

EL SIGNIFICADO DEL LENGUAJE FIGURADO EN LOPE DE VEGA

Cuando se habla de lenguaje figurado; es decir, de ese nutrido elenco de tropos y figuras, debemos pensar en una terminología, en un lenguaje técnico, no en un lenguaje natural, ya que las terminologías científicas y técnicas no pertenecen al lenguaje ni, por consiguiente, a las estructuraciones léxicas del mismo modo que las palabras usuales: constituyen utilizaciones del lenguaje para clasificaciones diferentes y, en principio, autónomas de la realidad o de ciertas secciones de la realidad. Como muy bien dice R. Almela¹: «el hablante marca límites entre la *palabra*, que responde a una intuición expresiva colectiva, y el *término*, *artificialmente producido*, *en mayor o menor medida*, *al margen de la aceptación o intuición generalizada*».

En parte, las terminologías no están estructuradas, son simples nomenclaturas enumerativas que corresponden a delimitaciones en los objetos. Por esta razón, las delimitaciones taxonómicas terminológicas son precisas, en relación con la realidad designada, y son delimitaciones definidas o definibles por criterios objetivos, o sea, por rasgos que pertenecen a los objetos reales, aunque estos pueden pertenecer a una realidad abstracta o imaginaria como en las figuras retóricas.

Por lo mismo, las oposiciones terminológicas tienden a ser exclusivas, de acuerdo con el principio de contradicción (en cada nivel de la clasificación cada

¹ Ramón Almela, *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona: Ariel, 1999, págs. 12-13.

término, cada figura, cada tropo, intenta y aspira a ser distinto de todos los demás), mientras que las oposiciones lingüísticas son muy frecuentemente inclusivas, esto es, que el término negativo o no marcado de una oposición puede englobar al término positivo o marcado: así ocurre en el lenguaje con el masculino, que puede incluir el femenino; mientras que en gramática ‘masculino’ y ‘femenino’ son, naturalmente, términos excluyentes.

Ahora bien, aunque las terminologías científicas y técnicas puedan ser traducidas, en principio, sin dificultad, en toda comunidad que posea las mismas ciencias y técnicas en el mismo grado de desarrollo, puesto que «traducción», en este caso, significa simplemente «sustitución de los significantes» y no «transposición, con modificación, de los significados de una lengua a los significados de otra lengua», en la terminología figurada² la traducción es un trabajo muy difícil cuando no imposible, ya que no se sustituyen los significantes sino que se transponen los significados con modificación tanto extensiva como intensiva, de tal manera que las oposiciones excluyentes propias de la nomenclatura terminológica se hacen con gran frecuencia y versatilidad incluyentes en la retórica, borrándose los límites entre enálage y figura, saltando de lo terminológico a lo lingüístico y a lo estilístico.

Al respecto se hace necesaria la distinción propuesta por Eugenio Coseriu³ entre «zona» lingüística y «ámbito» objetivo, compartido este último tanto por la terminología como por la estilística. La «zona» es el espacio en el que se conoce y se emplea una palabra como signo lingüístico; el «ámbito» es el espacio en el que se conoce un objeto como elemento de un dominio de la experiencia o de la cultura. Un «ámbito» puede ser más estrecho que la «zona» correspondiente o, por el contrario, incluirla; puede ser totalmente exterior a una «zona» o coincidir con ella. Estas diferencias contribuyen a la «resonancia estilística» de las palabras, ya que, por ejemplo, toda palabra empleada fuera del «ámbito» al que se refiere evoca ese «ámbito».

Desde este mismo punto de vista es «técnica» toda palabra cuyo «ámbito» es más estrecho o exterior con respecto a una «zona» determinada. Así, las palabras extranjeras empleadas como tales para objetos también «extranjeros» son palabras «técnicas», independientemente del carácter figurado o no que tengan en las

² También en un texto puede emplearse el lenguaje como *realidad* y puede hablarse *sobre* el lenguaje. Si esto ocurre, lo «dicho» (como realidad u objeto del decir) ya no puede traducirse. Así, un texto español puede traducirse sin mayores dificultades al inglés, por lo que se refiere a lo extralingüístico, pero no puede traducirse el español que se emplee en un texto como «realidad» sintomática (por ejemplo, un modo de hablar regional empleado para caracterizar a un personaje); del mismo modo, tampoco se pueden traducir las expresiones españolas que sean *objeto* del decir y que, por lo tanto, no pertenezcan a lo «designante», sino a lo «designado». En tales casos ya no son posibles traducciones propiamente dichas, sino sólo adaptaciones.

³ Eugenio Coseriu, *Principios de Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1991 (2ª ed.), págs. 100-101.

lenguas de origen. También los dialectalismos o palabras con saber local, los vulgarismos o palabras con saber social, etc.

Estas ideas y opiniones evocadas por el «ámbito» objetivo, afectan, precisamente, a las «cosas», no al lenguaje como tal: son una forma de la cultura no lingüística reflejada por el lenguaje. En efecto, toda cosa puede asociarse con otra que se encuentre constantemente o a menudo en el mismo contexto real —como el arado y el buey del ejemplo de Ch. Bally⁴—, pero esto no tiene en sí nada de lingüístico. Del mismo modo, las ideas de fuerza, de resistencia, etc., es el *objeto buey* el que las evoca (o su imagen), no la *palabra boeuf*, y las evoca en la comunidad francesa, no en francés, como dice Bally en su *Traité de Stylistique française*⁵.

A estas evocaciones les ha sabido sacar rendimiento el lenguaje figurado. También B. Pottier⁶ las aprovechó incluyéndolas dentro del semema en el virtúema. El conocimiento de las cosas y las apreciaciones y opiniones concernientes a las cosas son importantes en lo que se refiere a la fraseología metafórica. En virtud de las correspondientes asociaciones, frases como en francés *il est un boeuf pour le travail*, son de por sí más probables, y estilísticamente más eficaces, que, *il est un canard pour le travail*. Las frases metafóricas surgen fundamentalmente gracias a tales asociaciones y, por otra parte, contribuyen —como también los sintagmas estereotipados— a hacerlas tradicionales.

Por otra parte, en el nivel figurado construimos un metalenguaje mediante lenguaje primario. Si el lenguaje primario es el lenguaje cuyo objeto es la realidad no lingüística, el metalenguaje es un lenguaje cuyo objeto es, a su vez, un lenguaje. Así, en una metáfora, el término real nos sitúa en el lenguaje primario, mientras el término imaginario lo hace en el metalenguaje. Esta distinción —señalada ya por San Agustín⁷, desarrollada luego en la doctrina medieval de las *suppositiones*⁸ y retomada por la lógica moderna—, es tan importante en la semántica como en la retórica. Es preciso señalar, sin embargo, que, desde el punto de vista diacrónico, ciertos elementos surgidos en el metalenguaje del

⁴ Charles Bally, *FM*, 8 (1940), pág. 195.

⁵ Charles Bally, *Traité de Stylistique française*, Genève-Paris: Georg-Klincksieck, 1951 (3^a ed.).

⁶ Bernard Pottier, *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Nancy, 1963, págs. 11-18. También, «Vers une sémantique moderne», en *Travaux de linguistique et de littérature*, 2,1 (1964), pág. 130 y sigs. *Y Lingüística general*, Madrid: Gredos, 1977, págs. 72-83.

⁷ San Agustín, *Obras completas*, t. 1 Escritos filosóficos, Madrid: BAC, 10, 1994. Consúltese también Antonio Alberte González, *Historia de la retórica latina. Evolución de los criterios estético-literarios desde Cicerón hasta San Agustín*, Ámsterdam, 1992.

⁸ En el s. XIII, *Petrus Hispanus* presentó un análisis semántico bastante avanzado, al distinguir *significatio*, es decir, el significado de la palabra, o sea la relación que hay entre una palabra y lo que está designado por ella, y *suppositio*, o sea la capacidad de una palabra de ser sustituida, justamente en vista de su significado, por otra palabra. Así, por ejemplo, la palabra *homo* significa 'hombre' (*significatio*) y, por lo tanto, puede sustituir a la palabra *Sócrates* (*suppositio*).

discurso pueden ser adoptados en el lenguaje primario y, de este modo, volverse elementos de lengua y entrar en oposiciones semánticas de lengua; así, en español *la falda del monte* se opone a *la cima del monte* y no a *la blusa del monte*, por ejemplo. Al oponerse *falda* a *cima* se están poniendo en relación la diacronía de *falda* con la sincronía de *cima*; o, si se quiere, un elemento de la lengua histórica con otro de la lengua funcional.

En efecto, el conocimiento de la lengua en los hablantes y, por consiguiente, sus posibilidades de funcionamiento sobrepasan la actualidad abstracta, puntual. Sobre todo en el caso de las lenguas con gran tradición literaria, se conocen siempre formas, construcciones y oposiciones que ya no se emplean, pero que pueden, eventualmente, emplearse, por ejemplo, como arcaísmos intencionales. Y también fuera de las tradiciones literarias, se conocen en todo momento diferencias diacrónicas: se reconocen formas que ciertos hablantes emplean todavía o que otros hablantes empiezan a emplear.

Tales diferencias se podrían, ciertamente, considerar como diferencias de estilos de lengua. La técnica sincrónica del discurso correspondiente a una lengua histórica no es nunca una técnica unitaria. Se registran, en efecto, en tal técnica, tres tipos de diferencias internas, que pueden ser más o menos profundas: diferencias en el espacio geográfico o diferencias diatópicas; diferencias entre los estratos socioculturales de la comunidad lingüística o diferencias diastráticas; y diferencias entre los tipos de modalidad expresiva o diferencias diafásicas. En este sentido, una lengua histórica no es nunca un solo sistema lingüístico, sino un diasistema: un conjunto de sistemas lingüísticos, entre los que hay a cada paso coexistencia e interferencia. Por el contrario, una técnica del discurso homogénea desde esos tres puntos de vista será una lengua funcional.

Las lenguas son ante todo técnicas históricas del discurso, pero las tradiciones lingüísticas distan mucho de contener sólo técnica para hablar, contienen también lenguaje ya hablado, trozos de discurso ya hecho y que se pueden emplear de nuevo, en diferentes niveles de la estructuración concreta del habla. Ciertas unidades del discurso repetido como frases metafóricas, proverbios, dichos, sentencias, refranes, sólo son conmutables en el plano de las oraciones y de los textos, con otras oraciones y con textos enteros. Así, por ejemplo en español, *cada palo aguante su vela*. Además, estas unidades se interpretan sólo en el plano de las oraciones y de los textos, independientemente de la transparencia de sus elementos constitutivos. Son, en realidad, textos y fragmentos de textos que, en el fondo, constituyen documentos literarios englobados en la tradición lingüística y transmitidos por la misma. En cuanto textos, estas unidades son a menudo traducidas, de manera que se las vuelve a encontrar en muchas lenguas, aun fuera de toda relación genealógica. Por ello su estudio pertenece, en rigor, a las ciencias literarias y a la filología: la lingüística no puede intervenir aquí más

que en calidad de ciencia auxiliar —por ejemplo, en lo que concierne a la etimología de los elementos de tales textos—.

Aparejados con los conceptos de lengua histórica y de lengua funcional, van otros dos: arquitectura y estructura. Dichos conceptos van a tener su importancia en la aplicación al discurso literario. Se entiende por arquitectura de la lengua el conjunto de las relaciones entre los dialectos, los niveles y los estilos de lengua que constituyen la lengua histórica. La arquitectura de la lengua no debe confundirse con la estructura de la lengua, que corresponde exclusivamente a las relaciones entre los términos de una técnica del discurso determinada que constituye la lengua funcional. Entre los términos diferentes desde el punto de vista de la estructura de la lengua hay oposición; entre los términos diferentes desde el punto de vista de la arquitectura de la lengua hay diversidad. Por ejemplo, el hecho de que *laminero* y *lambón* sean términos diferentes (es decir, de que no signifiquen lo mismo), en el español dialectal, es un hecho de estructura, una oposición entre el uso dialectal aragonés y gallego. Por el contrario, la relación entre los términos diatópicos: *laminero*, *lambón* del español dialectal y el término *goloso* del español común, no dialectal, es un hecho de arquitectura de la lengua, una diversidad. En el lenguaje literario interesa más la diversidad que la oposición. La aportación de los buenos escritores se hace sobre todo desde la arquitectura de la lengua histórica, enriqueciendo el idioma mediante lo diverso, aunque sin negar lo opuesto.

Por otra parte, en la estructura de la lengua hay, en principio, solidaridad entre significante y significado (significantes diferentes corresponden a significados diferentes, y a la inversa. En este sentido L. Hjelmslev⁹ propugnó su isomorfismo). En la arquitectura de la lengua, por el contrario, se registran significantes análogos para significados diferentes, y significados análogos expresados por significantes diferentes. Casos prototípicos de semasiología como la polisemia, la homonimia; y de onomasiología, como la sinonimia.

Según esto, la presente investigación intentará profundizar en algunos aspectos de la diversidad que nos presenta Lope de Vega, como buen arquitecto del idioma español que fue, sobre todo en lo que respecta a las variantes diafásicas o variantes de estilo; es decir, aquellas que tienen que ver con las diferencias entre los tipos de modalidad expresiva.

Cuando se habla de estilo, se puede estar tentado de pensar que se trata del concepto moderno de que la lengua es la expresión espontánea del yo profundo del escritor. Pero en el siglo XVII ese término no tenía ninguna de esas significaciones. Correspondía a él en materia de teorías, los preceptos de los *genera dicendi*, y en materia de práctica, la teoría de la imitación.

⁹ Louis Hjelmslev, «Forme et substance linguistique», *Bulletin du Cercle Linguistique de Copenhague*, IV (1937-38), págs. 3-4. También, *Actes Oslo, VIII Congreso de Lingüística*, pág. 646. Y *Ensayos lingüísticos*, II, Madrid: Gredos, 1987, págs. 186-187.

Con respecto a los *genera dicendi*, desde la metodología retórica no se podía concebir una obra sin que no hubiera una íntima e indisoluble trabazón entre la *inventio*, como principio generador; es decir, todos los aspectos temáticos: fábula, ideas, argumentos, personajes; la *dispositio* o estructura; y la *elocutio* o estilo. Además, debían ponerse todas ellas en función de las tres dimensiones del hecho comunicativo: el emisor, el receptor y la referencia. Esa adecuación de cada uno de estos tres componentes del hecho de habla, exigía lo que la retórica llamaba *decoro*¹⁰: *decoro* del que habla, *decoro* del que escucha y *decoro* de lo que se dice. Para ello la retórica había desarrollado con detalladísimas distinciones, los métodos¹¹ de organizar las ideas y de desarrollar los textos, tanto en los aspectos narrativos como en los argumentales. En Hermógenes¹² de Tarso se llega al máximo, hasta 20 distinciones (20 subdivisiones a partir de 7 ideas). Por consiguiente, la retórica, persuasiva siempre, lejos de ser la causante de recargos

¹⁰ De la palabra *decoro* se usó y abusó. De un valor originario de 'dignidad', lo 'adecuado a la naturaleza', lo 'propio', pasó a significar 'adorno superfluo', porque en eso acabó el decoro, en total falta de decoro, en exageración, en hipertrofia, así nos lo indica la palabra española *decorar*. El detonante lo hallamos en una larga corriente que va de Lorenzo Valla (*Elegantiae*, I-VI, 1448. Trad. española de S. López Moreda. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998, 2 ts.) y Rodolfo Agrícola (*De inventione dialectica. Lucubrations*. Nieuwkoop, 1967. Reprod. Facsímil de *Coloniae, apud Ioannem Gymnicum*, 1539), pasando por J. Luis Vives (*Rhetorica sive de recte dicendi ratione libri tres*, Basilea, 1536. Trad. cast. De L. River, Madrid: Aguilar), hasta Pedro Ramos (*Rhetoricae distinctiones*, Parisiis, ex typographia Matthaei Daudidis, 1549. También *Scholae in liberales artes*, Basilea: Eusebius Episcopus et Nicolai Fratres haeredes. Ed. facsímil, W. Ong, Hildesheim, 1970), que propicia la separación, que lleva a cabo, el último de ellos, quedando convertida la retórica en pura *elocutio*.

Como ejemplo de la degradación de la palabra *decoro*, en *El halcón de Federico*, en boca de Perote escuchamos: «Para ser poeta, hermano, / muy poco habréis menester, / (...) / llamar al agua cristal, / a los madroños coral, / conceptos a las razones: / para decir que amanece, / contar que el alba salía, / y que el sol un cuello hacía / de círculos doce o trece, / y otros cien mil disparates».

En su actitud anticulterana, Lope también desliza, a través de su crítica a la secta gongorina, opiniones sobre el ornato excesivo y huero: «El fundamento del edificio culto es trasponer y separar los adjetivos de los sustantivos y amontonar metáforas y tropos». Y añade: «No hay poeta que no haya usado de estas licencias; pero el arte exige templanza» (*Respuesta de Lope a un papel que escribió un señor de estos reinos*. En *La Filomena*, 1621). Publicada en Rivadeneira XXXVIII, págs. 137-141.

Actualmente algunos aspectos del decoro han sido retomados por la Pragmática.

¹¹ Curiosamente, según ha señalado Walter J. Ong, el término *Methodus*, término que marca la época de Petrus Ramus, no llega ni de la lógica ni de las ciencias, sino de la retórica. Cfr. Walter J. Ong, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, New York: Octagon Books, 1974, pág. 230.

¹² La mixtura de estilos achacada a Hermógenes también la vemos en Lope de Vega al dar cabida en su teatro, a la vez, a lo cómico y a lo trágico, a lo noble y a lo plebeyo. Este tipo heterodoxo de comedia nacional era anatematizado por todos los tratadistas renacentistas, que llamaban a su producción *monstruo hermafrodito*.

Referente a Hermógenes pueden consultarse las siguientes obras: *De ratione inveniendi*, Estrasburgo: Richelieu, 1570. Trad. Latina de J. Sturm. *De dicendi generibus, sive de formandi orationum*, Estrasburgo: Richelieu, 1571. Trad. Latina de J. Sturm. *On types of Style*, Univ. North Carolina: Chapel Hill, 1987. English Translation by Cecil W. Wooten. *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo Fuerza*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991. introd., trad. Castellana y notas de Antonio Sancho Royo.

de adornos, se nos presenta como creadora de textos armoniosos o decorosos, adecuados, que producen la sensación de estar presentando al vivo la realidad, la naturaleza sin artificio ninguno, y sin ninguna intencionalidad extra estética. Para conseguirlo echaba mano, entre otras, de una figura muy importante y presente en todo el Barroco y también en Lope. Me refiero a la *evidentia*. Volveremos sobre ella más adelante.

Según las teorías de la imitación que se desarrollan en el Renacimiento y Barroco, al calor de la retórica, la grandeza de una obra literaria no residía en lo que hoy llamamos originalidad, sino en la belleza, armonía y funcionalidad de la composición; con ese fin se podía y se debía acudir a infinitas fuentes¹³ para componer un texto: tanto en el plano elocutivo como en el de la invención.

A partir del concepto de imitación renacentista y barroca, el escritor, valiéndose de esas fuentes, a través de la prosopopeya, no copiaba una persona viva, sino que, una vez determinada su función en las acciones, escogía cada una de las circunstancias propias de tal carácter. Y esto se debía tratar por razones lógicas, o dialécticas, no porque en ellas hubiera algo digno de ser considerado, algo distintivo. Todo lo contrario, estas «pinturas» no tratan de copiar la realidad, la naturaleza real, sino la idea¹⁴, lo que según la naturaleza de las cosas *deben ser* sus circunstancias.

El llamado realismo de nuestros Siglos de Oro no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba del uso de varios recursos combinados que no tenían nada que ver con adornos sobrepuestos; sino que, en la producción misma del texto, en sus dos vertientes de *res et verba*, eran la médula misma del texto, el cual pasando por una conceptualizadísima amplificación¹⁵ se plasmaba en formas lingüísticas adecuadas para producir la impresión de que se estaban viendo hechos y cosas. La misma retórica preceptuaba que había que contemplar con la propia «fantasía» las cosas como si estuvieran presentes, para luego poder producir el mismo efecto en los demás.

Quizá una prueba de que nuestro llamado realismo parece proceder del uso de estas figuras de sentencia, entre ellas la *evidentia*, y no de la imitación direc-

¹³ Así se produjeron en Europa multitud de catálogos de sabiduría o *Polyanteas*. Cuando la crítica post-kantiana descubrió que muchos de nuestros autores áureos, entre ellos Lope, por otra parte tan criticado por ello, habían usado estas *polyanteas*, rasgándose las vestiduras de la sabiduría original, dio en considerar que dichas obras se usaban clandestinamente, como de rondón; pero en verdad muchos de estos manuales eran requeridos a veces por el maestro en la clase, para que el alumno tuviera a mano esas *copiae* del pensamiento y de la elocución clásicas, que necesitaba citar y amplificar en sus ejercicios. No eran diccionarios secretos, sino *thesaurus*, tan cualificados en la época como lo pueden ser hoy las mejores enciclopedias.

¹⁴ Se retoman los esquemas platónicos.

¹⁵ La *evidentia*, como figura de pensamiento que actúa por acumulación detallante, *per aditionem*, forma parte de la amplificación.

ta de la naturaleza, sería el hecho de que el momento que logra el mayor efecto realista, y aun naturalista, de nuestra literatura áurea es el s. XVII, para el que la fórmula era: «El arte supera a la naturaleza» y también: «La naturaleza imita al arte».

Dentro de la primera parte de la retórica, en la *inventio*, se estudiaban las formas de la *amplificatio*, que debían emplearse en los discursos que buscaban más el persuadir que el demostrar. La *amplificatio* se desarrollaba por los mismos «lugares» que la argumentación, pero se dedicaba a exaltar la grandeza, o la miseria del asunto tratado. En esos casos en que el discurso no atendía tanto a las funciones que hoy llamaríamos referenciales, es decir, al ajuste de las palabras con las cosas, sino a sacudir la emotividad del receptor del mensaje, estaban preceptuadas las diversas formas de la amplificación.

Cada uno de los aspectos del plano de la invención tenía su correlato en el de las palabras: a la *amplificatio* de la *inventio*, correspondían en el caso de la *elocutio* ciertas figuras de pensamiento entre las que se destacaba muy especialmente la que se proponía poner delante de los ojos —del receptor— fictivamente las ideas plastificadas, con el objeto de mover sus afectos. Quintiliano¹⁶ (IX, II, 2), distingue entre las figuras que sirven para probar y las que se usan *augendis affectibus*. Las figuras acomodadas para aumentar los afectos se componen principalmente de la ficción. Y dentro de esta, Quintiliano distingue a su vez otras dos: la *fictio personae*, llamada prosopopeya y la *evidentia*.

Aunque por prosopopeya¹⁷ normalmente se entiende el atribuir cualidades, acciones y sentimientos humanos a seres que por su naturaleza carecen de ellos; también el suponer comportamientos animados en seres inanimados o ideas abstractas, como sucede en los Autos Sacramentales; en realidad, es una *sermocinatio* por antonomasia. Como tal *sermocinatio* participa de la atribución a personas reales o personajes de ficción de palabras y de reflexiones que les son extrañas, pero que sirven para caracterizarlos. Para encarecer este valor de caracterización Quintiliano (IX, II, 29-30), cita a Cicerón¹⁸: «no sólo varía la oración, sino que la hace más excitante», y agrega que «con ella sacamos los pensamientos —hasta de los adversarios— como si hablaran entre sí».

¹⁶ Fabio Quintiliano, *Institutiones oratoriae, Libri duodecim*, Oxford: Clarendon, 1970, 2 vols. Ed. M. Winterbottom. Trad. Española: Fabio Quintiliano, *Institutiones oratorias*, Madrid: Hernando, 1987, 2 vols. Trad. De I. Rodríguez y P. Sandier.

¹⁷ He manejado la obra de Fernando Marcos Álvarez, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, «Manuales Unex», n° 3. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1989, p. 118.

¹⁸ Marco T. Cicerón, *De Oratore*, Londres-Cambridge, Mass.: Heinemann y Harvard University Press, 1976, ed. Bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, 2 vols. Trad. Española: Marco T. Cicerón, *Obras completas*, Madrid: Hernando, 1927, t. II, trad. de M. Menéndez Pelayo.

La dimensión dialógica de esta figura, bien como *soliloquio*, con subyección¹⁹ o no, bien como *percontatio*²⁰, con dialogismo o no, la hace idónea para el uso dramático y lírico.

Un ejemplo dramático de *soliloquio* con subyección lo encontramos en Lope en los siguientes versos:

¿Yo para qué nací? Para salvarme.
Que tengo que morir es infalible.
Dejar de ver a Dios, y condenarme,
triste cosa será, pero posible.
¡Posible! ¿Y río, y duermo y quiero holgarme?
¡Posible! ¿Y tengo amor a lo visible?
¿Qué hago? ¿En qué me ocupo? ¿En qué me encanto?
Loco debo de ser, pues no soy santo²¹.

También hallamos otro ejemplo lírico de *percontatio*, con dialogismo en sus *Rimas sacras*²² (XXX):

¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¿Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

Cuántas veces el ángel me decía:
alma asómate agora a la ventana,
verás con cuanto amor llamar porfía!

¹⁹ Consiste en formular una o más preguntas y darse a continuación el mismo autor las respuestas originándose así un diálogo aparente. También dicese de la anticipación que adopta la forma de preguntas y respuestas.

²⁰ Diálogo imaginario entre el autor y un interlocutor ficticio para expresar con viveza determinados pensamientos y reflexiones.

²¹ Ejemplo tomado de Fernando Marcos Álvarez, *op. cit.* (1989), pág. 131.

²² Consúltese F. Lope de Vega, *Obras poéticas (Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos)*, Barcelona: Planeta, 1983, ed. de José Manuel Blecu. También F. Lope de Vega, *Lírica*, Madrid: Castalia, 1999 (2^a ed.), ed. de José Manuel Blecu.

¡Y cuántas, hermosura soberana:
«Mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!²³

Con respecto a la segunda de las figuras encaminadas a mover los afectos, la *evidentia*, aunque no aparece como tal ni en el *Ad Herennium*²⁴ ni en Cicerón²⁵, en tiempos de Quintiliano parece que había alcanzado una excepcional importancia, cuando dice: «Aquello de poner la cosa, como dice Cicerón, ‘*sub oculos subiectio*’, se suele hacer cuando se cuenta un hecho, no simplemente, sino que se presenta como ha sucedido y no globalmente sino por partes». Y agrega que los griegos la llaman *hypotípsis*, esto es, «una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos» (Quintiliano, IX, II, 40).

Y tan importante debía de ser esta figura de la *evidentia* que, al hablar en general del *ornatus*, Quintiliano incluye un apartado especial sobre ella, y advierte que sus contemporáneos distinguían multitud de variedades que él reduce a tres: una «cuando ponemos la imagen de las cosas como en una pintura», a la cual denomina Luisa López Grigera²⁶ evidencia estática, otra «cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho», evidencia dinámica, y una tercera «cuando usamos de símiles» o alegoría, es decir, el presentar delante de los ojos, en imágenes sensibles ideas abstractas, virtudes, vicios.

Esta figura de la *evidentia*, que aparece en los tratadistas griegos tardíos y en los latinos menores, tiene en San Isidoro²⁷ un puesto dentro de sus listas de tropos y figuras (*Etymologiarum libri XX*, Libro II, cap. 21). Su uso en los textos medievales latinos habría producido esos ya señalados efectos de realismo por los críticos del s. XX. Uno de nuestros tratadistas del XVII, Bartolomé Ximénez Patón²⁸, en su *Elocuencia española en Arte*, dice que «los libros que dicen de cavallerías están llenos de esta exornación»²⁹.

Si nos retrotraemos al s. XVI, esta figura no tiene cabida en el *Artis Rhetoricae* (1515), de Nebrija³⁰, pero sí, en cambio, un puesto singular en García Mata-

²³ Ejemplo tomado de Fernando Marcos Álvarez *op. cit.* (1989), pág. 110.

²⁴ *Retórica a Herenio*, Madrid: Gredos, 1997. introd., trad. y notas de Salvador Núñez.

²⁵ Marco T. Cicerón, *Rhetorica*, Oxford: Oxford Classical Texts, 1903, 2 vols., ed. de A.S. Wilkins.

²⁶ Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, pág. 135.

²⁷ San Isidoro, *Etimologías*, Madrid: B.A.C., 1951. Versión castellana de Luis Cortés Góngora.

²⁸ Bartolomé Ximénez Patón, *Elocuencia española en Arte*, en Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid: Editora Nacional, 1980, pág. 326.

²⁹ Dato que extraigo de Luisa López Grigera, *op. cit.* (1994), pág. 135, nota 18.

³⁰ Elio Antonio de Nebrija, *Artis Rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá: Brocar, 1515; 1529 (BN: R/14395).

moros³¹ (1548). En su tratado *De ratione dicendi* la sitúa en el apartado relativo al género deliberativo. En el cap. XI dice así: «Para mover los afectos se presta maravillosamente la demostración³² a la que significativamente los griegos llamaron hypotíposis, porque a la cosa la pone delante de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada. Es muy útil para la evidencia —claridad³³— de la oración y para mover los afectos. Además agrega no poca jocundidad si el asunto es cómico».

En 1576 para Fray Luis de Granada³⁴ en su *Ecclesiasticae Rhetoricae*, bajo el nombre de *evidentia*, ya tiene una importancia tan destacada que ocupa un apartado especial: en la pág. 285 leemos: «Entre [las figuras] ocupa el primer lugar la Energía, que se llama en latín *Evidentia* o *Representatio*, la cual pone y muestra evidentemente a los ojos³⁵ la cosa para que se mire».

Muy poco más tarde, en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera³⁶ a Garcilaso, en 1580, estos conceptos aparecen con mucha frecuencia. En la anotación 305, se lee: «que en lengua latina se dice evidencia [...] cuando las cosas, la persona, el lugar y el tiempo se exprimen de tal suerte con palabras que parece al que oye que lo ve con los ojos³⁷ más que no que lo siente con las orejas».

Esta presentación de la *evidentia* como pintura de cosas, personas, tiempos, lugares, va a ser ya la única en los tratadistas posteriores. El jesuita Bartolomé Bravo³⁸ en su *Liber de Arte Poetica* (1596), le da tal relevancia que casi es la única figura «afectiva» que presenta. Otro jesuita, Francisco de Castro³⁹, en su *De Arte Rhetorica* (1611), da también lugar de privilegio a esta figura, pero sin que aparezcan rasgos dinámicos en ella. En el s. XVIII, Gregorio Mayans y Siscar⁴⁰ en su *Rhetorica* ya no recoge la figura de la *hypotíposis* o *evidentia*.

³¹ Alfonso García Matamoros, *De ratione dicendi libri duo*, Alcalá: Brocar, 1548. Posteriormente hay otra edición en Alcalá: Andrés de Angulo, 1561.

³² Apelativo sinonímico de *evidentia*, *hypotíposis*, *energía*, *representación*.

³³ Las cualidades por excelencia de la tradición clásica retórico-gramatical eran cuatro: corrección, claridad, ornato y decoro. La primera era la cualidad gramatical, las tres restantes eran las cualidades retóricas.

³⁴ Fray Luis de Granada, *Ecclesiasticae Rhetoricae*, Lisboa: Ribeiro, 1576, pág. 285 (BN: R/26942). Trad. cast. Barcelona, 1793. Ed. moderna en F.L. de Granada, *Obras*, vol. III, B.A.E.

³⁵ Obsérvese el pleonismo de la expresión latina *evidentia*.

³⁶ Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando Herrera*, Sevilla, 1580, anotación 305. También en A. Gallego Morell (Ed.): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972.

³⁷ Pleonismo explicado ahora desde la expresión sinestésica romance. La sinestesia también se hace presente desde la Pintura. En las obras líricas Lope no escasea elogios a Rubens. En un soneto le llama «gran poeta de los ojos».

³⁸ Bartolomé Bravo, *Liber de Arte Poetica*, Medina del Campo, 1596.

³⁹ Francisco de Castro, *De Arte Rhetorica*, Córdoba, 1611.

⁴⁰ Gregorio Mayans y Siscar (1757), *Obras completas. III Rhetorica*. Ayuntamiento de Oliva, Diputación de Valencia, 1984.

En Lope de Vega se encuentran muchos puntos de contacto entre Poesía y Pintura. Por ejemplo, en *La hermosa Alfreda*⁴¹ comparten el poeta y el pintor el ser lisonjeros:

Floriseo: De cuantos arte y labor
 hoy el mundo considera
 reducidos a primor,
 no hay cosa más lisonjera
 que el poeta y el pintor.

M. Menéndez y Pelayo⁴² en *Estudios de crítica literaria*, se refiere a Lope en los siguientes términos; con respecto a Calderón «Lope de Vega es gráfico»; «En Lope apenas hay expresión suya que no tenga fuerza sensible, y sus cuadros no son un adorno exterior, sino que dan la visión de la cosa misma».

De todas las Bellas Artes, merecieron su continuada atención la Pintura⁴³ y la Música; de la Arquitectura y de la Escultura apenas hay menciones en su obra dramática. Varias veces en sus obras no dramáticas, Lope se dedicó a ensalzar el arte de la Pintura y a algunos de sus cultivadores⁴⁴. Acaso él mismo no fue profano⁴⁵ en ella, y, desde luego, consta que hizo algunos dibujos⁴⁶. En el poema *La Angélica*⁴⁷ hay un elogio de la Pintura y un canto a las excelencias de esta arte. Con respecto a ella se trata de una nativa disposición y de un influjo del arte sobre la literatura, al mismo tiempo. Por eso dice en el *Laurel de Apolo*⁴⁸:

Dos cosas son al hombre naturales,
 o pintar o escribir en tiernos años,
 que plumas y pinceles son iguales;

⁴¹ Ac. N. VI, 2II-a.

⁴² Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, págs. 331 y 345.

⁴³ Las referencias a pintores son más abundantes que las relativas a músicos.

⁴⁴ Como Juan de Juanes, Alonso de Berruguete, Sánchez Coello, Felipe de Liaño o Pantoja, entre otros. Véanse los versos 329-336 del Canto XIII, de *La hermosura de Angélica*.

⁴⁵ Ya en un principio se le debió instruir en el oficio de bordador de su padre, puesto que demostró más adelante condiciones de dibujante no vulgares, y el dibujo era la labor esencial del bordado.

⁴⁶ Al respecto puede consultarse la obra de Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid, 1901, pág. 225.

⁴⁷ F. Lope de Vega, *Poesía. I, La Dragontea; Isidro; Fiestas de Denia; La hermosura de Angélica (1602)*, ed. y prólogo de Antonio Carreño; Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.

⁴⁸ F. Lope de Vega, *El laurel de Apolo (1630)*, Madrid: Anaya, 1993. Ed. de Silvia Agustín y Manuel Cerezales.

En 1633, Vincencio Carducho⁴⁹ publicó sus *Diálogos de la Pintura*, que contienen (folios 81 y 82) una «Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la Pintura en ponernos delante todo lo pasado y que ha consumido el tiempo». Más curioso es un breve escrito del mismo Carducho en que elogia a Lope, considerando sus creaciones poéticas desde el punto de vista pictórico⁵⁰; útil para establecer las conexiones entre Lope y la Pintura. El carácter divino del pintor se revela en su capacidad de remedar la obra del Creador, y aun de mejorar la Naturaleza, paliando o suprimiendo sus faltas. Así, según José F. Montesinos⁵¹, se explican esas descripciones de paisaje en que lo natural parece visto a través de la pintura.

Visualidad pictórica la de Lope, que nada tiene que envidiar a Góngora, si nos asomamos a los versos 621-628 de su obra *Corona trágica*⁵²:

Ya miran cuadros de diversas flores,
ya los de la pintura soberana,
arte de Reyes, donde son pintores,
nueva en criar naturaleza humana;
veinte lienzos mostraban los primores
que penetró la industria veneciana,
de las veinte mujeres heroínas
a quien dieron laurel letras divinas.

Pero ya antes que en Góngora, en *La Arcadia*⁵³ de Lope se observa el uso de series descriptivas de seres de la naturaleza, con un gran valor pictórico: flores, frutos, animales terrestres, platos de una comida, aves de cetrería, pescados, etc.; Como ejemplo tomo los quince primeros versos del libro V de la novela pastoril:

El durazno y avellano,
álamo, ciruelo, higuera,
sauce, albérchigo y manzano,
el sauce que la ribera
baña alegre el tronco llano;

el albarcoque, el serbal,
con el discreto moral,

⁴⁹ Vincencio Carducho, *Diálogos de la Pintura*, ed. prólogo y notas de F. Calvo Serraller; Madrid: Turner, 1979.

⁵⁰ Vincencio Carducho, *Obras sueltas*, XVII, 308.

⁵¹ José F. Montesinos, *Teatro antiguo español*, VIII, Madrid, 1935, pág. 273.

⁵² F. Lope de Vega, *Corona trágica (1627)*, Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

⁵³ F. Lope de Vega, *La Arcadia (1598)*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1975.

el alto y derecho pino,
con el provechoso lino,
verde florido e igual;

el ajo que no se encubre,
la cebolla, que no pierde
la fuerza a quien la descubre;
la haba, el garbanzo verde,
se han de sembrar por octubre...

Lope en *El castigo sin venganza*⁵⁴, por boca del Duque de Ferrara nos da una definición de la comedia que se sustenta en una imagen pictórica: «la comedia es espejo de la vida, retrata nuestras costumbres». En numerosas ocasiones Lope al referirse al drama como representación de acciones humanas ofrece el sinónimo de pintura de las costumbres.

Esta relación abre paso a otra, la que se establece entre comedia y prosa narrativa. Al respecto R. Menéndez Pidal⁵⁵ ha escrito en *L'Épopée castillane* que «la prosa narrativa imprimió a nuestra comedia un carácter definitivo. Concebida de esta manera, la comedia española se ha constituido bajo la forma de una epopeya dramática, y el principio al cual obedece no es otro que este: todo lo que puede ser narrado puede también ser llevado a la escena⁵⁶. Por eso, en nuestro teatro se atiende con preferencia a desarrollar el argumento⁵⁷, generalmente complicado, y se piensa que sus obras están emparentadas con crónicas y novelas, mejor que con las tragedias y las comedias de tipo clásico»⁵⁸.

El propio Lope afirmó en el proemio de su novela *El desdichado por la honra*⁵⁹: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos

⁵⁴ F. Lope de Vega, *El castigo sin venganza (1631)*, ed. de A. David Kossoff, Madrid: Castalia, 1989 (4ª ed.).

⁵⁵ R. Menéndez Pidal, *L'Épopée castillane a travers la littérature espagnole*, trad. De Henri Mérimée; avec une préface de Ernest Mérimée; Paris: Armand Colin, 1910. Trad. española: *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

⁵⁶ De hecho hay un grupo de comedias extraídas de novelas extranjeras. También las comedias caballerescas y de historia nacional establecen conexiones con la poesía épica del romancero.

⁵⁷ La *evidentia* y la prosopopeya, compartidas tanto por la narrativa como por el teatro, son figuras de la elocutio, que, en su correspondencia con la inventio, pertenecen a la *amplificatio* dentro de la *argumentatio*.

⁵⁸ Opinión secundada, entre otros, por George Ticknor, *History of Spanish literature*, New York: Gordian Press, 1965 (6th ed.). Trad. española: *Historia de la literatura española*, ed. y prólogo de José A. Orla; adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia; con un apéndice sobre la literatura española del siglo XIX por Marcelino Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Bajel, 1948.

⁵⁹ Una de las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*, incluida dentro de *La Circe (1624)*. F. Lope de Vega, *Obras poéticas (Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos)*, ed. de José Manuel Blecuá; Barcelona: Planeta, 1983.

que las comedias». Esto explica que Lope llamara a *La Dorotea*, esa aparente novela, «acción en prosa», es decir, una obra de contenido dramático, pero no representable, repitiéndose la estrecha relación existente entre novela y comedia, ya apuntada en las *Novelas a Marcia Leonarda*⁶⁰. Por eso mismo, en *El peregrino en su patria*⁶¹, los personajes no están tratados como héroes de una narración, sino de una comedia de intriga, con todas las contradanzas típicas del teatro lopesco.

El procedimiento formal que unirá comedia con pintura y comedia con prosa narrativa es el mismo y consistirá en la figura de la *evidentia*. De ahí su importancia para entender su función estructuradora del discurso literario en Lope.

Veamos en Lope de Vega algunos ejemplos de *evidentia* a lo largo de su obra: En *La Dorotea*⁶², Acto I, vv. 1-20:

Unas doradas chinelas,
 Presas de un blanco listón,
 Engastaban unos pies,
 Que fueran manos de amor.
 Unos blancos zapatillos,
 De quien dijera mejor,
 Que eran guantes de sus pies,
 Justa, aunque breve prisión;
 Descubriendo medias blancas
 Poco espacio, de temor
 De que no pudiera serlo
 Sin esta justa atención;
 Asiendo las blancas manos
 Un faldellín de color,
 Alfileres de marfil,
 Que dieron uñas al sol,
 Me enamoraron un día
 Que, con esta misma acción,
 La bellísima Amarilis
 Un arroyuelo saltó.

se hace una descripción exhaustiva y dinámica⁶³ de Amarilis sujetándose las faldas al saltar un arroyuelo. La descripción va detallando de abajo a arriba y se va

⁶⁰ F. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella; Madrid: Júcar, 1988.

⁶¹ F. Lope de Vega, *El peregrino en su patria (1604)*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce; Madrid: Castalia, 1973.

⁶² F. Lope de Vega, *La Dorotea (1632)*, ed. de José Manuel Blecua; Madrid: Cátedra, 1996.

⁶³ Se ofrece una *gradatio* desde el pie hasta la mano, pasando por medias y faldellín.

apoyando en notas cromáticas expresadas a través de los adjetivos. Sobresale la presencia de dos colores: el blanco, a través del adjetivo correspondiente, y del sustantivo «marfil»; y el amarillo, a través del adjetivo «doradas», y del sustantivo «sol», que resultan ser epítetos tópicos en el retrato femenino. También aparece el hiperónimo «color», pero en función hiponímico-antonímica: «no blanco», con neutralización de todos los colores restantes.

En *La Arcadia*⁶⁴, Libro I, «¡Oh, Libertad preciosa!»:

Aquí la verde pera
 Con la manzana hermosa
 De gualda y roja sangre matizada,
 Y de color de cera
 La cermeña olorosa
 Tengo, y la endrina de color morada.
 Aquí de la enramada
 Parra que al olmo enlaza,
 Melosas uvas cojo.
 Y en cantidad recojo,
 Al tiempo que las ramas desenlaza
 El caluroso estío,
 Membrillos que coronan este río.

estamos ante la presencia de naturaleza muerta, a modo de un bodegón, siguiendo los cánones del tópico del *Beatus ille* horaciano. Para ello se vale de una descripción estática⁶⁵, basada en notas de color fundamentalmente epítéticas. No sobresale aquí ningún color. Se utilizan de forma equipolente todos: «verde», «gualda», «roja», «morada», mediante sus correspondientes adjetivos.

En el soneto XCIV de las *Rimas humanas*⁶⁶, «Al triunfo de Judith»⁶⁷:

Cuelga sangriento de la cama al suelo
 El hombro diestro del feroz tirano,
 Que opuesto al muro de Betulia en vano,
 Despidió contra sí rayos al cielo.

⁶⁴ F. Lope de Vega, *La Arcadia* (1598), ed. de Edwin S. Morby; Madrid: Castalia, 1975.

⁶⁵ Los elementos estáticamente descritos resultan ser equipolentes, en cuanto al color y en cuanto a la fruta.

⁶⁶ F. Lope de Vega, *Rimas humanas* (1602), ed. de Gerardo Diego; Madrid: Taurus, 1981.

⁶⁷ Los mitos antiguos habían sido utilizados muchas veces en la lírica culta dentro de un soneto como un cuadro, férreamente enlazados por los endecasílabos, bajo los que se puede reconocer una viva presencia de las artes plásticas.

Revuelto con el ansia el rojo velo
 Del pabellón a la siniestra mano,
 Descubre el espectáculo inhumano
 Del tronco horrible, convertido en hielo.

Vertido Baco, el fuerte arnés afea
 Los vasos y la mesa derribada,
 Duermen las guardas que tan mal emplea;

Y sobre la muralla coronada
 Del pueblo de Israel, la casta hebrea
 Con la cabeza resplandece armada.

nos encontramos ante una escena que recuerda muy de cerca al famoso cuadro de Tintoretto del Museo del Prado. De nuevo naturaleza muerta, pero ahora mediante descripción dinámica, con todo lujo de detalles escénicos, tanto corporales como ambientales. Las notas cromáticas se suceden en una gradatio descendente-ascendente⁶⁸, básicamente evocadas por verbos y sustantivos. Así, rojo a través de «sangriento»; blanco, a través de «hielo»; y amarillo, a través de «rayos «(sol) y de «coronada-resplandece» (oro).

En *El peregrino en su patria*, libro V:

Pánfilo, dejando su bordón entonces [...], puso en los brazos el cuerpo, que acordándose de que así llevaba a Jacinto, le pareció que pues ya trataba en llevar y traer muertos, no estaba lejos de estarlo, y consolado de que ya no era el difunto a lo menos era las andas, caminó con aquel hidalgo al monasterio, que con remisas palabras, interrumpidas de la vecina muerte, le refería la ocasión de ella. Llegó el peregrino a la puerta, en cuyo frontispicio con los rayos de la luna se veía una imagen de la que sobre ella tiene sus hermosas plantas, dando claridad al retrato, cuyo original había tenido nueve meses al sol en las entrañas. Mientras llamaba, le dijo Pánfilo que se encomendase a ella; oyó el portero los golpes, y llegando a la puerta se informó del caso, y respondiéndole que con otro engaño semejante ciertos bandidos de Jaca habían una noche robado al monasterio, no quiso abrir sin licencia del superior. Rogóle Pánfilo que se diese prisa; pero como hasta su celda hubiese gran distancia y se pasase una huerta, entretanto el caballero expiró en sus brazos. Pálido le miraba Pánfilo y con vehementes voces le animaba al temeroso tránsito, habiéndole puesto

⁶⁸ Se procede de arriba abajo y viceversa: hombro, mano, tronco, arnés, cabeza.

de dos ramas de murta una cruz sobre el pecho, cuando sintió una tropa de caballos, cuyos dueños, divertidos por varias sendas le buscaban.

se hace una descripción dinámica mediante el uso de verbos de movimiento: «dejar», «poner», «caminar», «llegar», «llamar», «llegar», «no abrir», «darse prisa» (tropa de caballos), «buscar».

Aunque las notas cromáticas son escasas, sí se observa el énfasis que se hace en el color blanco, a través de los sustantivos «luna» y «claridad»; y en el color amarillo a través del sustantivo «sol».

En *La Gatomaquia*⁶⁹, Silva I, vv. 74-89:

Asomábase ya la primavera
 Por un balcón de rosas y alhelíes,
 Y Flora, con dorados borceguíes,
 Alegaba risueña la ribera;
 Tiestos de Talavera
 Prevenía el verano,
 Cuando Marramaquiz, gato romano,
 Aviso tuvo cierto de Maulero,
 Un gato de la Mancha, su escudero,
 Que al sol salía Zapaquilda hermosa,
 Cual suele amanecer purpúrea rosa
 Entre las hojas de la verde cama,
 Rubí tan vivo, que parece llama;
 Y que con una dulce cantilena
 En el arte mayor de Juan de Mena,
 Enamoraba el viento.

estamos ante una descripción dinámica muy detallada de la estación y el momento de aparición de un personaje en escena, a través de verbos de movimiento: «asomar», «avisar», «salir», «amanecer». Hay, por otra parte, profusión de notas de color, aludidas directamente por medio de adjetivos: «dorados», «purpúrea», «verde»; o indirectamente por medio de sustantivos: rojo «rosas», «rubí», «llama»; y blanco «alhelíes». Todos ellos epítetos propios, excepto el primero, que es un epíteto accidental, quizá tópico, referido a la indumentaria femenina.

En *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*⁷⁰, en «La pulga»:

⁶⁹ F. Lope de Vega, *La Gatomaquia* (1634), ed. de C. Sabor de Cortázar; Madrid: Castalia, 1983.

⁷⁰ F. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* (1634), ed. de José Manuel Blecua; Barcelona: Planeta, 1976.

Picó atrevido un átomo viviente
 Los blancos pechos de Leonor hermosa,
 Granate en perlas, arador en rosa,
 Breve lunar del invisible diente;

Ella dos puntas de marfil lucente
 Con súbita inquietud, bañó quejosa,
 Y torciendo su vida bulliciosa,
 En un castigo dos venganzas siente.

Al expirar la pulga, dijo: «¡Ay triste,
 Por tan pequeño mal, dolor tan fuerte!»
 «Oh pulga —dije yo— dichosa fuiste;

Detén el alma, y a Leonor advierte
 Que me deje picar donde estuviste,
 Y trocaré mi vida con tu muerte»

de nuevo una descripción dinámica a través de verbos de movimiento como: «picar», «con súbita inquietud bañar», «torcer», o «detener». Se vuelve a insistir en dos notas cromáticas que a lo largo de los textos elegidos se han constituido en valores repetidos: el color blanco a través del adjetivo «blancos» y de los sustantivos «marfil», «perlas»; y el color rojo, a través del adjetivo «granate» y del sustantivo «rosa». Todos ellos responden en el soneto a notas epitéticas. En cuanto a blanco, es un epíteto tópico de la piel del cuerpo femenino; en relación a rojo, es un epíteto propio de sangre producida por la picadura de la pulga.

También en las *Rimas humanas y divinas*, pero en la composición titulada «Al Nacimiento de Nuestro Señor», en los dos primeros versos incluso se llega a introducir lo que va a expresar, mediante el verbo *ver*:

—Despierta, Gil, y verás
 Una cosa nunca vista,
 si puede ser que resista
 el águila de más vuelo
 ver bordado todo el cielo
 de soles a medianoche,
 y que de la luna el coche
 las cubiertas levantadas,
 entre nubes esmaltadas
 conduce, cantando amores,

aves de tantas colores
como flores tiene el prado.

—Deben de haberse casado
la luna y el sol, Andrés.
El sayo traigo al revés
con la prisa que me diste;
toda la nieve se viste
de claveles y de rosas.
¡Oh, qué lindas mariposas,
con alas de azul y oro,
van por el aire sonoro!
¡Quién una dellas cogiera!

—No hables desa manera:
que con rostros y cabellos
parecen ángeles bellos
y dorados querubines,
como aquellos serafines
que adoran el arca santa.

Ya Llorente se levanta.
—Buenos días, mayores.
—Tan buenos que nunca tales
se vieron como se ven
en los montes de Belén.
¡Cosa que lleguen los días
que nos promete Esaías,
y el divino Emanuel
venga a comer leche y miel!...

Lo que se va a ver son signos celestes extraordinarios. Constituye una descripción estática, a modo de mosaico. Las notas cromáticas que se aportan son: el blanco, evocado indirectamente a través de una metáfora de ‘estrellas’: «soles a medianoche», también de los sustantivos: «luna» y «nieve»; el amarillo, evocado indirectamente a través del sustantivo «sol» y «oro», y del adjetivo «dorados»; el rojo, a través de los sustantivos «claveles» y «rosas»; el azul, directamente a través del adjetivo correspondiente. Y una mención hiperonímica a toda la gama cromática existente, a través del sustantivo «colores». Todos los adjetivos, a excepción de «azul»⁷¹, resultan ser epítetos propios.

⁷¹ «¡Oh, qué lindas mariposas, / con alas de azul y oro». Epítetos accidentales.

En todos estos textos que hemos aportado se erigen como notas cromáticas preferidas por Lope en la *evidentia*, el blanco junto con el amarillo, seguidos de cerca por el rojo, y ya quedan más alejados el verde y el azul. Si atendemos al valor simbólico que pudieran tener estos colores en Lope podemos, a modo de ejemplo, tomar como referencia los versos 255-262 de *La Dragontea*, en el canto II:

Ya los bizarros jóvenes vestidos
de diferentes sedas y colores,
dando en ellas indicios y sentidos
a la diversidad de sus amores;
leonado, ausencias, pardo a los olvidos,
azul a los celos, rojo a los favores,
pajizo a los desdenes, blanco al alma,
entre la tierra y mar están en calma...

Un aspecto muy característico que presenta la *evidentia* en Lope de Vega es el de incluir a menudo lo que he dado en llamar la *descripción impresionista*. Esta consiste en la exposición detallada de un sentimiento, acción o pensamiento, por medio de la selección de todas aquellas notas que conmueven o impresionan nuestro ánimo de forma muy gráfica, por lo que se hace necesario que la sintaxis se abrevie significativamente, elidiendo nexos, sobre todo verbales, necesarios en un *ordo syntacticus* del período.

Hemos trabajado este aspecto en las comedias de Lope y hemos podido comprobar⁷²:

1º) 41 casos de descripción impresionista en los 9 grupos de comedias analizados.

2º) La 1ª época (1579-1603) es donde más datos cuantitativos se acumulan⁷³, pero se distribuyen proporcionalmente a lo largo de las tres épocas de su producción dramática las distintas variantes cualitativas⁷⁴. De todas las variantes,

⁷² Hemos extraído estos datos de mi libro *El lenguaje dramático de Lope de Vega*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.

⁷³ 1ª época: 18 casos; 2ª época: 12 casos; y 3ª época: 11 casos.

⁷⁴ 1ª, 2ª y 3ª épocas: 5 tipos de variantes, con la siguiente distribución: 1ª época: 2 variantes, tanto las Comedias de Santos como las Comedias de enredo y costumbres; 1 variante, las Comedias de historia nacional. 2ª época: 2 variantes, las Comedias mitológicas; 1 variante, tanto las Comedias de historia nacional, como las Comedias caballerescas y las Comedias sobre historia clásica. 3ª época: 2 variantes, tanto las Comedias caballerescas como las Comedias de enredo y costumbres; 1 variante, las Comedias de historia nacional.

el tipo morfosintáctico más usado es el de sintagma verbal + sintagma nominal; y el más utilizado semánticamente es el metonímico⁷⁵. Veamos algunos ejemplos:

1ª época (1579-1603):

— Comedias de Santos:

*San Segundo de Ávila*⁷⁶:

— (Sintagma nominal + sintagma preposicional - metáfora 2ª fase):

Hermógenes: que tiene *el vientre por Dios* (v. 653)

Por ‘vulgo comilón, materialista, egoísta’.

— (Sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Vandelino: y no por eso dejó (v. 1351)
el mundo de *hacelle templo* (v. 1352)

Por ‘adorarlo’.

— Comedias de enredo y costumbres:

*El galán Castrucho*⁷⁷:

— (Sintagma nominal - metáfora sobre metonimia):

Castrucho: Mozalbitos de buen talle, (v. 1111)
Puntas, tajos y reveses. (v. 1112)

Por ‘pendencieros, duchos en el combate’.

⁷⁵ En la investigación que llevamos a cabo en el teatro de Sor Marcela de San Félix, la hija que Lope tuvo con Micaela de Luján, pudimos comprobar cómo el procedimiento metonímico se imponía al metafórico en el comportamiento textual de la polisemia. Cfr. Mª Azucena Penas Ibáñez y Marie Claire Kamdem Tchouga, «Monosemia y polisemia textual», en *Actas del I Congreso Internacional «Análisis del discurso: lengua, cultura, valores»*, Pamplona, Universidad de Navarra (en prensa).

⁷⁶ F. Lope de Vega, *San Segundo de Ávila (1594)*, Madrid: BAE, 178, 1965.

⁷⁷ F. Lope de Vega, *El galán Castrucho (h. 1598)*, Madrid: RAE, VI, 1928.

— (Sintagma preposicional + sintagma verbal + sintagma verbal + sintagma nominal + sintagma preposicional - metáfora sobre metonimia):

Castrucho: ¡Oh vieja de Belcebú, (v. 1946)
 que *a tú por tú* (v. 1947)
te pongas con quien ayer (v. 1948)
 te hizo *ver* (v.1949)
estrellas a mediodía! (v. 1950)

Por ‘discutir con quien le pega a uno de lo lindo’.

— Comedias de historia nacional:

*El remedio en la desdicha*⁷⁸:

— (Sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Abindarráez: Aquí llega, Jarifa, vuestra víctima; (v. 2113)
 abrid, que *pasa ya la luna errática*. (v. 2114)

Por ‘venirse la noche’.

2ª época (1603-1615):

— Comedias mitológicas:

*La fábula de Perseo*⁷⁹:

— (sintagma verbal + sintagma nominal - metonimia):

Diana: Os puso en una nave, pretendiendo (v. 1074)
 daros la muerte *sin manchar la espada* (v. 1075)

Por ‘dar la muerte sin clavar, hincar la espada provocando sangre’.

— (sintagma verbal + sintagma nominal + sintagma preposicional - metonimia):

⁷⁸ F. Lope de Vega, *El remedio en la desdicha (1595-1598)*, Madrid: Clásicos Castellanos, 39, 1967.

⁷⁹ F. Lope de Vega, *La fábula de Perseo (1612-1613)*, Madrid: BAE, 190, 1966.

Fineo: Quien *prueba el filo al cuchillo* (v. 1331)

Por 'quien es acuchillado'.

— Comedias de historia nacional:

*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*⁸⁰:

— (Sintagma nominal + sintagma verbal + sintagma nominal + sintagma preposicional - metáfora A = B):

Comendador: ¡Si gente no hubiera!... (v. 475)
Mas despertarán también.(v. 476)

Leonardo: No harán, que son segadores; (v. 477)
Y el vino y cansancio son (v. 478)
candados de la razón (v. 479)
y sentidos exteriores. (v. 480)

Por 'segadores rendidos de sueño a causa del trabajo y no lúcidos a causa del vino'.

— Comedias caballerescas:

*La mocedad de Roldán*⁸¹:

— (Sintagma verbal + Sintagma nominal + Sintagma preposicional - metonimia):

Felicio: Y que a mí me ha tirado muchas piedras (v. 1494)
con una honda. (v. 1495)

Alcalde: ¿A vos con una honda? (v. 1495)

Felicio: A mí con una honda. (v. 1496)

⁸⁰ F. Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1610?), Madrid: Clásicos Castellanos, 159, 1969.

⁸¹ F. Lope de Vega, *La mocedad de Roldán* (1599-1603), Madrid: Aguilar, 1974.

Alcalde: ¿No *teníades* (v. 1496)
Manos para un rapaz? (v. 1497)

Por ‘¿no pudiste cogerlo para pegarle?’.

— Comedias sobre historia clásica:

*Las grandezas de Alejandro*⁸²:

— (Sintagma nominal + Sintagma preposicional - metáfora sobre metonimia):

Vitelo: Toque, y véngase conmigo, (v. 2075)
 verá mi rancho en seis ramas; (v. 2076)
 mas para *yegua de vientre* (v. 2077)
 cualquier establo le basta. (v. 2078)

A la esposa dedicada a la crianza de los hijos la denomina gráficamente ‘yegua de vientre’.

3ª época (1615-1635):

— Comedias caballerescas:

*El premio de la hermosura*⁸³:

— (Sintagma nominal + Sintagma verbal + sintagma verbal + sintagma preposicional - metáfora A = B):

Tisbe: ¿Qué vida será la mía (v. 1022)
 entre estas hayas y pinos, (v. 1023)
 donde *solas fuentes hay*, (v. 1024)
 y *son de los ojos míos?* (v. 1025)

Por ‘llorar de forma inconsolable’.

— (Sintagma preposicional + Sintagma nominal + Sintagma preposicional - metonimia):

⁸² F. Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro (1604-1608?)*, Madrid: BAE, 190, 1966.

⁸³ F. Lope de Vega, *El premio de la hermosura (1610-1615)*, Madrid: Aguilar, 1974.

Tisbe: ¡Ay triste, que un preso es! (v. 2191)
 ¿Si va a morir? ¿Quién lo duda, (v. 2192)
con la garganta desnuda (v. 2193)
y tanto hierro a los pies? (v. 2194)

Por ‘preso a punto de ser ejecutado’.

— Comedias de enredo y costumbres:

*Las bizarrías de Belisa*⁸⁴:

— (Sintagma nominal + Sintagma nominal - metáfora A = B, en frase nominal pura, sobre metonimia):

Belisa: Miraba a pie la pendencia, (v. 169)
todo tabaco y bigotes (v. 170).

Por ‘fumando mucho a través de unos grandes bigotes’.

— (Sintagma verbal + Sintagma preposicional - metonimia):

Belisa: (porque estos no son de *aquellos* (v. 191)
Que repiten para cofres) (v. 192)

Por ‘caballos viejos’, ya que los cofres se forraban con cuero de caballo, que es de suponer sería con los ya viejos e inútiles para la carrera o el tiro.

— Comedias de historia nacional:

*El caballero de Olmedo*⁸⁵:

— (Sintagma nominal + Sintagma nominal - metonimia):

Inés: Espera (v. 338)
 ¿Qué es lo que traes aquí? (v. 339)

Fabia: Niñerías que vender (v. 340)
 para comer, por no hacer (v. 341)
 cosas malas. (v. 342)

⁸⁴ F. Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa* (1634), Madrid: Clásicos Castellanos, 157, 1970.

⁸⁵ F. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* (1620-1625?), Madrid: Castalia, 19, 1970.

Leonor: Hazlo así, (v. 342)
Madre, y Dios te ayudará. (v. 343)

Fabia: Hija, *mi rosario y misa*; (v. 344)
Esto, cuando estoy de prisa, (v. 345)
que si no ... (v. 346)

Por ‘las ocupaciones de una mujer devota, amante de la Iglesia’.

3º) El grupo de comedias que más utiliza este recurso es el de enredo y costumbres, con 20 casos.

4º) El grupo de comedias que menos lo utiliza es el de historia clásica, con 1 caso.

5º) Hay 3 comedias que no presentan ningún caso de este tipo de descripción impresionista: pastoriles, de historia extranjera, y comedias extraídas de novelas.

6º) En las descripciones impresionistas⁸⁶ no encontramos ni lexicalizaciones ni tópicos literarios, sino más bien creaciones y aportaciones individuales del autor. Así, por ejemplo, en

Las bizarrías de Belisa:

Miraba a pie la pendencia, (v. 169)
Todo tabaco y bigotes. (v. 170)

(Porque estos no son de *aquellos* (v. 191)
Que repiten para cofres) (v. 192)

M^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

⁸⁶ En la serie morfosintáctica a la que pertenece la descripción impresionista, sin embargo, predominan las lexicalizaciones.