Har. Sad y Svípal, Sanngetal, Hérteit, Hníkar, Bíleyg, Báleyg, Bólverk, Fiólnir, Grímnir, Glápsvid, Fiólsvíd.

Sídhott, Sídskegg, Sígfod, Hníkud, Álfod, Átrid, Farmatyr, Oski, Omi, Jafnhar, Biflindi, Hárbard, Góndlir.

Svídur, Svídrir, Jalk, Kíálar, Vídur, Tror, Ygg y Tund, Vak, Skílfing, Váfud, Hroptatyr, Gaut y Veratyr²². (STURLUSON, 1984: 51-52)

El mismo procedimiento se utiliza para para la identificación de las espadas, el arma cifra del imaginario medieval. La nominación de las espadas es mucho más que una marca bautismal: al tiempo que es una forma de glorificarlas, es también un modo de consagrarles estatura personal²³, por cuanto en muchas de ellas pesan signos de maldición, como lo recuerda Sturluson en esta aserción:

21.– Entre los siglos XII y XIII se compusieron distintos tratados sobre lengua y poesía afines al de Sturluson. Porter recoge los siguientes autores: Rognvaldr Kali, Hallr Þórarinsson y Óláfr Þórðarson, a quien se debe el *Málskrúðsfræði* («Ciencia del Ornamento del Lenguaje»).

22.– Estos nombres contienen significados particulares. Recojo los provistos por Lerate en su traducción de la *Edda Mayor*: Grim: «el enmascarado»; Gangleri: «el cansado de caminar»; Herian: «el que manda en el ejército»; Hialmberi: «el que va con yelmo»; Tekk: «el oportuno»; Tridi: «el tercero»; Helblindi: «el que ciega al ejército» [probable alteración de Herblindil]; Har: «el alto»; Sad: «el que dice la verdad»; Svípal: «el mudable»; Sanngetal: «el que adivina certeramente»; Hérteit: «el que goza entre guerrero»; Hníkar: «el que golpea con la lanza»; Bíleyg: «el tuerto»; Báleyg: «el de fogueante ojo»; Bólverk: «el que hace males»; Fiólnir: «el de muchas apariencias»; Glápsvid: «el que sabe embaucar»; Fiólsvíd: «el de muchos saberes»; Sídhott: «el de ancho sombrero»; Sídskegg: «el de amplias barbas»; Sígfod: «el padre de las victorias»; Hníkud: «el que golpea con la lanza»; Álfod: «el padre universal»; Átrid: «el que cabalga en la batalla»; Farmatyr: «el dios del cargamento»; Oski: «el deseoso»; Jafnhar: «el igual de alto»; Hárbard: «el de canosas barbas»; Góndlir: «; Kíálar: «quilla»; Tund: «el tronante»; Vak: «el alerta»; Váfud: «el errante»; Hroptatyr: «el señor de los dioses»; Gaut: «el godo, el hombre» (ANÓNIMO, 1986: 84-85). Puede comprobarse que el significado de muchos nombres encierra un *kenning*, de modo que muchos de los *heiti* llevan en su materia una expresión metafórica.

23.– Esta estatura se exagera en el poema de Estonia *Kalevipoeg*, en el que su héroe debe lidiar con una espada maldita capaz no sólo de hablar sino de tomar decisiones, como la de amputar las piernas del propio Kalevipoeg.

Demasiado tarde me ofreces todo eso, si es que de verdad quieres un arreglo, pues ahora ya he desenvainado mi espada Dainsleif, que fue forjada por enanos, y que cada vez que se saca es la muerte de algún hombre, y jamás falla en el golpe, y nunca curan las heridas que ella hace²⁴. (STURLUSON, 1984: 171)

En este otro fragmento, ninguna de las espadas participantes comparece sin el reconocimiento de su nombre:

Fáfnir había cogido el yelmo de su padre y se lo había puesto en la cabeza —Yelmo del Espanto se llamaba, pues aterrorizaba a todos los seres vivos que lo veían— y también la espada llamada Hrotti. La espada de Regin se llamaba Réfil [...] Regin le dijo dónde estaba Fáfnir con el oro, y le incitó a que se hiciera con el oro. Regin forjó entonces la espada llamada Gram, y era tal su filo, que Sígurd la metió en el agua y cortó un copo de lana que la corriente llevó contra el filo de la espada. (STURLUSON, 1984: 152)

Hecha esta exposición del par retórico que para Sturluson compone la base del arte escáldico, entendemos que en su sistema operan dos de las Agudezas tipificadas por Gracián como Agudeza pura, la que no contiene más de una especie de Concepto, y la Agudeza mixta, en la que «concurren en ella a veces dos y tres especies de sutilezas, mezclándose las perfecciones y comunicándose las essencias» (Gracián, 2018: 144). Al primer tipo también lo llama Agudeza de artificio menor o Incompleja y al segundo Agudeza de artificio mayor o Compuesta.

El sistema retórico de Snorri se identificaría con el graciano en su generalidad mayor del siguiente modo:

Heiti	[Agudeza pura
		Agudeza de artificio menor
		Agudeza Incompleja
Kenning	[Agudeza mixta
		Agudeza de artificio mayor
		Agudeza Compuesta

De esta amplia convergencia devendrán la comunicación intersistémica gracias a la cual la reducción conceptual de la poética islandesa cobrará mayor especificidad descriptiva gracias a los múltiples entresijos clasificatorios que tanto atarearon al jesuita áureo.

3. Propuesta de estudio

A la luz de lo anterior, postulamos que el sistema poético de Snorri Sturluson conocido como *Skáldskaparmál*, perteneciente a la *Edda Menor*, puede explicarse o ser analizado tomando los conceptos emanados del *Tratado de Agudeza* de Baltasar Gracián, por cuanto se constituye como un estudio de elevada base conceptista, nomenclatura extemporánea al islandés medieval pero aplicable a su ejercicio poético debido al interés que, conforme se enuncia en la *Edda Menor*, existe por la formación de metáforas cuyo contenido formal

24.– Es la maldición que gravita sobre la espada Tyrting, que conduce la mayor parte de la saga de Hervör.

tiende a ser estable debido a sus íntimos vínculos con el sustrato mitológico e histórico de su cultura. La estabilidad de estas construcciones se explica porque suponen una formalización resumible gramaticalmente en un sistema binario de sustantivo + genitivo, del cual resultan, por ejemplo, figuras como 'agua de la batalla' para evocar la sangre. La riqueza de estas metáforas estriba en la detección por parte del lector de los contenidos seleccionados por el poeta para su posterior elucidación.

Afirmo, en consecuencia, que existe un sustrato poético común entre la poética medieval islandés y la española áurea que permite ligar las prácticas poéticas escáldicas con las del conceptismo sistematizado por Gracián en su examen sobre el ingenio y la agudeza. El trabajo consiste, pues, en la aplicación de la clasificación de agudezas y conceptos del sistema graciano a los ejemplos extraídos de la poética de Sturluson con el fin de demostrar dicho sustrato común pese al hiato territorial, cultura y temporal de tres siglos que media entre ambos registros. El hecho de que estos ejemplos pertenezcan originalmente a una lengua muy divergente de la española y de que mi trabajo acuda a la traducción del texto y no a su primera fuente no es relevante por cuanto este estudio se preocupará de los alcances puramente contenidistas, vale decir, se aplicará a un sistema de metáforas formalmente estables, cuyas variaciones operan sobre lo que dicen y no sobre cómo lo dicen.

I.- Glosarios

1. Glosario de Gracián

Uno de los aspectos que se hacen más palmarios a medida que entramos en el tratado de Gracián es su vocabulario, que pretende ser riguroso pero que no pocas veces carece de explicitud debido a que, como adelantamos, el autor parece contar con el entendimiento previo de su lector. Esto, añadido a que suele recurrir a ciertas equivalencias de términos tornándolos sinónimos, dificulta aun más la asimilación de su texto. Como advierte Blanco (Gracián, 2018), es probable que esto explique por qué no se preocupa de esclarecer conceptualizaciones como *reparo*, *encarecimiento* o *ponderación*²⁵. En consecuencia, muchos términos deben ser inferidos a partir de las ejemplificaciones o de las aplicaciones con que busca iluminarlas.

La siguiente lista es un acercamiento al léxico graciano en el que propongo equivalencias para algunos índices resultantes de mi propia inteligencia del texto matriz a las que he incorporado las referencias que el propio Gracián y su analista Emilio Blanco (Edición de Cátedra, 2018) proporcionan.

1. Agudeza: Procedimiento mental que busca una correlación o correspondencia entre dos objetos. El término es escurridizo y de él sólo declara explícitamente en Dis-

25.- Otras voces como 'extremos', 'gracia' o 'primor' no concitan mayores debates. Aun así, las he incorporado debido a su frecuente figuración en el tratado.

curso de apertura que «Es la Agudeza pasto del alma, ambrosía del espíritu»²⁶ (Gracián, 2018: 136). Lo menos que se puede comentar de esta aseveración es que es diseminada y dudosa. A ello hay que agregar que en distintas ocasiones Gracián parece equivaler Agudeza con Concepto. Según Blanco, la vastedad que el autor imprime al significado de la Agudeza se puede deber a que para Gracián la Agudeza «es algo inclasificable, debido a su variedad» (Gracián, 2018: 54). A renglón seguido agrega: «hasta el final de la(s) lectura(s) de la obra no se puede tener una aprehensión total del fenómeno de la agudeza» (Gracián, 2018: 55). De lo que se infiere del contenido general del Tratado, la agudeza se identifica con las estrategias formales que el ingenio es capaz de crear para superar el lenguaje prosaico o puramente denotativo y se clasifica en dos grandes tipos: la agudeza de perspicacia (que busca descubrir la verdad) y la agudeza de artificio (que busca la hermosura).

- *La primera distinción sea entre la Agudeza de perspicacia y la de artificio, que es el objeto desta Arte. Aquella atiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita; esta, no cuidando de esso, afecta la hermosura sutil. Aquella es más sutil; esta, deleitable. Aquella es todas las Artes y Ciencias en sus actos y sus hábitos; esta, como estrella errante, no tiene casa fixa. Pudiera dividirse la Agudeza de artificio en Agudeza de concepto, de palabra y de acción.* (Gracián, 2018: 142-143)
- *Ay Agudeza pura, que no contiene más de una especie de Concepto, sea Reparación o Proporción; y ay Agudeza mixta, monstruo del Concepto, porque concurren en ella a veces dos y tres especies de sutilezas, mezclándose las perfecciones y comunicándose las essencias.* (Gracián, 2018: 144)
- *[...] la Agudeza tiene por materia las figuras Retóricas: dales la forma del Concepto y echa sobre este fundamento el realce de la sutileza.* (Gracián, 2018: 361)

2. Concepto: Concreción de la agudeza mediante dichos o acciones.

- Para definir el Concepto, hay que ingeniárselas (...) falta ayudarse de la fuerza potente del ingenio para entender qué sea el Concepto de Gracián. [Comentario de Blanco] (Gracián, 2018: 39)
- Las nociones [conceptismo y culteranismo] no se oponen: se superponen [Comentario de Blanco] (Gracián, 2018: 41)
- El concepto de Gracián es una forma de pensamiento-expresión (e incluso acción) que supera la relación lógica. Frente al conocimiento científico, el concepto de Gracián tiene más que ver con la intuición poética, aunque sea desde luego una forma de intelección de la realidad [Comentario de Blanco] (Gracián, 2018: 42-43)
- Se trata de relacionar cosas que, aparentemente, son muy diferentes y que se ven fundidas gracias a la labor integradora del ingenio: *El concepto, producido*

26.– Pozuelo (s/d) ha advertido dos tópicos que obran como sustrato en estas aseveraciones iniciales del tratado: «Sigue correlativo el topos de la *nutrición*, que es un lugar muy característico de la isotopía de la maternidad, que ha seguido hasta ahora: leemos así que «es la agudeza *pasto* del alma» [...] «es la sutileza *alimento* del espíritu»; «hállanse gustos felices tan *cebados* en la delicadeza [...], «son cuerpos *vivos* sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros».

por el ingenio, por la agudeza, por la sutileza, consistirá en la revelación de una inesperada tangencia de dos o más lejanías. Esas cosas que se aparean no serán forzosamente verbales ni, menos aún, literarias: el ingenio puede desencadenar, por igual, acciones, gestos, dichos, chistes o figuras. Todos estos resultados son idénticamente conceptuosos [Texto de Gracián comentado por Blanco] (Gracián, 2018: 43)

- *La uniformidad limita, la variedad dilata, y tanto es más sublime cuanto más nobles entidades multiplica. No brillan tantos Astros en el Firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas y conceptos en una fecunda inteligencia. (Gracián, 2018: 44)*
- (...) hay que señalar que resulta difícil moverse en el mar de ejemplos que ofrece Gracián para cada tipo de concepto: son tantos, que distinguir el elemento teórico general de la explicación puntual del ejemplo citado no siempre resulta fácil. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 51)
- *Son los Conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio. (Gracián, 2018: 135)*
- *Todo Concepto que participa de ración es más relevante, porque es parto de la más noble facultad del alma. (Gracián, 2018: 350)*

3. Contingencias: circunstancias que favorecen la relación aguda.

- *Lo extravagante de una contingencia es gran materia del misterio. (Gracián, 2018: 167)*

4. Crisis: juicios que ayudan al discernimiento conceptual. Gracián a veces parece ocupar el término como sinónimo de Agudeza, v, gr:

- *Es tan fácil esta Agudeza [las Crisis Irrisorias] que gustosa, porque en la agena necesidad todos discurren y todos aplauden antes al convicio que al encomio. El ingenioso por naturaleza aquí dobla simplicidad en los objetos. Difiere esta Agudeza de la crítica en que aquella censura el artificio ajeno; esta [la irrisoria], la falta del. Aquella la malicia; esta la necesidad [la irrisoria]. (Gracián, 2018: 243)*

El término *crisis*, recuerda González Roldán, da título a *El Criticón* y a sus capítulos y lo define como «un método argumentativo, también descrito por Aristóteles (II, 20), que coincidiría con las técnicas de la emblemática del siglo XVII, y que en el caso de Gracián fue cultivado en los sermones». (González Roldán 2014: 167)

5. Encarecimiento: profundidad que alcanza un concepto.

- *Quanto mayor es la dificultad del reparo, viene más nacido el encarecimiento. (Gracián, 2018: 223)*

6. Extremos: mayor distancia conceptual entre términos.

7. Genio: cualidad natural que permite la creación de conceptos.

8. Gracia: sutileza, refinamiento de un hallazgo conceptual.

9. Ingenio: cualidad adquirida que permite la formulación de conceptos a través de la agudeza.

- Valdés: *El ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla y pónelo en el lugar que há de star, de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere dezir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio y la segunda al juicio.* (Gracián, 2018: 23)
 - El ingenio tiene un papel fundamental en los libros de Gracián, pero lo cierto es que en ellos no se encuentra una definición completa de esta facultad. De ahí que la aprehensión del concepto 'ingenio' en el jesuita deba realizarse a través de la lectura de su obra. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 24)
 - La voz [ingenio] es equívoca, una de las más equívocas del latín, y sobre ella (identificada a veces con la sensibilidad, otras con el entendimiento o la imaginación), la poética renacentista edifica su reflexión. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 26)
 - Basta leer el comienzo de *El Héroe* para darse cuenta de que la representación que hace de la persona se basará en adelante en una tríada de elementos: el genio (o inclinación y disposición particular), el entendimiento (que puede manifestarse desde el punto de vista del juicio o desde el ingenio) y el gusto. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 27)
 - Junto al juicio, el ingenio sirve para conocer la naturaleza porque su objeto de conocimiento es lo concreto. Pero si el juicio ha de servir para conocer la verdad por medios lógicos, el ingenio solo lo puede hacer desde una perspectiva conceptuosa, aguda, orientado por el gusto. El ingenio, en fin, es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también faculta a sobrepasar lo real, dado que posibilita al entendimiento superar el nivel lógico-racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica. Todo ello dice bien con la visión metafísica de la realidad como vestigio de la divinidad que se puede apreciar en Gracián. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 28)
 - [...] el ingenio es fuerza natural que dista de poder ser encerrada en reglas, porque siempre va a más, aspira a superarse y a saltar por encima de las relaciones lógicas de tipo aristotélico. Podrá haber ejemplos, pero no reglas, porque el ingenio no las permite. [Comentario de Blanco]. (Gracián, 2018: 31- 32)
10. Misterio: es la negación de la obviedad, requiere afinar la facultad relacionadora y la capacidad intelectual para reconocer relaciones entre términos.
- *Quien dize misterio, dize preñez, verdad escondida y recóndita. Noticias pleiteadas causan más gusto que por pacífica cognición; son como victorias del discurso, trofeos de la curiosidad. Consiste el artificio desta gran especie de Agudeza en levatar misterio entre la conexión de los extremos. [...] Y después de bien ponderada la dificultad, dase una razón sutil y adecuada que la satisfaga [...] Tal vez no se pondera de propósito la dificultad, sino que se apunta, que si el concepto es valiente, bien se dexa conocer [...].* (Gracián, 2018: 166-167)

- [...] *vivacidad el Ingenio, esta ha de estar escondida, para que, acrecentando la dificultad, despierte más la atención y solicite la curiosidad [...] Hallar conformidad entre los extremos es ingeniosa solución.* (Gracián, 2018: 170)
- *Dóblase el Misterio quando se carea con otro semejante.* (Gracián, 2018: 172)

11. Paridad: dualidad y afinidad de términos.

- [...] *no qualquiera comparación incluye agudeza, sino aquella a quien da pie la conformidad y semejança de alguna circunstancia especial, como es una rara contingencia.* (Gracián, 2018: 204)
- *Quantos más son los fundamentos de la Paridad, dan más realzes al Concepto.* (Gracián, 2018: 207)

12. Primor: complejidad, cuidado y elegancia con que se logra un concepto.

13. Proporción: equilibrio entre los términos de una junción conceptual.

- [...] *esta primera especie de Concepto [de Correspondencia y Proporción] consiste en una cierta armonía y agradable correspondencia que dicen entre sí dos extremos. [...] Quando esta correspondencia está recóndita, y que es menester discurrir para hallarla, es más ingeniosa. [...] Este modo de concepto se llama proporcional, porque en él se atiende a la correspondencia que hazen los extremos cognoscibles entre sí.* (Gracián, 2018: 147-148)

14. Realzar: destacar el brillo de una agudeza.

15. Reparó: es la dificultad que adquiere la elucidación de un concepto debido a su profundidad o encarecimiento.

- *Aunque no se requiere que aya contradicción o repugnancia entre los extremos, que esso pertenece al concepto de Reparó, pero sí que aya algún fundamento sobre que fundar el Misterio [...] Lo extravagante de una contingencia es gran materia del misterio.* (Gracián, 2018: 167)
- *Es el Reparó el acto máximo de Ingenio. Por lo menos el que le cuesta más: duplica el arte al misterio, pues allí perdona la inconsequencia, y aquí aprieta hasta contradicción. [...] Consiste, pues, el Reparó en levantar oposición entre el sujeto y alguno de sus adjuntos, que es rigurosamente dificultar. Pondérase la discordancia, y luego pasa el Ingenio a dar una sutil y adecuada solución.* (Gracián, 2018: 174)
- *De suerte que esta Agudeza de Reparó se distingue de la de Misterio en que aquí entre los extremos ha de aver alguna oposición y repugnancia.* (Gracián, 2018: 175)
- *En la solución y desempeño del reparó ay su artificio y diversidad; porque unas vezes no se da más que una ingeniosa razón de aquella oposición de extremos. Así Marcial, reparando en que Thays, Joven, tenía muy negros los dientes, y Lecania, viexa, mui blancos, diola la razón, diciendo: «Es que los desta son comprados; los de aquella, propios».* (Gracián, 2018: 177)
- *El ingenioso reparó y la sutil ponderación realçan grandemente una sentencia.* (Gracián, 2018: 257)

16. Repugnancia: contradicción o tensión de significado entre dos términos.

- *Quanto mayor es la repugnancia, haze más conceptuosa la Improporción.* (Gracián, 2018: 162)

17. Semejanza: equivalencia conceptual.

- *Encierra tal vez la Semejança una grave Sentencia, y en esto consiste entonces su artificio y valor.* (Gracián, 2018: 191)
- *La semejança fue siempre centro de la prudente Agudeza.* (Gracián, 2018: 258)
- *La Semejança o Metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de su acomodación, suele ser la ordinaria oficina de los discursos.* (Gracián, 2018: 385)
- *La semejança es el fundamento de toda esta invención, y la translación es el alma de la Agudeza Compuesta Fingida. De suerte, que lo que un vulgar dixera llanamente, o a todo estirarse por un símile, el erudito exprime por una destas obras de la inventiva.* (Gracián, 2018: 397)

18. Sutileza: profundidad del hallazgo, estrategia, recurso. Aparece frecuentemente como sinónimo de Agudeza. En palabras de Blanco «es la agudeza (sutileza) la que da la perfección» (Gracián, 2018: 64).

- *La mezcla de Proporción e Improporción duplica la sutileza.* (Gracián, 2018: 163)
- *Cualquier contingencia especial da pie con artificiosa sutileza para la semejanza.* (Gracián, 2018: 180-181)
- *[Arte] Consorte es del Ingenio, Progenitora de la Sutileza.* (Gracián, 2018: 427)
- *Supone esta especie de sutileza [Agudeza por una extravagante Ilación] extraordinaria perspicacia de Ingenio. Consiste su artificio en sacar una conseqüencia estravagante y recóndita.* (Gracián, 2018: 301)

2. Glosario de Sturluson

La poética de Sturluson se vale de diversos términos de alta especificidad al quehacer inventivo de los poetas escaldas. Muchos de ellos no figuran explícitamente en su trabajo. En esta lista figuran tanto los términos por él mismo referidos, los mencionados por Luis Lerate, traductor y comentarista del texto islandés, como otros no citados. Para ampliar esta relación, añadimos algunos términos vinculados a otras expresiones literarias del orbe escandinavo medieval como lo es la poesía éddica.

1. *Aðalhending*: rima principal en los versos pares principalmente.
2. *Bálkr*: poema extenso que contiene pasajes narrativos.
3. *Bálkarlag*: variante de *fornyrðislag* caracterizada por aliteración en los versos impares y rima en los pares.
4. *Biskopasögur*: saga que versa sobre obispos.
5. *Drápa*: tipo de poema en la tradición escáldica.

6. *Dróttkvæt*: literalmente «lo que se canta ante la corte». Es una estrofa alambicada que consta de ocho semiversos de seis sílabas cada uno. Lerate lo explica así: «de estas sílabas -en las que interesa grandemente su calidad de largas o breves- tres son fuertes, tres débiles. La sílaba inicial de cada semiverso par (que debe ser fuerte) alitera con dos de las sílabas acentuadas del semiverso impar precedente. En cada semiverso, por otra parte, la penúltima sílaba (fuerte siempre) tiene que rimar con alguna de las anteriores. Si se trata de un semiverso par, estas dos sílabas han de rimar en consonante, esto es, deben tener el mismo núcleo vocálico y acabar con la misma o las mismas consonantes; si el semiverso es impar, la rima es simplemente asonante, es decir, sólo ha de repetirse en las dos sílabas el sector consonántico que sigue a sus respectivas vocales. (Sturluson, 1984: 12-13)
7. *Edda Mayor* o *Edda poética*: conjunto anónimo de poemas escritos en nórdico antiguo cuyo asunto son mitología y leyendas antiguas escandinavas.
8. *Edda Menor* o *Edda Prosaica*: manual de poética escrito por el historiador islandés Snorri Sturluson en el año 1220. Se compone de cuatro partes: 1) un *Prologus* (cuya autoría ha sido cuestionada) que describe la creación del mundo, la colonización de Escandinavia y el comienzo de la religión; 2) una introducción a la mitología (*Gylfaginning*) concebida para los jóvenes escaldas; 3) un apartado de poética (*Skáldskaparmál*), que se ocupa fundamentalmente de las dos figuras centrales de su sistema: las *kenningar* y los *heiti*; 4) el *Háttatal*, un catálogo que detalla ciento dos diferentes tipos de estrofa. El apelativo 'menor' no es cualitativo y se debe a una confusión ocurrida mucho después con los poemas anónimos de la *Edda Mayor*. Esta anterioridad explica los epítetos mayor y menor; 5) El *Skáldatal*, catálogo de escaldas que llega hasta el año de 1260.
9. *Erfdrápa*: elegía, poema encomiástico por una persona fallecida.
10. *Galdralag*: variación de *ljóðahátt* con repetición verbal y un verso con aliteración interna. Se usa en fórmulas o recitaciones formales.
11. *Helmingr* (pl. *helmingar*): media estrofa compuesta generalmente de cuatro versos.
12. *Hrynhent*: es una versión extendida de *dróttkvætt*, en la que cada verso es octosilábico.
13. *Höfuðstafr*: 'estrofa principal', aliterada en posición inicial de versos irregulares.
14. *Kviðlingr*: fragmento poético de no más de dos versos.
15. *Flokk*: al igual que *drápa*, equivale a 'poema' en la tradición escáldica.
16. *Fornyrðislag*: es la forma más elemental de estrofa en la poesía éddica. Literalmente significa «modo de los antiguos cantos». Se constituye de estrofas generalmente de cuatro versos con una pausa sintáctica después del segundo.
17. *Heiti*: equivalente a nombre o apelativo que reemplaza a una palabra.
18. *Heimskringla*: conjunto de sagas compuestas por Snorri Sturluson hacia el año 1225.
19. *Helmingar*: cada una de las partes que componen un *Dróttkvæt*. Son independientes entre sí, incluso sintácticamente.

20. *Hendingar*: pares de rimas internas que unen la penúltima sílaba con otra sílaba acentuada.
21. *Höfuðstafr*: aliteración en la primera sílaba acentuada de los versos pares.
22. *Islendigasögur*: sagas que remiten a personajes y eventos comprendidos entre los siglos X y XI durante la colonización de Islandia.
23. *Jarlar*: aristócratas escandinavos equivalentes aproximadamente a condes.
24. *Jotnar*: seres míticos similares a los gigantes.
25. *Kenningar*: perífrasis metafórica bimembre construida sobre la base de un sustantivo al que se incorporan determinantes genitivos.
26. *Konungasögur*: sagas referentes a reyes u «hombres antiguos».
27. *Lausavísa*: estrofa suelta en la poesía escáldica.
28. *Ljóðaháttr*: tipo de estrofa éddica cuyos versos poseen dos o tres sílabas fuertes que reemplazan a dos semiversos normales. Trata normalmente de asuntos didácticos.
29. *Málaháttr*: modalidad estrófica de la poesía éddica. Se diferencia de la *fornyrðislag* en que los semiversos cuentan con un mayor número de sílabas. Cada uno de los semiversos debe tener al menos tres sílabas débiles además de las dos acentuadas.
30. *Mannjafnaðr*: literalmente ‘cotejo de hombres’. Comparación formal o semiformal de los méritos de dos o más hombres.
31. *Níð*: calumnia vergonzosa expresada en forma poética que contiene acusaciones de cobardía y/o homosexualidad masculina.
32. *Nýgörving*: figura retórica de ampliación, que supone la recurrencia de una misma imagen como referente metafórico.
33. *Nykrat*: mezcla de varias metáforas, lo que era considerado índice de poco talento.
34. *Ofljóst*: juegos de palabras basados en homónimos.
35. *Ókend heiti*: alusión a términos incalificables.
36. *Ríma* (pl. *rímur*): poesía narrativa islandesa moderna y medieval, caracterizada por una compleja estructura métrica debida a la poesía escáldica y éddica.
37. *Runhent*: tipo de estrofa con rima final atribuida al célebre escaldo Egill Skallagrímsson.
38. *Senna*: debate poético entre dos personas que miden los méritos de cada uno, frecuentemente a base de insultos.
39. *Starkaðarlag*: metro variante de la *fornyrðislag* cuyo nombre evoca al mítico héroe germánico Starkad el Viejo.
40. Poesía éddica: expresión poética anterior a las sagas. Se vincula a épica común de los pueblos germánicos desde los siglos III a V). El nombre éddica se debe *Edda*, que equivale a poética. Se vincula con textos como *Beowulf*, de datación indefinida entre los siglos VIII y XII, y el *Cantar de Hildbrand*, poema anterior al siglo VIII. La poesía éddica tanto versa sobre asuntos heroicos como de contenido teísta y mitológico.

41. Poesía escáldica: arte compuesto por poetas cultos llamados escaldas. Sus temas son preferentemente de corte militar y laudatorio y se construyen mediante un sofisticado sistema de versificación.
42. *Rékit*: perífrasis metafórica «alargada», de cuatro o más miembros.
43. *Saga*: (plural *sögur*) significa simplemente «narración» y puede aplicarse a textos de contenido muy diverso.
44. *Skothending*: media rima de los versos impares.
45. *Skaldatal*: catálogo de reyes nórdicos al que se adjuntan los poetas que cantaron sus dignidades.
46. *Stef*: estribillo en la poesía de los escaldas.
47. *Stuðlar*: aliteración de dos sonidos en los versos impares que permiten la unidad interna de distintos metros.
48. *Tvíkennt*: perífrasis metafórica 'doblemente determinada', vale decir, de tres miembros.
49. *Vísa* (pl. *vísur*): tipo de estrofa escáldica. En el uso plural refiere a un poema extenso sin estribillo.
50. *Þáttur*: narración breve usualmente incorporada a una saga.
51. *Þula* (pl. *þulur*): lista de sinónimos poéticos.
52. *Ævikviða*: narración autobiográfica en la que el relator, normalmente a punto de morir, cuenta hechos de su vida.

II. El tratado mira a Sturluson

En el siguiente aparte, enumeramos las agudezas y conceptos graciosos que hemos juzgado aplicables a los ejemplos presentados por Sturluson. Indicaremos el número del discurso por el orden en que figura en el Tratado de Agudeza como encabezamiento para el análisis del sistema didáctico-poético islandés.

1.- El «Discurso XIV (De los Conceptos de Paridad)» remite a las agudezas realizadas por comparación, en la que un término se asocia a otro por convergencia y similitud. Caracteriza esta agudeza la afinidad de términos que se logra cuando se asimilan las virtudes o defectos más notorios de un personaje a otro. Gracián destaca, empero, que «(...) no qualquiera comparación incluye agudeza, sino aquella a quien da pie la conformidad y semejança de alguna circunstancia especial» (Gracián, 2018: 204) a lo que añade la siguiente explicación ejemplificada con una estrofa de Góngora: «Quantos más son los fundamentos de la Paridad, dan más realzes al Concepto. Así don Luis de Góngora formó agradable competencia entre el Salomón de España y el de Israel por su saber y sus Templos: *Perdone el tiempo, lisonjee la Parca / La beldad desta octava maravilla, / Los años deste*

Salomón Segundo.» (Gracián, 2018: 207). La explicación de esta Agudeza es aplicable a lo que Sturluson denomina tercera manera de hablar en poesía²⁷ cuando dice:

La tercera manera de hablar es empleando lo que llamamos *kenning*, y entonces nombramos a Odín o a Tor o a Tyr o a cualquiera de los ases o de los elfos o a quien sea que diga, y luego le pongo una palabra que caracteriza a otro as distinto o me refiero a alguna de sus hazañas; entonces es a éste al que se alude y no al que se nombró. Así, cuando decimos el Tyr de las victorias o el Tyr de los ahorcados o el Tyr de la carga, éstos son apelativos de Odín, y los llamamos apelativos con determinación (*kent heiti*). Así es también cuando se dice el Tyr del carro. (Sturluson, 1984: 106)

La paridad ocurre al atribuir las virtudes de Tyr a Odín, de modo que el nombre del dios supremo queda sustituido por una asimilación basada en el conocimiento cultural. La esencia de esta agudeza aparece referida en el apartado 53, cuando se relacionan los dioses escandinavos con sus congéneres mediterráneos sin llegar a constituir formalmente un *kenning*²⁸.

Así fue que a uno se le llamó Tor, esto es, Asa-Tor el viejo u Oku-Tor, al cual se le han atribuido las grandes hazañas que Héctor realizó en Troya. Y esto se dice, que cuando los turcos hablaban de Ulises, ellos le llamaban Loki, pues los turcos le tenían muy mala enemistad. (Sturluson, 1984: 97)

La paridad es asimismo aplicable a los *kenningar* que Sturluson utiliza para referirse a los dioses y a la mujer. Mientras a los primeros consagra esta explicación «A todos los dioses se les puede hacer un *kenning* tomando el nombre de otro y determinándolo con algo que posea o haya hecho el que queremos decir, o con el nombre de su familia» (Sturluson, 1984: 140), a la mujer le atribuye esta: «Es correcto referirse a una mujer con el nombre de cualquier diosa, valquiria, norna u otra de estas divinidades, y también aludiendo a sus ocupaciones, a las cosas suyas o a su familia». (Sturluson, 1984: 144)

Cumple comentar que la paridad equidista²⁹ de su contrario, la Agudeza por disparidad, cuyo objetivo es la comunicación de términos por la diferencia o el opuesto. Aun cuando la *Edda Menor* no registra ejemplos de este tipo, es posible encontrar insinuaciones de disparidad en las menciones de enemigos de entidades, como cuando se pregunta cómo llamar a Vidar y Vali, hijos de Odín, y se responde, respectivamente «Enemigo y matador de Fénrir» y «enemigo y matador de Hod». (Sturluson, 1984: 120)

2.- Como ya se adelantó, en concordancia con el «Discurso XXXII (De los Conceptos por Alusión)», las formas de referir comentadas en el sistema de Sturluson responden a la pregunta ¿Qué manera de hablar se emplea en la poesía?, cuya respuesta presume

27.- Una Agudeza que no ha deslucido con el tiempo, como lo evidencia la traducción alemana de Regina Jucknies de la biografía de Sturluson escrita por Óskar Gudmundson y que reza *Snorri Sturluson- Homer des Nordens* (Homero del Norte).

28.- El eventual *kenning* para designar a Ulises sería Loki del mediterráneo a ejemplo de como se suele decir el Zeus del norte para aludir a Odín.

29.- Asimismo, variedades de la paridad es lo que Gracián describe dentro de los argumentos conceptuosos como argumento *A paritate* («Argúyese de un sujeto a otro, ponderando una ventaja para la excelencia» (Gracián, 2018: 339)) y argumento *A similibus* («se forman por la semejança de un sujeto a otro» (Gracián, 2018: 340)). El argumento *A disparibus* connota precisamente lo contrario del primero. Sub variedades de este último son los argumentos *A contrariis* y *Ab oppositis*.

las siguientes formas de lenguaje: denotativo, sinonímico, metafórico. Considerando que estas expresiones son de remisión y por lo tanto referenciales a alguna entidad o contenido dentro o fuera del discurso poético, el sistema de Gracián alude a estas bajo el vasto concepto de Alusión, cuya finalidad, declara, es el realce. Luego agrega: «Consiste su formalidad en hacer relación a algún suceso, no exprimiéndolo, sino apuntándolo» (Gracián, 2018: 308) y «Consiste el artificio desta, y otras semejantes, en un apuntar sin explicarse del todo, que basta a ocasionar el reparo y despertar la curiosidad» (Gracián, 2018: 312) y

Dos son los fundamentos de la Alusión: la conveniencia o la inconveniencia de lo que se dice con aquello a que se alude; y esta conveniencia no se exprime del todo, sino que se apunta, con lo que se hace más preñado el Concepto y solicita más gusto a quien lo entiende. (Gracián, 2018: 309)

La Alusión puede aplicarse tanto a los contenidos consagrados de ciertos *heiti* como a remisiones identificables por conocimiento cultural, como esta de Þhjódólf de Hvin, en la que el *kenning* 'aquel de un ojo' del segundo verso alude a Odín:

Los caídos yacían por tierra
inmolados a aquel de un ojo
que da sus caricias a Frig:
gustábamos tales hazañas. (Sturluson, 1984: 109)

En el siguiente poema de Kórmak, una *Drapa* a Sigurd, las alusiones cumplen de modo aun más eficiente con el requisito de reparo o dificultad prevista y, en consecuencia, exigen del lector el conocimiento preciso de las fuentes indirectamente mencionadas:

Diadema el que tierras reparte
dióle —él doma al osezno—
al dueño del fiordo de dioses.
Ygg ganó a Rind con hechizos. (Sturluson, 1984: 109)

El sentido de las alusiones contenidas en el poema son esclarecidos por Lerate de la siguiente forma:

El que reparte tierras: el jarl Sígurd de Lade; el dueño del fiordo de dioses (la poesía) es el propio escalda. El osezno es aquí probablemente el rey Gúttorm Eiriksson, que fue vencido por el jarl. Ygg (Odín) tuvo que valerse de hechizos para obtener los favores de Rind, la madre del dios Vali. De muy distinto modo se ha ganado Sígurd la voluntad del escalda (con la diadema que le ha regalado). (Sturluson, 1984: 109)

Si entendemos la Alusión como un procedimiento de referencia indirecta, entonces podremos advertir su efecto en el modo como Sturluson presenta la nómina de los dioses. Cito algunas enumeraciones que responden al encabezado «¿Cómo se nombra con un *kenning* a?»:

[Tor] Así: llamándolo el hijo de Odín y de la Tierra, el padre de Magni, de Modi o de Trud, el esposo de Sif, el padrastro de Ull, el manejador y dueño del Mióllnir, del cinturón de fuerza o de Bilskírnir, el defensor del Asgard y del Mídgard, el enemigo y exterminador de los gigantes y las ogresas, el matador de Hrúngnir, de

Géirrod o de Trivaldi, el amo de Tialfi y de Roskva, el enemigo de la serpiente del Mídgard, o el ahijado de Víngnir y de Hlora. (Sturluson, 1984: 115-116)

[Bálder] Así: llamándolo hijo de Odín y de Frig, el esposo de Nanna, el padre de Forseti, el dueño de Hringhorni o de Dráupnir, el enemigo de Hod, el compañero de Hel o el dios del llanto. (Sturluson, 1984: 118)

[Bragi] Así: llamándolo el esposo de Idun, el primer elaborador de poesía, también el as de la lengua barba —de su nombre viene el que se le diga «barba-bragi» al que tiene muchas barbas— y el hijo de Odín. (Sturluson, 1984: 119)

[Valí] Así: llamándolo el hijo de Odín y de Rind, el hijastro de Frig, el hermano de los ases, el as vengador de Bálder, el enemigo y matador de Hod, el morador de los lares del padre. (Sturluson, 1984: 120)

[Hod] Así: llamándolo el as ciego, el matador de Bálder, el lanzador del tallo de muérdago, el hijo de Odín, el compañero de Hel y el enemigo de Vali. (Sturluson, 1984: 120)

[Loki] Así: llamándolo el hijo de Farbauti y de Láufey o Nal, el hermano de Býleist y de Helblindi, el padre de Vanargand — éste es el lobo Fénrir— y de Jormungand —ésta es la serpiente del Mídgard— y de Hel, Nari y Ali; el pariente, compañero o vecino de asiento de Odín y de los ases, el padrino de éstos, el visitante y el contenido del arca de Géirrod, el ladrón de los gigantes, del macho cabrío, del Brisíngamén y de las manzanas de Idun, el pariente de Sléipnir, el esposo de Sigyn, el enemigo de los dioses, la ruina del cabello de Sif, el tramador de desgracias, el as artimañero, el calumniador y defraudador de los dioses, el instigador de la muerte de Bálder, y también el as encadenado y el enemigo de Héimdal y de Skadi. (Sturluson, 1984: 120)

Descontando las alusiones genealógicas, se advierte la preocupación general por crear conceptos que pueden parecer inusitados, pero que se descifran satisfactoriamente mediante el conocimiento del terreno cultural que los crea, v. gr., *el primer elaborador de poesía, el remedio contra la vejez de los ases, la dueña de los caídos, el ladrón de los gigantes, el lanzador del tallo de muérdago o el exterminio de Héimdal*.

3.- El «Discurso XXXIV (De los Conceptos por Qüestión)» definen un tipo de Agudeza fundada en un método catequista, de preguntas cuyas respuestas exigen la novedad para alcanzar la sutileza. Según Gracián,

Toda Qüestión solicita el Discurso y es agradable pasto del Ingenio: con la dificultad suspende y con la ingeniosa salida satisfaze. Consiste, pues, el artificio y gracia desta principal especie de agudeza en una pregunta curiosa, recóndita y moral, en cuya solución extravagante halla fruición el entendimiento [...] Proponese ordinariamente la Qüestión, así en general, abstrayendo de lo natural y moral; pero la solución siempre va a la moralidad, como aquella de Aristóteles: «¿Quál sea la cosa que más presto envejece?» Respondió que el benefico. (Gracián, 2018: 319)

Este ejercicio posee no poco de didáctica y por su misma naturaleza su ejecución traza un pronunciado arco histórico que va desde Aristóteles a los evocativos cuestionarios de Ne-

ruda. Sturluson recupera el antiguo artificio, pero de un modo parcial si se tiene en cuenta la doctrina graciana, pues las respuestas presumen más bien de un contenido ya consagrado que de un hallazgo conceptuoso inédito³⁰. Véase, por ejemplo, la inquisición 23:

¿Cómo se nombra con un *kenning* el cielo?

—Así: llamándolo el cráneo de Ýmir y también, por eso, el cráneo del gigante; el peso o la carga de los enanos, el yelmo de Oeste, de Este, de Sur o de Norte, la tierra del sol, de la luna o de los cuerpos celestes, de los carros o de los vientos, o también el yelmo o la casa del aire, de la tierra o del sol. (Sturluson, 1984: 140)

La comparación de estos conceptos con la pregunta «¿Cuál sea la cosa que más presto envejece?» permite esclarecer el sustrato didáctico de las interrogaciones³¹. La respuesta de Gracián es única e inesperada pues procede de unas relaciones intelectuales que no son obvias. Decir que el beneficio es lo que más rápido envejece supone una experiencia personal, no necesariamente colectiva, que permite reunir en una sola entidad un significado profundo que debe ser develado mediante otro proceso intelectual cuya dificultad queda definida bajo el término 'reparo' que Gracián aplica al fenómeno agudo. Sturluson, por su parte, y según permiten colegir sus ejemplos, usa la interrogación con respuestas que parecen estar ya contenidas en un vasto acervo cultural, reconocible y utilizable por espectadores que pueden descifrar con competencia tanto las alusiones al cráneo de Ýmir como el dibujo conceptual que se crea al comparar el cielo con una casa y luego atribuirlo al aire, la tierra o el sol como ejemplos universales de materias contenibles y contenidas.

Esta parte de la *Edda Menor* es especialmente diversa por cuanto enumera el origen de distintos elementos naturales. Su valor cosmogónico es evidente y se concentra en la siguiente lista construida sobre la base de abundantes *kenningar*.

1. ¿Cómo se nombra con un *kenning* la tierra?

30.— Una demostración de que los *kenningar* de contenido mitológico poseen una impronta fija y, en consecuencia, parecen no presuponer el ingenio conforme la matriz graciana es este fragmento inicial del *Skáldskaparmál*: «Cuando el gigante Sútting, el hijo de Gilling, supo aquello, fue allá y cogió a los dos enanos y los sacó afuera al mar y los puso en un escollo que se descubría en bajamar. Ellos le pidieron a Sútting que les perdonara la vida, y le ofrecieron como indemnización por su padre el preciado hidromiel, y así se reconciliaron. Sútting se lleva a su casa el hidromiel y lo esconde dentro de una montaña que se llama Hnitbiorg, y deja allí a su hija Gúnnlod para que lo guarde. De aquí viene el que a la poesía la llamemos la sangre de Kvásir, la bebida de los enanos, el licor o cualquier tipo de líquido de Odrórir, de Bodn o de Son, o también el navío de los enanos, pues aquel hidromiel los sacó del escollo; también la llamamos el hidromiel de Sútting o el líquido de Hnitbiorg». (Sturluson, 1984: 103). Dijimos antes que «parecen no presuponer el ingenio». Contra ello el texto agrega una particularidad de los *kenningar* que los releva de su posibilidad de ser meramente artificios consabidos por el patrimonio cultural común en que figuran, demostrando así que, a pesar de su origen reconocible, exigen el ejercicio intelectual que demandan las Agudezas grácianas. Así consta en la continuación del coloquio «Entonces dijo Égir: — Oscura me parece esa manera de hablar llamando a la poesía con tales nombres. ¿Pero cómo se hicieron los ases con el hidromiel de Sútting?» (Sturluson, 1984: 103)

31.— Estos ejercicios exceden la Escandinavia medieval. Son también visibles, por ejemplo, en el mencionado *Kalevipoeg*, en cuyo canto XVI un gigante interroga a unos forasteros de esta forma: «¿Qué es lo que camina por la hierba, pasea al borde de la valla y anda junto a los juncos?» «La abeja», respondió el mago. «¿Qué es lo que bebe de los pozos, de los arroyos y de las piedras de la orilla?» «El arcoíris». «¿Qué es lo que viene silbando de la pradera y corriendo desde el bosque azul?» «La lluvia» (ANÓNIMO, 2015: 126). González Campos, que tradujo y estudió este poema, señala que las adivinanzas eran moneda corriente de esparcimiento en la Europa septentrional. Dicha práctica se evidencia, pues, como un sustrato común de toda una región que abraza distintas culturas y distintas lenguas, todas ellas afines a actividades como esta.

Así: llamándola la carne de Ýmir y la madre de Tor, la hija de Ónar, la esposa de Odín, la coesposa de Frig, de Rind o de Gúnnlod, la suegra de Sif, el suelo o la base de la sala del viento, el mar de las bestias, la hija de Noche, la hermana de Aud o de Día [...].

2. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el mar?

Así: llamándolo la sangre de Ýmir, el invasor de los dioses, el esposo de Ran, el padre de las hijas de Égir, que son las llamadas Himingleva, Dufa, Blodughadda, Héfring, Ud, Hron, Bylgia, Bara y Kolga; la tierra de Ran o de las hijas de Égir, la senda o camino de los barcos —o de cualquier nombre en vez de barco que se ponga, como la quilla, la proa, la borda —, de los pescadores, de las masas de hielo o de los reyes del mar, y también el anillo de las islas, la casa de las playas, de las algas o de los escollos, y la tierra de las redes, de las aves del mar o de los vientos [...]

3. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el sol?

Así: llamándolo la hija de Mundilfari, la hermana de Luna, la esposa de Glen y el fuego del cielo o del aire.

4. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el viento?

Así: llamándolo el hijo de Forniot, el hermano de Égir y del fuego, el devastador del bosque, el terror, el destructor, el perro o lobo del mástil, de la vela o del cordaje.

5. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el fuego?

Así: llamándolo el hermano del viento y de Égir, el destructor y aniquilador del bosque y de la casa, el matador de Half y el sol de la casa.

6. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el invierno?

Así: llamándolo el hijo de Vindsval, el matador de las serpientes y el tiempo de las ventiscas.

7. ¿Cómo se nombra con un *kenning* el verano?

Así: llamándolo el hijo de Svásud, la salvación de las serpientes y la cosecha de los hombres.

8. ¿Cómo se nombra con un *kenning* al hombre?

A él se le forma aludiendo a sus hazañas, a lo que da o recibe o hace; también puede hacerse un *kenning* citando alguna cosa suya o que haya regalado, o aludiendo a la familia de que procede o a aquellos que han nacido de él. (Sturluson, 1984: 142-143)

De estos elencos se pueden extraer distintos casos de Agudeza pura por cuanto contienen una sola especie de Agudeza, que en este caso son conceptos por *Questión*. Seleccionamos uno para cada término interrogado para mostrar que se trata de elementos sin correspondencia mitológica que se concentran únicamente en la agudeza metafórica y que, por lo tanto, sólo exigen la correlación favorable de los términos concitados:

- El cielo: la casa del aire.
- La tierra: la sala del viento.
- El mar: el anillo de las islas.
- El sol: fuego del cielo.
- El viento: devastador del bosque.
- El fuego: sol de la casa.
- El invierno: tiempo de las ventiscas.

- El verano: cosecha de los hombres.
- El oro: resplandor de la mano. (Sturluson, 1984: 140-144)

4.- El «Discurso XIX (De las Crysis Maliciosas)» consiste para Gracián en el artificio de «glosar, interpretando, adivinando, torciendo, y aun fingiendo, las interpretaciones, ya a la malicia, y ya al encomio (Gracián, 2018: 239). Se trata de una Agudeza que, como su nombre lo indica, presenta una novedad interpretativa que, por valerse del fingimiento, distrae o entorpece la identificación de los referentes. Entran en ella las adivinanzas, que en el texto islandés aparecen mencionadas en uno de los diálogos iniciales del *Skáldskaparmál*. El intercambio entre Égir y Bragi funciona como un marco para exponer los principios y recursos del arte escáldico y consta así:

Entonces dijo Égir: –Veo que Tiazi debió ser de mucho cuidado. ¿De qué familia era? Bragi respondió: –Alvaldi se llamaba su padre, y seguro que te parecerá curioso lo que voy a contarte de él. Era muy rico y tenía mucho oro, y cuando murió y sus hijos fueron a repartirse su herencia, la manera que tuvieron de repartirse el oro fue llenarse de él la boca todos el mismo número de veces. Uno de los hijos era Tiazi, el segundo Idi y el tercero Gang. De ahí nos viene ese dicho, cuando llamamos al oro las buchadas de estos gigantes, aunque en las adivinanzas y en la poesía lo encubrimos llamándolo el habla, palabra o discurso de aquellos gigantes. Entonces dijo Égir: –Muy bien encubierto veo que está eso en las adivinanzas. (Sturluson, 1984: 102)

Las adivinanzas a que alude Égir suponen el artificio de las inquisiciones que en término graciano comprendemos como *Concepto por cuestión*. De este modo las *Crysis maliciosas*, por proceder mediante indirectas factibles de adivinanzas se aúnan a la Agudeza de cuestión para generar el fenómeno agudo.

Una variación, y acaso un complemento de las *Crysis maliciosas* y los conceptos por cuestión, es el de las llamadas Respuestas prontas Ingeniosas, explicadas en el Discurso XXXV, cuya gracia consiste en «responder fuera de lo que se pregunta con tanta sutileza» (Gracián, 2018: 325). Al observar el ejemplo «Preguntándole a Pitágoras qué cosa era el amigo, dixo: «Otro yo»» (Gracián, 2018: 327) se advierte que Gracián destaca la celeridad de una respuesta inesperada y ajena a lo común. Dicho principio distancia esta Agudeza del artificio general de los *kenningar* por, como lo hemos mostrado en pasajes previos, su pertenencia a catálogos más o menos estables de contenidos referenciales.

Al respecto, la Agudeza Compuesta en común (Discurso XLII) puede leerse como una crítica a las metáforas mecanizadas como podría entenderse el elenco de los *kenningar*. Lo expresa, por ejemplo, en estas reflexiones sobre retórica:

- Destino al más juizioso examen aquella gran cuestión...: ¿quál sea más perfecto empleo del Ingenio: la Agudeza libre, o la ajustada a un Discurso; la suelta, o la encadenada en una traça? (Gracián 2018: 375).
- Dos cosas ennoblecen un Compuesto conceptuoso: lo selecto de las partes y lo primoroso de la unión. Ganan en pluralidad y primor los artificios intelectuales a los materiales y mecánicos; sino que, como obras del alma, retírase a la imperceptibilidad, y los otros, como palpables, se vulgariçan. (Gracián 2018: 378)

De lo anterior se desprende la crítica a una poesía de artificios que, al prescindir del ingenio, se tornan artefactos fríos y desgastados. Sturluson, por su parte, y a pesar de la naturaleza de su vasto registro de metáforas consagradas, no desconoce la impronta del ingenio, pues la atribuye precisamente al ejercicio poético que, reiteramos, aun cuando se vale de un sistema consabido, debe buscar formas nuevas basándose en las reglas de composición que orientan el oficio de los escaldas³².

5.- Bajo el título «De los Conceptos de Misterio», el «Discurso VI» se detiene en los hallazgos que encierran un vínculo no evidente de términos cuya finalidad es fomentar la curiosidad. Gracián lo explica de este modo:

Quien dize Misterio, dize preñez, verdad escondida y recóndita. Noticias pleiteadas causan más gusto que por pacífica cognición; son como victorias del discurso, trofeos de la curiosidad.

Consiste el artificio desta gran especie de Agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos. (Gracián, 2018: 166)

Trátase, por tanto, de una Agudeza que eleva el condicionante de osadía en la construcción de las relaciones no visibles de los términos. Dicha conexión debe tener fundamento o justificación posible para no confundirla con la Agudeza de Reparó, en la que prima la contradicción o repugnancia. «Lo extravagante de una contingencia es gran materia del misterio», afirma (Gracián, 2018: 167). El misterio obra como un agitador del Ingenio. Mientras más escondido esté el vínculo, mayor será la dificultad de interpretación, y en consecuencia, mayor será el grado de curiosidad concitado. Por los ejemplos que provee, se entiende que para desvelar el Concepto de Misterio conviene que el intérprete posea un acusado conocimiento de los referentes culturales. En la cuna de los *kenningar*, previo a su instalación en los catálogos metafóricos que conocemos, se advierte el esfuerzo por relacionar términos no visibles que demandan la familiaridad con el contexto de producción que hemos referido. De este modo, en su origen, la mención retórica de los dioses conllevó un procedimiento de relaciones que avivaba la curiosidad y para cuya interpretación el participante salvaba las dificultades gracias al conocimiento de los referentes puestos en juego. Se advierte así intención de misterio en las diversas evocaciones metafóricas que se hace de la poesía. No es evidente relacionar el oficio poético con el hidromiel. Es un vínculo inusitado, cuya dificultad decrece cuando el intérprete conoce las claves involucradas. Dice Sturluson:

32.- Dichas orientaciones fijan un modelo de composición que permite crear *kenningar* sobre, por ejemplo, el hombre, mediante Agudezas por Paridad, Alusión o de Respuestas prontas Ingeniosas, todas ellas regidas por el procedimiento relacional que es la base de los Conceptos conforme la prédica graciana. Dice Sturluson: «¿Cómo se nombra con un *kenning* al hombre? –A él se le forma aludiendo a sus hazañas, a lo que da o recibe o hace; también puede hacerse un *kenning* citando alguna cosa suya o que haya regalado, o aludiendo a la familia de que procede o a aquellos que han nacido de él». (Sturluson, 1984: 143). A respecto de los malos poetas, el islandés comenta: «Cuando los ases vieron venir volando a Odín, sacaron sus cubas afuera de la casa, y en cuanto Odín llegó al Ásgard, se puso a vomitar el hidromiel en aquellas cubas, pero fue tan poco lo que faltó para que Sútting lo alcanzara, que una parte del hidromiel se le escapó por detrás. Aquello no se recogió y quedó allá para quienes lo tomaran, y ésa decimos que es la parte que les toca a los malos escaldas. Del hidromiel de Sútting les dio Odín a los ases y a los hombres que saben hacer versos. De aquí viene el que a la poesía la llamemos el botín de Odín, su hallazgo o bebida, o también el don o la bebida de los ases» (Sturluson, 1984: 105). El episodio ha sido analizado por Porter en el texto introductorio de Barreiro y Birra (2017).

Ahora oirás cómo los escaldas han aludido a la poesía con los nombres que arriba se han dicho, tales como llamarla la sangre de Kvásir, el navío de los enanos, el hidromiel de los enanos, el hidromiel de los gigantes, el hidromiel de Súttung, el hidromiel de Odín, el hidromiel de los ases, la indemnización por el padre de los gigantes, el líquido o contenido de Odrórir, de Bodn o de Son, el líquido de Hnitbiorg y el botín, el hallazgo, la carga o el don de Odín, como cuando se cantó esto que compuso Éinar Skalaglam:

Escucha la sangre de Kvásir,
oh jarl; atiende a la onda,
recio guardián de tus tierras,
del pueblo del hueso del fiordo. (Sturluson, 1984: 113)

Hay también Concepto de Misterio en el inesperado parentesco atribuido a las montañas con los huesos. Al elucidar el concepto tenemos que 'el pueblo del hueso del fiordo' se reduce a 'el pueblo de las montañas' que, a su vez, es una metáfora equivalente a 'gigantes'. Una variación de este ejemplo son estos versos de Thjóðólf de Hvin:

Trató mal el hermano de Bálder
al fiero enemigo de hombres;
las montañas temblaron, rajáronse
rocas y ardieron los cielos;
el señor de los lúgubres huesos
del campo del carro de Haki
oí que rabioso se puso
al ver a su gran matador. (Sturluson, 1984: 125)

El hermano de Bálder es Tor. Haki es un jefe vikingo; su carro es el barco. El campo del barco es previsiblemente el mar y los huesos del mar son las montañas; el señor de las montañas es el gigante Hrúngnir, que aparece mencionado en una estrofa previa.

6- El «Discurso III (Agudeza de palabra)» es una revisión inicial de la idea de Metáfora, que halla eco en el apartado 33 de la poética islandesa, en el que Sturluson se ocupa del concepto de 'innovación' que corresponde, literalmente, a cuando «se varía una forma anterior, y es cosa que se acepta, siempre que se mantenga el mismo significado y se mantenga el estilo» (Sturluson, 1984: 146), vale decir, la utilización de sinonimia y en términos más precisos, el recurso amplificado de los *heiti*. Gracián se extiende en el artificio de semejanza metafórica en otros apartados, como el XLIV (De los Compuestos por Metáfora) y el VIII (Conceptos por Semejança), que cubre un abigarrado conjunto de artificios fundados en la equidad correlativa, ya sea por «metamorfosis, alegorías, símiles, comparaciones, disparidades, apodos, transmutaciones y otras innumerables diferencias de Agudeza» (Gracián, 2018: 180). A ello, agrega que

El primer orden de Conceptos que se levanta sobre este fundamento es el de las Semejanzas conceptuosas, para cuya inteligencia se note que no qualquiera Semejanza contiene en sí sutileza, y pasa por Concepto, sino aquellas que se

fundan en alguna circunstancia especial y les da pie alguna rara contingencia³³.
(Gracián, 2018: 180)

En paralelo al examen del español, la figura retórica islandesa *nýgørving* (ampliación) presume la recurrencia de una misma imagen referencial. Lerate lo ejemplifica de este modo: «[...] la espada recibe los nombres de «reptil de la lucha», «sierpe feroz del combate», «bicha del choque de hierros (la batalla)» y «víbora»; «fuente de sangre» se dice para aludir al corazón; la sangre misma es el «cálido arroyo de la guerra»» (Sturluson, 1984: 15). Aquí, el escaldo aplica una misma imagen secuencial para aludir a la espada, cuya forma viperina le permite convocar diferentes *heiti* de base común. Obsérvese el ejemplo citado junto a otros en que sucede el artificio por sinonimia de semejanza o *nýgørving*³⁴:

- Espada: reptil, serpiente, bicha, víbora.
- Barco: caballo, bestia.
- Plata: nieve, hielo, escarcha.
- Oro: collar, anillo.
- Batalla: tormenta, estrépito, choque.
- Sangre: arroyo, rocío.
- Mar: senda, camino.

III. Modos de expresión poética y desgloses de *kenningar*

Bajo este vasto título he agrupado un conjunto de metáforas incluidas en la *Edda Menor* cuya elucidación puede efectuarse aplicando los patrones grácianos con diversos grados de asertividad. Para ello, sigo las interpretaciones proporcionadas a pie de página en la traducción de Luis Lerate. Puede observarse que en todas ellas participan de un modo que podríamos llamar prevalente los conceptos por paridad, misterio y por semejanza sinonímica explicados en el sistema gráciano.

Los artificios utilizados corresponden en su totalidad a *kenningar* con distintas gradas de complejidad según se conformen de uno o más términos. Ello las inscribe en el amplio registro de las llamadas agudezas mixtas o de artificio mayor. Vale recordar que la factura de estos ingenios retóricos compuestos tiene como base las agudezas puras (*heiti*) cuyas remisiones se dificultan por aditamentos que ocultan sus referentes y que, por lo mismo, demandan el conocimiento coordinado de las bases culturales en que se gestaron, fundamentalmente mitología e historia, para lograr su apropiada interpretación.

33.– El criterio de contingencia permite recordar que fue por un hecho concreto (la extracción de la sabiduría) que Odín sacrificó su ojo izquierdo en el pozo de Mimir. La contingencia, según se colige de la exposición gráciana, es otra forma de aludir a la ‘circunstancia especial’, que da fundamento a los conceptos por Apodo, que se explican como «semejanças breves y prontas: relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha sutileza. Para ser ingeniosos requieren también su fundamento de alguna circunstancia especial» (Gracián, 2018: 198). Como se advierte en los ejemplos del grupo 2, los conceptos por Apodo son plenamente compatibles, y acaso también una variación, de los conceptos por Alusión.

34.– Sturluson rememora este procedimiento en diferentes obras. Recupero este ejemplo del capítulo XIV de la *Saga de los Ynglingos*, en que cita las diversas alusiones que emplea el poeta Thjóðól de Hvin para referirse al fuego y que destacamos en cursiva: «Y de Vísbur / la fortaleza del deseo / pudo consumir el *pariente del mar*; / cuando el *malvado ladrón* / del bosque aplicaron / los guardianes del trono / y su propio padre, / y al poderoso / en la nave del hogar / *de las brasas perro* / *rugiente* mordió». (Sturluson, 1997: 56-57)

He dividido la lista en dos grandes grupos (lenguaje denotativo y connotativo) según el tríplico en que clasifica Sturluson los modos de expresión de la poesía. Como es de prever, en el primer grupo se advierten poemas de referentes inmanentes, vale decir, de expresiones que prescinden de retórica referencial directa y que por lo mismo no suelen aludir a nada que no esté concentrado en su propio sistema de interrelaciones semánticas. Por otro lado, en el segundo grupo constan creaciones de referencia indirecta debido al uso preferencial de formulaciones metafóricas, cuyas elucidaciones, como hemos dicho, son súbditas de conocimientos culturales precisos.

A) *Modo denotativo de expresión*

- 1) Héimdal llama, por alto su cuerno,
la cabeza de Mímir a Odín le canta;
el fresno Yggdrásil, el viejo, vacila,
gime el gran árbol, y el ogro se suelta.
- ¿Qué hay de los ases? ¿Qué hay de los elfos?
Jotunheim resuena, deliberan los ases;
los enanos sollozan, los sabios del risco,
al umbral de sus rocas. — ¡O mejor lo sabéis?
- Viene Hrym por el este, en alto el escudo,
se revuelve el reptil con furor de gigante;
chapotea la sierpe y el águila grazna,
la que muertos destroza; Naglfar se desata.
- Por el mar en un barco vienen del este
los hijos del Múspel, Loki al timón;
avanzan con él los monstruos todos,
el lobo los trae, el hermano de Býleist.
- Del sur viene Surt con el mal de las ramas,
resplandece la espada del dios de los muertos;
rechocan los riscos, rebullen las brujas,
al Hel van todos, el cielo se raja. (Sturluson, 1984: 93)

Esta primera muestra es un fragmento de *La visión de la Adivina* que Sturluson cita en el apartado 50 de la *Gylfaginning*. El poema es una descripción de los pormenores que sucederán en el *Ragnarök*, el evento que los alemanes conocen como *Götterdämmerung*, el Ocaso de los Dioses. Como toda relación épica, el poema menciona participantes, hazañas, embestidas, defensas y todos los movimientos que tornan estas escenas en verdaderos teatros literales. El poeta ha prescindido con pocas excepciones del lenguaje indirecto y ha reservado poquísimos *kenningar* fácilmente detectables y fácilmente deducibles, aun sin el manejo del acervo en que se originan. Valen como ejemplos el primer verso de la quinta estrofa en que se dice «el mal de las ramas» en lugar de ‘fuego’ y el otras alusiones que no llegan a formar *kenningar* como la mención de un ogro en el verso final de la primera estrofa y que por acervo se entiende que se trata de Fénrir y la cita de un águila en la tercera estrofa y que es índice de la inminente matanza.

- 2) *Gangleri comenzó así su interrogatorio: —¿Quién es el principal y más antiguo de todos los dioses? El Alto dijo: —En nuestra lengua se llama Padre Universal, pero en el antiguo Asgard tenía doce nombres. El primero era Padre Universal, el segundo Herran o Herian, el tercero Níkar o Hníkar, el cuarto Níkud o Hníkud, el quinto Fiólnir, el sexto Oski, el séptimo Omi, el octavo Biflidi o Biflindi, el noveno Svídur, el décimo Svídrir, el undécimo Vídrir, el duodécimo Jalg o Jalk. (Sturluson, 1984: 33)*

Este fragmento proviene del diálogo inquisitivo que el rey Gylfi sostiene con un personaje llamado Gangleri. A pesar de su estructura, esta sección no puede describirse con los datos del Discurso XXXIV (De los Conceptos por Qüestión) de Gracián, pues, como en el ejemplo anterior, trátase de una exposición meramente informativa de lenguaje denotativo, sin preocupaciones metafóricas.

- 3) *¿Qué sueño fue éste?
(dijo Odín).
Levantábame pronto
a ordenar el Valhalla,
pues gente venía;
desperté a los einhéiar:
que cubrieran los bancos,
que las jarras pulieran;
ordené a las valkirias
que vino trajesen,
cual si a un rey aguardara. (Sturluson, 1984: 111)*

Como en el primer caso, estos versos son una variante de la descripción en prosa. Lo prueban su ausencia de referencias metafóricas y el recurso de estilo directo utilizado en los dos primeros versos. La falta de manejo del acervo puede entorpecer la comprensión de menciones como el Valhalla o las valkirias, pero estos tropiezos, a diferencias de Agudezas como las de Alusión son rápidamente corregidas por una consulta bibliográfica, sin necesidad de las relaciones de términos con misterios, reparos o repugnancias que validan las metáforas de patrones gracianos. Lo mismo cabe al concepto de *einhéiar*, cuya definición el propio Sturluson elucida en el apartado 19 de la *Gylfaginning*³⁵.

B) Modo connotativo de expresión

1. *El manejador del rayo de la tormenta del ogro de la luna protectora del caballo del co-
bertizo.*

Este extenso verso es un ejemplo extremo de lo que los escaldos se proponían ejecutar. Trátase de una compleja agudeza mixta compuesta por seis términos³⁶ entrelazados cuyo desglose en sentido inverso es el siguiente:

35.– Odín se llama Padre Universal porque es el padre de todos los dioses; también se llama Padre de los Caídos porque acoge como hijos a todos los que mueren en batalla; los tiene en el Valhalla y en Víngolf, y entonces reciben el nombre de *einhéiar*. (Sturluson, 1984: 51)

36.– Como observa Porter, Sturluson recomendaba que los *kenningar* no excedieran los cinco términos. El original de esta vasta perífrasis es *nausta blakks hlémána gífrs drífu gimslongvir*.

- el caballo del cobertizo: el barco.
- su luna protectora: el escudo.
- su ogro: la espada.
- su tormenta: la batalla.
- su rayo: la espada.
- quien la maneja: el guerrero.

Si escindimos el primer término (el caballo del cobertizo) en un *heiti* (caballo)+ denotación simple (cobertizo) tendremos un total de siete componentes involucrados. La comprensión de este arduo concepto de arte mayor puede reducirse en dos partes secuenciales.

1ª reducción:

- El manejador del rayo: el guerrero con su espada.
- Tormenta del ogro: la batalla de espadas.
- La luna protectora del caballo del cobertizo: el escudo del barco.

2ª reducción:

- El manejador del rayo de la tormenta del ogro: el guerrero en la batalla (de espadas).
- El manejador del rayo de la tormenta del ogro: la embarcación escudada.

Síntesis: el vikingo que usa la espada y el escudo.

2. *Conducía el Señor de Victorias*
al elfo del jaco de Átal;
los dioses a él le guiaban,
al Beimi afanoso de guerra. (Sturluson, 1984: 108)

La estrofa pertenece a Glum Géirason y es una *Drapa* a Hárald Gráfeld. El poema demanda conocimiento del acervo histórico y puede descomponerse como sigue:

- El Señor de Victorias: Odín.
- El jaco de Átal (un rey del mar): barco.
- El elfo de ese jaco: el rey.
- El Beimi afanoso de guerra: otro rey del mar.

Síntesis: el rey conducía el barco amparado por los dioses.

3. *Ahora escuchad*
la cerveza de Har
en tanto que digo
el precio de Gilling,
en tanto su estirpe
en el mar de la cuba
del peso en la horca
a los dioses remonto. (Sturluson, 1984: 114)

La estrofa pertenece al *Catálogo de los Señores de Halogaland* y, al igual que los Conceptos de Misterio presumen conocimiento del acervo, en este caso, el mitológico.

- Har: uno de los nombres de Odín.
- Su cerveza: la poesía.
- El precio de Gilling (un gigante): lo que exigió de Fiálar y Gálar a cambio de sus vidas es otra referencia a la poesía.
- El peso en la horca: Odín.
- El mar de su cuba: la poesía.

Síntesis y recomposición: Escuchen ahora el poema que dirijo a los dioses.

5. Sigo en esta parte el examen de las estrofas iniciales de un *Drapa* dedicado a Tor compuesto por Éilif Gudrunarson. Al final de cada estrofa señalo las referencias perifrásticas conforme las interpreta Lerate.

5.1 El padre del lazo del mar
—era *Lopt en engaños versado*—
a viajar incitó al matador
de héroes de crespas montañas;
le dijo el voluble compadre
del Gaut del estruendo de guerra
que verde se abría el camino
al corcel de paredes de Géirrod. (Sturluson, 1984: 129)

- El padre del lazo del mar (la serpiente del Mídgard): Loki.
- El matador de los héroes de las montañas (los gigantes): Tor.
- El compadre del Gaut de la guerra (Odín): Loki.
- El corcel de paredes: la casa.

Síntesis: Loki incita a Tor a emprender una incursión contra los gigantes.

5.2 *Tor, el de recio talante,*
no hizo esperar a Camino
del Buitre: la prole de Torn
quebrantar deseaban furiosos;
se dispuso a marchar el del cinto,
más fuerte que nadie de Gándvik,
del reino de Tridi al de Idi
en busca de hijos de Imsi. (Sturluson, 1984: 129)

- Camino del Buitre: el aire y también Loki.
- La prole de Torn: los gigantes.
- El del Cinto: Tor.
- Gándvik: el Mar Blanco.

- El reino de Tridi: el reino de Odín (el Ásgard).
- El reino de Idi, un gigante: el Jotunheim, el mundo de los gigantes.
- Los hijos de Imsi: los gigantes.

Síntesis: Tor accede a la convocatoria de Loki.

5.3. *De la mala la carga del brazo
veloz se aprestó para ir
con el jefe que guarda de ataques,
antes que el Rógnir de ensalmos;
yo digo el brebaje de Grímnir;
aquéllos terror de la esposa
del Éndil del lar del que grazna
extendieron las palmas del pie.* (Sturluson, 1984: 130)

- La carga del brazo (el amante) de la mala (Angrboda): Loki.
- El jefe que guarda de ataques: Tor.
- El Rógnir de ensalmos: Odín.
- Grímnir: otro nombre de Odín.
- Su brebaje: la poesía.
- Éndil: un rey del mar; su esposa: una ogresa.
- El que grazna: el águila; su lar: las montañas, territorio de los gigantes.
- Extender las palmas de los pies: iniciar una marcha.

Síntesis: Loki viaja con Tor antes de Odín hacia el Jotunheim.

5.4. *Le iban los trotacamino
al ogro del disco del cielo;
por el padre de lindas rapazas
marchaba el que hiere el primero,
cuando el de rápida rabia,
quien saca de apuros a Loki,
resuelto trató de matar
a la amante de primos del monstruo.* (Sturluson, 1984: 130)

- El disco del cielo: el sol.
- El ogro del sol: el lobo Skol. Se refiere al gigante Géirrod, padre de Gialp y Greip.
- El que hiere el primero y el de rápida rabia: Tor.
- La amante de primos del monstruo: la gigante Gialp.

Síntesis: Tor ataca a Géirrod e intenta matar a Gialp.

5.5. *Y aquel que la gran catarata
paró de la Nanna del risco
siguió por el mar que caía,
furioso, del coto del lince;
vadeaba el feroz destructor
del mal morador de cavernas
el ancho sendero del río,
horrendo caudal de ponzoña.* (Sturluson, 1984: 130)

- La Nanna del risco: la ogresa Gialp.
- El que paró la catarata: Tor.
- El coto del lince: las montañas; su mar: el río Vímur.
- El que mora en cavernas: cualquier gigante; su destructor: Tor.

Síntesis: Tor viaja a través de un río con gran furia.

5.6. *Ante el hijo del mundo, al encuentro
incitado, en el fondo del mar
—no durmieron las brujas redondas,
las lisas— clavaban sus sierpes;
el cayado que el agua azotaba
en las piedras sonaba; el torrente
bajaba de enormes montañas
revuelto con yunques de Fedia.* (Sturluson, 1984: 131)

- El hijo del mundo: Tor, que busca a Géirrod por instigación de Loki.
- El fondo del mar: el del río Vímur.
- Las sierpes: lanzas.
- Las brujas: las piedras que Tor arroja a los ogros.
- Los yunques de la gigante Fedia: rocas.

Síntesis: Tor cursa un caudaloso y agresivo río apoyándose en su cayado.

Puede verse que, en apretada síntesis, en el poema de Gudrunarson importa menos el contenido que la figuración de un trenzado sistema de referencias metafóricas que presentan distintos grados de reparo graciano para su correcta interpretación.

Reflexión final

Así como el enciclopedismo de Isidoro no halla calco en los jardines de Torquemada ni el *Somnium* de Maldonado en el venturoso teatro de Porcela, es posible atestiguar que lo redundante en la historia de la creación humana no son sus gestores, siempre resguardados por la individualidad irrenunciable, sino sus atenciones esenciales, que el tiempo con-

vierte en escuelas, pactos, influjos, copias o meros plagios. El realismo, ejemplo inmejorable, no fue ideado por escritores decimonónicos ni por sus extensiones naturalistas, ni por las críticas áureas que degradaron a los libros de caballerías ni por las incursiones narrativas de la *Nouveau Roman*. El realismo es ante todo una forma meticulosa de vincular el medio externo (las cosas) con el interno (la mente creadora). De ahí que en sus múltiples variantes predique tanto el alejamiento a foja cero del escrutador como la omnisciencia que participa de los flujos mentales de las criaturas concebidas. Realismo, barroquismo, romanticismo, épica, antes que escuelas, tendencias, géneros o manifiestos son formas de imaginar el mundo. El conceptismo es uno de sus síntomas. Mucho antes de la consagración del epíteto, Aristóteles comprendió su esencia. La transferencia de una realidad a otra por la palabra ha sido un recurso no ignorado por los constructores de evangelios, hagiografías, himnos y poesía aun en las sociedades más remotas. Cuando imaginamos que el sol naciente es cifra de un país entero, que una edad de la historia es oscura como la noche, que una enfermedad es un flagelo o que un sismo es el azote de un dios es porque hemos cursado el orbe metafórico. Si, por lo mismo, pensamos en el conceptismo como una preocupación creativa más que una tendencia datable, entenderemos que su impronta comparece en amplios circuitos culturales que divergen en tiempo y espacio. La naturaleza de lo que estudia Gracián no difiere, en esencia, de las ocupaciones poéticas de Snorri Sturluson. Como historiador, el islandés sabía que la documentación de los eventos podría librar a los pueblos de las reincidencias indeseadas y fertilizar aquello que las sociedades intuyen como identidad. Sturluson fue testigo del creciente desmayo del arte escáldico, y temiendo que la mitología de su pueblo decayera a pasto del olvido, programó un registro en el que los antiguos hechos heroicos y regios sirvieran de materia para revitalizar el intrincado artesanado de la poesía de las cortes. Dos matrices fueron su base: la generada por las particularidades del idioma islandés, que por su unicidad no pueden transferirse a otros sistemas retóricos, y la que recupera la vastedad de asociaciones deducibles de los componentes de la realidad. Cuando Þorbjörn Hornklofi escribe el *kenning* 'báru fákr' dice concisamente en español 'caballo de las olas'³⁷, de lo que se desprende la imagen de 'barco'. La naturaleza sintética de la sintaxis islandesa no impide que la misma idea, con sus íntimas evocaciones, sean transportadas sin alteración alguna al sistema analítico del castellano. Ello muestra que entre aquella remota poesía y los usos conceptistas de los siglos áureos existe lo que podemos denominar un 'sustrato común'. La evidencia de que esta concepción es antes una forma de pensamiento que una escuela la hallamos en las diversas variantes que idearon los marinistas en Italia, los silesianos en Alemania y los eufuistas y metafísicos en Inglaterra. Con grado diverso, en todas ellas se eleva la dificultad del lenguaje a valor literario y se postula la comunicación entre los elementos de la realidad como índice del hallazgo poético. Como hemos visto en este estudio, dicho orden no fue desconocido en el decurso del arte rememorado por Sturluson. Sin recurrir a los minuciosos catálogos gracianos, pero, he aquí lo relevante, intuyéndolos, el islandés libró a la cultura europea de la ignorancia de un acabado sistema de claves cuya trascendencia, quizás, nunca fue perseguida por sus remotos gestores.

37.- De 'fákr': 'caballo' y 'báru' 'olas'

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Gredos: Madrid, 1974.
- ANDERSSON, M. Theodore. «The Politics of Snorri Sturluson». *The Journal of English and Germanic Philology*, 93.1 (Jan., 1994), pp. 55-78. Disponible en <<https://pdfslide.net/documents/he-politics-of-snorri-sturluson.html>>.
- ANDREU CELMA, José María. *Gracián y el arte de vivir*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1998.
- ANÓNIMO. *Edda Mayor*. Madrid: Alianza, 1986.
- . *Den Ældre Edda*. Edición preparada por P.A.Munch. Christiania (1847). Disponible en <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html017>>.
- . *Kalevipoeg*. Madrid: Miraguano, 2015.
- . *Edda. Die Götter und Heldenlieder der Germanen*. Köln: Anaconda Verlag, 2007.
- ARIAS, Martín y HADIS, Martín. *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- BARREIRO, Santiago. *Tres relatos medievales nórdicos. La Saga de Þórir la Saga de Ólkofofri y el Cuento de Brandr*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas, 2018. Disponible en <https://www.academia.edu/36329772/Tres_Relatos_Medievales_N%C3%B3rdicos_La_saga_de_Th%C3%B3rir_la_saga_de_%C7%AAlkofri_y_el_cuento_de_Brandr>.
- BARREIRO, Santiago y BIRRO, Renán, editores). TÍTULO FALTA. Sociedad Argentina de Estudios Medievales, 2017. Disponible en <https://www.academia.edu/14725368/La_poes%C3%ADA_esc%C3%A1ldica_in_Una_introducci%C3%B3n_al_medioevo_escandinavo_ed_Santiago_Barrerio_y_Renan_Birro_Sociedad_Argentina_de_Estudios_Medievales_y_la_Universidade_Federal_do_Par%C3%A1_2017_>.
- BERNÁRDEZ, Enrique. «Traducir sagas islandesas». *El Trujaman. Revista diaria de traducción*, 2015. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_15/27022015.htm>
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
- BORGHI, Gustavo. «'Cuelgan racimos de ángeles, que enrizan'»: comentario ao soneto de Lope de Vega na Agudeza y arte de ingenio (1648) de Baltasar Gracián». *Caracol*, 24 (2022), pp. 305-323.
- CANTARINO, Elena & BLANCO, Emilio. *Diccionario de Conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra, 2005.
- EGIDO, Aurora. *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Pilar y MANRIQUE ANTÓN, Teodoro. *Antología de la literatura nórdica antigua*. Disponible en <<https://books.google.es/books?id=ZH-ITtFX48sC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>.
- . *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza, 1996.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora. *Risa y llanto en los tratados de Gracián. De el «Héroe» a la «Agudeza y arte de ingenio»*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio. Tratado de agudeza*. Madrid: Cátedra, 2018.
- . *Obras completas*. Turner: Madrid, 1993.

- GUDMUNDSSON, Óskar. *Snorri Sturluson- Homer des Nordens*. Böhlau Verlag, Köln: 2011. Disponible en <<https://pdfslide.net/documents/snorri-sturluson-homer-des-nordens-sturluson-homer-des-nordens-eine-biographie.html?page=5>>.
- GUERBER, H.A. *The Norsemen*. Londres: Gresham Publishing Company, 1994.
- HAMMERSHAIMB, Venceslaus Ulricus. *Cuentos y leyendas de las Islas Feroe*. Madrid: Miraguano, 2018.
- HENRY, Adams Bellows. *Rigsthula*. Disponible en <<https://www.sacred-texts.com/neu/poe/poe14.htm>>.
- HERNÁNDEZ, María Teresa. «La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián». *Revista de Lengua Española y Lingüística en General*, núm.???, pp. ??? . Disponible en <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6619/1/ELUA_03_01.pdf>.
- HIDALGO-SERNA, Emilio. *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- LACOSTA, Francisco. «El Conceptismo Barroco de Baltasar Gracián en *Arte y Agudeza de Ingenio*». *Romanic Review* 55.2. (Apr 1, 1964), p. 85. Disponible en <<https://www.proquest.com/openview/11c4991c49a338846e2371216eacffb3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1816663>>.
- LINDOW, John. «Mythology and Mythography». En *Old Norse-Icelandic Literature. A critical guide*. Toronto: University of Toronto, 2005, pp. ???.
- MEISSNER, Rudolf. *Die Kenningar der Skalden Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. Bonn-Leipzig: Kurt Schroeder, 1921. Disponible en <<http://www.septentrionalia.net/etexts/kenningar.pdf>>.
- MØLLER, H.G. *Den Ældre Edda*. In *Foreign Language Editions & Translations of the Prose and Poetic Eddas and related texts*, p. 190. Disponible en <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html>>.
- PARKER, Alexander. «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo». En *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1982, pp. ???.
- PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ, Milagros. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel, 2007.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio. «La literatura española en la Agudeza de Gracián». *Bulletin Hispanique*, 2011, núm.???, pp. ??? . Disponible en <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/321>>.
- POILVEZ, Marion. «Poesía éddica». En *El mundo nórdico medieval. Una introducción. Volumen I*. (BARREIRO, Santiago y BIRRO, Renán Editores), pp. 83-116. Sociedad Argentina de Estudios Medievales, 2017. Disponible en <https://www.academia.edu/14725368/La_poes%C3%ADa_esc%C3%A1ldica_in_Una_introducci%C3%B3n_al_medioevo_escandinavo_ed_Santiago_Barrerio_y_Renan_Birro_Sociedad_Argentina_de_Estudios_Medievales_y_la_Universidade_Federal_do_Par%C3%A1_2017_>.
- PORTER, Edel. «Poesía escáldica». En *El mundo nórdico medieval. Una introducción. Volumen I*. (BARREIRO, Santiago y BIRRO, Renán Editores), pp. 53-82. Sociedad Argentina de Estudios Medievales, 2017. Disponible en <https://www.academia.edu/14725368/La_poes%C3%ADa_esc%C3%A1ldica_in_Una_introducci%C3%B3n_al_medioevo_escandinavo_ed_Santiago_Barrerio_y_Renan_Birro_Sociedad_Argentina_de_Estudios_Medievales_y_la_Universidade_Federal_do_Par%C3%A1_2017_>.
- POZUELO YVANCOS, José María. *La «Agudeza y arte de ingenio», primera neorretórica*. S/d. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-agudeza-y-arte-de-ingenio-primera-neorretorca-0/html/0134272e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html>.
- PUGET, Rosalie du. *Les Eddas traduites de l'ancien idiome scandinave (French)* 1844. In *Foreign Language Editions & Translations of the Prose and Poetic Eddas and related*. p. 312. Disponible en <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html017>>.

- RIUTORT I RIUTORT, Macià. El origen de la palabra 'edda.' *Revista de Filología Alemana*, 2004, pp. 121-134. Disponible en ??????
- SANZ HERMIDA, Jacobo. *El género de preguntas y respuestas como popularización de la filosofía natural: la obra de A. López de Corella*. Universidad de Salamanca, año?????. <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/058/058_183.pdf>
- STURLUSON, Snorri. *La alucinación de Gylfy*. Madrid: Alianza, 1884.
- . *Edda Menor*. Madrid: Alianza, 1984.
- . *La Saga de los Ynglingos*. Valencia: Tilde, 1997.
- TOLKIEN, J.R.R. *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Buenos Aires: Minotauro, 2008.

