



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Español: Lengua y Literatura

**Estudio de tropos y figuras
retóricas en la poesía política de
Quevedo**

Autor

D. Carlos Zurro Muñoz

Tutores

Prof. Dr. D. José David Pujante Sánchez

Prof.^a Dr.^a D.^a Sara Molpeceres Arnáiz

Índice

Nota introductoria	3
1. Francisco de Quevedo: vida, literatura y política.....	4
2. Corpus general poético de Quevedo.....	6
3. Corpus elegido para este trabajo	7
4. Tropos y figuras retóricas.....	8
4. a. La tradición retórica	8
4. a. I. Tropos	9
4. a. II. Figuras retóricas.....	10
Figuras de dicción.....	11
a) Figuras por adición	11
b) Figuras por detracción	12
c) Figuras por orden	12
Figuras de pensamiento o de sentencia	13
a) Figuras frente al público.....	13
b) Figuras frente al asunto.....	14

4. b. La tropología en la actualidad. La superación del concepto de <i>sermo ornatus</i>	17
5. Características del discurso histórico	19
6. Análisis tropológico del corpus y construcción del pensamiento político de Quevedo a través de las estructuras tropológicas y figurales.....	22
7. Conclusiones.....	39
Bibliografía.....	40
Apéndice	42

Nota introductoria

El presente Trabajo de Fin de Grado es un estudio de carácter teórico-práctico que tiene como principales fines, por un lado, el análisis de tropos y figuras retóricas pertenecientes a un corpus¹ poético de Francisco de Quevedo que más adelante detallaremos y, por otro lado, el esclarecimiento del modo en que Quevedo construye su pensamiento a partir de esos tropos y figuras; de qué forma confecciona su postura ideológica y qué nivel de verosimilitud logra con el propósito de demostrar sus ideas. Todo ello, análisis y esclarecimiento, son pasos previos hacia nuestras conclusiones sobre la materia que nos ocupa.

La tesis de la que partimos consiste no en abordar un análisis literario en el sentido canónico de la filología, sino en llevar a cabo un análisis retórico-discursivo, un análisis ideológico. Es decir, que nos interesan los textos como discurso, pues es la construcción tropológica la base de la construcción ideológica y del entendimiento del mundo -en nuestro caso, la visión política de Quevedo-. Por tanto, el discurso hace nuestro entendimiento del mundo. Esto resulta de especial relevancia para analizar textos clásicos, siempre amparados por una panorámica tradicional, y darles un nuevo enfoque para, de ese modo, poder obtener otras enriquecedoras lecturas de estos. Por otra parte, resulta también esencial este enfoque retórico-discursivo del análisis textual para dar cuenta de cómo la literatura puede persuadir y configurar una determinada postura acerca de la realidad.

Por último, mencionaremos que al análisis lo antecede un breve contexto que engloba la vida de Quevedo y menciona su vínculo con la política y la literatura, así como la sucinta descripción del corpus poético seleccionado, cuyos textos hemos incluido al final de este documento, justo después de la bibliografía utilizada. Asimismo, hemos dedicado un apartado a la breve exposición de las características del discurso histórico, puesto que están presentes en los sonetos analizados, que cuentan con un componente historiográfico. A propósito de las abreviaturas empleadas para sonetos y versos, hemos seguido las convencionales; *s.* y *v.*, respectivamente. En cuanto al uso de la cursiva utilizada a lo largo del trabajo, esta pertenece al texto original de la cita o indica vocablos extranjeros.

¹ El corpus de poemas seleccionado ha sido obtenido de la siguiente obra: QUEVEDO, Francisco de. (2004). *Poesía original completa*. (Ed.) José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta. Págs. 44, 75, 81 y 88.

1. Francisco de Quevedo: vida, literatura y política

Antes de abordar el análisis de los sonetos seleccionados, es preciso hablar de la vida del poeta y de su estrecha relación con la política.

Francisco Gómez y Santibáñez nació el 17 de septiembre de 1580, señala Ortenbach, que nos da diversos datos de la vida del poeta (1991: 15-34): con el tiempo cambió sus apellidos, suprimiendo el de Gómez de su padre y el de Santibáñez de su madre, a fin de quedarse, ya definitivamente, en Francisco de Quevedo y Villegas. De sus primeros años se sabe muy poco. Quevedo sufría, física y moralmente, determinada malformación de los pies. No tardó en destacar con la pluma; poseía una inteligencia precoz, una voluntad tenaz y un afán de notoriedad del que daría largas pruebas con sus actos y con sus escritos. También dominaba las lenguas clásicas, el árabe, el hebreo, el francés y el italiano. Además, estudió filosofía y metafísica. Comenzó su carrera literaria en Alcalá. Quevedo, cuya personalidad resulta en ocasiones contradictoria, era misógino; estamos ante un personaje complejísimo (Ortenbach, 1991: 15-34). Estudió con los jesuitas, en la Universidad de Alcalá y, más tarde, en la Universidad de Valladolid (Blecua, 2004: xxxii y xxxiii). Quevedo manejaba todos los recursos poéticos y su conocimiento sobre la lengua era excelso (ibíd.: xv y xxiii). Como apunta Blecua, Quevedo

lo conoce todo en materia del idioma, desde la palabra más culta y bella a la más soez, las frases hechas, los refranes, el argot de los pícaros, las metáforas más degradadoras de la realidad o las más ennoblecedoras (ibíd.: xxviii).

Es muy importante tener en cuenta que era conservador y moralista (ibíd.: xxvi), pues es este el pensamiento político-social del que trataremos de dar cuenta en nuestro análisis de las construcciones tropológicas y argumentativas, constituyendo esto la base de nuestro trabajo.

Atendamos a las palabras de Dámaso Alonso a este respecto:

La expresión de Quevedo llega a una extraña condensación de contenido, que nos parece límite no ultrapasable en lo humano, a una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo. Fuerza desgarrada, pues, del lado afectivo; condensada intensidad del lado conceptual. Esta suma creemos que es lo que hace el estilo de Quevedo [...](1987: 498).

Quevedo, en cuanto a lo moral, está en una línea de pensamiento estoico; el suyo es un estoicismo pesimista (ibíd.: 498 y 499), que nutre su poesía moral, dentro de la cual se encuentran los sonetos que son objeto de nuestra labor, sonetos de temática política, que fue la disciplina que más interesó a Quevedo (Campaña, 2003: 15), quien desarrolló “ambiciosos proyectos intelectuales dedicados a temas político-morales” (ibíd.: 15) y, en la segunda década del siglo XVII, se entregó plenamente a la política al convertirse en secretario del Duque de Osuna. Años después, la experiencia que le brindó la gestión de los asuntos del Virrey dejará su huella en bastantes escritos políticos compuestos después de 1621 y hasta su muerte. Al final de esa segunda década, estaba ya desarrollado su “realismo político” (Schwartz, 2006: 12). Quevedo

emuló el modelo estilístico lipsiano en la escritura de sus tratados, memoriales y discursos, que iban dirigidos a los lectores cultos a quienes deseaba persuadir con la verdad de sus conceptos y la nueva elegancia retórica [...]. [E]n su práctica de la sátira en prosa y en verso se identificó asimismo con un tipo de discurso literario de origen romano en el que la crítica de costumbres se combinaba con disquisiciones políticas y éticas, género clásico, pues, que adquirió nuevo prestigio durante el Renacimiento y el Barroco. Pero fue particularmente la lectura de las *Políticas* la que debe haberle provisto de no pocos temas y motivos que, aunque comunes al género de los espejos de príncipes, habían sido tratados por Lipsio con un enfoque moderno que ponía de manifiesto la «evolución de la teoría política hacia el realismo» (ibíd.: 14).

Un aspecto que hay que tener muy en cuenta con respecto al tema que nos ocupa es el hecho de que Quevedo no publicó sus obras, sino que los aficionados hicieron copias de los manuscritos, que circularon por calles y lugares públicos (Blecua, 2004: ix y xxiv). Además, pudo llegar a un amplio sector de la población, desde la Corte (ibíd.: xxxii) a los ambientes más populares. Estos datos son esenciales con respecto al análisis tropológico y figural, pues nos permite conocer al posible público, lector o auditor, de los sonetos, y a partir de esos datos, obtener las referencias que permiten esclarecer determinados tropos o figuras.

2. Corpus general poético de Quevedo

Existe, siguiendo a Blecua (2004: ix y x), una variada tipología en los poemas de Quevedo; desde los metafísicos, morales, religiosos y amorosos hasta los circunstanciales, satíricos y burlescos, sin olvidar los elegíacos y los subgéneros como la jácara, entre otros. De su obra poética, se hicieron dos ediciones parciales pocos años después de su muerte. La primera, de 1648 y titulada *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas*, corrió a cargo de José González de Salas, aunque no contenía todos los poemas de don Francisco. Fue en la segunda edición, la de 1670, donde se incluyeron los poemas restantes. La edición de 1670, titulada *Las tres Musas últimas castellanas*, la llevó a cabo el sobrino del poeta (ibíd.: ix y x). Quevedo corrigió concienzudamente sus poemas; solo al final de su vida pensó en publicarlos (ibíd.: x).

Durante tres siglos, su obra poética se editó siguiendo las ediciones mencionadas, en las que los poemas se agrupan por las *Musas*. Fue Blecua el primero en agrupar los poemas de un modo distinto, comenzando por aquellos a los que denominó metafísicos (ibíd.: xii y xiii). Son, por tanto, la edición de Blecua (2004) y su agrupación de la obra poética de Quevedo aquellas por las que nos hemos guiado para la selección del corpus que nos disponemos a analizar. Hay que tener en cuenta, independientemente de las agrupaciones, que dentro de la obra poética de Quevedo se incluye el *Heráclito cristiano* (1613), obra titulada así por el propio poeta y compuesta por poemas religiosos (ibíd.: xvi).

Entre los poemas morales, a los cuales pertenece nuestro corpus, Quevedo incluye temas típicos de este tipo de poesía, como la crítica a los ambiciosos o la crítica a los aduladores y malos ministros. También destaca Quevedo por sus poemas amorosos, que son de los más intensos de la literatura española (ibíd.: xvi-xviii). Se dice además que don Francisco es el mejor satírico de nuestra literatura en prosa y verso (ibíd.: xxiii), pues son sus composiciones burlescas y satíricas el pilar central de su fama (ibíd.: xxvi).

Es importante destacar, por último, que Quevedo cultivó un género de romances de picardía, las conocidas ‘jácaras’ (ibíd.: xxxi y xxxii).

3. Corpus elegido para este trabajo

El corpus seleccionado consta de cinco sonetos de temática política y tono moral, los cuales adjuntamos en el apéndice del presente documento. La razón por la que hemos elegido dichos sonetos es que nos han parecido una muestra representativa dentro de sus ‘poemas morales’, siguiendo la denominación de Blecua (ibíd.: xvi). Es dentro de esa poesía moral donde hemos hallado los sonetos de carácter político elegidos y donde es muy abundante tal estrofa. Además, el soneto nos parece más interesante que otras formas estróficas, como la letrilla o el romance, porque contribuye a una mayor condensación del lenguaje, lo que es relevante, sobre todo, teniendo en cuenta que estamos ante un estilo conceptista. En definitiva, son los poemas que mejor nos ayudan a ver en la construcción tropológica y argumentativa la ideología política quevedesca.

En el siguiente apartado, pondremos atención a la definición de los tropos y figuras hallados en el corpus seleccionado que nos resultan de especial interés por manifestar la ideología del poeta.

4. Tropos y figuras retóricas

4. a. La tradición retórica

Es necesario aclarar, en primer lugar, que el pensamiento aquí expuesto es el tradicional sobre la retórica y partiremos de este en nuestro análisis, utilizando términos y denominaciones clásicas, pero completaremos dicho pensamiento con nuevas teorías de retórica. No obstante, teniendo en cuenta que la tradición retórica es la que nutre los poemas de Quevedo que nos disponemos a analizar, nos parece oportuno exponerla no para entender mejor los sonetos seleccionados, que serán escrutados con teorías más modernas, sino para comprender de un modo más completo el andamiaje retórico.

Para la tradición retórica, los tropos y las figuras corresponden a dos de los tres niveles de aplicación del ornato en el discurso: ornato en palabras aisladas y ornato en agrupamiento de palabras, respectivamente (Pujante, 2003: 200). Es el ornato “la tercera virtud expresiva de la *elocutio*, la operación retórica más necesitada de arte”, según Quintiliano, quien ya en su tratado menciona que numerosos autores confunden los tropos con las figuras, ya que presentan elementos comunes (ibíd.: 196-202). No obstante, pese a que la tradición considere a los tropos y las figuras como ornato, hoy los estudios sobre ideología y construcción discursiva han mostrado que son recursos que utiliza el discurso, sea o no literario, para expresar un pensamiento o una ideología (Véase Pujante, 2011 y 2016).

Por otra parte, antes de abordar el análisis que nos atañe, nos disponemos a aclarar la diferencia entre tropo y figura retórica.

Es, pues, el *tropo* un modo de hablar, que se traslada de su significación natural y originaria a otro significado para servir al ornato del discurso o bien, como lo define la mayoría de los gramáticos, *una expresión que, desde el lugar en que ella tiene validez propia, se traslada a otro en que no es propia*. La *figura*, como es claro por su mismo nombre, es una *configuración del lenguaje*, que se aparta del modo común de hablar y en primer lugar se presenta (Quint. *inst.*12.11.3, pág. 279 Ortega Carmona²).

El tropo -indica Pujante (2003: 202)- “se manifiesta como la sustitución (*mutatio*) de una palabra (o expresión) por otra en el hilo sintagmático del discurso; mientras que la figura no es algo tan puntual”: “consiste en la totalidad de la forma de una sentencia o

² La edición que utilizamos de la obra *Institutio oratoria* es la de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, traducción y edición de Ortega Carmona.

pensamiento, en un cambio razonable, ya sea en el sentido o en las palabras” (ibíd.: 203), con respecto a la manera más sencilla o más común de decir las cosas. Hay que tener en cuenta que el tropo, a pesar de manifestarse puntualmente, repercute en todo el discurso. Aunque tradicionalmente se relacione al ornato con el deleite, estas formas de deleite conllevan grandes consecuencias en el ánimo de los que escuchan, y pasan de “contener un simple *plus* emotivo a convertirse en importantes soportes ideológicos” (ibíd.: 203). Por último, son de especial relevancia en este apartado las siguientes palabras de van Dijk:

La función principal de esas estructuras y estrategias retóricas es manejar los procesos de comprensión del receptor e indirectamente, en consecuencia, las estructuras de los modelos mentales. Una opinión negativa específica puede enfatizarse con una metáfora pegadiza de un dominio conceptual negativo, con comparaciones del mismo tipo, o con hipérboles que describen sus características negativas (1999: 340).

4. a. I. Tropos

Tropo “es el trueque artístico *-cum virtute-* del significado propio de una palabra o de una expresión a otro significado”, dice Quintiliano en su tratado (*inst.* 8.6.1, pág. 233).

Comencemos con la definición de Quintiliano en cuanto a la metáfora, el tropo por excelencia: con ella, “se traslada un nombre o un verbo del lugar donde ocupa su significación propia a otro donde o el propio nombre falta o el nombre trasladado es mejor que el propio” (*inst.* 8.6.5, pág. 245). Cabe destacar que el ornato retórico se ha asimilado como adorno discursivo, propio principalmente del discurso literario, algo que tiene lugar en la utilización más general “del lenguaje como imitación del mundo” (Pujante, 2003: 208 y 209). Tanto en poética como en retórica, la metáfora fue considerada principalmente “como una realización focalizada y estática durante mucho tiempo” (ibíd.: 208 y 209). “Un desplazamiento de una palabra, cuyo funcionamiento es simplemente una sustitución que queda culminada en sí misma” (ibíd.: 208 y 209).

Los retóricos clásicos suelen considerar cuatro tipos (ibíd.: 215) de metáforas:

- 1) Sustitución de cosa animada por cosa animada.
- 2) Sustitución de cosa inanimada por cosa inanimada.

3) Sustitución de cosa inanimada por cosa animada.

4) Sustitución de cosa animada por inanimada.

La metonimia, denominada hipálage por Cicerón, consiste según él en “la sustitución de una palabra por otra que signifique lo mismo y que se tome de alguna cosa consiguiente” (Cic. *de orat.* 27. 93, pág. 37 Tovar y Bujaldón³). La sinécdoque, apunta Quintiliano,

puede dar variedad al discurso, de suerte que en una cosa podamos pensar muchas, en una parte la totalidad, en la especie el género, en lo antecedente lo siguiente, o también todas estas al contrario [...] (*inst.* 8.6.19-22, págs. 249 y 251).

La perífrasis, por otra parte, es “explicar con muchas palabras lo que se puede expresar con una o menos” (*inst.* 8.6.59, pág. 267). En cuarto lugar, está la hipérbole, que es “una considerable exageración de la verdad” (*inst.* 8.6.68-69, pág. 269 y 271). Según Quintiliano, la hipérbole “se puede conseguir de muchas maneras: diciendo más de lo sucedido; elevando cosas reales por medio de una semejanza; por comparación; con la ayuda de ciertos signos y por medio de metáfora” (*inst.* 8.6.68-69, págs. 269 y 271).

4. a. II. Figuras retóricas

En el caso de las figuras contempladas por la tratadística retórica, tenemos que hablar de la definición de ‘figura de estilo’ (llamada *schema*), que consiste en “un cambio razonable, en el sentido o en las palabras, del modo vulgar o sencillo” (Pujante, 2003: 236). Las figuras de estilo son de dos tipos: “bien constituyen *la forma especial de una sentencia: figuras de dicción*; bien *la forma especial de un pensamiento: figuras de pensamiento*” (ibíd.:236).

³ La edición que utilizamos de la obra *De oratore* es la de Alma Mater, traducción y edición de Tovar y Bujaldón.

Figuras de dicción

“Las figuras de dicción afectan a la expresión lingüística y por tanto tienen una corporeidad, una figuralidad que es fácil de reconocer. En su concreción elocutiva radica la diferencia de las figuras de dicción con las figuras de pensamiento” (ibíd.: 237). Las figuras de dicción se clasifican en tres grupos, a saber:

a) Figuras por adición

-Figuras por adición que se constituyen por repetición. La repetición, como dice Fontanier, “consiste en emplear varias veces los mismos términos o el mismo giro, bien por simple ornamentación del discurso, bien para conseguir una expresión más fuerte y más enérgica de la pasión” (Fontanier, 1977: 329, en Pujante, 2003: 240). Por un lado, se encuentra la repetición estricta, donde se halla la anáfora, por ejemplo, que es “la repetición a distancia cuando se da al comienzo de distintos versos, frases o miembros de frases” (Pujante, 2003: 240-242).

Por otro lado, hay que hablar de repetición relajada. En este caso tiene lugar una relajación de la igualdad; la repetición no es completamente igual. Existen varios tipos de repetición relajada: aquel en que el cuerpo fónico se ve afectado por la relajación de la igualdad; donde se halla la paronomasia o *annominatio* (influye en parte de la composición fonética), el políptoton o polipote (es la forma flexiva lo que sufre una relajación) y la sinonimia (el cuerpo fonético al completo se ve afectado por la relajación; se utiliza una palabra diferente, que equivale a la anterior) (ibíd.: 244 y 245).

-Figuras por adición que se constituyen por acumulación. Hace referencia a la agrupación de palabras semánticamente complementarias (ibíd.: 246). En primer lugar, está la acumulación coordinante, que aparece en contacto (enumeración) y a distancia (distribución) (ibíd.: 247 y 248). En segundo lugar, hay que mencionar la acumulación subordinante: epíteto, que, en castellano, suele preceder al nombre (ibíd.: 249 y 250). Por último, se encuentra el polisíndeton, figura que “consiste en proveer la frase de una serie de partículas coordinantes inhabituales” (ibíd.: 250).

b) Figuras por detracción

Su origen radica en la brevedad. Lausberg diferencia tres variedades (Lausberg, 1975: §692, 149, en Pujante, 2003: 252):

- Elipsis (detracción suspensiva). Consiste en “la supresión de una palabra cuyo significado se entiende suficientemente por las demás”, expone en su tratado Quintiliano (*inst.* 9.3.58, pág. 369).

- Zeugma (detracción parentética). Consiste en “la omisión de un miembro parcial [B] en una coordinación plurimembre [A-X/B-Y]”, de manera que el miembro parcial paralelo que permanece en la coordinación [A] toma la función del miembro omitido: A (X/Y) (Lausberg, 1984: §692, 149). El zeugma se divide en dos tipos. Por un lado, el zeugma no complejo, donde “coincide plenamente el elemento parentetizador con lo elidido. Consiste en referir a un solo verbo diferentes expresiones” (Pujante, 2003: 253). En el caso del zeugma complejo, por lo menos un miembro elidido no coincide exactamente con el miembro parentetizador. Esa no coincidencia “puede ser sintáctica (zeugma sintácticamente complejo); o puede ser una no coincidencia semántica (zeugma semánticamente complejo)” (ibíd.: 253).

- Asíndeton. Consiste en “la omisión de todas las conjunciones”. Lausberg distingue: asíndetos nominales (de palabras aisladas y de grupos de palabras) y asíndetos verbales (de palabras aisladas y de grupos de palabras) (Lausberg, 1984: §§710 y 711, 159 y 160).

c) Figuras por orden

En relación a este subapartado, hemos hallado las siguientes figuras:

- Anástrofe o reversión. “Es la inversión del orden normal de dos palabras inmediatamente sucesivas” (ibíd.: §713, 159 y 161).

- Hipérbaton. Consiste -según definición de Lausberg- “en la separación de dos palabras, estrechamente unidas sintácticamente, por el intercalamiento de un elemento (que consta de una o varias palabras) que no pertenece inmediatamente a ese lugar”

(ibíd.: §716, 163). En literatura constituye un rasgo de estilo personal o de todo un movimiento (Pujante, 2003: 255 y 256).

- Isocolon. “Es la yuxtaposición coordinada de dos o más miembros o incisos, mostrando estos el mismo orden en sus respectivos elementos” (Lausberg, 1984: §719, 166), aunque no siempre tiene lugar la yuxtaposición en los casos de isocolon (Pujante, 2003: 256 y 257).

Figuras de pensamiento o de sentencia

En estas figuras no hay “asidero en la concreción elocutiva” (ibíd.: 258). Lausberg, en su *Manual de Retórica Literaria* (1984), nos ofrece una clasificación-resumen de todas las aportaciones de la tradición retórica. Establece dos grandes apartados (Lausberg, 1984: §780, 203): el de las figuras que surgen del trato con el público, es decir, aquellas que acercan al orador más a su auditorio; y el de las figuras que se originan de “enfrentarse el orador con el asunto de su discurso”, que “tienen su centro de gravedad -dice Lausberg- en la elaboración de la res” (ibíd.: §780, 203).

a) Figuras frente al público

Para intensificar el vínculo con el auditorio se emplean dos medios: la alocución y la pregunta (ibíd.: §758, 190).

- Figuras de la alocución. Encontramos en los sonetos las dos siguientes: la licencia y el apóstrofe. Lausberg dice que la licencia “es un reproche, valiente y basado únicamente en la verdad, dirigido al público, provocando su amor propio con peligro incluso de indisponerlo con la causa patrocinada por el orador” (ibíd.: §761, 191). Hay licencia, según el autor de la *Retórica a Herenio*

[...] cuando ante personas que debemos respetar o temer, usando nuestro derecho a expresarnos, formulamos algo que puede interpretarse como un reproche merecido para ellos o para las personas que aman por alguna falta cometida (1997: 284).

El apóstrofe es “un apartarse del interlocutor habitual” (juez, público presente), señala Pujante (2003: 262). El apóstrofe consiste, según Quintiliano, “en dejar de dirigir

al juez el razonamiento para sorprender a los adversarios, para hacer una especie de invocación o para hacer una imploración” (*inst.* 9.2.38, pág. 313).

- Figuras de la pregunta. Pertenecen a este apartado figuras como la interrogación retórica y la *subiectio* (sujeción). Esta última se trata de

un diálogo ficticio (por tanto, monológico) incrustado en el discurso, con pregunta y respuesta (las más veces, con varias preguntas y respuestas), con el fin de animar el hilo del razonamiento (Lausberg, 1984: §771, 198).

La pregunta retórica, según Quintiliano, “no pretende averiguar nada, sino acosar al interlocutor, preguntar por algo que no puede negarse, provocar aborrecimiento, insuflar sentimiento de indignación o constituir una forma enérgica de mando” (*inst.* 9.2.7-11, págs. 299 y 301).

b) Figuras frente al asunto

- Figuras semánticas. Son las que afectan a la significación (Lausberg, 1984: §781, 203). Por una parte, está la *finitio* (definición), que consiste “en extraer un argumento del estado de definición para que funcione como figura” (Pujante, 2003: 268). Por otra parte, tenemos la antítesis. Lausberg distingue antítesis por su extensión sintáctica: entre palabras aisladas, entre grupos de palabras o bien entre oraciones (Lausberg, 1984: §789, 211). La antítesis, por otro lado, es considerada por Quintiliano “entre los juegos contraposición de palabras” (Quint. *inst.* 9.3.81, pág. 379). Algunas formas especiales de realización de la antítesis son: la *regressio*, la *comparatio*, la *commutatio*, la *distinctio*, la *subiectio* y el *oxymoron* (Lausberg, 1984: §797, 214).

- Figuras afectivas. Son las que se constituyen en torno a los afectos que suscita la causa (Pujante, 2003: 268). Encontramos en esta sección figuras como la exclamación. No se trata de una exclamación como tal, pues la exclamación “solo es figura si es fingida y hecha con arte”, señala Quintiliano (*inst.* 9.2.27, pág. 307). Cabe destacar también la *evidentia* (evidencia), también conocida como *hipotiposis* (Pujante, 2003:271). La evidencia la describe Quintiliano como “consistente en pintar de algún modo con palabras el cuadro general de las cosas” (*inst.* 8.3.63, pág. 203).

En tercer lugar, está la *sermocinatio* (etopeya). “Consiste en fingir, para caracterizar personas naturales, dichos, conversaciones, monólogos o reflexiones inexpresadas de

las personas correspondientes”, apunta Lausberg (1984: §820, 235). Con el tiempo, la figura ha pasado a describir tan solo las cualidades o vicios morales de las personas (Pujante, 2003: 272). De especial interés es la *fictio personae* (prosopopeya). Según Lausberg, “consiste en presentar cosas irracionales como personas que hablan y son capaces de comportarse en todo lo demás como corresponde a personas” (Lausberg, 1984: §826, 241). La *expolitio* (pulición o pulido) “consiste en pulir un pensamiento mediante la variación de su formulación elocutiva y de los pensamientos secundarios pertenecientes a la idea principal (La figura consiste, pues, en insistir sobre el pensamiento capital expuesto)” (ibíd.: §§830 y 831, 245). Hay dos clases de *expolitio*: la reiteración del mismo pensamiento, y también su elaboración conceptual (ibíd.: §§830 y 831, 245). La expolición conceptual consiste en la “reconsideración y reelaboración de la idea base” (Pujante, 2003: 274).

De especial interés, por su relevancia literaria, es la *similitudo* (comparación o símil). Quintiliano considera que los símiles “iluminan las cosas para hacerlas más claras” (*inst.* 8.3.72, pág. 207). “Cuanto más distancia hay entre el objeto que se ilustra y la imagen comparativa, más eficacia expresiva; pero sin que sea conveniente llegar a una distancia tal que entonces se haga oscuro el símil” (Pujante, 2003: 274 y 275).

- Figuras según las cuatro categorías modificativas. Aplicadas a sonidos y palabras, también pueden aplicarse a los pensamientos (Lausberg, 1984: §858, 263). Por adición, tenemos en los sonetos *aetiologia* y *sententia* (Pujante, 2003: 278). Isidoro de Sevilla, señaló que “[s]e trata de una etiología cuando proponemos algo, aduciendo su motivo y su explicación” (Isid. *etym.* 2.21.39, pág. 391 Oroz Reta y Marcos Casquero⁴).

Con respecto a la *sententia*, dice Quintiliano en el capítulo 5 del libro VIII de su tratado que

Los antiguos llamaron *sententia* a lo que sentían en su alma [...], pero se ha impuesto ya la costumbre de que llamemos *sensus* cuando se trata de algo que hemos captado en nuestra mente y *sentencias* al referirnos a las que son luces del lenguaje, y de modo especial a lo que se coloca en las cláusulas de la frase [...] (*inst.* 8.5.1-2, pág. 229).

⁴ La edición que utilizamos de la obra *Etymologia* es la de Biblioteca de Autores Cristianos, edición de Oroz Reta y Marcos Casquero.

Por detracción, encontramos en el corpus la *percusio*, que Lausberg define como “la breve enumeración de objetos, cada uno de los cuales hubiera merecido un tratamiento más extenso (al que se renuncia)” (Lausberg, 1984: §881, 274).

La transmutación, en las figuras de pensamiento, da lugar solamente, según Lausberg, a la histerología, que “consiste en coordinar dos contenidos de manera inversa a su discurrir natural” (ibíd.: §891, 282). Podemos también definirla como “una inversión y trastrueque del orden lógico de las ideas” (Pujante, 2003: 281).

En cuanto a la inmutación/substitución, hemos hallado en el corpus *allegoria*, *ironia*, *emphasis* y *synecdoche*. La alegoría es para Quintiliano “un tropo consistente en una serie no interrumpida de metáforas” (*inst.* 8.6.44, pág. 261). Capmany atiende a dos tipos de alegorías: las alegorías puras o perfectas y las alegorías mixtas (Capmany, 1777: 143-145, en Pujante, 2003: 282). Capmany dice lo siguiente sobre cada una:

[...] la *alegoría*, donde todas las palabras desde la primera tienen un sentido figurado, o por mejor decir, todos los términos de un discurso alegórico forman desde el principio un sentido literal, mas no el que se quiere, ni se debe entender. Pues este solamente se descubre al fin, cuando las ideas accesorias, descifrando el sentido literal riguroso, lo aplican oportunamente por semejanza. Las de esta especie se llaman *alegorías puras* [...]. Hay otra especie de *alegoría*, llamada *mixta* por estar entretejida de voces, unas propias, y otras transferidas, que viene a ser un compuesto de metáforas análogas al objeto principal [...] (2002: 105).

Por otra parte, tenemos la ironía, que más adelante trataremos como tropo. La ironía “es otro tipo de alegoría, que consiste en dar a entender lo contrario de lo que dicen las palabras” (Quint. *inst.* 8.6.54, pág. 265).

Con respecto al énfasis, dice Lausberg, mientras compara tropo y figura:

El énfasis como tropo de palabra expresa mediante un contenido significativo inexacto un contenido designativo más exacto. El énfasis de pensamiento es la expresión indirecta de un contenido conceptual más exacto mediante la comunicación de un pensamiento inexacto y aparentemente, inocuo (1984: §905, 295 y 296).

Señala Pujante que esta figura se emplea “cuando se desea expresar algo, pero no se puede o no se quiere, limitándose el orador a la alusión, en la que los auditores deberán buscar todo lo demás que hay oculto, sugerido” (2003: 288).

Quintiliano menciona que el énfasis “ofrece un sentido más profundo que el que las palabras por sí mismas dan a conocer” (*inst.* 8.3.83, pág. 211). Para Quintiliano, hay dos

formas de énfasis: “énfasis que da a entender más de lo que dice y énfasis que da a entender también lo que no dice” (*inst.* 8.3.83, pág. 211).

La sinécdoque como figura de pensamiento, por último, “reproduce -dice Lausberg- un pensamiento por medio del rei signum” (1984: §907, 299), es decir, por medio de “una señal perceptible por los sentidos que normalmente acompaña a un hecho” (*ibíd.*: §358, 304). El resto de tropos hallados en el corpus, junto con algunos de los que ya hemos visto, será detallado en el apartado siguiente.

4. b. La tropología en la actualidad. La superación del concepto de *sermo ornatus*

Con la llegada del siglo XX, la consideración del tropo “como algo meramente ornamental” (Pujante, 2003: 203 y 204), que había estado vigente durante siglos, fue puesta en entredicho. Por otra parte, fue restaurada la antigua idea de “construcción discursiva como construcción de significado” (*ibíd.*: 203 y 204), la cual nos resulta de especial interés con respecto a la tarea que abordamos; una idea en la que haremos hincapié más adelante, concluido el análisis. En consonancia con esto, dice Arduini, ejemplificando en Gorgias, que las figuras no son meramente ornamentales, no son “medios que cooperan solo en el nivel sintáctico o semántico extensional” (Arduini, 2000: 74), sino que son “configuraciones que revelan algunas de las estructuras centrales de la expresividad humana” (*ibíd.*: 74).

Con respecto al número de tropos considerados por los tratadistas, hay ciertas disparidades. Expone Pujante dos de las principales clasificaciones de tropos: la de Quintiliano -parte de la cual hemos visto en el apartado que precede- y la de Lausberg, que presenta menor número de tropos y converge casi en su totalidad (salvo por el énfasis y la lítotes) con la de Quintiliano (Pujante, 2003: 205 y 206), quien reúne entre sus tropos elementos que más adelante trataremos en el ámbito de las figuras retóricas. Es, pues, la de Lausberg la clasificación tropológica que desarrolla el profesor Pujante en su *Manual* y, por tanto, aquella por la que nos hemos guiado.

En el caso de la metáfora estamos ante “la expresión más característica de la retórica” (*ibíd.*: 206); por lo que le dedicaremos especial atención. Antes de mencionar

las diversas teorías acerca de la metáfora, su razón de ser y su funcionamiento, hay que tener en cuenta lo que indica Pujante:

[c]ontra el socratismo, el platonismo, el aristotelismo, el cartesianismo, el idealismo hegeliano y el neopositivismo lógico, que relegaron la metáfora a puro ejercicio ornamental, a simple artificio retórico, Nietzsche no solo deshizo las añagazas del lenguaje conceptual, sino que llegó a decir que en realidad todos nuestros conceptos son metáforas (2003: 206 y 207).

Con respecto a los estudiosos de la metáfora, es de especial interés la observación que hace Arduini cuando menciona que la metáfora en Aristóteles no solo se entiende como desvío del uso habitual, sino también como algo típico del hablar cotidiano (2000: 74). A estas luces, dice Eco que “el mundo se nos presenta distinto porque no se ha añadido solo una nueva expresión sino con ella una parte de realidad dada a través de la expresión” (Eco, 1980: 191-236, en Arduini, 2000: 75).

No obstante, los estudios actuales señalan la pobreza de esta visión taxonómica. Además, conviene destacar que la construcción del discurso entraña “un entendimiento de la realidad de referencia, y cualquier elemento discursivo, se introduzca en el nivel que se introduzca, contribuye a configurar ese entendimiento” (Pujante, 2003: 208 y 209).

Por otro lado, fue Ivor Armstrong Richards quien rechazó por vez primera, en el siglo XX, la concepción de metáfora como similitud abreviada (Richards, 1965, en Pujante, 2003: 210 y 211). Para él no hay otra manera de hacer explícito el contenido metafórico que utilizando la propia metáfora (Richards, 1965, en Pujante, 2003: 210 y 211). Otro célebre estudioso es Max Black, quien sigue la línea de Richards y no apoya la teoría del desvío, en contraposición, Lausberg se muestra como un conservador de dicha teoría (Pujante, 2003: 210 y 211).

Hay que destacar también lo que dice Albaladejo con respecto a la gramática generativo-transformacional, que

hace posible considerar la metáfora como construcción en la que se alteran las restricciones de selección y en la que se produce anomalía semántica. Es necesario distinguir, sin embargo, entre subcategorización anómala y metáfora, como hace Antonio García Berrio; la primera consiste en violaciones de incompatibilidades impuestas por los

rasgos semánticos, mientras que la segunda se basa en la relación entre término explícito y término implícito y en la consiguiente sustitución (Albaladejo, 1991: 151)⁵.

Por último, hay que mencionar a George Lakoff y Mark Johnson y su importante obra *Metáforas de la vida cotidiana*, realizada desde un enfoque cognitivista (Pujante, 2003: 212). Ellos afirman que “nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 2015: 40).

5. Características del discurso histórico⁶

Puesto que los sonetos seleccionados presentan idiosincrasia historiográfica, es hora de dedicar unas páginas a la teoría de Hayden White centrándonos en su obra *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*.

Conviene comenzar con la importante distinción que establece White (2003: 53) entre ‘acontecimiento’ y ‘hecho’. Para él, el primero es “un acontecer que sucede en un espacio y un tiempo materiales” (White, 2003: 53); mientras que el hecho es “un enunciado acerca de un acontecimiento en la forma de una predicación” (ibíd.: 53). Los acontecimientos -matiza White- suceden y se atestiguan de forma más o menos adecuada por “los registros documentales y los rastros monumentales” (ibíd.: 53); los hechos “son construidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia solo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso” (ibíd.: 53). Esto nos lleva a formular preguntas como las siguientes: ¿Con qué precisión habla Quevedo de los acontecimientos que refiere en sus sonetos? ¿Qué intencionalidad, esto es, con qué idea va confeccionando su discurso? ¿Qué pretende mostrar a través del lenguaje? Partimos de la base de que Quevedo toma como fuentes históricas los textos conservados de los historiadores grecolatinos, pues bien, ¿hasta qué punto dichos historiadores son veraces en sus discursos históricos? A estas luces, R. G. Collingwood insistía -nos dice White- en que el historiador es principalmente un narrador, y consideraba que “la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un

⁵ Sobre esta cuestión véase Tato, 1975, Delas, 1978 y García Berrio, 1985.

⁶ En este apartado, utilizaremos comillas simples para sustituir las comillas francesas del texto original, donde indican un uso no habitual de los términos o expresiones entrecomillados.

relato plausible a partir de un cúmulo de ‘hechos’ que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido” (Collingwood, 1956⁷, en White, 2003: 112).

Por otra parte, ningún conjunto dado de acontecimientos históricos casualmente registrados puede por sí mismo constituir un relato; lo máximo que podría ofrecer al historiador son *elementos* del relato. Los acontecimientos son incorporados en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. Por otra parte, considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral. Además, conviene tener muy en cuenta que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados. *Cómo* debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. Porque no solo son limitadas en número las estructuras pregenéricas de trama con las que los conjuntos de acontecimientos pueden ser constituidos como relatos de un tipo particular, como Frye y otros grandes críticos sugieren, sino que la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos (White, 2003: 112-115).

Se suele señalar -como dijo Frye- que una historia es “un modelo verbal de un conjunto de acontecimientos externos a la mente del historiador” (Frye, 1957 y 1963, en White, 2003: 119). Las narrativas históricas son “no solo modelos de acontecimientos y procesos pasados” (Frye, 1957 y 1963, en White, 2003: 120), sino también enunciados de carácter metafórico que apuntan una relación de similitud entre tales acontecimientos y procesos y las clases de relatos que de forma convencional utilizamos para “dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos” (Frye, 1957 y 1963, en White, 2003: 120).

“Podemos construir un relato comprensible del pasado, insiste Lévi-Strauss, solamente mediante la decisión de ‘abandonar’ uno o varios de los dominios de hechos que se ofrecen para ser incluidos en nuestros relatos” (Lévi-Strauss, 1966, en White, 2003: 124). Nuestras ‘explicaciones’ de las estructuras históricas y los procesos vienen determinadas más por aquello que permanece fuera de nuestras representaciones que por aquello que insertamos en ellas. La narrativa histórica “no *refleja* las cosas que señala; *recuerda* imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora” (White,

⁷ En las citas de Collingwood, Frye y Lévi-Strauss, White no aporta datos sobre las páginas.

2003: 125). Entendidas adecuadamente, las historias nunca deben leerse como “signos no ambiguos” de los acontecimientos que explican, sino más bien como “estructuras simbólicas, metáforas extendidas, que ‘asemejan’ los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que ya nos hemos familiarizado en nuestra cultura literaria” (ibíd.: 125).

De modo que, las historias “no versan solo sobre acontecimientos, sino también sobre los posibles conjuntos de relaciones que puede demostrarse que esos acontecimientos representan” (ibíd.: 130). Esos conjuntos de relaciones no son, sin embargo, inherentes a los propios acontecimientos; su existencia se limita solo a la mente del historiador que reflexiona sobre ellos. “El instrumento característico de los historiadores de codificación, comunicación e intercambio es el discurso ordinario culto” (ibíd.: 130), lo que conlleva que los únicos instrumentos con que cuentan para dotar de significados a sus datos, haciendo “familiar lo extraño” y el pasado misterioso comprensible, son las “técnicas del lenguaje figurativo” (ibíd.: 130), con el cual están pergeñados los sonetos. Por otro lado, si hay un componente histórico en toda poesía, hay también un componente poético en cada relato histórico acerca del mundo. Y esto es así, señala White, porque “en nuestro relato del mundo histórico dependemos de las técnicas del *lenguaje figurativo*” (ibíd.: 136).

Por otra parte, como el discurso histórico se realiza en su forma culturalmente significativa como un tipo específico de escritura, podemos considerar que la teoría literaria desempeña un papel fundamental tanto para la teoría como para la práctica de la historiografía. El discurso histórico solo trata acerca de la presunción de la existencia del pasado como algo sobre lo que es posible hablar significativamente. El discurso histórico no produce nueva información sobre el pasado, ya que la posesión de información tanto conocida como nueva acerca del pasado es una condición previa a la composición de dicho discurso. Tampoco puede decirse que proporcione un nuevo conocimiento acerca del pasado, pues el conocimiento es concebido como el producto de un método distintivo de investigación (ibíd.: 141-143).

Cada historia es “en primer lugar y sobre todo un artefacto verbal, un producto de un tipo especial de uso del lenguaje” (ibíd.: 147). El discurso histórico -nos dice el autor- además de ser entendido como “productor de un tipo distintivo de conocimiento, debe primero analizarse como estructura del lenguaje” (ibíd.:147).

Hay que contar con que el ‘contenido’ sin el que un discurso histórico jamás sería capaz de existir es el lenguaje. Como afirma Ankersmit, una historia es “una estructura lingüística compleja específicamente construida con objeto de *mostrar* una parte del pasado” (Ankersmit, 1986: 44-74, en White, 2003: 151). Por otra parte, el discurso histórico es “la creación de una imagen verbal, una ‘cosa’ discursiva que interfiere en nuestra percepción de su hipotético referente al tiempo que fija nuestra atención en él y lo ilumina” (White, 2003: 151).

6. Análisis tropológico del corpus y construcción del pensamiento político de Quevedo a través de las estructuras tropológicas y figurales⁸

Más arriba apuntábamos el carácter conservador de Quevedo y su condición de moralista, rasgos que podemos encontrar arraigados en la totalidad de los sonetos analizados. Además, tres de estos sonetos cuentan con un componente historicista y, otro soneto, el segundo, se nutre simbólicamente de la mitología. Uno y otro, componente historicista y simbólico, junto con su conservadurismo y moralismo, le sirven a Quevedo como base para edificar su ideología mediante tropos y figuras retóricas.

Como hemos venido indicando, son muchos los procedimientos tropológicos y figurales que emplea Quevedo en sus sonetos para mostrar su modo de ver el mundo y la historia. De entre los recursos tropológicos y figurales encontrados, consideramos oportuno exponer a continuación tan solo aquellos que destacamos por ser fundamentales en la construcción ideológica y relacionarlos con la ideología que a nuestro juicio manifiestan aplicando para ello el bagaje teórico precedente, pues, por razones de falta de espacio, no podemos extendernos y analizar recursos que no sean fundamentales o, incluso, realizar un análisis filológico canónico, dado que, además de la falta de espacio, no contribuiría a nuestra tesis porque nuestro tipo de análisis es otro.

⁸ Para clarificar este análisis vamos a adelantar que utilizaremos la cursiva bien para indicar vocablos de otras lenguas que no sean el castellano o bien porque esta aparece en el texto original de una cita. Las comillas simples las utilizaremos para resaltar un uso no habitual de determinados términos o expresiones, para indicar plano metalingüístico o, también, para señalar que se trata de marbetes de las fuentes bibliográficas consultadas. Como indicábamos en la introducción, *s.* y *v.* serán utilizadas, respectivamente, para hacer referencia a los sonetos y versos correspondientes, a los que también remitiremos de modo intraoracional.

A lo largo del análisis, adoptaremos el orden seguido en la parte teórica, no iremos poema por poema, puesto que no vamos a realizar un comentario de texto canónico, sino que nos interesa el análisis ideológico del corpus en su conjunto. Asimismo, remitiremos al apéndice del trabajo mediante referencias a los sonetos, numerados en el apéndice, y sus versos correspondientes. En algunos casos, como se observará más adelante, expondremos explícitamente los versos analizados, mientras que, en otras ocasiones, nos limitaremos a remitir a estos.

Los hechos -apunta White- “son construidos conceptualmente en el pensamiento o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia solo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso” (2003: 53). En nuestro caso, esto es, en el lenguaje barroco de Quevedo, en el que se muestra su pensamiento, tenemos que tener en cuenta que entre los ‘hechos’ que relata y los ‘acontecimientos’ respectivos hay no solo muchos siglos de por medio sino también muchas fuentes -fiabiles o no- de lo acaecido en el pasado y de sus causas y efectos.

Comenzaremos, una vez más, por la metáfora. Por ejemplo, cuando Quevedo emplea el término ‘rayo’ (s. I, v. 5), se está refiriendo al peligro; ambos inanimados; concreto el rayo (plano figurado) y abstracto el peligro (plano literal, real). Otro ejemplo, que detallamos más adelante, es: “ya militan las leyes y el derecho” (s. II, v. 9), donde tenemos ‘leyes’ y ‘derecho’ como militantes. En la metáfora ‘rayo’, Quevedo advierte de un peligro para Roma, la cual halla en su gloria -en su poder, representado mediante el laurel- su propio fin. Es una forma muy gráfica de convencer, de adoctrinar y exponer que Roma es enemiga de sí misma; el rayo es rápido y devastador, más aún si se trata de un rayo divino, esto es, el de Zeus. Oculta así Quevedo, tras las entidades de Roma y Zeus, a España y al dios católico, respectivamente. Con la ira de Dios, con ese ‘rayo’, enseña los peligros que le interesa mostrar, pues no son pocas las fuentes que relatan cómo si bien Roma tenía enemigos dentro, también los tenía fuera. ¿Qué acontecimientos llevaron a su fin al Imperio Romano? Todo tipo de factores, seguramente, pero no solo aquellos que Quevedo enfatiza. ¿Llegó a su fin verdaderamente en aquella época o simplemente se transformó y adaptó a las circunstancias? No hay que olvidar tampoco teorías como la de *Translatio imperii* (Véase Goez, 1958). Tenemos ante nosotros, solo en este pequeño ejemplo, la

construcción de una postura ideológica a través de un tropo. Dicha postura se va nutriendo de más tropos y figuras que configuran el sucinto relato inserto en el soneto. Otro ejemplo de metáfora se ubica en los siguientes versos (10 y 11) del soneto II: “y te sirven de textos las heridas/ que escribe nuestra sangre en nuestro pecho”. A nuestro juicio, forman una imagen muy potente -presente en todo el soneto- que provoca el entendimiento de la justicia como entidad agresiva. La justicia se identifica con la muerte, que utiliza la espada como una pluma, cuya tinta es la sangre y con la que escribe textos, que son los cuerpos muertos. Por otra parte, encontramos en todo el soneto segundo una red metafórica cuya metáfora principal es ‘guerra’. Se toma el sistema judicial como una guerra; la justicia como una guerrera. Hay otras metáforas como ‘balanzas’ y ‘espada’. Estos términos, de idiosincrasia metafórica en este contexto, convergen con términos del plano real respectivo a la justicia como ‘igualdad’, ‘leyes’ y ‘derecho’. Las metáforas que conforman la red van confeccionando, a su vez, un relato más o menos verosímil apoyado en determinada postura. En el caso de esta red, vemos a la justicia como una guerrera que parece haber dinamitado el ámbito judicial y carecer de moral; así nos lo transmite Quevedo. No obstante, si nos basásemos en la concepción de Capmany acerca de la alegoría, podríamos interpretar la red metafórica que nos ocupa como una alegoría mixta, en la que términos del plano real y términos del plano figurado confluyen harmónicamente en el propio texto o discurso.

La catacresis, por otro lado, es la llamada metáfora ‘necesaria’, indica Pujante (2003: 217 y 218). “Se hace necesario el traslado metafórico cuando no existe una expresión propia, cuando hay un hueco expresivo que llenar. Hemos de entender la catacresis como el fenómeno que conduce a reutilizar significativamente, extendiendo su alcance, elementos con previa existencia en una lengua, evitando el esfuerzo de crear nuevas formas” (ibíd.: 217 y 218). Numerosos traslados extensivos de la lengua estándar acaecidos en otras épocas no son hoy reconocibles, señala Pujante, salvo que acudamos a la etimología (ibíd.: 217 y 218). A nuestro juicio, una posible catacresis puede ser ‘textos’ (s. II, v. 10). El término ‘texto’ significa, etimológicamente, tejido; de modo que es etimológicamente metafórico; en definitiva, una metáfora necesaria; no hay otra forma de referirse con sentido literal a esa parcela del mundo, a esa realidad. Ahora bien, consideramos que en este caso Quevedo no usa la catacresis intencionadamente,

pero la recoge de la lengua estándar. Es decir, el poeta no crea la catacresis, pero la aprovecha para reforzar su metáfora.

Con respecto a la metonimia, son varios los tipos que distingue Lausberg (1984: §568, 71-74): la relación ‘persona-cosa’, en que la persona está en relación real con la cosa e inversamente; la relación ‘continente-contenido’, en la que el continente también puede estar representado por un lugar o tiempo y el contenido tanto puede abarcar personas como cosas; la relación ‘causa-consecuencia’; la relación ‘abstracto-concreto’ y la relación de ‘símbolo’ (ibíd.: §568, 71-74). La sinécdoque es para Lausberg una “metonimia de relación cuantitativa entre la palabra empleada y la significación mentada” (ibíd.: §§572 y 573, 76 y 77). Nos ofrece tres tipos: relación ‘parte-todo’ en ambas direcciones; relación ‘género-especie’ en ambas direcciones y relación numérica en la que se pone singular por plural y a la inversa (ibíd.: §§572 y 573, 76 y 77).

En el caso de “Con togas, la codicia y la locura” (s. I, v. 4), el razonamiento que realizamos conlleva varios pasos, hasta que obtenemos una interpretación plausible del verso. Sabemos que la toga era el atuendo habitual de los políticos en la Roma clásica, por lo que obtenemos un significado como ‘la codicia y la locura se dedican a la política’, que es el paso previo (aún no hay que interpretarlo literalmente) a la interpretación definitiva del verso, que además de entrañar metonimia a través de ‘toga’, también contiene prosopopeya, que más adelante detallaremos, de mano de ‘codicia’ y ‘locura’. Llegamos así a un posible significado literal -a nuestro juicio- del verso: ‘los políticos (de la Roma clásica) son codiciosos y están locos’. Consideramos que ‘toga’ implica metonimia en lugar de sinécdoque porque ‘político’ y ‘atuendo (toga)’ no conllevan una relación de contigüidad cuantitativa, sino, simplemente, de contigüidad. Son elementos excluyentes entre sí: ‘una cosa por la otra’, sin que un elemento esté entrañado en otro. El caso antedicho corresponde claramente a una relación ‘persona-cosa’, no obstante, tampoco nos parecería muy disparatado atribuirle una relación ‘contenido-continente’ (pues el político ostenta la toga, que contiene su decoro al cubrirse con ella) e, incluso, una relación ‘abstracto-concreto’, si en lugar de vincular la toga con los políticos, la vinculamos con la política en general, término abstracto y de mayor extensión al respecto; pues es la toga un elemento perteneciente, relativo a la política.

Una metonimia por relación de ‘símbolo’ la establece ‘balanzas’ (s. II, v.1), que es el símbolo de la justicia y, por otra parte, en el mismo soneto, ‘Parca’ (por ‘muerte’) implica la relación ‘causa-efecto’. Esta última metonimia, que personifica a la muerte, resulta más expresiva y convincente. Identifica a Astrea, la justicia, con la muerte; de esa forma, la sentencia políticamente al desmoronar su imagen. Otros importantes ejemplos, en esta ocasión con respecto a la relación ‘continente-contenido’ (o, incluso, ‘abstracto-concreto’) son: ‘Atenas’ (por ‘los atenienses’), ‘Sicilia’ (por ‘los sicilianos’) y ‘Roma’ (por ‘los romanos’). Con estos tres topónimos estamos ante referentes de carácter unitario, que es quizá más eficaz al dirigirse el orador al auditorio -en el caso que nos ocupa, Quevedo a los lectores- porque, en lugar de poner ejemplos relativos a la pluralidad (atenienses, sicilianos, etc.) -conjuntos de individuos todos ellos- se habla de un todo; esto facilita más que los oyentes se identifiquen con el carácter unitario, en detrimento de la diversidad de posturas ideológicas y, por tanto, en favor de la imposición de una sola postura.

Una clara sinécdoque es la siguiente: “El laurel que te abraza las dos sienas/ llama al rayo que evita, y peligrosas/ y coronadas por igual las tienas” (s. I, v. 12). ‘Laurel’, en este caso, dado el sentido del verso, está utilizado por ‘corona de laurel’. Se trata de una relación ‘parte-todo’. En este caso, se utiliza la parte por el todo. Con esta sinécdoque, Quevedo relaciona ‘laurel’ y ‘poder’ para advertir en esos tres versos de los peligros de este último. Estamos ante una crítica a los poderosos. El poeta determina que el poder, pese a ofrecer ventajas frente al resto de la población, conlleva, a su vez, peligro; es algo enriquecedor y destructor a un tiempo.

Un ejemplo de sinécdoque de relación numérica es *el erario* (s. I, v. 3), que se refiere a ‘(todos) los erarios’. O también ‘nuestra sangre’ y ‘nuestro pecho’ (s. II, v. 11), por ‘nuestras sangres’ y ‘nuestros pechos’. Con estas relaciones numéricas, por un lado, hay una intención aparente del yo poético de ‘incluirse’ entre el grupo de los supuestos afectados, para lograr una mayor persuasión, logrando que el lector se identifique con él. Por otro lado, como ocurría con los topónimos, también parece haber una intención de unificación ideológica, en la que todos forman una unidad donde no hay lugar para la disensión, la reflexión o el debate. Por último, una posible sinécdoque es aquella donde

se utiliza ‘Parca’ (s. II, v. 12) para referirse a ‘muerte’. Con esa referencia, se busca mancillar la imagen de la justicia.

La ironía, por otra parte, “puede considerarse como un tropo o como una figura de pensamiento” (Pujante, 2003: 225 y 226). Como tropo, “es la expresión de un asunto mediante palabras que significan lo contrario” (Lausberg, 1984: §§582 y 583, 85-87). La ironía, según Lausberg, puede dividirse atendiendo a “la dialéctica epidíctica *elogio/vituperio*, a la relación con la persona o, por último, atendiendo al mayor o menor grado de energía de la ironía, que da lugar a seis clases” (ibíd.: §§582 y 583, 85-87). En relación a este tropo, el soneto II comienza del modo siguiente: “Arroja las balanzas, sacra Astrea [...]”. Todo apunta a que hay que entenderlo en clave irónica, pues Quevedo critica la falta de justicia. Para ello, le dice figuradamente a la justicia que arroje las balanzas que la representan, ya que no las usa. Incluso el epíteto ‘sacra’ puede entenderse como irónico debido al contexto; es un epíteto que extiende la ironía, fortaleciéndola.

La perífrasis es “dar un rodeo” (2003: 227-229), concreta Pujante. Las dos posibles funciones de una perífrasis son el ‘ornato’ y la ‘necesidad’. Esta necesidad consiste en “lo socialmente admisible” (ibíd.: 227-229). Entre los tipos de perífrasis que distingue Lausberg, los tres principales son: la perífrasis mitológica, la perífrasis metonímico-abstractiva y la perífrasis metafórica (Lausberg, 1975: §595, 92, en Pujante, 2003: 229). La perífrasis está en varios sonetos, como por ejemplo: “y te sirven de textos las heridas/ que escribe nuestra sangre en nuestro pecho” (s. II, vv. 10-11), donde bastaría con decir ‘y te sirven de textos las heridas de nuestro pecho’. Lo mismo sucede en: “¿que en vicio exceden y codicia fea?” (s. IV, v.11) (referido a los tiranos), donde el mensaje podría reducirse a ‘viciosos y codiciosos’. En el caso de “a persuadir tu ciego destino” (s. V, v. 14) podría decirse ‘a persuadirte’.

Aparte de las exigencias métricas del verso, la elección de la perífrasis supone una mayor enfatización de lo dicho. El poeta, de ese modo, recalca más en la idea que transmite, la hace más contundente al recrearse en esta; de modo que cala más hondo en el lector.

La hipérbole es “una ponderación desmesurada; una forma de decir apartándose mucho de la verdad, bien magnificándola bien disminuyéndola” (Pujante, 2003: 230). En retórica, se utiliza para aumentar o disminuir el interés de la causa y, en poesía, para conseguir una representación afectiva (ibíd.: 230). Un ejemplo de hipérbole nos parece ‘mano embarazada’, una exagerada imagen con la que Quevedo nos transmite la crítica que de la justicia hace. La hipérbole sostiene que las balanzas son una pesada carga para Astrea, pero exagera la idea para hacerla más definida y fuerte; exagera sus rasgos para hacerla más visible y, con ello, más clara, siendo de esa manera más persuasiva. La hipérbole, además, se apoya sobre una personificación.

Por último, tenemos el énfasis, que para Lausberg es un tropo y una figura de dicción; y la lítotes, considerada por Lausberg un tropo que “es una combinación perifrástica del énfasis y de la ironía” (1984: §586, 87) “que en su grado superlativo se expresa por medio de la negación de lo contrario” (Pujante, 2003: 232 y 233). Destacan énfasis como ‘fuerza dura’ (s. III, v. 13) y ‘valor y valentía’ (s. IV, v. 4). Dicho lo cual, hay que mencionar de nuevo el verso: “con togas, la codicia y la locura” (s. I, v. 4), donde, a nuestro juicio, se encuentra un énfasis, ya que se evita decir directamente que los políticos (de la Roma clásica) son codiciosos y están locos. A caballo entre dos versos tenemos “trofeos,/ de paz culpada” (s. III, vv. 2 y 3). Al parecer, se refiere posiblemente a extranjeros inocentes que han sido hechos prisioneros por Roma. O, incluso, vemos: “¿cómo también con votos no apedrea/ el ostraco los pérfidos tiranos [...]?” (s. IV, vv. 9 y 10), donde ‘apedrear con votos’ (empleando el ostraco) es desterrar. El énfasis recalca la idea sobre la que se sustenta, la fortalece mediante la reiteración de algún matiz inherente a dicha idea. Esta reiteración se relaciona con la dimensión pática del discurso, con la emocionalidad; de ese modo se logra un mayor nivel de persuasión.

Hay también un ejemplo de lítotes en su grado superlativo: “no es bastante” (s. V, v. 13), en lugar de ‘es muy/demasiado poco’ o algo de similar grado en la escala de los cuantificadores. Esta lítotes suaviza lo dicho, atenúa su impacto. Asimismo, tiene más capacidad de persuasión negar, como en este caso, una cantidad mesurada, que afirmar una desmesurada. Esto quizá sea así en virtud del mayor o menor grado de verosimilitud que subyace en todo discurso; una verosimilitud en términos de la cual la persuasión

tiene uno u otro alcance. Por otra parte, la afirmación de una cantidad desmesurada no es, como hemos visto, óbice para la persuasión en el caso de las hipérboles, donde la exageración se trata de forma explícita y controlada por parte del orador.

En cuanto a la repetición, encontramos dos tipos en los sonetos: la repetición como paréntesis (bien sintáctico-semántico o bien métrico), representada por la redición, y la repetición de manera intermitente, de cuyas figuras retóricas hemos hallado la anáfora. Ejemplo de redición es el que se halla en ‘virtud’ (s. IV, vv. 1 y 2), que se repite; se trata de una redición sintáctico-semántica. La idea que entraña la redición es la siguiente: el miedo a la virtud llamó virtud al ostracismo. Esta paradoja, coadyuvada por el estilo conceptista, hace, paradójicamente, la idea más clara. En primer lugar, tenemos “el miedo a la virtud” (s. IV, v. 1), esto es, una entidad alejada de la virtud; en segundo lugar, tenemos la ‘virtud’ (s. IV, v. 2), esta vez sin ‘miedo’, de forma que en vez de incurrir en la prolijidad explicando cómo el miedo a la virtud expulsó la virtud, se elimina de la construcción sintáctica ‘miedo’, pero logrando, inesperadamente, que la idea base permanezca. Esta condensación ideológica, esta elegancia constructiva, hace la idea más persuasiva en tanto en cuanto es más sucinta y directa.

Como podemos observar, la preposición ‘en’ constituye una anáfora en los versos 1, 5, 7 y 8 del soneto I. Esta preposición, que a simple vista tan solo indica locación, puesta en los lugares adecuados hace posible que las ideas que estructura se condensen y accedan más fácilmente, a través de la reiteración, al ‘corazón’ del auditorio. El determinante posesivo ‘su’, al repetirse, forma anáfora en el soneto V (vv. 6, 7 y 8). Ocurre en este caso lo mismo que con la preposición ‘en’, pero el posesivo quizá contribuya a un mayor grado de persuasión, al tratarse ya no de una locación, sino de una pertenencia, en este caso, de lo terrenal y mundano, de algo que afecta a personas como las que podían leer o escuchar estos sonetos.

Probablemente pueda considerarse un ejemplo de paronomasia la divergencia fonética entre ‘sienes’ y ‘tienes’, pese a que formen parte de la rima del soneto. Formando de nuevo parte de la rima, tenemos una paronomasia entre ‘fea’ y ‘sea’. A este respecto, consideramos que, pese a que conformen la rima y esta contribuya como elemento mnemotécnico, las paronomasias no manifiestan ideología en este caso. No obstante, como elementos mnemotécnicos, dependiendo de la lectura, podrían

interpretarse como inductores de la persuasión en tanto consiguen que el mensaje perdure en la mente del auditorio.

Con respecto al poliptoton, hay que destacar el par ‘estar-estás’. Este poliptoton, presente en el soneto II (v. 6), contiene la siguiente idea: la justicia está armada y no es igualitaria. Ahora bien, la figura que nos ocupa reordena la idea tal y como vemos en el verso 6: “[...] en vez de estar igual, / estás armada [...]”. Es decir, que el poliptoton, en este caso, tiene naturaleza antitética y establece una situación hipotética y ‘deseable’ para Quevedo frente a la situación ‘real’ según el poeta. De este contraste emerge, fortalecida, la idea base.

Por último, hay que hablar de la sinonimia. Tenemos ‘sacrílego y profano’ (s. I, v. 3) e, incluso, dado el contexto, tenemos en consideración ‘precipicio y ruina’ (s. I, v. 10), que de ser sinónimos, lo son metafóricamente; pues ‘precipicio’ presenta sentido figurado. El segundo término de cada caso de sinonimia es un elemento de refuerzo para su respectivo primer término.

Respecto a la enumeración, encontramos esta figura en los versos: “con las naves cargadas de trofeos,/ de paz culpada, y con tesoros reos,/ y triunfos de lo mismo que ha perdido” (s. III, vv. 2, 3 y 4). En el primer soneto vemos una enumeración que entraña otra. La enumeración intestina abarca los versos 1-4. La otra enumeración se desarrolla entre los versos 1-8 y su estructura se apoya en la anáfora de que hemos hablado. Estas enumeraciones suponen una acumulación que alude a la parte pática; son un desbordamiento de la causa que contribuye a la emocionalidad y, con ello, a la persuasión.

Sin duda un ejemplo de epíteto lo encontramos en ‘pálido tirano’ (s. I, v. 2), o también ‘sacrílego Verres’ (s. III, v. 1). En el primer caso, al atribuir al tirano la cualidad de pálido, quizá se esté vinculando a dicho tirano, mediante metonimia de tipo causa-consecuencia, con la muerte, configurando así una muy mala imagen de este de cara al lector.

En el segundo caso, no tenemos una mejor configuración de la imagen, pues, en la época de Quevedo, decir de alguien que es ‘sacrílego’ era aun peor que vincularlo con la muerte.

Por otro lado, el verso 10 del soneto V presenta polisíndeton mediante la conjunción ‘y’ (“y de la tierra y en alado pino/”). El polisíndeton aglutina las ideas; impacta así en el público. Lo ‘bombardea’ ideológicamente y con celeridad, evitando así reflexiones, dudas y discrepancias.

En versos como: “pues que tienen tu mano embarazada” (s. II, v. 2) o el verso 11 del soneto IV, encontramos elipsis. En el primero, el sujeto -‘las balanzas’- está elidido. En el segundo caso tenemos ‘los malos’, donde el sustantivo al que califica ‘malos’ es lo elíptico. La elipsis supone, a nuestro juicio, una forma más directa y elegante, y, por tanto, más eficaz, de transmitir las ideas respectivas. El segundo caso, además, se apoya en una interrogación retórica y sitúa, al ser el sustantivo elíptico, en primer plano el término ‘malos’, que pasa a sustantivarse y a cobrar mayor entidad, siendo más eficaz desde el punto de vista de la persuasión, puesto que la atención se centra totalmente en la cualidad que se pretende denunciar.

En “No estás justificada, sino fea” (s. II, v. 5) observamos un zeugma no complejo, pues ‘estás’, junto con la negación, no aparece de forma explícita, que sería algo como ‘sino que estás fea’. Otro zeugma no complejo lo podemos encontrar en los versos 1-4 del soneto III, donde ‘ha venido’ es el verbo implícito necesario para darle sentido a los versos referidos. Un zeugma sintácticamente complejo es el que se da en los versos: “La desdicha del pobre es tu ventura;/ su hambre y su miseria, tu sustento;/ su desnudez, tus galas y tu aumento [...]” (s. V, vv. 5, 6 y 7). Como puede comprobarse, el verbo ‘ser’ no aparece de forma explícita en los versos 2º y último, a los cuales les corresponden las formas ‘son’ y ‘es’, respectivamente. En primer lugar, el zeugma es favorable a la virtud narrativa de la brevedad, tan importante en un discurso. Los zeugmas condensan la idea, haciéndola más persuasiva.

Los signos de puntuación del final de cada verso en los sonetos II (vv. 5-8) y V (vv. 5-8) forman asíndetos. Pese a tener el efecto contrario de los polisíndetos, no por ello son menos persuasivos. El asíndeton también agrupa las ideas, pero delimitándolas y recalando sobre cada una de ellas, y no grupalmente, como ocurría con el polisíndeton. De forma similar a la perífrasis, el asíndeton ‘enfoca’ cada idea. Todo ello hace que cada idea sea más contundente por sí misma, aunque todas, conjuntamente, reverberen y contribuyan a una mejor persuasión.

En cuanto al orden de palabras tenemos lo siguiente: por ejemplo, cabe destacar ‘promesas son’ (s. I, v. 9), ‘batalla sea’ (s. II, v. 8), ‘enriquecer pretendes’ (s. V, v. 1), etc., como ejemplos de anástrofes. Los hipérbatos se manifiestan en versos como: “y en Sicilia arrojaba el petalismo,/ por dolencia, al valor y valentía” (s. IV, vv. 3 y 4). Un posible orden sintáctico lógico sería ‘y el petalismo arrojaba al valor y valentía en Sicilia por dolencia’, que, como vemos, difiere bastante del orden de los versos. Un caso más breve se da en: “¿ [...] que en vicio exceden y codicia fea?” (s. IV, v. 11). Un orden más gramatical sería algo como ‘¿[...] que exceden en vicio y codicia fea?’. Quizá el trastorno del orden es eficaz en tanto en cuanto el auditorio o los lectores centran más su atención en el discurso debido a un orden sintáctico poco o nada habitual en la lengua hablada cotidianamente.

Con respecto al isocolon, encontramos una yuxtaposición establecida entre A. “En el precio, el favor” (s. I, v. 1) y B. “y la ventura,/ venal” (s. I, vv. 1 y 2), que están separados por punto y coma. A su vez, el miembro B forma isocolon con C “el oro, pálido tirano” (s. I, v. 2). Hay un isocolon en los versos que exponemos a continuación: “No estás justificada, sino fea;/ y, en vez de estar igual, estás armada;/ feroz te ve la gente, no ajustada:/ [...]” (s. II, vv. 5, 6 y 7).

Pese a que el zeugma del verso primero no lo deja tan claro, hay bastantes equivalencias sintácticas; los versos son como rectas paralelas, se trata de estructuras muy similares. La capacidad persuasoria del isocolon radica, a nuestro juicio, en que establece las ideas de forma ordenada, lo que fomenta la claridad discursiva. El isocolon de los versos expuestos, además, actúa junto con un zeugma, que efectúa un pasaje más breve. Todo ello hace un discurso más eficaz.

Todo apunta, por otra parte, a que el soneto II presenta varias licencias. Hay que tener en cuenta que Quevedo dirige los reproches a Astrea, que en este caso no representa a la divinidad -dada la religión del poeta-, sino que es un elemento perteneciente a la tradición literaria que sirve para representar y apelar a la justicia y, por tanto, a los encargados de velar por ella, que son a quienes la voz poética se dirige. Encontramos licencias en todos los versos prácticamente. Un claro ejemplo es: “La Parca eres, fatal, para las vidas [...]” (s. II, v. 12). Al igual que ocurría con uno de los epítetos mencionados, en este caso se vincula a Astrea con la muerte al identificarla con

una Parca. Esa identificación es totalmente desfavorable para la justicia, pues se genera una muy mala imagen de esta.

Las licencias son también abundantes en el soneto III, donde la voz poética se dirige a Roma (por tanto, al conjunto de sus habitantes). Esa distancia cronológica a la que Quevedo se sitúa le es muy útil para criticar la España de su tiempo, a la que compara con Roma, predicando así con el ejemplo. Critica la corrupción de los gobernadores romanos en versos como: “Gastas provincias en hartar deseos/ y en ver a tu ladrón enriquecido.” (s. III, vv. 7 y 8), etc. Con esta crítica, Quevedo vuelve a moralizar: ‘confórmate con lo que tienes, o de lo contrario, caerás en el desenfreno, la corrupción y la desgracia, al igual que Roma’, viene a decir Quevedo, pues sabemos que no estamos ante un soneto para la corte, sino para el pueblo. Por último, podríamos decir que prácticamente todo el soneto V, dirigido a los avaros y codiciosos, es una licencia mediante la cual el poeta, irónicamente, pone en duda la moral y la religiosidad de aquellos. Con ese ardid, pretende Quevedo, de nuevo, moralizar, a través de una licencia que pone en evidencia la imagen de los destinatarios, esto es, de avaros y codiciosos.

Son apóstrofes, por ejemplo, ‘¡oh Roma!’ (s. III, v. 5), ‘sacra Astrea’ (s. II, v. 1) (suponiendo que el público sea el lector y deje de dirigirse a él para dirigirse a Astrea), ‘¡oh pálido avariento!’ (s. V, v. 2). Los apóstrofes, si bien no entrañan ideas, al menos, a nuestro juicio, las encauzan, al dirigirse directamente a las entidades de los respectivos sonetos, que hacen referencia a los destinatarios de la ideología manifiesta, que es, por tanto, más certera gracias a ese estratégico cambio de interlocutor que supone el apóstrofe.

También hemos detectado varias interrogaciones retóricas en los sonetos III (vv. 5 y 6), IV (vv. 9-11) y V (v. 4). Dudar, aparentemente, de la ideología expresada, es otra forma de fortalecerla. Es decir, no es lo mismo afirmar algo que preguntar por ello fingiendo desconocerlo o no tener idea alguna al respecto. Si se hace una afirmación, en el contexto en que estamos, esto es, ante un discurso que busca la persuasión, tal afirmación aparece como un elemento desprotegido, puesto que el auditorio se mostrará escéptico porque necesitará al menos un argumento que avale la afirmación previa, que por el momento será vulnerable. Ahora bien, si por el contrario, la idea emerge en forma de interrogación retórica y no asertivamente, estamos ante un caso absolutamente

contrario desde el punto de vista de la persuasión, pues, el auditorio (o los lectores), que en el caso de la afirmación buscaba, escéptico, la argumentación, ahora es sutilmente invitado por el orador -aparentemente ingenuo- a argumentar la idea subyacente. La interrogación, ‘abrigada’ con la duda, facilita el proceso de aseveración, de convencimiento, por parte del propio lector u oyente respecto a la idea manifiesta.

En definitiva, la interrogación retórica es otra forma de fortalecer la idea transmitida, otra forma de hacer más eficaz el discurso, invitando -casi obligando- al público a argumentar la idea subyacente, pero a argumentarla por el camino marcado astutamente por Quevedo, en este caso. Por así decirlo, la figura que nos ocupa, que no busca respuesta, de algún modo la impone en la mente del auditorio, en tanto que completa o solventa una visión parcial del mundo que se presenta casi como un ‘callejón sin salida’, donde el público solo puede ser conducido en la dirección que el orador señala. Es decir, al preguntar, aparentemente, de forma ingenua, el público encuentra en sus mentes una respuesta y, con esta, prácticamente se auto-convence, siendo el orador el inductor de ese auto-convencimiento, al que se llega coaccionando al público en la dirección deseada.

Por último, es preciso señalar las ideas que manifiestan las interrogaciones retóricas halladas en el corpus. En el soneto III (vv. 5 y 6), tenemos la idea siguiente: (los) grandes principios no tienen ninguna culpa de los fines feos que han conseguido. En el soneto IV (vv. 9 y 11), se desliza que el ostraco debe apedrear con votos a los pérfidos tiranos que exceden en vicio y codicia fea. Por último, tenemos en el soneto V (v. 4): en ningún lugar hallarás ganancia más segura.

Hay *subiectio* en los sonetos II (vv. 8-11) y IV (vv. 12-14). Las preguntas de cada *subiectio* las constituyen los versos 8 y 12, respectivamente, correspondiendo los versos restantes con las respuestas de las figuras.

Los casos de *subiectio*, similares a los de interrogación retórica, plantean una pregunta, pero es el orador quien la responde según su modo de pensar; es el orador quien argumenta directamente, sin inducir tal argumentación en el público.

En el primer soneto, ‘laurel’ y ‘rayo’ (vv. 12 y 13, respectivamente), en ese contexto, son términos metafóricamente antitéticos; pues ‘laurel’ adquiere el sentido de triunfo,

poder..., frente a ‘rayo’, que cuenta con el sentido de ruina, declive... Tenemos, por tanto, una antítesis construida sobre una metáfora. Como antítesis entre oraciones, podemos mencionar la siguiente: “y si se mueven, tiemblan de tu espada: / que el peso y la igualdad no las menea” (s. II, vv. 3 y 4) (referidos a las balanzas y dirigidos a Astrea), donde vemos la contraposición entre el objeto que logra mover las balanzas (espada) y los elementos que no las mueven (peso e igualdad). Con respecto a la antítesis entre grupos de palabras, tenemos “su hambre y su miseria, tu sustento” (s. V, v. 6) y, por último, un ejemplo de antítesis entre palabras aisladas es el oxímoron ‘siempre inconstante’ (s. V, v. 11). El contraste generado por la antítesis, ya sea entre palabras o entre oraciones, supone un impulso para la persuasión. La combinación de dos elementos opuestos e incompatibles desde el punto de vista lógico polariza aún más su extremismo, lo hace más evidente. En el momento en que una idea está construida mediante una antítesis, el impacto de contrarios refuerza esa idea, hace más efectivos sus núcleos conceptuales.

Encontramos exclamaciones retóricas como: ‘¡Oh Roma!’ (s. III, v. 5), que además es apóstrofe. O, por ejemplo, ‘¡oh pálido avariento!’ (s. V, v.2). Esta figura funciona como intensificador de la idea que entraña, que en el caso de la segunda exclamación ya explicamos cuando hablábamos de los epítetos, pues encontramos en ‘pálido avariento’ el mismo caso de epíteto que en ‘pálido tirano’, más arriba analizado.

Una posible *evidentia* la constituyen los versos: “Ya militan las leyes y el derecho, / y te sirven de textos las heridas/ que escribe nuestra sangre en nuestro pecho” (s. II, vv. 9, 10 y 11). La imagen que Quevedo confecciona textualmente es un efectivo potenciador de la persuasión.

Hay en los sonetos bastantes ejemplos de etopeya, desde la crítica que la voz poética hace a Astrea en los vv. 5-7 del soneto II (etopeya apoyada en una prosopopeya) hasta el soneto V, que es todo él una gran etopeya dirigida a avaros y codiciosos, pasando por el soneto III, donde encontramos una *sermocinatio* que entraña prosopopeya y sinécdoque y abarca los versos 5-14. Pese a que la etopeya es un elemento que *per se* no manifiesta ideología, en el caso del soneto II (vv. 5-7) observamos cómo esta figura

contribuye a reforzar la red metafórica que nos habla de la justicia como si fuera la muerte. En los casos de los sonetos III y V, encontramos ese mismo refuerzo tropológico-figural de mano de la *sermocinatio*.

Como apuntábamos más arriba, ‘codicia’ y ‘locura’ (s. I, v. 4), vestidas con toga, constituyen prosopopeyas, así como ‘Roma’ (s. I, v. 9 y s. III, v. 5), a la que se refiere la voz poética como si se tratase de un individuo capaz de actuar, pensar en virtud de su voluntad. Es el ‘laurel’ que “abraza las dos sienes” y “llama al rayo [...]” (s. I, vv. 12 y 13, respectivamente) otro ejemplo más de la figura retórica que nos ocupa. En este último ejemplo podemos comprobar que la prosopopeya se apoya en una metáfora (‘laurel’) y, a su vez, en una sinécdoque (‘corona de laurel’), indicadas ambas más arriba. ‘Astrea’ (s. II) es una personificación de la justicia, ya que no es una divinidad perteneciente a la creencia religiosa de Quevedo, como indicábamos antes. La prosopopeya contribuye a la claridad de las ideas, así como a su brevedad, haciéndolas más persuasivas, pues es más directo y más fácil de comprender, por ejemplo, que los políticos (de la Roma clásica) sean codiciosos y estén locos relacionándolos con la codicia y la locura e insuflando vida a estas a través de la personificación. Lo mismo sucede con ‘Roma’ (ss. I y III), entidad femenina a la que Quevedo reprehende y reprocha como si se tratase de una joven sin las ideas claras en lugar de un complejo y asentado imperio. En el caso de ‘laurel’, tenemos una metáfora del poder que, al estar dotado de movimiento, impacta más y hace más verosímil la idea quevedesca de que es peligroso. Con ‘Astrea’ ocurre algo parecido a lo que sucede con ‘Roma’; ambas son objeto de los reproches del poeta, que no abandona las moralinas.

Todo apunta, de otro lado, a que hay una *expolitio* constituida por los versos 9-11 y 12-14 del soneto I; en estos últimos, dice prácticamente lo mismo que en los vv. 9-11, pero metafóricamente. No añade información nueva, pero reelabora la preexistente, la hace más inteligible al cambiarla de plano. Estamos, por tanto, ante una *expolitio* conceptual. Esta se apoya, por tanto, en las metáforas, que hacen el mensaje más claro y condensado y, con ello, más persuasivo. Un ejemplo de *expolitio* no conceptual sería la que entrañan los versos: “No estás justificada, sino fea; / y, en vez de estar igual, estás armada;/ feroz te ve la gente, no ajustada [...]” (s. II, vv. 5, 6 y 7). Los términos subrayados configuran la *expolitio*, que radica en este caso en la repetición del mismo

pensamiento mediante paráfrasis. Esta *expolitio* contribuye a afianzar dicho pensamiento en el auditorio, dejándolo bien claro y, de forma similar a las figuras de repetición, haciéndolo más verosímil mediante su reiteración.

Por otro lado, los versos 5-8 del soneto IV expresan lo siguiente: Roma temía a Scipión, pese a que la había salvado, porque supuso una amenaza, donde subyace la idea siguiente: los habitantes de un Estado temen a un líder (político, militar...) porque supone una amenaza pese a que salvase al Estado en el pasado. Esta idea es recogida en los versos 9-11, pero ya no la reviste con un ejemplo, es decir, la idea no atañe solo a Roma y a Scipión, sino que generaliza con ella y la apoya en una interrogación retórica. Además, esa idea base es reelaborada y avanza un paso, obteniendo la segunda idea: los habitantes de un Estado han de desterrar a los pérfidos tiranos por viciosos y codiciosos. Es decir, que ahora se concreta la amenaza que el supuesto líder supone, así como también concreta la sanción: el destierro. Entrañan, pues, los versos 9-11 una *expolitio* conceptual con respecto a los versos 5-8. Como puede observarse, esta *expolitio* conceptual no consiste en reelaborar la idea metafóricamente, sino en apoyarse en una interrogación retórica, que determina la segunda idea y no da cabida a la duda. De ese modo, el poeta vuelve a predicar con el ejemplo y, gracias a la interrogación retórica, establece su postura ideológica como el único ‘camino’ posible.

Un posible símil se oculta en el verso: “y te sirven de textos las heridas [...]” (s. II, v. 10). Aunque formalmente no hay términos de comparación, semánticamente entendemos que se comparan ‘textos’ y ‘heridas’, puesto que interpretamos el verso como: las heridas [...] son como textos, hacen las veces de textos, te sirven a modo de texto, etc. Este gráfico símil propone que la justicia es perniciosa para el auditorio y para el propio Quevedo, que vuelve a incluirse estratégicamente entre los supuestos damnificados. De esta manera, el poeta daña, una vez más, la imagen de la justicia.

Por otra parte, tal vez podemos considerar el primer soneto como una gran *aetiología*, pues ya en el título habla de ‘causas’, las cuales manifiesta Quevedo desde su perspectiva en el soneto, y cuyas consecuencias son también esbozadas. También encontramos la exposición de un asunto y sus motivos en los versos 12-14 del soneto V (referentes y dirigidos al avariento). La eficacia de las etiologías se encuentra, a nuestro juicio, en la estructura causa-efecto que presentan, una estructura que configura todo un

relato acerca de por qué un ‘hecho’ es como es; un relato que, a simple vista, puede parecer muy convincente, pero que no lo es tanto cuando se analiza detenidamente, pues, como indicábamos más arriba al hablar de las metáforas -justo al comienzo de este apartado-, las causas que originan un ‘hecho’, sean o no variadas, desde luego son simplificadas en virtud de la postura ideológica desde la cual se atiende dicho ‘hecho’. El discurso selecciona las causas más convenientes y desecha las que le son desfavorables.

Tenemos las sentencias y ejemplos como “más suficiente el más soberbio y vano” (s. I, v. 6) y “es echar la virtud por quedar sanos” (s. IV, v. 14). Es la brevedad y la concisión de las sentencias, junto con su verosimilitud, lo que las hace más eficaces. Las ideas se condensan y se transmiten de forma clara y firme.

Por último, los versos 1-8 del soneto primero presentan una *percusio*, donde los elementos enumerados a través de la distribución podrían haber sido bastante más detallados (encontramos la parquedad en palabras propia del conceptismo y su riqueza conceptual, por otra parte). Se dan otros casos en los sonetos III (1-4) y V (5-7). Probablemente, la capacidad persuasoria de la *percusio* emane de su brevedad para narrar bastantes elementos.

7. Conclusiones

Indicábamos en la introducción que nuestra tesis consiste en abordar el análisis del corpus poético seleccionado desde un punto de vista retórico-discursivo, es decir, en analizar la ideología que entrañan los procedimientos tropológicos y figurales de los sonetos de Quevedo. A lo largo del análisis, hemos podido demostrar que, a través de dichos procedimientos, el poeta configura toda una postura ideológica, construye una visión del mundo que tiene como pilares principales el conservadurismo y el moralismo.

El resultado reafirma, por tanto, nuestra tesis con todos y cada uno de los ejemplos de tropos y figuras analizados. Llegados a este punto, cabe distinguir, al menos en nuestros ejemplos, dos tipos de comportamientos por parte de los procedimientos tropológicos y figurales. Por un lado, encontramos procedimientos como la metáfora o la sinécdoque, que sí que entrañan ideología propiamente dicha. Por otro lado -y sobre todo entre las figuras-, hallamos procedimientos que, más que manifestar una ideología, contribuyen a reforzar la ideología que presentan tropos o figuras próximos, como es el caso de las etopeyas analizadas, que fortalecen la red metafórica adyacente.

Hemos visto también cómo hay casos en que los tropos y figuras coadyuvan entre sí, estableciendo sinergias que refuerzan la persuasión. Esto no es poco habitual en los sonetos, donde tenemos, por ejemplo, metáforas que se apoyan en sinécdoques o prosopopeyas que se sustentan sobre metáforas.

En definitiva, hemos podido constatar, desde un punto de vista retórico-discursivo actual, cómo se incrustan en cinco sonetos políticos de Francisco de Quevedo los procedimientos tropológicos y figurales de la retórica tradicional, harto relevante para abordar tales sonetos desde nuestra perspectiva.

Por último, se reafirma también mediante el análisis el carácter conservador y moralista de Quevedo mencionado por sus diversos biógrafos, así como su índole contradictoria, que, en ocasiones, frente a ese carácter mencionado, otorga a los poemas una postura no tan reaccionaria, en tanto critica al poder, a los poderosos y a la corrupción de los gobernantes, por ejemplo, pero siempre, claro está, desde un prisma católico y en absoluto revolucionario.

Bibliografía

- ALBALADEJO, Tomás. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- ALONSO, Dámaso. (1987). “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ANKERSMIT, Franklin Rudolf. (1986). “The Dilemma of Contemporary Anglo-Saxon Philosophy of History”, en *History and Theory*. Vol. 25. Nº 4. Págs. 1-27.
- ANÓNIMO. (1997). *Retórica a Herenio*. (Trad.) Salvador Núñez. Madrid: Gredos.
- ARDUINI, Stefano. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- BLECUA, José Manuel. (2004). “Introducción” a *Poesía original completa*, en Francisco de Quevedo. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta. Págs. 44, 75, 81 y 88.
- CAMPAÑA, Mario. (2003). *Francisco de Quevedo*. Barcelona: Omega.
- CAPMANY, Antonio de. (1777). *Filosofía de la Elocuencia*. Madrid: Antonio de Sancha.
- CAPMANY, Antonio de. (2002). *Filosofía de la elocuencia (1777)*. (Ed.) José Juan Berbel Rodríguez. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- CICERÓN. (1967). *El orador*. (Ed. bilingüe de) Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón. Barcelona: Alma Mater.
- COLLINGWOOD, Robin George. (1956). *The idea of History*. Oxford: Oxford University Press.
- DELAS, Daniel. (1978). "La grammaire générative rencontre la figure". *Langages*. 51. Págs. 65-117.
- DIJK, Teun A. van. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- ECO, Umberto. (1980). "Metáfora", *Enciclopedia*. Vol. IX. Turín: Einaudi.
- FONTANIER, Pierre. (1977). *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- FRYE, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- FRYE, Northrop. (1963). “New Directions from Old”, en *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Nueva York: Harcourt, Brace and World.
- GOEZ, Von Werner. (1958). *Translatio imperii: Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen theorienim Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- GARCÍA BERRIO, Antonio. (1985). *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université de Limoges.

- ISIDORO DE SEVILLA. (2000). *Etimologías*. Vol. I. (Eds.) José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- LAKOFF, George, Mark JOHNSON. (2015). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAUSBERG, Heinrich. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich. (1984). *Manual de retórica literaria*. Vol. 2. Madrid: Gredos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1966). *Savage Mind*. Londres/ Chicago: Weidenfeld and Nicolson Ltd. / Chicago University Press.
- ORTENBACH, Enrique. (1991). *Quevedo*. Barcelona: Lumen.
- PUJANTE, David. (2003). *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- PUJANTE, David. (2011). “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Rétor*. Págs. 186-214. Recuperado en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=103283> (fecha de última consulta: 01.03.17).
- PUJANTE, David. (2016). “Constructivist rhetoric within the tradition of rhetorical studies in Spain”, en *Res Rhetorica*. Recuperado en: <http://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-3> (fecha de última consulta: 15.03.17).
- QUEVEDO, Francisco de. (2004). *Poesía original completa*. (Ed.) José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta. Págs. 44, 75, 81 y 88.
- QUINTILIANO. (1999). *Sobre la formación del orador. Doce libros*. (Trad.) Alfonso Ortega Carmona. Vol. III, libros VII-IX. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- RICHARDS, Ivor Armstrong. (1965). *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford University Press.
- SCHWARTZ, Lía. (2006). *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía: lección de apertura del curso académico 2006-2007*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- TATO, Juan Luis. (1975). *Semántica de la metáfora*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- WHITE, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. (Trad.) Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós e I. C. E. | U. A. B.

Apéndice

I. *Las causas de la ruina del Imperio Romano*

1 En el precio, el favor; y la ventura,
2 venal; el oro, pálido tirano;
3 el erario, sacrílego y profano;
4 con togas, la codicia y la locura;

5 en delitos, patíbulo la altura;
6 más suficiente el más soberbio y vano;
7 en opresión, el sufrimiento humano;
8 en desprecio, la sciencia y la cordura,

9 promesas son, ¡oh Roma!, dolorosas
10 del precipicio y ruina que previenes
11 a tu imperio y sus fuerzas poderosas.

12 El laurel que te abraza las dos sienes
13 llama al rayo que evita, y peligrosas
14 y coronadas por igual las tienes.

II. *Persuade a la Justicia que arroje el peso, pues usa solo de la espada*

1 Arroja las balanzas, sacra Astrea,
2 pues que tienen tu mano embarazada;
3 y si se mueven, tiemblan de tu espada:
4 que el peso y la igualdad no las menea.

5 No estás justificada, sino fea;
6 y, en vez de estar igual, estás armada;
7 feroz te ve la gente, no ajustada:
8 ¿quieres que el tribunal batalla sea?

9 Ya militan las leyes y el derecho,
10 y te sirven de textos las heridas
11 que escribe nuestra sangre en nuestro pecho.

12 La Parca eres, fatal, para las vidas:
13 pues lo que hilaron otras has deshecho
14 y has vuelto las balanzas homicidas.

III. *Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias*

1 El sacrílego Verres ha venido
2 con las naves cargadas de trofeos,
3 de paz culpada, y con tesoros reos,
4 y triunfos de lo mismo que ha perdido.

5 ¡Oh Roma!, ¿Por qué culpa han merecido
6 grandes principios estos fines feos?
7 Gastas provincias en hartar deseos
8 y en ver a tu ladrón enriquecido.

9 Después que la romana, santa y pura
10 pobreza pereció, se han coronado
11 tus delitos, tu afrenta y tu locura.

12 De tu virtud tus vicios han vengado
13 a los que sujetó tu fuerza dura,
14 y aclaman por victoria tu pecado.

IV. *Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina*

1 Miedo de la virtud llamó algún día
2 en Atenas virtud al ostracismo,
3 y en Sicilia arrojaba el petalismo,
4 por dolencia, al valor y valentía.

5 Si a Scipión, que gozaba, le temía
6 Roma, que del postrero parasismo
7 la libró, y de Aníbal, siendo del mismo
8 aquel temor que él antes sido había,

9 ¿cómo también con votos no apedrea
10 el ostraco los pérfidos tiranos
11 que en vicio exceden y codicia fea?

12 ¿Por qué han de ser los malos, ciudadanos?
13 Que si el destierro en la virtud se emplea,
14 es echar la salud por quedar sanos.

V. *Enseña a los avaros y codiciosos el más seguro modo de enriquecer mucho*

1 Si enriquecer pretendes con la usura,
2 Cristo promete, ¡oh pálido avariento!,
3 por uno que en el pobre le des, ciento:
4 ¿dónde hallarás ganancia más segura?

5 La desdicha del pobre es tu ventura;
6 su hambre y su miseria, tu sustento;
7 su desnudez, tus galas y tu aumento,
8 si socorres su afán y pena dura.

9 Fías de la codicia del tratante
10 y de la tierra y en alado pino
11 los tesoros al mar siempre inconstante,

12 y solo dudas del poder divino,
13 pues su misma promesa no es bastante
14 a persuadir tu ciego desatino.