

La voz ajena y trasladada (Hacia el concepto de metáfora en el Siglo XVII)

Rosa Romojaro



Bajo el aspecto de legado teórico preceptivo, los tratados de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano constituyeron los fundamentos clásicos sobre la metáfora en los Siglos de Oro ¹.

Para Aristóteles, metáfora es “la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie o según la analogía”², considerando, esta última modalidad, la más valiosa de todas ³. Será, como voz peregrina, junto a la palabra extraña, el alargamiento y lo inusual, un recurso para dar nobleza y alejar de lo vulgar a la *elocución*, y, entre éstos, el más importante (πολύ δὲ μεγίστου τὸ μεταφορικόν εἶναι) ⁴. Dominar la metáfora, percibir la semejanza, es, pues, fundamental para Aristóteles, indicio de talento, ya que no se puede tomar de otro. En su *Retórica* abunda en esta afirmación:

(1) Especialmente, *Poética* y *Retórica* de Aristóteles, *De oratore*, *Brutus* y *Orator* de Cicerón, e *Institutio oratoria* de Quintiliano.

(2) *Poética*, 1457b6-8: seguimos la edición y traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 204. Aristóteles da ejemplos de estos tipos de metáfora: del primer caso, “Mi nave está detenida” (νηὺς δεμολ ἢ δ’ ἔσσεκεν *Od.* I, 185; XXIV, 308); del segundo, “Ciertamente, innumerables cosas buenas ha llevado a cabo Odiseo” (ἤδη μὲν Ὀδυσσεύς... II, 11, 273); del tercero, “habiendo agotado su vida con el bronce” y “habiendo cortado con duro bronce” (Χαλκῶ ἀποψύχων ἀρυσθῶ... -parece ser, según anota V. García Yebra, que estos ejemplos proceden de los Καθάρ. de Empédocles-); y del cuarto, “escudo de Dionisio” (Διούσιον κοπίς) para nombrar la copa, y “Copa de Ares” (Ἄρεως δούπη para nombrar el escudo, a través del planteamiento: la copa es a Dionisio como el escudo a Ares, ya que Aristóteles entiende por analogía (ἀναλ.) el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero, pudiéndose usar el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto (ed. cit., pp. 204-205): “Pero hay casos de analogía que no tienen nombre, a pesar de lo cual se dirán de modo semejante; por ejemplo, emitir la semilla es ‘sembrar’, pero la emisión de la luz desde el sol no tiene nombre; sin embargo, esto con relación a la luz del sol es como sembrar con relación a la semilla, por lo cual se ha dicho ‘sembrando luz de origen divino’. Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole algunas de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo ‘copa’, no de ‘Ares’, sino ‘sin vino’” (pp. 205-206) [Remitiremos a los textos ya por el número de párrafo ya por el de la página de la edición que empleamos, especialmente en el caso de que citemos la traducción del original].

(3) *Ret.* 1411a1-2: “De las metáforas, que son de cuatro clases, son especialmente estimadas las que se fundan en la analogía” (ed. cit., p. 200).

(4) *Ret.*, ed. cit., pp. 208 y ss. En esto ve Aristóteles un peligro ya que, como voz peregrina puede hacer derivar el discurso hacia el enigma, si todo está compuesto a base de metáforas, o hacia el barbarismo, por acumulación de palabras extrañas. La esencia del enigma consiste, según Aristóteles, en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (ibíd., p. 209).

“Claridad y agrado y giro extraño los presta especialmente la metáfora, y ésta no se puede tomar de otro”⁵.

Aristóteles reduce a las cosas hermosas el campo de expansión de la metáfora: “La belleza del nombre está (...) o bien en el sonido, o bien en el significado, y la fealdad lo mismo (...). Las metáforas hay que sacarlas de ahí: de las cosas hermosas, o por el sonido o por la significación o para la vista o algún otro de los sentidos”⁶. Importantes observaciones son las que se refieren a la distinción formal entre *imagen* (εἶκων) y *metáfora* (μεταφορά): “La imagen es también metáfora, ya que la diferencia es pequeña; porque si se dice que Aquiles ‘saltó como un león’, es una imagen, mas cuando se dice que saltó el león, es una metáfora”⁷. Concepción, pues, de la metáfora como forma abreviada de comparación que adoptarán la retórica y poética clásicas⁸. Por su rendimiento literario en los Siglos de Oro, es de interés, asimismo, la relación que establece Aristóteles entre *enigma* y *metáfora*: “En general, de enigmas bien contruidos se pueden sacar metáforas adecuadas, porque las metáforas implican el enigma, de donde es evidente que está bien traída”⁹. Y la concepción tan actual sobre la plasticidad y dinamismo de la metáfora, que se constituye en recurso idóneo para “traer la cosa delante de los ojos” (“representario en acción”), por esto la metáfora más lograda será la que haga animado a lo inanimado, “pues todo lo hace movido y viviente, y la acción es movimiento”¹⁰. A pesar de que Aristóteles propugna el que las metáforas no se traigan de lejos, sino de cosas que son del mismo género y especie”¹¹, ni de cosas impropias, aunque tampoco obvias, “porque entonces no produce ninguna impresión”¹².

Del mismo modo, es actual la fusión de *imagen* y *metáfora* en un mismo tipo de figuración, basada en el binarismo analógico, y, al mismo tiempo, la inclinación valorativa hacia la metáfora: “La imagen es excelente cuando sea metáfora”¹³.

Siguiendo a Aristóteles, Cicerón y Quintiliano conciben la metáfora, *translatio*, como la forma breve de la comparación. Para Cicerón, la *translatio* “similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum, si agnoscitur, delectat; si simile nihil habet, repudiatur”¹⁴; para Quintiliano, “metaphora brevior est similitudo, coque distat, quod illa comparatur

(5) Para Aristóteles, hacer buenas metáforas es percibir la semejanza. Cfr. *Poét.*, ed. cit., p. 214 y *Ret.*, ed. cit., p. 182.

(6) *Ret.*, ed. cit., p. 184.

(7) *Ibid.* p. 187. Más adelante, encontramos reiterada esta idea: “Es la imagen (...) una metáfora que se diferencia en que lleva delante un añadido; por eso es menos agradable, ya que es una expresión más larga; y tampoco dice que esto es tal, pues no busca el alma eso tampoco” (p. 199).

(8) *Vid.* más abajo las definiciones de Cicerón y Quintiliano.

(9) *Ret.*, ed. cit., p. 184 y 204 y ss.

(10) *Ibid.*, pp. 184 y 202 y ss.

(11) *Ibid.*, p. 183. Es ésta, creemos, una de las principales diferencias en la concepción de la metáfora entre los teóricos (y poetas) antiguos y más actuales, que marca dos épocas cuya frontera habría que situar a finales del siglo XIX.

(12) *Ibid.*, p. 200.

(13) *Ibid.*, p. 206.

(14) *De or.*, 3, 39, 157. Frente a la *similitudo*, la metáfora posee la *virtus brevitatis* (*Ibid.* 3, 39, 158). Para *De oratore*, seguimos la ed. de G. Norcio, en M. Tullio Cicerone, *Opere Retoriche*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, 2ª ed., pp. 87-587; para *Institutio oratoria*, traduciremos por *Instituciones oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano*, Madrid, Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1799.

rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur; comparatio est, cum dico fecisse quid hominum 'ut leonem'; translatio, cum dico de homine 'leo est'"¹⁵. Ambos admiten el que la metáfora puede ser traída de muy lejos, frente a Aristóteles¹⁶, sin embargo, estas metáforas atrevidas han de ser introducidas mediante fórmulas preventivas: "ut ita dicam", "si licet dicere", etc.¹⁷. En cuanto a la alternancia animado-inanimado, ambos coinciden en que, para la poesía, la excelencia máxima la consigue la metáfora construida a base de sensibilizar lo inanimado atribuyéndole cualidades animadas¹⁸, de este tipo de metáfora resulta, según Quintiliano "una extraña sublimidad, que tocando en atrevida, se remonta con peligro de la translación, quando á las cosas, que carecen de sentido damos una cierta acción, y alma"¹⁹. Las condiciones para que la metáfora sea propia las resume brevemente Quintiliano: "Por la metáfora se traslada una voz de su significado propio á otro, donde ó falta el propio, ó el trasladado tiene más fuerza. Esto lo hacemos, ó porque la necesidad nos mueve á ello, ó porque queremos significar mas, o con mas decencia (...). Y quando nada de esto tenga la translación, será impropia"²⁰. Abundaba ya en la necesidad y en el agrado como móviles para el uso de la metáfora, Cicerón, distinguiendo entre las *verba translata* (metáforas) y *verba immutata* (metonimias): "Llamo palabras de sentido translaticio (...) a las que son tomadas metafóricamente por semejanza con otra cosa, sea por agrado, sea por necesidad; figuradas, aquellas en que, en lugar de la palabra propia, se pone en sustitución otra, que significa lo mismo, y que se toma de alguna cosa consiguiente (...) a esta llaman hipálage los retóricos porque hay como suplantación de palabras por palabras, y metonimia los gramáticos, porque es una translación de nombres; por su parte Aristóteles incluye en las translaciones esto mismo, como también la corruptela que llaman catacrexis"²¹.

Tras la obra de los grandes tratadistas latinos, la retórica, como observa R. Barthes, deja de oponerse a la poética en provecho de una nueva entidad que es a

(15) *Ins. orat.*, 8, 6, 8, ed. cit., p. 82.

(16) *Ret.*, ed. cit., p. 183. *Vid.* más arriba, nota 11.

(17) Quintiliano, *op. cit.*, 8, 3, 37; Cicerón, *op. cit.*, 3, 41, 165.

(18) Cicerón, *op. cit.*, 3, 40, 160; Quintiliano concede supremacía, en este tipo de metáfora, a la atribución de cualidades humanas a lo inanimado (*op. cit.*, 8, 6, 11). Cfr. Aristóteles, *Ret.*, ed. cit., p. 203.

(19) *Op. cit.*, traducimos por ed. cit., p. 80.

(20) *Ibid.*, ed. cit., p. 79. Para la relación entre *ornatus* y *necessitas*, *vid.* Cicerón, *De or.* 3, 83, 155.

(21) *Orator* 27, 92-93, seguimos la traducción de A. Tovar (Barcelona, Alma Mater, 1967, p. 37). Para la metonimia, *vid.* también *De or.* 3, 167. Actualmente se entiende por *hipálage* la atribución a un sustantivo de una acción o calificación correspondiente a otro cercano al primero en la cadena sintagmática (Cfr. F. Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, cit., pp. 221-222); *vid.* Quintiliano, *Ins. orat.* 8, 6, 23; Aristóteles, *Poét.* 21, 1457b7; *Ret.* III, 4, 1406b20. Aristóteles no dice que la hipálage entre en la metáfora. En cuanto a la catacrexis, *vid.* Cicerón, *De or.* 3, 169; *Orator* 27, 94; *Ad. Her.* IV, 45; Quintiliano, *Inst. orat.*, 8, 6, 34.

la vez teoría del escribir y tesoro de las formas literarias ²². Esta “estética literaria”, llamada *neo-retórica* o *segunda sofística*, reinó en el mundo greco-romano desde el siglo II al IV d.C. ²³. Por otra parte, el primer intento de fusionar el saber antiguo en todos sus órdenes y el mundo cristiano surge en la patrística. En el aspecto que nos atañe, como dice R. Curtius, San Jerónimo fue el primero en recomendar el estudio de la antigua literatura profana, considerando, al mismo tiempo, que los libros de la Biblia debían interpretarse como monumentos literarios, legitimando así el estudio de la “gramática” y allanando el camino para el examen gramatical y retórico del texto bíblico ²⁴. San Isidoro, que se sitúa en esta línea conciliadora mediante el “sistema de correspondencias” entre las dos culturas ²⁵, nos ofrece en sus *Etimologías*, de tanta repercusión medieval, un verdadero tratado de poética y retórica en los dos primeros libros de esta obra, que siguen indistintamente fuentes cristianas y profanas, especialmente los tratados de San Agustín y los de Cicerón y Quintiliano ²⁶.

En *De Grammatica* (*Etyim.*, II), San Isidoro se ocupa de los *tropos* y entre éstos de la *metaphora*, definiéndola como “utilización translaticia de una palabra” ²⁷. Las metáforas, según San Isidoro, se trasvasan a distintos contextos “revestidos de un ropaje figurativo, de manera que exciten la imaginación del lector y no se degraden por aparecer sin artificio y de manera simplista” ²⁸. Sigue la distinción clásica de los cuatro

 (22) R. Barthes identifica esta entidad con el concepto actual de “literatura”. En cinco “puntos” sitúa R. Barthes esta asimilación entre poesía y arte oratorio: Ovidio y Horacio; Dionisio de Halicarnaso con su *De Compositione verbum*; el opúsculo de Plutarco “Quomodo adolescens poetas audire debeat” en sus *Moralia*; el tratado anónimo del siglo I. d.C. *Sobre lo sublime*; y el *Diálogo de los oradores* atribuido a Tácito, en el que el autor politiza las causas de la decadencia de la elocuencia, basadas sobre todo en la tiranía de Domiciano que “impone silencio al Foro y deporta hacia un arte descomprometido, la poesía; pero por ello mismo la elocuencia emigra hacia la ‘Literatura’, la penetra y la constituye (*eloquentia* llega a significar *literatura*)” (en *Investigaciones retóricas, I. La antigua retórica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 21-22 -ed. orig. *Recherches Rhétoriques, Communications n° 16*, Paris, Ed. du Seuil, 1970-). Palabras de Vossler nos sirven para establecer una línea de continuidad entre la retórica y los estudios literarios o, si se quiere, entre el orador y el poeta: a través de la *imagen*, Vossler relaciona el “hombre poético” y el “hombre elocuente”, opuestos ambos al “hombre lógico”: “Mientras para el hombre poético todos los tropos, metáforas, imágenes, comparaciones tienen el valor espiritual de la expresión directa e inmediata de su estado emocional, de modo que el río es para él efectivamente un zumbador o un arador o un protector, y mientras el hombre lógico duda de estas identidades y se defiende por todos los medios de la naturaleza metafórica del lenguaje, el hombre elocuente se mueve y acciona con toda libertad y atento a su designio entre estos elementos trópicos y metafóricos” (en *Filosofía del lenguaje. Ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1978, 6ª ed., p. 244 -ed. orig. *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Munich, 1923-).

(23) Vid. R. Barthes, *op. cit.*, p. 23. Cfr. E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II, Madrid, F.C.E. de España, 1976, pp. 622-630 (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948).

(24) *Ibid.*, p. 633.

(25) *Ibid.*, p. 637 y ss.

(26) San Agustín se ocupa de cuestiones retóricas, especialmente, en el Libro IV (“*Rhetorica sacra*”) de *De doctrina christiana*.

(27) “*Metaphora est verbi alicuius usurpata translatio*” (*Etyim.* I, 37, 2). En la traducción del texto de San Isidoro, seguimos la ed. cit.

(28) *Ibid.* I, 37, 2; ed. cit., p. 339.

procedimientos metafóricos basados en la alternancia animado-inanimado²⁹, y continúa la línea de acotamiento imaginativo a la que se somete preceptivamente la metáfora, condenando expresamente la metáfora preposicional regresiva: "La metáfora (...) se mueve sólo en el plano de uno de sus componentes, como en el ejemplo (...) del 'oleaje de las mieses' -ya que no puede hablarse de 'mieses de las olas'-"³⁰.

La tradición aristotélica se consolida en el siglo XVI cuando Francesco Robortello publica, en 1548, sus *Explicationes de la Poética* de Aristóteles, obra que tanto había de influir, por ejemplo, en el *Arte nuevo* de Lope³¹. De tono ecléctico, por su parte, se nos presenta otro de los tratados de mayor influencia en los Siglos de Oro, los *Poetices libri septem* de Scaligero³², "poética libre" como la califica A. García Berrio³³. En el Libro III, Scaligero trata la metáfora (*translatio*) junto a otras especies de "asimilación": "Nomen quator speciebus commune veteres nō posuere nos Assimilationē vocamus: quae continet Exēplum, Imaginem, Collationem, Comparationem". La metáfora (*translatio*) tendrá lugar "quoties è re in re transferimus id quod est"³⁴. Contempla, asimismo, la posibilidad de que la *imago* (*εικόνα*) pueda expresarse mediante la *translatio*: "Est enim Imago posita frequens Trāslatione hanc Graeci μετὰ ὄρασι, illā ἐκ λόγου vocant"³⁵.

Los *Poetices libri septem*, junto a las fuentes más antiguas de Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Horacio, nutren las reflexiones poéticas de las *Anotaciones* (1580) de Fernando de Herrera a la obra de Garcilaso³⁶, que se constituyen así en uno de los tratados fundamentales del Siglo XVI.

Al comentar el Soneto II, Fernando de Herrera opina sobre la metáfora ("traslacion") y describe sus excelencias: "de todos los ornamentos poéticos el que mas

(29) San Isidoro transcribe los siguientes ejemplos, tomados de autores clásicos y tratadistas anteriores: de animado a inanimado "montó en los aligeros caballos", de inanimado a inanimado "el pino ara el mar, la quilla traza profundo surco"; de inanimado a animado "la juventud florida"; de animado a inanimado (tomando el ejemplo de San Agustín, *De doctr. christ.* 3, 7, 11) "tú, padre Neptuno, a quien los carros aladados resuenan ceñidos del estruendoso mar, tú de cuya barba perenne brota el océano inmenso y entre cuyos cabellos discurren los ríos" (Ibid. 1, 37, 3-4, p. 339).

(30) Ibid. 1, 37, 5.

(31) *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, Florencia, L. Torrentini, MDXLVIII (ed. fac., W. Fink, Munich, 1969).

(32) Citamos por IVLII CAESARIS / SCALIGERI VIRI / CLARISSIMI, / *Poetices libri septem* / ... / Lyon, Apud A. Vincentium, MDLXI.

(33) *Formación de la teoría literaria moderna*, I, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 205.

(34) *Op. cit.*, p. 127 d₁

(35) Ibid., p. 127 d₁

(36) Seguimos la ed. fac., a cargo de A. Gallego Morell, cit. Como señala A. García Berrio, también son importantes en las *Anotaciones* de Herrera las influencias de las del Brocense, publicadas en 1574. Vid. A. García Berrio, *op. cit.*, II, p. 85. Para el *Arte dicendi* (1558) del Brocense, vid. más adelante, p. 560 y nota 60. Para las influencias de Scaligero en Herrera, y en general de las teorías poéticas italianas, cfr., entre otros, los siguientes estudios: R.F.D. Pring-Mill, "Escaligero y Herrera. Citas y plagios de los *Poetices libri septem* en las *Anotaciones*", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 489 y ss.; V. di Benedetto, "Las teorías sobre el lenguaje en la Italia del Renacimiento y en Fernando de Herrera", *RUM*, XIV, 1965, pp. 196-197; Lore Terracini, "Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento", En *Studi di Letteratura Spagnola*, I, 1964, pp. 61-98, y II, 1965, pp. 9-94; V. di Benedetto, "Fernando de Herrera", *FM*, n^o 25-26 (1966-1967), pp. 21-46; J. Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, especialmente, pp. 79 y ss.; consideraciones sobre este mismo tema se pueden encontrar en otros estudios más generales como el de O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959 y el de J.M. Blecua, "Las Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera", en *EH*, 1952, pp. 55-58.

frecuentemente se usurpa, i mas parece por exemplo en la poesia es la traslacion”³⁷. Herrera cifra la motivación de su uso en que existen más cosas que vocablos necesarios para significarlos y en que a veces las palabras propias carecen de la fuerza requerida. Su concepción de la palabra se basa en Aristóteles: nota o señal de “aquellas cosas, que concebimos en el animo”, de cuya fuerza depende el que alcancemos el significado inherente a ella. Las palabras “agenas”, para Herrera se usan por ornato, frente a las propias que “se hallaron por necesidad”. A estas palabras “agenas” es a las que los griegos denominaron *tropos de la mudanza de entendimiento*, Aristóteles, *metáforas*, y los latinos *traslaciones*. Se produce este fenómeno, dice Herrera, “cuando traspasamos con virtud una palabra de su propio i verdadero significado a otro no propio, pero cercano por la semejança, que tiene con el”. Defiende Herrera el uso de las palabras propias en aquellos escritores que intentan “tratar de muchas cosas llana i clara i usadamente”: la “propiedad” expresa las cosas “abiertamente i cõ brevedad, i no cansa al que oye con rebueltas i torcimietos de vanas palabras; i no trae oscuridad”, sin embargo, hay que huir de vocablos vulgares, inusitados y bárbaros que dañan la limpieza del texto. Frente al uso permanente de la lengua propia que desemboca en la falta de fuerza y en la simplicidad, Herrera exhorta al uso de las “vozes agenas y trasladadas”, fundamentalmente porque “toda traslacion, que es hallada con razon alguna, se llega i acerca a los mesmos sentidos, mayormente de los ojos, el qual es agudissimo sentido”; para Herrera, las traslaciones deducidas de los ojos son “mucho mas agudas i de mayor eficacia i vehemencia” que las deducidas de los demás sentidos. Cifra el uso de estas voces metafóricas, primeramente, en la necesidad y, más tarde, en la belleza: “viendo que hazia hermosa la oracion, se valieron della por gracia de ornato i deleite i mayor expression de cosas i representacion de una cosa en otra; o por acrecentamiento de la oracion, o por huir la torpeza, por metonimia, o antonomasia, o perifrasis, o iperbole; i por las demas figuras, con que se haze la oracion mas grave, o mas elegante (...) llamaremos grande, o agradable i hermosa la oracion por la metafora, quando manifestamente aparezca en ella el ornamento, i con el venga a ser juntamente mas clara”. Habrá que usar la metáfora con moderación y distinguir su uso en la prosa y en la poesía³⁸, deslindando la “*semejança*” de la “*traslacion*”: “i es de notar que la traslaciõ, dõde entreviene esta parte ‘casi’, o ‘como’ se llama semejança i no traslacion: porque la voz que primero era metafora, està en su propiedad”³⁹. Distingue, asimismo Herrera, entre metáfora y “*catacresis*” (“abusion”, “usurpacion”) siguiendo la retórica antigua: “la abusion es donde falta el nombre, i la metafora donde uvo otro”⁴⁰. Finalmente, al referirse a la alegoría como “perpetua metafora” se basa en que “no esta puesta en sola una palabra, si no en toda la oracion (...) y la metafora es traslacion de una palabra”⁴¹.

En 1592 se publica en Salamanca el *Arte poética española* de Juan Díaz

(37) *Anotaciones*, ed. cit., pp. 82-83.

(38) *Ibid.*, p. 85.

(39) Es la distinción tradicional entre *similitudo* y *metáfora*.

(40) *Vid.* nota 21.

(41) *Ed. cit.*, p. 86.

Rengifo ⁴². No encontramos en esta obra un tratamiento especial de la metáfora, no obstante, y por su relación con ésta, registraremos la definición que del enigma nos ofrece la edición de 1759, tras las adiciones de Joseph Vicens ⁴³: “*Enigma*, es compuesto de la proposición Griega E, que es lo mismo, que *extra*, y de *nigmus*, que es lo mismo, que manifestum, que significan cosa manifiesta. La definición de el Enigma, es segun Silvestre: *Obscura sententia per occultam rerum similitudinem*; esto es, una sentencia por una semejanza de cosas encubiertas. Es una de las cosas, en que los Poetas muestran su ingenio entre otras muchas; porque consta de semejanzas, comparaciones, vocablos alegoricos, equívocos, ò encubiertos, procurando, que se entienda con mucha dificultad, y que le convenga todo lo que de él se dixere” ⁴⁴.

Frente a la escasez de mención sobre el fenómeno metafórico que nos ofrece Díaz Rengifo, sí se ocupa de éste y de su relación con otros fenómenos afines, López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (1596), obra decisiva en los planteamientos literarios del Siglo de Oro. El autor, que fundamenta su pensamiento en Aristóteles y en la estética italiana ⁴⁵, define la metáfora como “cualquier traslación del nombre propio en agena significación” ⁴⁶, y añade: “No sólo comprehende a la que particularmente se dize metáphora, sino a los demás vocablos que, de propios, se hazen peregrinos, sinédoche, metonymia y los demás que diximos tropos y ser siete” ⁴⁷. De igual forma, coincide con Aristóteles en que la metáfora propiamente dicha “hermosca la oración sobre todos los tropos y figuras rethóricas y poéticas”, considerándola, de manera específica, como “traspasso de vn vocablo a significar otra cosa diferente de aquella a que fué inventada, por semejança, que la vna tiene con la otra” ⁴⁸.

Encontramos expuesta, detalladamente, en la *Philosophia antigua* la misma clasificación de la metáfora que legó Aristóteles en su *Poética*: “O se traslada el nombre del género a la especie, como se dize a vn hombre rústico que ‘es un animal’, adonde ‘animal’, que es género, significa al hombre, que es la especie; o de la especie al género, como el que dize: ‘rosas produce la primavera’, queriendo dar a entender que produce ‘flores’; a do ‘la rosa’, que es especie de flor, passa a significar al género, que es la flor; o de la especie a la especie, como se dice al hombre brauo ‘león’, que el nombre ‘león’, especie diferente del hombre, passa a significar el hombre; la especie vltima y quarta se dize analogía, porque passa el vocablo a significar otra cosa,

 (42) Existe ed. fac. de la 2ª edición de 1606, a cargo de A. Martí Alanís (ARTE POÉTICA/ESPAÑOLA,/ CON VNA FERTILISSIMA Sy L-/ua de Consonantes Comunes, Propios, Esdruxu-/los, y Reflexos, y vn diuino Estímulo/del Amor de Dios./POR IVAN DIAZRENGIFO,/natural de Auila./.../ En Madrid, por Iuan de la Cuesta./Año MDCVI./A costa de Blas Gonzalez Pantoja, mercader de libros), Madrid, Servicio de Publicaciones del MEC, 1977.

(43) Esta edición es la 7ª del *Arte poética*, publicada en Barcelona, en la imprenta de María Angela Martí, copia de la 6ª edición de 1726 que sigue, a su vez, la 5ª edición de 1703 preparada por el Dr. Joseph Vicens, quien le añade a la obra original “laberintos” y “ejercicios de pseudoliteratura”.

(44) Ed. cit., fs. 176-177.

(45) Para estas cuestiones, *vid.* el prólogo de A. Carballo Picazo en su ed. de la *Philosophia Antigua Poética*, Madrid, CSIC, 1973 (reimp.). Citaremos por esta edición. Cfr. S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed. (1ª ed. 1962); como “nuestro mayor tratado de poética” la califica A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., p. 441.

(46) Ed. cit., II, p. 132.

(47) Los tropos para el Pinciano, siguiendo a Aristóteles, son metáfora, sinédoque, metonimia, catacrexis, metalepsis, ironía e hipérbole (*ibíd.*, p. 132).

(48) *Ibíd.*, p. 133.

y el vocablo de la otra torna a significar la cosa del vocablo primero; desta manera dezimos, a la poesía, pintura, y a la pintura, poesía”⁴⁹. Añade Pinciano, por boca de Fadrique, las otras cuatro diferencias, ya conocidas que se basan en la relación animado-inanimado, considerando, dentro siempre de la tradición, que la metáfora resultante de la sustitución de lo inanimado por lo animado es la más lograda: “En esta vltima manera de metaphora se halla mucha fuerza y eficacia”⁵⁰. Estas consideraciones que se concretan en la “metáfora sensibilizadora” se fundamentan especialmente en la *Retórica* de Aristóteles, *De oratore* de Cicerón e *Instituto oratoria* de Quintiliano⁵¹.

Al iniciarse el siglo XVII, se observa, en las reflexiones sobre la literatura, un cambio de rumbo general que, no obstante, no afecta, de manera determinante, las que se refieren al lenguaje figurativo.

Sobre el estado de las teorías literarias en los primeros años del siglo XVII, dice A. García Berrio que “los rumbos ya definitivamente manifiestos de la literatura en la transición de los dos siglos, y aun los anuncios previos del que había de cristalizar como gusto barroco, se avenían mal, no ya con el mismo Aristóteles, sino aun con el resultado aristotélico de la teoría renacentista. Este aparecía centrado (...) en fórmulas técnicas demasiado estrechas e indiscutibles a las que unía una imagen de absoluto poder del “arte”, del didactismo moralizador antihedonista y de la prioridad del contenido sobre la forma, con las que difícilmente podían avenirse los ideales de los artistas y de la sociedad dominados por el nuevo gusto”⁵². Este “cambio de signo” en la poética española se observa, según García Berrio, en la obra de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*⁵³. Comparando los tratados de López Pinciano y de Carvallo dice el crítico: “La del Pinciano representaba, en 1598, la formulación tardía y conservadora del renacimiento aristotelizante, mientras la de Carvallo -de valor doctrinal, estructura y rigor expositivo muy inferiores a los de la otra- constituyó un temprano descubrimiento o reactivación de ideas teóricas promovidas en el propósito de concordancia doctrinal con el espíritu y las aspiraciones de la realidad artística contemporánea”⁵⁴.

M. Menéndez Pelayo destaca en esta obra los elementos desestabilizadores con respecto a la poética aristotélica⁵⁵, y Vilanova afirma que es el primero de los preceptistas españoles que “no sólo se aparta de la autoridad dogmática de Aristóteles, sino que formula en su integridad una poética platónica”⁵⁶.

Respecto a la materia que nos ocupa, Carvallo no profundiza sobre la naturaleza de la metáfora, sobrevuela el fenómeno, y, en síntesis, se manifiesta arraigado en la concepción aristotélica. Sigue a Quintiliano en sus descripción de los

(49) *Ibid.*, pp. 134-135.

(50) *Ibid.*, p. 136.

(51) Para un resumen de estas cuestiones, *vid.* H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos, 1976, pp. 63-64 (ed. orig. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, Max Hueber Verlag, 1960).

(52) *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., p. 120.

(53) *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, J. Godínez de Millis, 1602. Usamos la edición de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1928, 2 vols. Transcribimos *Carvallo* siguiendo la edición original y el criterio de Menéndez Pelayo y García Berrio.

(54) *Op. cit.*, p. 120. Más adelante, afirma García Berrio: “Las doctrinas específicamente aristotélicas están desatendidas de un modo total en la obra, cuando no se ven invadidas y transfiguradas por la injusta mención de textos rebuscados de Horacio, y sin aludir siquiera al nombre de Aristóteles” (p. 122).

(55) *Historia de las ideas estéticas*, I, cit., pp. 697-700.

(56) *Preceptistas*, cit., p. 616.

tropos, entre los que se encuentra la metáfora, considerándola como la aplicación de un vocablo a otro "por alguna semejança" ⁵⁷.

De los tropos, a su vez, se ocupa Cascales en la tabla quinta de sus *Tablas poéticas* ⁵⁸, plagio total, según García Berrio del *De arte dicendi* de Sánchez de la Brozas ⁵⁹. De la metáfora dice Cascales: "La *Metaphora* es translación de una cosa semejante a otra. Este Tropo es tan copioso, que se estiende a todas las cosas naturales: porque ningun propio y cierto vocablo hay que no se pueda en alguna manera sacar y traer a lugar ageno" ⁶⁰. Le da primacía, como todos sus contemporáneos, a la analogía y a la belleza en el uso de la metáfora: "Como haya similitud de ellas [las *Metaphoras*] a la cosa propia, ilustran y hermosean la oracion" ⁶¹.

De la *retórica eclesiástica*, heredera asimismo de la oratoria clásica, especialmente de Cicerón y Quintiliano, destacaremos algunas opiniones de diferentes representantes del momento con respecto a los fenómenos trópicos.

En 1575 se publican los seis libros de retórica eclesiástica de Fray Luis de Granada, que constituyen un intento de conciliar la oratoria clásica con la predicación cristiana ⁶². Partiendo de que con el arte se perfecciona la naturaleza, Fray Luis justifica la utilidad y necesidad de la retórica como ayuda "en el empleo de predicador"; el fin a que será encaminado el ejercitamiento en el arte retórica será, especialmente, la persuasión: "Exploremos las cosas que la convienen a la oración, para que de ellas traigamos argumentos para persuadir" ⁶³. La búsqueda de argumenos convincentes será, pues, el propósito más importante de la retórica sagrada, sin embargo, "rica y hermosa quiere ser la elocuencia, y no lo conseguirá quien la ciñere á ciertas y frecuentes conclusiones, dispuestas en una misma forma" ⁶⁴. Fray Luis trata de la *comparación* en sí, en la *amplificación*, siguiendo la norma clásica: "Quien usa de esta manera de amplificar, imita el arte de los pintores, los cuales, cuando quieren que algún color insigne resalte entre los demás, le ponen otro debajo que haga á aquel mas dividido. Así el que habla de este modo, se vale de ejemplos y símiles, en cuya comparación la cosa que quiere alzar de punto parezca la mas excelsa" ⁶⁵. Al tratar

(57) *Cisne de Apolo*, ed. cit., p. 144. Soslaya Carvallo el enfrentamiento directo con las "especies" y "diferencias" de metáfora.

(58) Murcia, Luis Berós, MDCXVII; citamos por la edición del texto de A. García Berrio, en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975.

(59) *Ibid.*, pp. 12 y 193. La obra del Brocense, *De arti dicendi liber unus*, fue publicada en Salamanca por M. Gastio, en 1558. Cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, cit., pp. 48 y ss.; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, I, cit., pp. 656 y ss.; J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 200 y ss.; A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 136.

(60) *Tablas poéticas*, ed. cit., p. 208.

(61) *Ibid.*, p. cit.

(62) Del intento de conciliación dice Menéndez Pelayo: "Este es el gran mérito de la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada, riquísimo en preceptos y en ejemplos, donde amigablemente se dan la mano Cicerón y San Juan Crisóstomo, Virgilio y San Cipriano, el arte de la antigüedad y el arte cristiano; libro de paz y concordia entre lo humano y lo divino, donde las joyas que adornaron el cuello y los brazos de las matronas gentiles, adquieren nuevo y singular aprecio, aplicados al servicio del santuario" (*op. cit.*, I, pp. 670-671). Citaremos por la ed. de la BAE, cit., pp. 448 y ss.

(63) *Ed. cit.*, p. 510 a, b.

(64) *Ibid.*, p. 529 b.

(65) *Ibid.*, p. 536 b. Esta comparación está referida a cosas desiguales: "argumentos traídos de lo menor ó mayor" (*Ibid.*).

II y obispo de Tuy y de León en la época de Felipe III, que fue publicada en Granada en 1617, y la *Retórica sagrada* de Francisco de Ameyugo, que ofrece un ejemplo claro y sintético de las directrices eclesiásticas en la utilidad evangélica de la retórica clásica.

Terrones del Caño se ocupa de la *elocución* en el tratado IV de su obra. Define los tropos y figuras que puede usar el predicador, dejando patente que “el lenguaje y elocuencia del púlpito es propiedad, claridad y llaneza”, sin embargo, “no se han de echar a mal algunos tropos y figuras que adornan y ilustran mucho el razonar. Pero estas figuras se han de hacer casi naturalmente (...). Al fin, ha de ser retórica natural lo que importa”. Entre los ornatos retóricos se ocupa en primer lugar de la *metáfora*: “Como cuando decimos que se seca y florece un alma, que se conciben buenos pensamientos y se pacen buenas obras, los cuales vocablos se trasladan de su propia significación a la metafórica”⁷⁴.

Francisco de Ameyugo, por su parte, extrema la atención al “artificio retórico”. En el libro V atiende a “la gala y aliño de el artificio retórico”, iniciando su exposición con el estudio de los tropos, en los que sitúa, en primer lugar, a la *metáfora*, que define, ya tópicamente, como “traslacion del significado propio, de la voz a otro significado impropio”, tras de lo cual, habla de los modos (animado-inanimado). Da, asimismo, cinco reglas para el uso de la *metáfora*: “La primera, que asimile bien el significado propio al impropio. La segunda, que no se tome la Metaphora de muy lexos, y de cosas demasiadamente desproporcionadas (...). La tercera, que no sea la semejança torpe. La quarta, y quinta, que no sea la semejança, ni demasiado excessiva por carta de mas, ni demasiado disminuyda por carta menos”⁷⁵.

Entre las *figuras de sentencias* incluye, Ameyugo, la *imagen*, concebida al modo aristotélico (“es quando se equipara vna cosa con otra por su semejança”), ofreciendo ejemplos en los que el nexo comparativo está presente. Más adelante, al tratar del “quinto aliño del Artificio Retorico, que es la Pintura”, denomina *imagen* a la “viua semejança de lo que queremos dar a ver; qual se halla en las parabolás, y emblemas, y hazese escogiendo alguna propiedad de alguna cosa natural, en quien estên como en dibujo, ô nuestros vicios, ô virtudes (...); en los pulpitos es esta pintura vtilissima; porque con viuas comparaciones se dà a ver en ella la fealdad de los vicios, y la hermosura de la virtud”⁷⁶.

No podemos soslayar el tratado poético más original del siglo XVII, la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián⁷⁷. El libro constituye una exposición basada en los textos clásicos y contemporáneos de las tendencias de la poesía barroca, observadas bajo el prisma de la *agudeza* y del *concepto*: la *metáfora*, el *enigma*, la *alusión*, el *soporte poético*, en fin, del funcionamiento del mito y de la historia en la literatura de la época, allora en la obra de Gracián, quien consideraba que la

(74) *Arte o Instrucción, y Breve tratado, que dize las partes que à de tener el predicador evangelico*, Granada, B. de Lorençana, 1617. Citamos por la ed. del P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 126), 1965, p. 138. (75) Citamos por *RETÓRICA/SAGRADA/Y EVANGÉLICA, /ILUSTRADA/CON LA PRÁCTICA DE DIVERSOS/Artificios Retoricos, para proponer la palabra Divina./ AVTOR/EL M.R.P.F. FRANCISCO DE AME-yugo (...)/ Añadida, y enmendada nuevamente por su autor./.../En Zaragoza. Por Juan de Ybar, Año 1670, pp. 62-63.*

(76) *Ibid.*, p. 75.

(77) *Arte de ingenio, tratado de agudeza*, Madrid, Ivan Sánchez, 1642. Seguimos la ed. de E. Correa, Madrid, Castalia, 1969.

agudeza se valía de los tropos y figuras retóricas, “como de instrumentos para expresar cultamente sus conceptos”⁷⁸. Entre los principios que considera como fuentes de agudeza se encuentra la *semejanza*, “porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza”⁷⁹. De todas las conclusiones que nos servirán para un mejor conocimiento de la metáfora en los textos barrocos, son decisivas las que se refieren a las relaciones entre semejanza y concepto, semejanza y sentencia, conceptos por desemejanza, conceptos por disparidad, etc., así como sus aportaciones a la dilucidación del enigma, a los compuestos por metáforas, entre otros. Por otra parte, encontramos especialmente significativo para entender la literatura de la época el lugar preeminente en el que sitúa a la erudición como cúmulo de posibilidades, siempre presentes, al que el poeta tiene que imprimir la acertada aplicación.

En otro sentido, Gracián nos sirve, al mismo tiempo, de línea divisoria y enlace con las teorías poéticas actuales con respecto a la metáfora: del tono de su obra se desprende la ruptura con la máxima imperante que fijaba los márgenes de la metáfora en la búsqueda de analogías medias (de ninguna manera lejanas ni demasiado próximas). Al situar la agudeza por encima del adorno poético abre todo el campo posible a la búsqueda de sutiles afinidades entre los términos más dispares, que es en fin, en lo que para muchos teóricos actuales está el fundamento de la verdadera lengua poética y la esencia de la metáfora⁸⁰.

En síntesis, la tradición que encauza la poética desde Aristóteles hasta el Barroco mantiene la concepción de que la metáfora es un tropo que opera mediante

(78) En el prólogo “Al lector”, ed. cit., I, p. 45.

(79) *Ibid.*, I, p. 114.

(80) R.A. Sayce acuñó la frase “ángulo de la imagen” para denominar la *distancia* entre los dos términos relacionados en la metáfora (*Style in French Prose. A Method of Analysis*, Oxford, 1953, pp. 62 y ss.) Conceden, asimismo, gran importancia a este factor, entre otros, I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York, Oxford University Press, 1936, pp. 123 y 125; S. Ullmann, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Madrid, Aguilar, 1976, 2ª ed., 3ª reimp., p. 241 (ed. orig., *Semantics*, Basil Blackwell Oxford, 1962). La noción de *distancia* se radicaliza en J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974 (ed. orig., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966). J. Cohen, que estudia el fenómeno dentro de la tradicional catalogación de figuras por *cambio de sentido o tropo*, sitúa, siguiendo a R. Jakobson, este proceso metafórico en el eje paradigmático: “Aunque la metáfora sea una figura, no pertenece a la misma clase de las demás, tales como la rima, la elipsis, el epíteto de naturaleza o la inversión (...), todas estas figuras son desviaciones sintagmáticas, mientras que, por el contrario, la metáfora es una desviación paradigmática” (*ibid.*, p. 114); llega a afirmar Cohen que la metáfora “no sólo no pertenece al mismo plano lingüístico, sino que además es complemento de todas las demás (...), todas las figuras tienen por fin el provocar el proceso metafórico” (*ibid.* p. 113), definiendo la figura como “un conflicto entre el sintagma y el paradigma, entre el discurso y el sistema”, y la metáfora como “una transmutación del sistema o paradigma” (*ibid.*, p. 132); no es para Cohen la metáfora un simple cambio de sentido: “Es cambio de tipo o de naturaleza de sentido, paso del sentido notional al sentido emocional” (*ibid.*, p. 211); el considerar como exclusivamente poética la metáfora subjetiva, le lleva a la negación del *tertium comparationis*: “Entonces, y sólo entonces, en ausencia de toda analogía objetiva, surge la analogía subjetiva, el significado emocional o sentido poético” (*ibid.*, p. 211). En *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982 (ed. orig., *Le haut langage. Théorie de la poéicité*, Paris, Flammarion, 1979) define la *imagen*, ciñéndose a lo psicológico, como “lo sensible, ese residuo de formas, colores, sonidos, olores, etc. (...) que la idea o concepto no posee” (p. 128).

la confrontación de dos objetos o realidades, adoptando la forma de una comparación elíptica⁸¹. Este concepto de la metáfora como traslación, y esta diferenciación con el "símil", que debieron de tener presente los autores del Siglo de Oro, constituirá también la base de la que partirán las especulaciones actuales sobre estos fenómenos del lenguaje, considerados, en general, como dos manifestaciones formalmente diversas de una misma función comparativa de los signos⁸².

.....
(81) Il. Morier registra la definición tradicional de metáfora: "La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison (...) Il est essé de voir que cette distinction risque d'être purement formelle" (*Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1981, 3ª ed., pp. 670-671 (ed. orig. 1961).

(82) Existen, no obstante, opiniones que conceden diferencias de intensidad expresiva entre metáfora y símil (comparación propiamente dicha): vid. S. Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 213-214 (ed. orig. *Language and style*, Oxford, Basil Blackwell, 1964); T. Vianu nos ofrece una serie de consideraciones que harían distinguir la metáfora y el símil desde distintos puntos de vista: "La metáfora, en verdad, es una comparación abreviada o sobreentendida. Pero, desde el punto de vista psicológico y de sus orígenes, no puede en modo alguno asimilársela a la comparación. Se podría afirmar, incluso que el papel de la metáfora es evitar la comparación (...). Desarrollar una metáfora en una comparación sería como explicar una palabra ingeniosa: todo su encanto se comprometería. La metáfora, en consecuencia, es el producto de una operación mental más rápida que la comparación" (*Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, 2ª ed., pp. 28-29 -ed. orig. *Problemele Metaforei Si Alte Studii de Stilistica*, Bucarest, Editura de Stat Pentru Literatura Si Arta, 1957-). Ph. Wheelwright afirma que "lo que realmente importa en una metáfora es la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo, reales o fantásticas, son transportadas por la serena vehemencia de la imaginación", en este sentido, se niega a la distinción gramatical entre metáfora y símil, ya que hay casos en los que "hay más vida tensiva, mayor vitalidad metafórica" en ciertos símiles frente a ciertas metáforas (*Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 71-73 (ed. orig. *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962).