

RETÓRICA Y PERSONAJE EN TRES DRAMAS DE LOPE DE VEGA

Charles B. Moore

Penbroke State University, (Estados Unidos)

Abstract

In his *Rhetoric*, Aristotle defines three types of persuasion: *ethos*, *pathos*, and logical proof based on argument. Lope de Vega also calls for verisimilitude in his *Arte Nuevo*. This article intends to demonstrate how and to what level Lope de Vega uses classical rhetoric to develop his characters, and thereby, to amplify the most dramatic moments of three comedies: *El caballero de Olmedo*, *El villano en su rincón*, and *La estrella de Sevilla*. Rhetoric is studied mostly here in diatribes where characters must defend themselves, apologize, explain past actions, or persuade others to their point of view.

En la *Retórica* Aristóteles define la misma como la manera de descubrir todos los medios de persuasión (Murphy 4). Luego divide estos medios en lo artístico o lo suministrado por el ponente y lo no artístico que se imparte por la evidencia externa (4). Nombra tres clases de persuasión: *ethos*, que surge de las cualidades personales del ponente; *pathos*, que surge de las emociones de la audiencia; y prueba lógica, que depende del argumento (4). Por su parte, Lope de Vega dice en su *Arte nuevo*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;... (70)

Es interesante que este deseo de verosimilitud oratoria es una de las pocas normas clásicas que Lope obedece en sus comedias. Y al respecto J.H. Parker

comenta que aquí “he catches the classical spirit” (118). Parker sigue comentando lo siguiente:

The *Philosophia Antigua Poética*, by Alonso López Pinciano, which had been published in 1596 and which was the most faithful and learned commentary on Aristotle at the time in Spain, must have been on Lope's mind as he conceived the *Arte nuevo*. Both that treatise, and the *Tablas poéticas*, written in 1604 by Francisco Cascales, censured the “popular” theatre of the day, defended warmly and energetically the rules and regulations of the classics, as they interpreted them, lamented the contempt in which they were held, and recommended a speedy return to them. (120)

Es el propósito de este trabajo demostrar cómo y hasta qué grado Lope de Vega, inventor del teatro español moderno, se sirve de un aspecto de este espíritu antiguo, la retórica, para desarrollar a sus personajes con *ethos* y *pathos* y, por ende, amplificar los momentos más dramáticos de sus obras. Mientras estudiamos tres comedias, *El caballero de Olmedo*, *El villano en su rincón*, y *La estrella de Sevilla*, nos concentraremos en las diatribas donde los protagonistas más se defienden o disculpan (retórica judicial), se explican (retórica demostrativa) o persuaden (retórica deliberativa) (de Salinas 56-57).

Empezamos con *El caballero de Olmedo* donde el héroe, Alonso, divulga su amor apasionado por Inés a la intermediaria, Fabia. Si no incluimos el premio tentador que él le ofrece a ella y entendemos que el prototipo de Fabia (a la Trotaconventos y la Celestina) ya se predispone a tales tareas ¿cómo le convence Alonso que ella haga la suya? El empieza con una clásica descripción física de la mujer, donde le elogia el cabello rizado en lazos, los ojos, la boca, las manos “de nieve viva” (41), la “garganta hermosa” (41), los dientes, las mejillas, su manteo francés, y sus chinelas. Tal alabanza pertenece a uno de los tres tipos de elocuencia retórica —el discurso panegírico (Curtius 107). Curtius explica, “Los ‘ejercicios preliminares’ de la retórica incluían preceptos ‘sobre la alabanza’...Parte de la técnica de estilo de la nueva sofística consistía en la descripción artística de personas, lugares, edificios, obras de arte” (107-108). Entonces si aplicamos este precepto y el mencionado de Aristóteles a este caso encontramos que “la descripción artística de personas” es la belleza de Inés que viene del ponente, Alonso, para probar lógicamente por qué está enamorado de ella.

Después de explicar el “por qué”, Alonso describe las maneras que los otros señores usan para atraerla también:

Unos le ofrecieron sargas, y otros arracadas ricas;
pero en oídos de áspid no hay arracadas que sirvan.
Cuál a su garganta hermosa el collar de perlas finas;
pero como toda as perla, poco las perlas estima.
Yo, haciendo lengua los ojos, solamente le ofrecía
a cada cabello un alma, a cada paso una vida. (Lope 41)

O sea, Alonso no tiene diamantes ni perlas, solamente cualidades interiores humildes. Así su *ethos* se establece ante la audiencia y Fabia. Tanto la descripción física de Inés como las acciones de los otros pretendientes y la insuficiencia de Alonso ante ellos son parte de la introducción (*exordium* o *prooemium*) del discurso forense donde el ponente narra o cuenta el estado de cosas (Curtius 108). Lo que importa aquí es hacer aceptable el asunto tratado dirigiéndose al “entendimiento o al corazón del oyente” (108). Así el oyente llega al estado de ánimo deseado (108). En *De inventione*, por ejemplo, Cicerón sugiere que se logre la benevolencia del público por esta actitud suplicante (45), o sea, a través del tópico de la modestia afectada (Curtius 127). Nos compadecemos de Alonso porque parece que él está perdiendo y no es más que otra víctima de la belleza inevitable de la amada.

Después, Alonso inicia la narración que Cicerón explica como: an exposition of events that have occurred or are supposed to have occurred. There are three kinds: one which contains just the case and the whole reason for the dispute; a second in which a digression is made beyond the strict limits of the case for the purpose of attacking somebody, or of making a comparison, or of amusing the audience in a way not incongruous with the business in hand, or for amplification. (*De inventione* 55)

Parece que Alonso prefiere la segunda manera, o la digresión, para producir más *ethos* y *pathos*. Empieza una historieta de cómo sigue a Inés a la capilla y dice, “vime sentenciado a muerte, porque el amor me decía: “Mañana mueres, pues hoy te meten en la capilla” (Lope 42). Ya se oye una de las numerosas advertencias en contra de su relación con Inés y hasta Fabia le responde, “...a gran peligro te pones” (42). Pero esta digresión tiene éxito porque amplifica su amor mostrando que, a pesar de que está “turbado” (42) por la advertencia, no deja que lo detenga. También desarrolla el *ethos* ya que la audiencia sabe que él está dispuesto a arriesgarlo todo por una mujer y, por ende, más *pathos* se crea para que le salga bien.

Pero al final se anima, “sospecho que bien conoció que había amor y nobleza en mí...tan honesto amor me inclina” (42). De esta manera él mismo nos define su buen carácter. Cicerón sugiere tal técnica para recibir más atención del oyente porque demuestra una conexión del ponente con toda la humanidad, o sea, con unos atributos que todos valoran (*De invencione* 47). La advertencia de la muerte también funciona para el *pathos* porque así Alonso puede dilatarse sobre los contratiempos y problemas que le han sucedido injustamente o inexplicadamente. Otra vez Lope sigue a Cicerón y sus recomendaciones de temor, sospecha, deseo, piedad, cambio rápido de fortuna, y desastre inesperado para una narración exitosa (*De invencione* 57).

El uso de máximas y versos se sugiere por Aristóteles para el *ethos* y el propósito moral (*Rhetoric* 234) y por Quintiliano porque “(they) have given great effect to witticisms” o porque demuestran “great learning” (452-53). Cicerón define la máxima como “a saying drawn from life, which shows concisely either

what happens or ought to happen in life,...” (*Rhetorica* 289). Se incluye una cerca de la conclusión cuando de Inés, dice Alonso, “que quien no piensa no mira, y mirar sin pensar, Fabia, es de ignorantes” (42). Con la máxima Alonso va comprobando que Inés, sí, al fin y al cabo ve sus buenas cualidades justo porque lo mira. No es una acción de ella al azar sino una consciente o deliberada. Además, es cierto que Alonso nos parece más sabio y experimentado explicando la naturaleza humana así.

Si resumimos, encontramos que Alonso describe la hermosura de Inés para que Fabia comprenda la profundidad de su amor. Menciona el peligro en que está para recibir su simpatía y crear aún más *pathos*. Explica sus atributos personales y deseo honesto para amplificar el *ethos*. ¿Pero por qué se molesta tanto? ¿A cuál fin quiere llegar? Nos dice al final, “Con este engaño, en efeto, le dije a mi amor (a sí mismo) que escriba este papel; que si quieres ser dichosa y atrevida hasta ponerle en sus manos, para que mi fe consiga esperanzas de casarme...” (Lope 42). Termina con la petición, o la llamada de algo, según, entre otros, las *Rationes dictandi* de autor anónimo de 1135 (Murphy 221). De las nueve clases de peticiones incluidas en la misma parece que Alonso opta por la forma directa. No insinúa, ni sugiere, sino que le pregunta a Fabia abiertamente si le puede hacer el favor. O sea, Alonso recibe la benevolencia, la simpatía y la atención de Fabia primero para rendirle su ayuda y después para conocer a Inés. Y el primer paso es el envío de la carta amorosa que ella promete efectuar.

Ahora prestamos nuestra atención a Juan Labrador en *El villano en su rincón*. En un monólogo hacia el principio de la obra este personaje intenta caracterizarse como hombre religioso y propietario digno (Marín 103). Lo hace usando el tópico de la invocación de la naturaleza (Curtius 139). Claro, que el *beatus ille* es parte del tema principal de la obra, pero sirve también esta función retórica que acabamos de mencionar. En la Antigüedad tal invocación solía ser para que la naturaleza sufriera con el poeta en una lamentación funebre (139). Pero por otra parte, la Biblia incluía la naturaleza en la alegría y alabanza del hombre (140). Los aspectos tradicionales incluían los árboles, los ríos, los peñascos, la helada, la nieve, el hielo, la tormenta, la escarcha y el cielo (140). Aquí, Juan Labrador agradece al “inmenso cielo” por su “bondad divina” (Lope 103).

Pero lo interesante es analizar cómo lo elogia en una serie de siete negativos. Dice que le da las gracias a la naturaleza:

“no tanto por los bienes que me has dado / ni por haber colmado...a treinta y más tinajas, / no porque mis colmenas...que al reírse los cielos convierten destas flores matizadas, / ni porque estén cargadas de montes de oro en trigo, / no porque los lagares...rebozen por los bordes a la tierra, / ni porque tantos pares puedan bastar a lo que otubre encierra, / no porque aquella sierra cubra el ganado mío, / ni porque con mis señas bebiendo de manera agota el río (y)...a pie enjuto el pastor pasar se atreve,...” (Lope 103-104)

El tópicus de “lo indecible”, es supuestamente “no decir sino muy poco de lo mucho que quisiera expresar” (Curtius 232). Aquí se emplea su contrario, la paralipsis, cuando Juan enumera lo que no quiere agradecer y al mismo tiempo va agradeciéndolo. Si menciona que agradece al cielo sólo “porque me has dado contento en el estado que me has puesto” (104) el oyente no se entera de los otros beneficios del campo que quiere exponer.

En cuanto a la interrogación retórica Quintiliano dice en sus *Institutos*,

“What is more common than *interrogare*, ‘to ask’, or ‘to question’...But is is an interrogation with a figure, when it is adopted, not for the sake of seeking information, but in order to attack the person interrogated (156).

Y atacar es exactamente lo que Juan hace luego en este discurso cuando pregunta al soldado imaginario del Rey, “¿qué busca? ¿Adónde va? ¿Adónde viene?” (Lope 105). No comprende por qué sale a la guerra “como si tuviese mil piernas y mil brazos...como si no hubiese bastante tierra...” (105). La interrogación aquí apoya el tema tradicional de alabanza de campo y menosprecio de corte en que todo lo que el hombre necesita está en su hogar y no se requieren los viajes para encontrarlo.

En su *Thesauri concionatorum libri septem*, el dominico Tomás Trujillo sugiere que el predicador debe aparecer modesto, humilde, manso, amable y aborrecer la soberbia y presunción (Olmedo cxv). Toca en parte el viejo tópicus del empequeñecimiento que se ve cuando el ponente o expresa su incapacidad ante algo o “reconociendo su poquedad, pide a Dios la sabiduría” (Curtius 129). Juan Labrador se reduce a sí mismo en esta forma ante la naturaleza cuando dice, “si soy tu mayordomo” (Lope 104). Luego cuando Juan conoce al Rey se nota más rebajamiento de su propia persona y la antigua técnica retórica de dignificación del emperador (Curtius 130) cuando dice, “A mí, señor, con su calor me abrasa el rostro la vergüenza”, “No es justo que ese puesto me convenga”, “Siempre yo estuve sujeto”, “Al sol tiemblo”, y “Los pies y manos te beso” (Lope 196, 198, 200, 202). Tal técnica también se ve, por ejemplo, en las *Epístolas* cuando Horacio dice *maiestas tua* a Augusto o en la época carolingia que emplea términos como “mi pequeñez”, “mi mezquindad”, o “mi poquedad” (Curtius 130). En esta obra tal técnica apoya la idea lopesca de que el Rey es quien une al país y vale respetarlo a toda costa.

Cuando el Rey acusa a Juan de no respetarlo es importante notar cómo Juan se defiende. El intercambio procede así:

REY. ¿Por qué no quieres verme? ¿Soy yo fiera?

JUAN. Porque morir en mi rincón quisiera.

REY. Tú no sabes lo que es antipatía.

¿Por qué secreta estrella me aborreces? (Lope 195)

Juan inmediatamente contesta la pregunta del Rey con otras. Dice, “¿Aborrecerte yo? ¿Cómo podría, que ser amado, príncipe, mereces?” Quintiliano escribe que una respuesta interrogativa de este tipo ayuda a expresar indignación (156). También presiona al oponente; le priva de toda pretensión que tenga en no comprenderle o cambia el asunto más a favor del defendiente (157). Usa la expresión “seeming inquiry” (o fingimiento de interrogación) que se sigue por la opinión personal en un estilo conversacional (150). Parece que Juan usa la pregunta recíproca por todos estos motivos cuando dice, “me pareció que solamente el verte pudiera ser la causa de mi muerte...Por sólo verte (lo que apenas creo), dejando mi rincón, tus salas sigo...Señor, mi error conozco” (Lope 195, 198). O sea, pregunta “¿cómo es posible que pienses tal cosa?” y sigue con una explicación de sus acciones y pensamientos. En su *Rhetorica ad Herennium* Cicerón explica que además el defendiente puede usar la exculpación, o sea, la negación de que actúe a propósito y que cometió el error sólo por ignorante (101). Juan, ya que está con el Rey, trata de explicar que no sabía la verdad, que siempre había respetado al Rey y que está muy honrado de estar en palacio ahora.

Otro intercambio bastante interesante en la obra es el que se da entre Juan y su hijo, Feliciano, donde el joven trata de convencer a su padre que conozca al Rey. Veamos cómo lo hace a través de la retórica. En su exordio dice:

Pues ven, por tu vida, a ver al Rey, que muy cerca pasa del umbral de nuestra casa / Ven a ver las damas bellas que acompañan a su hermana, que sale como Diana / Ven, porque todo el camino se cubre de más señores que tienen los campos flores y fruta aquel verde pino. Ven a ver que envidioso está el sol de los caballos,... (Lope 106)

Lo más sobresaliente del pasaje es la repetición del mandato “ven”. Quintiliano explica que la reiteración de palabras a veces tiene una fuerza peculiar, y a veces elegancia (151). En su *Instrucción de predicadores* Terrones Aguilar del Caño menciona que se puede “jugar de las palabras o trovallas de manera que cada coma de la cláusula se comience en la misma palabra, demedie, o acabe, así otras maneras de correspondencias de palabras, ellas se hacen sin pensar” (144). Feliciano repite “ven” cuatro veces y así hace hincapié en la importancia de conocer al Rey. Además cada “ven” tiene un objeto: vida, damas, camino, sol, caballos. Tal técnica añade aún más urgencia al argumento de Feliciano porque refleja mucha actividad y vitalidad que Juan perderá si no va.

Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana* menciona que uno debe “poner delante de los ojos, tan evidentemente como si se viese, cualquier cosa de que se quiera dar cuenta” (75) De esta manera Feliciano dice del Rey, “que muy cerca pasa del umbral de nuestra casa” (106). Trata de animar a Juan hablando de lo inmediato y la proximidad de la situación. Después usa el símil, “las damas bellas que acompañan a su hermana, que sale como Diana entre plane-

tas y estrellas” (106). Cicerón dice que el símil se usa para alabar, censurar o embellecer (*Rhetorica* 385), mientras Quintiliano menciona que fortalece la prueba del argumento o ayuda a poner el objeto delante de los ojos del oyente (104, 106). Es curioso que Diana se use en el símil aquí como la luna “entre planetas y estrellas” (Marín 106), ya que es diosa del bosque en la mitología. Es interesante notar también la relación entre el bosque (representado en el símil de Diana) y la alabanza de la vida campestre vista a través de la obra.

En el tercer “ven” Feliciano usa una hipérbole de superioridad (Cicerón, *Rhetorica* 341) para expresar toda la multitud real que llega. Es superior porque el camino tiene más cantidad de algo (hombres) que hay flores en el campo o fruta en el pino. Feliciano usa dos ejemplos de la naturaleza porque sabe que así es más posible que Juan, el campesino por excelencia, preste atención a lo que dice. Quintiliano tiene algunas observaciones interesantes sobre la hipérbole así: “(The) hyperbole (is) a bolder sort of ornament / It is an elegant surpassing of the truth / though everyhyperbole is beyond belief, it ought not to be extravagant / the hyperbole lies, but not so as to intend to deceive by lying / It often raises a laugh” (141, 142, 143). Aunque no da risa aquí es tan efectiva como bella y exagera con cierta elegancia.

En el cuarto “ven” la personificación declara que el sol envidia los caballos reales porque los quiere para su carro. Es la segunda referencia milológica en este argumento de Feliciano, lo que supone un entendimiento de ellas tanto en la audiencia como en Juan Labrador. Se supone que Juan, aunque es campesino, de ninguna manera es ignorante. No se usarían ejemplos retóricos mitológicos si no funcionarían para convencer e influir en Juan de alguna manera.

Después de indicarle por qué debe venir en el exordio y la narración, Feliciano describe los beneficios si viene en la conclusión. En lugar de los mandatos empieza con un verbo en el futuro, “Verás tanto paje hermoso que el pecho tierno atraviesa con banda blanca francesa...” (Lope 106-107) y sigue explicando el poder del séquito real con otro símil, “ir como rayos del sol por esa arboleda espesa” (107). Lo real se compara con el “sol” mientras que la metáfora (otra vez de la naturaleza) “arboleda espesa” puede significar la actitud cerrada de Juan que el Rey-sol puede penetrar. En la sección “Sobre las especies del nombre” en su *Poética*, Aristóteles discute esta traslación metafórica de nombres ajenos, “o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía (204). Aquí parece que Lope lo hace según la segunda ya que “el sol” (género) es sólo otra manera de decir “el Rey” (especie) y “la arboleda espesa” (género) se usa en vez de “la terquedad de Juan” (especie).

Nuevamente, Feliciano vuelve a los mandatos para continuar con la conclusión. Dice, “da, por tu vida, de mano a tanta selvaticidad. Alegra ya tu vejez, hinca la rodilla en tierra al Rey...” (Lope 107). O sea, después de urgir que Juan venga, Feliciano le señala los beneficios que obtendrá si viene y por fin concluye a lo Cicerón cuando dice, “no has de ser tan aldeano” (Lope 107). En un argumento

artístico éste señala que, “one must consider the shame which will ensue...fortune, too, habitually favours the brave; not he who is safe in the present” (*Rhetorica* 173). Por ende, Feliciano ofrece una reunión con el Rey como una salida para Juan. Es su oportunidad, quizás su última, para “salvación”. No puede continuar “seguro” en el presente, sino progresar, ser valiente o pensar en las consecuencias si se queda en el campo.

Ahora bien, ¿cómo responde y cómo se defiende Juan frente al argumento de su hijo? En su discurso no hay menos de siete preguntas retóricas, “¿Qué es ver al Rey? ¿Estás loco? ¿De qué le importa al villano ver al señor soberano, que todo lo tiene en poco? / ¿tengo de verle ya, cuando acabándose está (mi vida)? / ¿a qué efeto veré al Rey, hombre perfeto, que Dios singular crió? / ¿Hame de dar encomienda ni plaza de consejero? / Dura ambición, ¿qué trabajas haciendo al aire edificios, pues los más altos oficios no llevan más de mortajas?” (Lope 107-109). De este modo sigue la técnica de responder con preguntas para cambiar el argumento a su favor, para expresar su indignación (Quintiliano 156, 157) y para mostrar la futilidad de convencerle. Cicerón dice que una respuesta así se usa para perjudicar, desprobar o debilitar la confirmación o prueba en la ponencia de nuestro oponente (*De inventione* 123). En este caso es claro que Juan refuta a través de esta serie de interrogaciones. Juan continúa diciendo, “Los últimos pasos toco de mi vida, y no le vi desde el día en que nací;...” (Lope 107). El *pathos* se desarrolla para que Feliciano quizá piense que no vale la pena tratar de cambiar tal anciano a un nuevo modo de vida.

Juan también emplea cinco digresiones para comprobar su punto y cada uno contiene una sobresaliente técnica retórica. En *A Handlist of Rhetorical Terms* Richard A. Lanham nota que la digresión se divide en dos tipos, la técnica, que sigue la exposición, y la general que se intercala en cualquier momento (36). Ambas son anécdotas que ilustran o amplifican algún punto importante (36). Aquí la primera se usa por Juan para declarar que él mismo es un rey y para definir qué es un rey. Dice:

“Yo he sido rey, Feliciano,
 en mi pequeño rincón;
 reyes los que viven son
 del trabajo de su mano;
 rey es quien con pecho sano
 descansa sin ver al Rey,
 obedeciendo su ley
 como al que es Dios en la tierra,... (Lope 107-08)

Juan empieza su argumento con lo que Cicerón llama “manner of life”, o sea, el hogar, la educación y la tradición bajo los cuales uno vive (*De inventione* 73). Además se nota el empequeñecimiento o modestia afectada en “mi pequeño rincón” que integra el “lugar” personal ciceroniano también mencionado en la defensa. En una defensa a través del lugar de uno hay que considerar su tamaño, su distancia de

otros, si es remoto o cerca, si es abandonado o frecuentado, y si es público o privado (77). Juan define el tamaño de su lugar como “pequeño”; lo precisa como frecuentado (o poseído) diciendo “mi” y lejano de los demás ya que lo llama “rincón”.

La segunda digresión envuelve otro tópico discutido por Cicerón cuando Juan dice:

El cura nos predicó
que dos ángeles tenía
que le guardan noche y día,
y que esta fue su opinión,
sin la mucha guarnición
de su armada infantería. (Lope 108)

Es decir, tenemos éxito y autoridad en un debate si probamos cuanto cuidado e interés han sido dedicados al tema bajo discusión por unas entidades de influencia (*De inventione* 153). Ellas serían los dioses inmortales, reyes, estados, naciones, sabios, y antepasados (153). En este trabajo cristiano, Dios y sus ángeles son las autoridades indiscutibles que protegen al Rey sin ayuda humana.

Después, Juan utiliza la digresión para alabar al Rey para que Feliciano vea que ya es leal y que no necesita comprobarlo más al verlo. Declara:

Si el Rey, al pobre villano
que ves, prestados pidiese
cien mil escudos, y hubiese
grande que así los prestase
...en un cordel me pusiese.
Daré al Rey toda mi hacienda,
hasta la abeja y el buey;
mas yo no he de ver al Rey,
mientras desto no se ofenda. (Lope 108)

Vemos más modestia afectada en “el pobre villano que ves” para aumentar el sentido de *pathos* en su defensa.

La cuarta digresión anecdótica se emplea con una metáfora. Juan continúa:

Servirle y no verle quiero,
porque al sol no le miramos
y con él nos alumbramos,
pues tal al Rey considero.
No se deja el sol mirar,
que es su rostro un fuego eterno;... (Lope 109)

Juan se explica muy claramente aquí diciendo “tal al Rey considero”. No hay ninguna confusión de que el “sol” es el “Rey” y no se debe mirar ni uno ni al otro.

La quinta digresión contiene tres sinécdoques en el ave, el vino y las viñas. Juan dice:

rey del campo que gobierno
me soléis todos llamar;
el ave que hago matar,
sábele allá de otro modo,
ni el vino oloroso todo,
antes le falta haber sido
él mismo que le ha cogido
para que le sepa más;
que en las viñas donde estás
lo que he sembrado he bebido. (Lope 109)

Es decir que estas tres representan todas las grandes actividades de la cosecha y la caza. Esta técnica retórica permite que conozcamos la vida de Juan a través de sólo estas palabras sin más explicación ni ejemplos.

Por último veamos algunos recursos retóricos en *La estrella de Sevilla*. Sancho parece el caso más interesante ya que se arroja entre la lealtad real por un lado y el amor a Estrella por el otro. Al enterarse de que el Rey desea que él mate a Busto, el hermano de la Estrella, Sancho comienza un largo discurso sobre su indecisión. Otra vez —aquí seis veces— la interrogación se apodera del debate, “¿Qué he de hacer? / ¿quién resistirse pudo a la fuerza del amor? / Si le mata por Estrella el Rey, que servilla trata?.../ ¿qué debo obedecer? ¿Qué he de hacer? ¿Puedo otra cosa?” (Lope 132-133). Las preguntas sirven para aumentar el *pathos* de la audiencia por Sancho ya que habla consigo mismo.

Usa un tropo retórico, la anáfora, o la repetición de la misma palabra o expresión al comienzo de dos o más líneas o estrofas (Lázaro-Carreter 35), cuando vuelve tres veces a leer, “Al que muerte habéis de dar es, Sancho, a Busto Tavera” (Lope 132-133). Tal repetición recuerda a la audiencia lo problemático de su situación e incrementa el suspense cada vez que se lee. También se repite “Busto muera, Busto muera;...viva Busto, viva Busto” (Lope 133) dos veces al final de dos estrofas. Van separados cada vez por otro verso. Es interesante que la misma expresión se invierta más temprano para formar un anadiplosis, o la repetición de la palabra final al comienzo de la próxima frase, verso o cláusula (Lázaro-Carreter 33), cuando dice, “muera Busto, Busto muera” (Lope 132). Pero la segunda parte de la expresión, “viva Busto, viva Busto” (Lope 132) no se cambia de la misma manera.

Por su parte la Estrella parece muy capacitada en el campo de la retórica judicial. Cuando Busto le pregunta si ha estado con un intruso en casa, ella inicia una serie de once preguntas retóricas que integran diez y seis de los veinticinco versos de su discurso forense. Cuestiona la cordura de él, “¿Estás loco?” y su lealtad “¿No me conoces? ¿No sabes quien soy?”; le repite la misma pregunta que él le hace a ella, “¿Si he hecho delitos, preguntas?”, y enumera unos hechos físicos, “¿Has visto alegres mis

ojos de la cárcel de sus vidrios desatar rayos al aire, lisonjeros y lascivos?”, ¿”En las manos de algún hombre viste algún papel escrito de la mía?”, “¿En mi boca has visto palabras desenlazadas...?”, ¿”Has visto hablando, dime, algún hombre conmigo?” (Lope 120). Menciona ojos, manos y boca para refutar la acusación mientras que retrata detalladamente sus propias acciones físicas. Vemos una forma de razonamiento en que el argumento se gana a través de una serie de conclusiones deductivas (Cicerón, *De inventione* 99). O sea, el punto se prueba por sí mismo si el oponente no puede poner en duda cierta actividad. Y aquí Busto no lo logra hacer.

Ahora, a ver cómo Sancho se presenta cuando revela públicamente que él, sí, es el asesino de Busto. Parece que adopta el *purgatio* que Cicerón define como un alegato de ignorancia, o sea, cuando uno no se da cuenta de algo (*De inventione* 261). Sancho dice:

“Yo le he muerto:
esto confieso, y la causa,
no la sé, y causa tengo,
y es de callaros la causa,
pues tan callada la tengo;
si hay alguno que la sepa,
dígallo; que yo no entiendo
por qué murió; sólo sé
que le maté sin saberlo (Lope 149).

Pero rápidamente Sancho cambia a otra técnica, el *remotio criminis*, o un movimiento de la acusación a otra persona (Cicerón 253). Intenta mover el mismo acto y su responsabilidad al Rey. La conversación se desarrolla así:

DON PEDRO. Pues parece alevosía
matarle sin causa.
SANCHO. Es cierto que la dio, pues que murió.
DON PEDRO. ¿A quién?
SANCHO. A quien me ha puesto en el estado en que estoy,
que es en el último extremo.
DON PEDRO. ¿Quién es?
SANCHO. No puedo decillo,
porque me encargó el secreto;
que como rey en las obras,
he de serlo en el silencio.
Y para matarme a mí,
basta saber que le he muerto,
sin preguntarme el por qué. (Lope 149-150)

El problema en su caso es que no sigue adelante con tal técnica. Dice que otro es responsable pero no dice quién es. No busca ninguna disculpa obvia para sí mis-

mo sino que habla de la “necesidad” de su caso, es decir, que las circunstancias van más allá de su control (Cicerón, *De invencione* 265). Don Pedro le responde, “Vos, Sancho Ortiz, habéis hecho un caso muy mal pensado y anduvisteis poco cuerdo” (Lope 151). Sin embargo, es interesante que Sancho en realidad divulgue irónicamente la identidad de quien trata de ocultar cuando dice “rey”, pero se refiere a sí mismo en vez de al Rey de verdad.

Hemos tocado varios aspectos de la retórica en este trabajo. Desde la judicial recién discutida contra la acusación y los tropos como el símil, la metáfora y la paralipsis a la persuasión y la tópica antigua. Aunque no lo incluye todo, creemos que el trabajo da una representación bastante amplia de la variedad retórica que se encuentra en estas tres comedias lopescas del Siglo de Oro. A través de su empleo los personajes ejercen papeles mucho más fuertes que hubieran sido posibles de otro modo. La retórica no sólo fortalece a los personajes sino que aumenta la suspensión dramática y desarrolla la ironía, como vemos en el último ejemplo de Sancho y su mención de “rey”. La comedia es otro ejemplo de la tremenda influencia y versatilidad que la retórica clásica ha tenido en la historia literaria europea. Y es interesante que un Lope de Vega, el representante por excelencia del drama popular, ni desea ni puede evitarla por completo en sus obras. Hasta Menéndez y Pelayo ha comentado que los dos lados de Lope luchan entre sí en sus obras, es decir, el popular y el artístico educado en la tradición latina e italiana (Montesinos 149). Es claro que la gran mayoría de la audiencia en aquel entonces no sabía que escuchaba ejemplos retóricos de Cicerón, Aristóteles, Quintiliano, Vinsauf y más, pero la mera popularidad de estas obras es suficiente testimonio de que la retórica no es solamente un objeto para los estudios eruditos sino una forma de hablar y expresarse en el mundo de todos los días.

Bibliografía

- Aristóteles. *The Rhetoric of Aristotle*. Ed. Lane Cooper. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1932.
- , *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Cicerón. *De invencione*. Trans. H. M. Hubbell. Ed. T.E. Page. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- , *Rhetorica ad Herennium*. Trad. Harry Caplan. Ed. G.P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Cope, E.M. *An Introduction to Aristotle's Rhetoric*. London y Cambridge: MacMillan and Company, 1967.
- Curtius, E.R. *Literatura europea y edad media latina I & II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Lanham, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: The University of California Press, 1969.
- Lázaro-Carreter, F. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos, 1953.

- Marín, Juan María. Ed. *El villano en su rincón*. De Lope de Vega. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Montesinos, José F. "La paradoja del "Arte Nuevo", *Lope de Vega: El teatro*. Ed. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Taurus, 1989.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley: The University of California Press, 1974.
- Olmedo, Félix G. Prólogo. *Instrucción de predicadores*. De Francisco Terrones del Caño. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- Parker, J. H. "Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*: Post-Centenary Reflections", *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*. Ed. John E. Keller and Karl-Ludwig Selig. Chapel Hill: UNC Press, 1966.
- Quintiliano. *Institutes of Oratory*. Trad. Rev. John Selby Watson. Vol. I. London: George Bell y Sons, 1903.
- de Salinas, Miguel. *Retórica en lengua castellana*. Ed. Elena Casas. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Terrones Aguilar del Caño, Francisco. *Instrucción de Predicadores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- de Vega, Lope. "El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*. Ed. Emilio Orozco Díaz. Salamanca: Gráficas Europa, 1987.
- , *El caballero de Olmedo*. Ed. Raymond R. MacCurdy. New York: Irvington Publishers, Inc., 1979.
- , *La estrella de Sevilla*. Ed. Leonard Baskin. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1961.
- , *El villano en su rincón*. Ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 1987.