

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра іспанської і новогрецької філології та перекладу

Кваліфікаційна робота магістра з лінгвістики  
на тему:

**“РОЛЬ ТРОПІВ У СТВОРЕННІ ПОРТРЕТУ ПЕРСОНАЖА В  
ІСПАНЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ»**

*Допущено до захисту*  
“ \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ року

Студентки групи МЗмі 01-23  
факультету романської філології і  
перекладу  
освітньо-професійної програми \_  
Сучасні лінгвістичні і перекладознавчі  
студії та міжкультурна комунікація  
(іспанська мова і друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія

**Гузенко Софії Олександрівни**  
(ПІБ студента)

*Завідувач кафедри*

\_\_\_\_\_ Залеснова О.В.  
(підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:  
Кандидат філологічних наук, професор  
**Скробот Алла Іванівна**  
(науковий ступінь, вчене звання, ПІБ)

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_  
Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

КИЇВ – 2024

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA DE UCRANIA

UNIVERSIDAD NACIONAL LINGÜÍSTICA DE KYIV

Departamento de Filología Hispánica, Neogriega y Traducción

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

sobre el tema:

**“PAPEL DE LOS TROPOS EN LA CREACIÓN DEL RETRATO DEL PERSONAJE EN LA OBRA ARTÍSTICA ESPAÑOLA»**

Del estudiante de grupo MZmli01-23  
de la facultad de filología romana y la traducción

área de formación profesional

Filología (Lengua y Literatura (español)

**Guzenko Sofía Oleksandrivna**

*Jefe de departamento de  
Filología hispánica y francesa*

\_\_\_\_\_ Zalesnova O.V.  
(firma) (nombre, apellido)

Tutora académica:  
*candidata a doctora en Filología, docente  
Universidad Nacional Lingüística de Kyiv*  
**Skrobot Alla Ivanivna**

(grado, título universitario, nombre, apellido)

Escala nacional \_\_\_\_\_

Calificación final \_\_\_\_\_

Evaluación ECTS \_\_\_\_\_

KYIV – 2024

## АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційну роботу присвячено вивченню ролі тропів у створенні персонажа в іспанському художньому творі. Робота виконана в рамках когнітивного та стилістичного підходів в сучасній лінгвістиці.

У **вступі** окреслюється важливість літературних тропів, таких як метафора, епітет та іронія у формуванні глибоких персонажів іспанського мистецтва, зокрема в театрі Золотого віку, що робить цей аналіз актуальним для лінгвістики та літературознавства.

У **першому розділі** розглянуто теоретичні основи дослідження ролі тропів, таких як метафора, епітет та іронія у створенні портрета персонажа в іспанському художньому творі, з акцентом на їхню культурну, естетичну та стилістичну функції.

У **другому розділі** проаналізовано особливості використання тропів у створенні образу персонажа в іспанській художній творчості та їхню роль у розкритті психологічних та емоційних характеристик героїв художніх творів.

Ключові слова: тропи, метафора, епітет, іронія, художній твір, персонаж, когнітивний аспект.

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>CAPÍTULO 1. LA BASE TEÓRICA DEL ESTUDIO DEL PAPEL DE LOS TROPOS EN LA CREACIÓN DEL RETRATO DEL PERSONAJE EN LA OBRA ARTÍSTICA ESPAÑOLA</b> .....	9
<b>1.1. <i>Dramaturgia española del Siglo de Oro</i></b> .....	9
<b>1.2. <i>Triunfo del Barroco en el teatro de Calderón</i></b> .....	17
<b>1.3. <i>Funcionamiento de los tropos en la obra artística española</i></b> .....	21
<b>Conclusiones del capítulo 1</b> .....	41
<b>CAPÍTULO 2. PECULIARIDAD DEL USO DE LOS TROPOS EN LA CREACIÓN DEL RETRATO DEL PERSONAJE EN LA OBRA ARTÍSTICA ESPAÑOLA</b> .....	42
<b>2.1. <i>Papel del epíteto en la presentación del retrato del personaje</i></b> .....	42
<b>2.2. <i>Metáfora en la manifestación del sentido de la existencia humana</i></b> .....	49
<b>2.3. <i>Ironía como medio de la dualidad entre la realidad y el sueño</i></b> .....	61
<b>Conclusiones del capítulo 2</b> .....	75
<b>CONCLUSIONES GENERALES</b> .....	78
<b>BIBLIOGRFÍA</b> .....	81

## INTRODUCCIÓN

El uso de los tropos en la creación de personajes dentro de la obra artística española, especialmente en el teatro, ha sido un tema de gran relevancia en la literatura y en los estudios culturales. Este trabajo tiene como objetivo analizar el papel que desempeñan los tropos literarios en la configuración del retrato del personaje, específicamente en el contexto del Siglo de Oro español, una época caracterizada por su rica producción artística y literaria. La obra de autores como Pedro Calderón de la Barca, entre otros, destaca por su utilización magistral de recursos retóricos como la metáfora, el epíteto y la ironía, que no solo embellecen el discurso, sino que también revelan profundas dimensiones de los personajes y sus conflictos existenciales.

**La actualidad** del trabajo es el interés por el estudio de los tropos literarios ha crecido en los últimos años debido a su relevancia en la interpretación de la obra artística en términos semánticos y estéticos. La complejidad de las construcciones retóricas en el teatro español del Siglo de Oro, junto con su capacidad para explorar la psicología y las contradicciones humanas, sigue siendo un tema de interés tanto para críticos literarios como para estudiosos de la dramaturgia. Además, la relación entre la forma y el contenido en la creación del retrato del personaje plantea preguntas esenciales sobre cómo el lenguaje poético influye en la percepción del público, lo que subraya la pertinencia de esta investigación en el campo contemporáneo de los estudios literarios.

El principal **objetivo** de esta investigación es examinar cómo los tropos literarios, tales como la metáfora, el epíteto y la ironía, contribuyen a la creación y comprensión del retrato del personaje en la obra artística española, con un enfoque particular en el teatro del Siglo de Oro.

Para cumplir con este objetivo, se plantean las siguientes **tareas**:

1. Analizar el contexto histórico y cultural de la dramaturgia española del Siglo de Oro.

2. Examinar la influencia del Barroco en la obra de Calderón de la Barca, con especial atención a su uso de tropos.
3. Investigar el funcionamiento de los tropos en la creación del retrato del personaje.
4. Explorar el uso específico de la metáfora, el epíteto y la ironía en la caracterización de los personajes.

Para abordar las tareas mencionadas, se emplearán los siguientes **métodos de investigación**:

1. Para entender el contexto cultural, social y artístico del Siglo de Oro y cómo estas influencias se manifiestan en las obras de teatro. Este método ayudará a examinar el entorno en el que se desarrollaron los autores y su impacto en la dramaturgia.
2. Permitirá contrastar diversas obras y autores del Siglo de Oro para identificar similitudes y diferencias en el uso de los tropos literarios en la creación de personajes.
3. Se aplicará para descomponer las obras y aislar los tropos como la metáfora, el epíteto y la ironía, examinando su estructura y su función dentro del texto. Este método se centrará en identificar la frecuencia y la relevancia de estos tropos en la creación del retrato de los personajes.
4. Este enfoque ayudará a estudiar la forma en que los tropos se integran en el estilo literario del autor, particularmente en la obra de Calderón de la Barca, y cómo este estilo contribuye a la complejidad de los personajes.
5. Se empleará para analizar el significado simbólico y filosófico de los tropos en relación con los temas principales de la obra, como el conflicto entre la realidad y el sueño, la dualidad del ser y la percepción de la existencia humana.

**El objeto** de estudio de este trabajo es la obra artística española, especialmente las producciones teatrales del Siglo de Oro, con un énfasis particular en las obras de Pedro Calderón de la Barca.

**El sujeto** de estudio son los tropos literarios, su funcionamiento y su impacto en la creación de personajes dentro del teatro español del Siglo de Oro.

**La importancia teórica** de esta investigación radica en ampliar la comprensión de los mecanismos retóricos utilizados en la dramaturgia del Siglo de Oro, revelando cómo los tropos no solo son adornos estéticos, sino también herramientas esenciales para la construcción del significado y la psicología de los personajes. Desde una perspectiva práctica, este estudio puede aportar nuevas claves interpretativas para críticos literarios, estudiantes de literatura y profesionales del teatro, mejorando la comprensión de los textos clásicos y su puesta en escena.

**La novedad científica** de esta investigación reside en la exploración detallada de cómo los tropos, especialmente en el contexto del teatro barroco español, influyen en la creación de personajes complejos y en la representación de la dualidad entre la realidad y el sueño, un tema central en muchas obras de la época. Aunque existen numerosos estudios sobre la retórica en el teatro del Siglo de Oro, este trabajo se centra específicamente en el análisis del retrato del personaje a través del uso de tropos, lo que aporta una nueva perspectiva al estudio de la dramaturgia barroca.

El tema propuesto tiene un gran **valor práctico** de la obra radica en la posibilidad de utilizar sus materiales y conclusiones en el estudio de los cursos de estilística de lingüística general (capítulos “Géneros y estilos”, “Figuras sintácticas en el texto artístico”), lexicología teórica (capítulos “Polisemia de la Palabra española moderna”, “Fraseología”) de las lenguas españolas; en la impartición de cursos especializados en lingüística cognitiva (capítulos “Modelado e investigación de conceptos”, “Concepto de texto y sus variedades”); Estudió literatura extranjera (capítulos “Drama español del siglo XX”, “Teatro del Absurdo”) y filosofía (capítulo “El Absurdo como categoría filosófica”), en la asignatura “Ética y Estética”, en el marco del estudio de cultura mundial (capítulo “Personalidad siglos XX/XXI”), así como en clases de práctica del idioma español.

**Material:** El estudio se ha realizado a base de la obra literaria “La vida es sueño” de Pedro Calderón de la Barca, “Don Quijote” Miguel de Cervantes.

Los principales resultados de nuestra investigación han sido aprobados en la conferencia científica “ Ad orbem per linguas. До світу через мови “ (Kyiv, la Universidad Nacional Lingüística de Kyiv, 2024).

**Publicación:** Guzenko S.O. (2024) Papel de los tropos en la creación del retrato del personaje en la obra artística española “ Ad orbem per linguas. До світу через мови ». Матеріали Міжнародної студентської науково-практичної відеоконференції “Україна у транскультурному й мультимодальному світі», 16-17 травня 2024 року. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 413-414.

**La estructura del trabajo.** Este trabajo consta de una instrucción, dos capítulos, una conclusión, una lista de bibliografía. La lista incluye 71 posiciones. El volumen total del trabajo es 87 páginas. En la instrucción se fundamenta la actualidad del tema, se determina el objeto, el sujeto, el objetivo, las tareas y métodos de investigación, se define el valor práctico, se explica la novedad científica del trabajo.



# CAPÍTULO 1. LA BASE TEÓRICA DEL ESTUDIO DEL PAPEL DE LOS TROPOS EN LA CREACIÓN DEL RETRATO DEL PERSONAJE EN LA OBRA ARTÍSTICA ESPAÑOLA

## 1.1. *Dramaturgia española del Siglo de Oro*

El Siglo de Oro de España (en español, Siglo de Oro) fue un período de destacado auge cultural en la historia de España, que abarcó desde el siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII [26].

El Estado español se formó a finales del siglo XV mediante el matrimonio dinástico de los “Reyes Católicos” de Castilla y Aragón. Durante la Era de los Grandes Descubrimientos Geográficos, se constituyó el imperio colonial de los Habsburgo españoles, sobre el cual, según un dicho popular de la época, nunca se ponía el sol. Al mismo tiempo, España logró fortalecer sus posiciones en Europa. La corona española y la portuguesa se unieron en una unión dinástica, y España incorporó los territorios más ricos de Europa, como los Países Bajos borgoñones; la expansión en Italia condujo a la hispanización del Mezzogiorno.

El auge político y económico hizo que, durante la Contrarreforma, España se convirtiera en el líder cultural de toda la Europa católica, dejando tras de sí una serie de logros culturales destacados:

- La Escuela de Salamanca formuló teorías sobre la paridad del poder adquisitivo y el mercado libre; Francisco de Vitoria sentó las bases del derecho internacional.
- Las novelas *Don Quijote* y *La vida de Lazarillo de Tormes*, la formación del género de la novela picaresca, la dramaturgia de Lope de Vega y Calderón.
- La formación de una escuela musical propia, encabezada por Tomás Luis de Victoria, y una ciencia musical original (Juan Bermudo, Francisco de Salinas).
- La construcción de El Escorial y el increíble auge de la pintura española (El Greco, Velázquez, Murillo, Zurbarán) [39].

Los límites cronológicos del Siglo de Oro, en términos políticos y culturales, no coinciden: España mantuvo el estatus de gran potencia desde el descubrimiento de América por Colón hasta la Paz de los Pirineos en 1659, mientras que el siglo dorado de la cultura española se calcula desde la publicación de *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) hasta la muerte del último de los grandes escritores clásicos, Calderón, en 1681. No existe una opinión unánime en la historiografía sobre las fronteras temporales exactas de este período.

España del siglo XVII casi no se diferenciaba de la España del siglo anterior.

Como antes, seguía siendo un país de jesuitas. Aquí dominaba con salvaje brutalidad la Inquisición. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, más de 30 mil personas fueron quemadas en las hogueras de la Inquisición y alrededor de 300 mil fueron encarceladas [14].

El rey de España se titulaba “Su Majestad Católica”. El enorme papel de la Iglesia se manifestaba no solo en la vida política del país, sino también en la economía: la Iglesia poseía una cuarta parte de todas las tierras españolas. A mediados del siglo XVII, casi uno de cada 5 o 6 españoles vestía hábitos de monje o sacerdote.

Si en Francia el absolutismo, en su fase inicial, contribuyó a la formación de la nación, así como a la unificación económica, política y cultural de las fuerzas populares, en España esto no ocurrió. El poder real solo logró limitar ligeramente el poder de los feudales, tomando el control de las órdenes militares religiosas y confiscando sus vastos terrenos.

En Inglaterra y Francia, el poder real, al aplicar políticas de mercantilismo (fomentar el comercio y la industria), promovió el crecimiento económico del país. En España, el poder real, al ceder a los feudales, llevó a cabo una política imprudente en el ámbito del comercio exterior, permitiendo que la importación de productos extranjeros socavara las bases de la producción local.

El oro fluía como un río desde las colonias americanas hacia la península ibérica. El oro se convirtió para España en un regalo insidioso de los dioses.

La destrucción de la “Armada Invencible” (toda la flota española) cerca de las costas de Inglaterra en 1588 socavó definitivamente el poder militar del país. Comenzaron disturbios en las colonias españolas [14].

Desaparecieron del mapa del país varias localidades. La población de España se redujo en más de dos millones de personas en un breve periodo, desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII.

La producción se redujo drásticamente.

La presión social y nacional ejercida por la nobleza, con el apoyo del gobierno y la Iglesia, fue la causa de varias revueltas populares.

La Iglesia católica, que combinaba el yugo espiritual del pueblo con las formas más refinadas de represión, se convirtió en España en el instrumento rector de la reacción, un medio despiadado de reprimir la protesta revolucionaria de las masas.

En el siglo XVII, España era un país secundario de Europa occidental. Su antigua grandeza había quedado en el pasado.

El rey ya no tenía verdadero poder.

El pensamiento filosófico de España estaba impregnado de misticismo y pesimismo.

Sin embargo, la literatura española de esa época es extraordinariamente rica. El Renacimiento español llegó un poco tarde. Mientras que en Italia y Francia la mejor época del Renacimiento ya había pasado, en España, que acumulaba sus fuerzas culturales, este florecimiento apenas comenzaba [31].

En la literatura española del siglo XVII se pueden distinguir tres corrientes artísticas: el realismo renacentista, liderado por el poderoso genio de Lope de Vega, el clasicismo, representado por la obra de algunos poetas eruditos y apoyado por las universidades, y el barroco, cuya máxima expresión fue la obra de Pedro Calderón. Cabe destacar que el clasicismo no se arraigó en España.

El realismo renacentista, que combinaba la experiencia artística de la cultura clásica con las tradiciones artísticas nacionales del pueblo español, representaba en la

primera mitad del siglo XVII la corriente artística más poderosa y profundamente popular en España.

El mayor florecimiento del genio nacional en la época del Renacimiento se manifestó en la obra de Cervantes, en los dramas de Lope de Vega y en el teatro nacional del “Siglo de Oro”.

El teatro del Renacimiento tardío (1580-1620) y la siguiente época literaria, el siglo XVII, en España representaban un espectáculo de enorme magnitud. En una época en que la élite secular y eclesiástica conducía al país hacia la catástrofe, en los teatros de España, diariamente, excepto durante los ayunos, algunas festividades y semanas de luto, se vivía y afirmaba el modelo humanista del mundo [40].

Existían dos Españas; desde la perspectiva histórica, “la España de la escena”, que encarnaba las esperanzas del pueblo, la plenitud del carácter nacional y preservaba todo esto para el futuro, era mucho más real que el moribundo estado de los Habsburgo, es decir, “la España cárcel”.

Al entrar en el teatro, el plebeyo español, el hidalgo pobre o el humanista acosado por las persecuciones y amenazas de la represión inquisitorial se volvían libres. Y no solo durante el tiempo que el espectador, fascinado por la acción, permanecía en el corral. El teatro ayudaba a preservar la dignidad, a vivir, a luchar. Se oponía a la Iglesia oficial. A la moral feudal-eclesiástica y falsa se oponía diariamente una moral humanista: la gente soñaba, amaba de acuerdo con sus principios, y aspiraba a vivir según los preceptos de Lope de Vega y Tirso de Molina, y no según Loyola, Pablo IV o Felipe II [34].

El teatro español del “Siglo de Oro” afirmaba activamente el orden humanista de la vida, el héroe humanista; luchaba más con la comedia que con la tragedia. El teatro nacional era profundamente lírico. Los dramaturgos conocidos eran poetas en el sentido más estricto de la palabra. Lope de Vega no fue completamente consciente de que era poeta-dramaturgo hasta los 50 años.

Es comprensible que España aumentara la presión sobre el teatro. En los mismos corrales había divisiones para las distintas clases sociales; el patio para aquellos que debían estar de pie; una galería separada para las mujeres; palcos para la nobleza; existían teatros de corte. Las obras eran revisadas, se deformaban después de varios cambios, eran prohibidas por la censura eclesiástica; actores y dramaturgos eran atacados en sermones, libros y folletos.

Aunque la reacción obtuvo ciertos resultados, no pudo someter por completo el arte teatral. Por eso, Felipe II y los actores más consistentes de la Contrarreforma abogaron por la prohibición total y absoluta del teatro, tanto secular como religioso. Tres veces en 100 años el gobierno real prohibió el teatro: en 1598, 1646 y 1665, pero cada vez perdía el control sobre esta forma de arte en el país y retrocedía [18].

El drama nacional permaneció invicto en la dualidad ideológica, pero las condiciones de vida y trabajo de los dramaturgos en tales circunstancias eran difíciles, y la amenaza de los castigos más severos era completamente real.

Por eso, el espectador o lector del siglo XXI, al familiarizarse con las obras de Lope de Vega, debe recordar que el dramaturgo, por primera vez y contra todo pronóstico, realizó la victoria del teatro renacentista nacional en todo el territorio de España.

Lope de Vega (1562-1635) – dramaturgo, poeta y prosista español, representante del “Siglo de Oro” de España. Nació en Madrid en una familia de artesanos y estudió en la universidad, aunque no la completó. Fue condenado al exilio de Madrid por escribir un poema satírico sobre la familia de la mujer que lo había rechazado. Participó en la expedición de la “Armada Invencible” contra la flota inglesa y, tras su regreso, se estableció en Valencia, donde trabajó como secretario para varios señores influyentes. Luego tomó los hábitos y se convirtió en sirviente de la Santa Inquisición, encargada de luchar contra los herejes. Su vida personal, llena de eventos, sirvió de inspiración para el escritor. Lope de Vega escribía con facilidad y prolíficamente: fue autor de

aproximadamente 2000 obras de teatro, de las cuales se han conservado 426, además de 43 autos sacramentales y unos 3000 sonetos [22].

La obra *Fuente Ovejuna* (1619) está basada en hechos históricos reales: el levantamiento de los habitantes de un lugar llamado Fuente Ovejuna contra el comendador de la Orden de Calatrava y su asesinato. Lope de Vega transforma este evento en un “drama popular”, en el que, a diferencia de la crónica oficial, los campesinos no son retratados como criminales, sino como defensores de su honor. El primero en alzar las armas contra el violador y déspota comendador Fernán Gómez de Guzmán es Frondoso, enamorado de Laurencia y decidido a proteger su honor. Después, Laurencia misma, víctima de los acosos y persecuciones del comendador, incita a los habitantes del lugar a rebelarse contra el tirano. La innovadora figura femenina de Laurencia encarna la dignidad y el honor, mientras que el comendador simboliza la tiranía, y el rey, que juzga y perdona a los campesinos, representa una alegoría de la justicia.

En la comedia *El perro del hortelano* (1618) se representa el conflicto amoroso entre la condesa Diana y su secretario Teodoro, desatado por los celos de la condesa al notar los cortejos de Teodoro hacia la criada Marcela. La condesa, a veces, muestra interés en su secretario, pero luego lo rechaza, consciente de que la barrera de clase no les permitirá estar juntos. Al mismo tiempo, dos nobles caballeros compiten con Teodoro por la mano de la condesa. El astuto criado de Teodoro, Tristán, encuentra una estratagema para casar a su amo con la condesa, haciéndolo pasar por el hijo de un rico conde que fue secuestrado por piratas [27].

La dramaturgia de Lope de Vega tuvo un gran impacto en el desarrollo del teatro en España, y entre sus seguidores se encuentra Tirso de Molina, autor de la primera adaptación dramática en la historia de la literatura mundial de la leyenda de Don Juan.

El teatro del Siglo de Oro español es conocido por su rica exploración de las emociones humanas, las normas sociales y la experimentación con la hibridación de géneros. En *Reconstruyendo relaciones de deseo: la homosexualidad en el teatro del*

*Siglo de Oro español*, Eduardo Paredes Ocampo profundiza en la representación de personajes homosexuales en obras como *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, mostrando cómo la performatividad queer desempeñaba tanto roles cómicos como reflexivos en la conformación del discurso social [21]. A un nivel más estructural, el ensayo de Ronald C. K. Chan, *Las palabras y las cosas en el corral de comedias*, examina el espacio fundacional del corral de comedias como un lugar de construcción de identidad en el teatro clásico español, enfatizando su relevancia cultural en comparación con el teatro europeo del mismo periodo [15]. Además, el Proyecto Moderniza de Javier de la Rosa y otros se centra en la modernización computacional de los textos del Siglo de Oro, lo que permite un análisis lingüístico más profundo y facilita el compromiso de los lectores modernos con las obras clásicas [16]. Esta intervención moderna es crucial para mantener la accesibilidad a estos textos clásicos. Por otra parte, Ignacio Arellano explora *Hibridismos y mezclas en el teatro del Siglo de Oro*, ilustrando la dinámica fusión de géneros como la comedia y la tragedia en las obras del Siglo de Oro, empujando los límites de las convenciones narrativas [17].

La exploración del teatro del Siglo de Oro español sigue proporcionando ideas sobre las transformaciones sociales, políticas y artísticas. En *Justicia social en el teatro del Siglo de Oro español*, Peter A. Hancock se centra en la intersección entre teatro y justicia social, abordando cómo temas como la disparidad de clases, el género y el poder imperial se manifiestan en las comedias y siguen siendo relevantes para el público moderno [294]. De manera similar, el artículo de María Rosa Álvarez Sellers “Me Has Visto el Alma en los Ojos: Pasiones ocultas en la tragedia del Siglo de Oro español” profundiza en las emociones no expresadas pero comunicadas visualmente en las tragedias del Siglo de Oro, destacando cómo los sentimientos no dichos pueden impulsar el desarrollo de la trama [18]. El trabajo de Federica Cappelli *Verosimiglianza storica vs memoria creativa en El prodigioso príncipe transilvano* aborda la propaganda política presente en el teatro del Siglo de Oro, particularmente en obras históricas como *El prodigioso príncipe transilvano*, que exaltaban ideales pro-católicos a través de la

reinterpretación creativa de figuras históricas [19]. Además, *Translocating Humour to Seventeenth-Century England* de Aurélie Landon explora cómo las comedias españolas fueron adaptadas para el público inglés, señalando los cambios en el humor y las expectativas culturales durante la traducción [20].

El Siglo de Oro español representa un periodo de auge cultural y político que dejó una huella indeleble en la historia de España y Europa. Durante esta época, España experimentó un esplendor literario, artístico y filosófico, que se reflejó en las obras de grandes autores como Cervantes, Lope de Vega y Calderón. Sin embargo, este florecimiento cultural coexistió con una creciente decadencia política y económica. A pesar del poderío militar y la vasta extensión del imperio, la política exterior imprudente, la rigidez social y el dominio de la Iglesia contribuyeron a la eventual caída del país como potencia dominante.

En el ámbito literario, el teatro del Siglo de Oro destacó por su rica exploración de temas humanistas, la afirmación de la moral frente a las restricciones impuestas por la Iglesia y la nobleza, y la búsqueda de justicia social. El teatro, como una de las expresiones más significativas de la cultura popular, ofreció un espacio de liberación frente a las presiones políticas y religiosas de la época, lo que lo convirtió en un medio poderoso para preservar la dignidad y el espíritu del pueblo español.

A pesar de la censura y las prohibiciones impuestas al teatro, autores como Lope de Vega y Calderón lograron preservar y desarrollar un arte dramático que resistía las imposiciones ideológicas, lo que subraya la vitalidad cultural de España en medio de su crisis política. Aunque el esplendor cultural no pudo evitar la decadencia del imperio, el legado artístico y literario del Siglo de Oro continúa siendo un testimonio de la riqueza y complejidad de esta etapa en la historia de España.



## 1.2. *Triunfo del Barroco en el teatro de Calderón*

La fama de Lope de Vega desapareció poco después de su muerte. La publicación de sus obras, la puesta en escena de sus obras cesó, y su nombre cada vez se escuchaba menos entre la gente. La estricta reacción del período feudal-católico había comenzado en España. El talento del poeta gitano ya no era necesario. El ídolo de España se convirtió en Calderón, un poeta sombrío y triste [23].

Calderón, por supuesto, era un talento de mucho menos brillo que Lope de Vega. Estaba lejos de su habilidad realista, de su maestría que superó a todos sus predecesores, pero logró hacer resonar cuerdas tan tensas de la lírica poética de la época, que la gente comenzó a temer su contemporáneo.

Calderón, tan pronto como apareció en el escenario artístico, comenzó a iluminar el pesimismo filosófico. No tiene nada que elegir en la tierra. La vida es momentánea, los años son solo un momento, y cuando pudieron, solo un paso. ¿Qué queda para el hombre? ¿Sufrir y someterse? Las obras de Calderón no son menores a las de Shakespeare, e incluso hay algo que va más allá.

Don Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid en el siglo XVII, en 1600, en una familia de nobleza empobrecida, obligada por la pobreza a trabajar en la Cámara (Ministerio) de Finanzas. Calderón recibió su primera educación en un colegio jesuita en Madrid. Después de estudiar, continuó en las universidades de Alcalá y Salamanca, donde estudió teología, escolástica, filosofía y derecho. Las clases no le causaban dificultades, obviamente, por su carácter tranquilo y moderado. Completó sus estudios alrededor de 1619 y regresó a Madrid con el objetivo de encontrar su verdadera vocación, que a partir de entonces y para el resto de su vida sería el teatro, el escenario.

Y poco después, el mismo Calderón debutó en una de esas competiciones, y lo hizo con bastante éxito. En 1622, participó en competiciones de poetas en honor a la fiesta de San Isidro. Su memoria y reconocimiento lo elogió Lope de Vega. Tal vez fue precisamente esta circunstancia la que marcó el comienzo de la cercana carrera teatral

de Calderón y lo empujó a dedicarse seriamente al arte escénico. Un año después, apareció su primera obra “El amor, el honor y el poder”. Desde 1625, Calderón entra en la lista de los principales directores de escena en la corte real de Madrid (junto con otros autores de teatro religioso-didáctico para representaciones oficiales). A partir de entonces, la carrera de Calderón comenzó a florecer rápidamente, y lo que es más, su vida, al igual que su obra, reflejaba el carácter inquieto del poeta, quien en combinación con el temperamento apasionado del sur formaba una mezcla verdaderamente explosiva. El dramaturgo endurecido con habilidad poseía la ironía no solo en las obras, sino también en la vida cultural donde había enfrentamientos a menudo acompañados de peleas, algunas de las cuales incluían a Calderón. Su sangre no era ligera, y a menudo el asunto tomaba un carácter serio. Incluso se llevaron casos a los tribunales donde tuvo que defenderse. Calderón incluso se vio obligado a pedir protección en los monasterios católicos, donde, al violar su paz, los perseguidores recibieron represalias en su contra, lo que podría haber tenido consecuencias muy graves, si no fuera por la ayuda de los poderosos protectores del dramaturgo [29].

A pesar de la actitud extremadamente hostil hacia Calderón por parte de los jesuitas, en España había suficientes personas ilustradas e influyentes que comprendían el verdadero valor de su talento. La posición social de Calderón se fortaleció aún más en los años 30 del siglo XVII. En 1635 falleció el “patriarca” de la dramaturgia española Lope de Vega, y ese mismo año Calderón recibió el título de dramaturgo de la corte, formal y en esencia (dado el nivel de popularidad de sus obras), ocupando el lugar de primer poeta en el teatro español. Este estatus no oficial de Calderón fue pronto confirmado por el propio rey de España, Felipe IV, quien, como muestra de su atención especial, otorgó al dramaturgo el título de caballero y la Orden de Santiago.

Entre 1640 y 1642, Calderón participó en la guerra de España contra Francia, así como en la represión de la rebelión en Cataluña. Se sabe que incluso se conserva en los archivos un documento que certifica la valentía y el coraje de Calderón, demostrados durante esas campañas.

A partir de 1651, paralelamente a su carrera teatral, Calderón también inició una carrera eclesiástica. Fue ordenado sacerdote y poco después recibió el cargo de capellán honorario (sacerdote) del rey Felipe IV [26].

No se puede decir que la biografía de Calderón fuera completamente próspera ni fácil. Durante los años de su auge, su talento fue objeto de intentos agresivos por parte de los jesuitas de ajustar cuentas con la escena española. Tres veces a lo largo de su vida, los círculos eclesiásticos intentaron prohibir completamente el teatro. En parte, estos intentos tuvieron cierto éxito. A pesar de sus simpatías personales hacia el dramaturgo, el rey Felipe IV tuvo que tener en cuenta las exigencias de la iglesia. En los años 40, en particular entre 1644 y 1649, se cerraron todos los teatros en España, y durante más de 25 años se suspendió la publicación de las obras de Calderón. Persecuciones similares afectaron al dramaturgo dos veces más, en 1665 y 1672. En la última década de su vida, se vio obligado a escribir principalmente para escenarios eclesiásticos, en los que se representaban obras de carácter religioso. La muerte de Calderón (ocurrida el 25 de mayo de 1681) fue vista por los jesuitas como una señal para comenzar una nueva ola de ataques contra el teatro español.

El legado dramático del dramaturgo es significativo en cuanto a su volumen, con aproximadamente 120 comedias seculares, 78 autos sacramentales y 20 intermedios (escenas, principalmente de carácter cómico, representadas entre los actos de una obra dramática).

Las comedias seculares, que constituyen la parte principal del legado dramático, según su problemática, se dividen en tres tipos [21]:

1. Comedia (fue muy popular entre los artistas barrocos). En el centro de las comedias de Calderón, como regla general, está el tema del amor, y la mayoría de ellas pertenecen al tipo llamado “comedias de enredo” (es decir, comedias donde se desarrollan rápidos y repentinos cambios de situaciones, no relacionados con complicaciones externas, sino con los giros inesperados en el destino de los personajes). A las mejores comedias de Calderón pertenecen las obras *“No hay burlas con el amor”*

(1637), *“La dama duende”* (1629), *“El alcalde de Zalamea”* (1651), *“Casa con dos puertas, mala es de guardar”* (1650) y otras.

2. Drama de honor – un género extendido en la dramaturgia española de los siglos XVI-XVII, en el que se tratan problemas del código no escrito del honor noble, y la venganza por la ofensa a este honor. A este género pertenecen las obras: *“El pintor de su deshonra”* (1648), *“El médico de su honra”* (1633-1635), *“La dama duende”* (1635), *“El alcalde de Zalamea”* (1642-1644) y otras.

3. Dramas morales-filosóficos y religiosos (en estos dramas se encuentra una clara interrelación y una profunda interpretación de las ideas y problemas religioso-filosóficos de la época barroca contrarreformista). Estos dramas reflejan la tristeza, la lucha espiritual y las pasiones que conmovían tanto a Calderón como a su tiempo contemporáneo. A este tipo pertenecen las obras de Calderón: *“El príncipe constante”* (1628), *“El devoto a la cruz”* (1630-1632), *“El mágico prodigioso”* (1637), *“El purgatorio de San Patricio”* (1643) y otras [32].

La obra *“La vida es sueño”* fue escrita por Calderón entre los años 1632 y 1635. Se representó por primera vez en el escenario en Madrid en 1635 y al año siguiente, en 1636, fue publicada en formato de libro.

El contenido de la obra es bastante simple. Según la profecía astrológica, Segismundo, nacido en la familia del rey polaco Basilio, está destinado a convertirse en un tirano temible y malvado en el futuro. Su nacimiento y el destino de sus padres presagian la ruina y la muerte del reino y de su padre, el rey. “Si lo miro, comprendo una cosa: que será un príncipe Segismundo desastroso, un ser humano insignificante, un gobernante injusto y un monarca impío, bajo cuyo dominio el reino estará lleno de crímenes, disturbios y caos”. El rey, asustado por esta profecía, que lo inquietaba, decidió encarcelar a su hijo recién nacido. Lleno de rabia y pasión, el rey ordena encerrarlo lejos de la gente y construir una torre aislada en las montañas, donde el niño crezca en cautiverio, sin saber nada de la vida real, y permanezca prisionero hasta su

mayoría de edad. Cuando Segismundo alcanza la edad de juventud, el rey decide comprobar si la profecía era cierta, y le revela la verdad al príncipe.

El triunfo del Barroco en el teatro de Calderón marca una etapa importante en la evolución del teatro español, en la que se reflejan los cambios filosóficos y sociales de la época. A través de su obra, Calderón desarrolló un estilo único, profundamente influenciado por el pesimismo filosófico y las tensiones espirituales de su tiempo. Aunque su talento fue diferente al de su predecesor, Lope de Vega, Calderón supo capturar la atención del público con temas de honor, poder y la naturaleza efímera de la vida, destacando con obras maestras como *La vida es sueño*. Su legado demuestra cómo el teatro barroco no solo ofrecía entretenimiento, sino que también abordaba cuestiones morales y filosóficas profundas, consolidando a Calderón como una figura clave en la dramaturgia del Siglo de Oro.

### **1.3. *Funcionamiento de los tropos en la obra artística española***

La crítica literaria contemporánea, al retomar seriamente las cuestiones de la poética, ha llegado lógicamente a revisar el contenido y la función de varias categorías importantes que son fundamentales para comprender la literatura artística y la ciencia que la estudia. La metáfora, y las formas en las que se expresa — los tropos —, ha despertado un interés sin precedentes. El aspecto literario de su estudio es, por supuesto, más amplio. Esto incluye el estudio del principio de la metaforización, ampliado hasta el nivel de la macroestructura de la obra, donde se realiza por completo como uno de los dos principales principios del pensamiento artístico-imaginativo [20].

En la ciencia filológica actual, el desarrollo de la teoría del tropo aún no ha alcanzado el nivel científico adecuado, lo cual se debe a una serie de factores históricos y sociales que han influido negativamente en el desarrollo de los estudios lingüísticos y literarios, no solo en este aspecto. Principalmente, los estudios literarios han estado bajo la influencia de prescripciones ideológicas y el dogmatismo, lo que ha ralentizado

y hecho más inconsistente, en comparación con la lingüística, la comprensión de los factores psicológicos, así como del lugar y el papel del pensamiento basado en tropos en la literatura artística.

No se puede decir que los primeros pasos hacia el desarrollo de la teoría e historia del tropo, y por lo tanto los problemas del pensamiento metafórico relacionados con la tropización de la palabra neutral, la imagen y los elementos estructurales generales de la obra, se estén dando solo en las últimas décadas. La poética histórica y teórica ya ha logrado ciertos avances en varios aspectos del estudio de la metáfora, reflejados en los trabajos literarios de O. Veselovsky, O. Potebnia, la escuela formal de los años 20 del siglo XX, B. Meylaj, O. Freidenberg, G. Gatchev, entre otros. Hoy en día, en la crítica literaria ucraniana, M. Kotsiubynska, N. Chamata, B. Ivaniuk y T. Meizerska están trabajando de manera productiva en esta dirección [21].

El desarrollo del tema en el aspecto de “Gradación de tropos y generalización” está motivado por las continuas investigaciones del autor de este artículo en el desarrollo de varias investigaciones actuales y prometedoras, iniciadas recientemente por M. Kotsiubynska [17], N. Shlyakhova [22], G. V'yazovsky [14], B. Ivaniuk [16], en las cuales, con mayor o menor claridad, se destacan cuestiones de coherencia entre tropo y género, tropo y estilo, tropo y generalización, así como la evolución de las formas imaginativas y los tipos de generalización.

¿Qué se ha comprendido realmente en el ámbito de la crítica literaria con respecto al funcionamiento del tropo, es decir, su lugar y papel en la obra literaria y artística? En primer lugar, el concepto de “tropo” ha sido llevado más allá de las conexiones verbales-imaginativas, lo que significa que su interpretación se ha ampliado considerablemente, convirtiéndose en objeto de estudios especializados en varios trabajos científicos dedicados tanto a la lírica como al épico [20]. El tropo se trata como una forma clave del pensamiento artístico-imaginativo en general y del pensamiento metafórico en particular, que “demuestra” la especificidad de la literatura artística y la psicología del trabajo creativo del escritor. Y la comprensión ampliada del tropo como

un elemento estructural, una forma que es portadora del pensamiento metafórico al nivel de la imagen, el fragmento, el ciclo lírico, a veces épico, especialmente en la novela como la estructura más lirizada en el género épico, abre nuevas perspectivas para el estudio de la especificidad del texto artístico, las formas, modos y tipos de generalización artística [20, 3-8].

El nuevo tipo de literatura, determinado por la supremacía creativa e individual en la organización del mundo artístico-imaginativo (en contraposición a la tradición clasicista) y caracterizado por la búsqueda constante en la resolución de problemas de expresión subjetiva, como es sabido, se inicia con la cosmovisión romántica. Es precisamente la fantasía romántica, según indica Hegel, la que “se complace en usar expresiones metafóricas, ya que en ella todo lo exterior se interpreta desde el punto de vista de una subjetividad profundamente inmersa en sí misma” [15, 387]. Esta fantasía cautiva porque desarrolla lo exterior, que se vuelve “externo” en un sentido indirecto de la palabra, con un contenido profundo, una visión plena de las particularidades y con un “humor de combinaciones” [ibid.]. Cabe señalar que Hegel aún percibía en el uso de expresiones metafóricas un elemento de artificialidad. La inventiva del autor y la comparación de fenómenos distantes, en su opinión, eran “un fin en sí mismo”. Y esto es comprensible, ya que, en primer lugar, en ese momento la metáfora aún no había adquirido una función comunicativa ni constructiva en el nivel estructural de la obra en cuanto a imagen y género, y en segundo lugar, Hegel no podía atribuirle este rol generalizador ni siquiera en la poesía romántica, dado que calificaba a esta última como un desajuste de la armonía clásica entre contenido y forma, en el cual el contenido prevalecía sobre la forma.

El pensamiento y la reflexión, según él, empezaban a elevarse sobre la creatividad y la poética. Por lo tanto, el modo metafórico de pensamiento a nivel de la estructura general de la obra aún no podía ser registrado, como él mismo reconocía: “poco se puede decir con certeza acerca de cómo se desarrolla un poema lírico en su totalidad” (el subrayado es mío, M. P.) [15, 514].

Sin embargo, el arte de la palabra, a partir de los románticos, ya estaba abordando el problema de la expresión de un contenido “ilimitado” del “Yo” en una obra “limitada” (ya que la realización absoluta del primero en el segundo es, en principio, imposible) [3, 8], a través de la sugestión de la forma artística, que es una manifestación de compromiso entre ambos. En este tipo de variante de compromiso, el tropo desempeñó una función constructiva, expresiva y comunicativa.

Aclaremos que el tropo es una estructura en la que nace la alegoría, la posibilidad de transmisión indirecta, es decir, la expresión de la esencia de lo representado, según la expresión de Hegel, “desde el punto de vista de una subjetividad inmersa en sí misma” a través de un fenómeno externo similar a ella y relacionado externamente con ella (el subrayado es mío, M. P.) [2, 387].

Así, la estructura tropológica, como forma de pensamiento metafórico en la literatura (primero para los románticos), se convirtió al mismo tiempo en una “fórmula” utilizada para expresar el “Yo” del autor. Desde el punto de vista del sujeto creador, el tropo se convirtió en un reflejo de las representaciones sobre las conexiones universales de los fenómenos y, al consolidar el contenido de la cosmovisión en el nivel de la estructura general de la obra artística, llegó a representar la peculiaridad del género, la diversidad estilística y, en otras palabras, restauró su función original de ser “la imagen del mundo».

Como es sabido, en todo tropo se deben distinguir elementos formales y de contenido. El aspecto formal se manifiesta en la estructura, es decir, en sus componentes, y lo que es más importante, en las relaciones funcionales entre estos componentes. Esto fue ilustrado por O. Potebnia con el ejemplo de la estructura de una oración, es decir, las relaciones entre el “sujeto” y el “predicado», explicando así tanto la estructura de la fábula como la fábula como uno de los componentes, es decir, como un predicado particular de la imagen, en la estructura de una gran forma épica. Tanto la fábula como la imagen poética en la fábula deben ser un “predicado constante” con sujetos cambiantes [8, 70], una “respuesta rápida a la pregunta planteada” [7, 65], y



finalmente, “un concepto ya elaborado», “la concreción y singularidad de la acción” [21, 67], “un salto de la imagen al significado” [21, 288], que en última instancia lleva a la abstracción, la conclusión y la generalización.

Sin entrar en una caracterización más detallada de la estructura del tropo, de las peculiaridades del nacimiento y expresión del contenido, es decir, de los significados, representaciones y, de ahí, de los conceptos, diremos que para nosotros, ante todo, es importante la funcionalidad de la imagen como “predicado”, su “función sinecdóquica”, que Potebnia llamó “tipicidad artística”. El objetivo de una imagen de este tipo, ya sea en la estructura de un tropo o de una obra artística (la función es la misma: ¡predicativa!), es convertirse en el “inicio de una serie de imágenes similares y homogéneas”, “cuando el receptor reconoce en ellas algo familiar” [21, 142]. Cabe destacar que en este caso, para Potebnia, la “tipicidad artística” equivale al concepto de “generalización” en la literatura, es decir, al concepto de género.

No cabe duda sobre la universalidad y omnipresencia de los tipos tradicionales de generalización cuando se trata del funcionamiento de las estructuras tropológicas a nivel lingüístico-imaginativo o al menos de imágenes-tropos individuales (alegoría, símbolo, hipérbole, grotesco, parábola), que surgen entre otras imágenes de la obra y no soportan la carga principal de la generalización. Sin embargo, una situación completamente diferente surge cuando todo el sistema imaginativo está atravesado por un tipo particular de pensamiento metafórico, que, de hecho, actúa como el principio dominante y generalizador de la creación de la totalidad (imagen, trama, composición, género, estilo), y de la comunicación, expresión de la esencia y dirección de la obra.

Por primera vez, la alegoría en este sentido ampliado, es decir, en correspondencia con el significado y la función en la macroestructura de la obra, fue analizada por G. Gerber y L. Zima, en cuyos estudios se basó O. Potebnia. Sin embargo, Potebnia amplió principalmente la calificación de la alegoría, que “abarca todos los casos de diferencias entre la imagen y el significado...” [21, 238].

Aquí nos acercamos al análisis más profundo de las cuestiones teóricas y metodológicas del estudio de una forma particular de narrativa artística y de la creación de un mundo imaginativo que, junto con el modo de pensamiento lógico-analítico y motivacional, así como la representación del desarrollo del pensamiento, acción y eventos, en primer lugar, en el nivel lingüístico y, en segundo lugar, en el nivel de la macroestructura de la obra, predominantemente en estructuras líricas y lirizadas del género épico, se caracteriza por un pensamiento metafórico, y basándose en diversos tipos y niveles de gradación de las formas tropológicas, actúa como un principio dominante en la organización de las formas poéticas y el mundo imaginativo en su totalidad [7].

Así como la fábula ilustra un modelo de estructuración de cualquier obra individual y se califica a sí misma como una imagen-predicado, una imagen-enfatización con respecto al contenido principal representado (imagen central, contexto), la alegoría, según Potebnia, incluyendo todos los casos de distinción de la imagen, siendo “una fusión de varias metáforas” [21, 238], tanto complejas como “completas», ilustra la gradación de las formas de pensamiento imaginativo, es decir, de los tropos, ya que “la calidad de los tropos es variable” [21, 287].

El argumento clave para distinguir los niveles de gradación del tropo, según Potebnia, son los atributos; el significado (destino, en palabras de M. P.) y la imagen-predicado. Así, el estudioso distingue, por ejemplo, la alegoría, en el sentido de “metáfora”, “personificación”, de la alegoría propiamente dicha, donde la imagen y el significado coinciden. En el primer caso, se constata la no metaforicidad del autor-sujeto (“quién”) o una metaforicidad incompleta, en la que la imagería de los atributos no cubre completamente el significado prosaico del sujeto [21, 238]. En el segundo caso, se habla de una expresión puramente metafórica, donde la imagen, además de la metáfora, no tiene otros significados.

Estos dos argumentos son, sin duda, los criterios más importantes para la transición del nivel lingüístico al nivel imaginativo y estructural general de la obra

artística. En este caso, la gradación de la alegoría se motiva dentro de la diacronía del texto y la estructura imaginativa y del sistema de la obra. Esto complementa significativamente nuestras nociones sobre el mecanismo y el grado de interacción, y la interdependencia entre el significado y la imagen-metáfora en la función de “predicado”.

La gradación de los tropos en la diacronía se amplía y motiva con el principio de correspondencia entre el sujeto psicológico y el predicado [21, 79, 239], en otras palabras, entre la complejidad de la pregunta y la complejidad de la imagen. Esta “correspondencia” destaca significativamente el papel del “predicado” en las construcciones extrasintácticas, en combinaciones metafóricas más amplias, donde la “autonomía” y la introducción de la imagen-predicado se perciben con mayor claridad, y su definición como tipo de tropo y su funcionalidad como tipo (o principio), o incluso en algunos casos, como tipo de generalización.

Teniendo en cuenta las categorías mencionadas de diferenciación de los tropos por Potebnia y los factores que argumentan la relación entre la imagen y el significado en la alegoría, podemos ajustar tanto los aspectos diacrónicos como sincrónicos en la clasificación de las formas tropológicas. Así, por ejemplo, el paso del tropo lingüístico, del micro-imagen-tropo, a la imagen marca un posible cambio en su función con respecto al significado, la imagen y la totalidad de la obra. Y como resultado, tenemos una imagen-alegoría y una obra-alegoría, una imagen-símbolo y una obra-símbolo, es decir, una forma tropológica de género de la obra artística. Y al permitir, en la práctica de los estudios literarios, una interpretación ampliada de otros tipos de tropos, se puede aplicar la gradación de Potebnia de las formas de pensamiento alegórico también a la parábola, el grotesco, el símbolo, la hipérbole y una serie de formas complejas de pensamiento metafórico y creación de imágenes, que en su mayoría tienen una tipología similar en la gradación.

Este complejo de tropos se vincula directa e inmediatamente con la culminación de la totalidad de la obra.

O. Potebnia apenas esboza esta dirección de estudio de la metaforicidad a nivel de la estructura general de la obra artística. Ilustra sus postulados teóricos a nivel textual, destacando la imagen como una “totalidad», que tiene rasgos de “autonomía” y es la respuesta a las preguntas “¿por qué?” y “¿para qué?” en forma metafórica, lo que, en su opinión, constituye “una metáfora compleja particular: alegoría, fábula, parábola” [21, 240].

Cabe señalar que, además de la alegoría, la parábola y el mito, O. Potebnia no examina en detalle otras formas de metaforización como entidades independientes, y por tanto, como sistemas tipológicamente afines de imágenes artísticas o como creaciones completas y acabadas a nivel de género y estilo de la obra. Así, en particular, afirma que la hipérbole y la lítote son figuras poéticas que no son formas directas de la esencia de los fenómenos [21, 275], aunque en otro lugar señala: “la hipérbole puede aceptarse como un término genérico” [21, 253]. Esta idea la confirma con ejemplos de las obras de N. Gogol, diferenciando este principio de subjetivación de lo representado y destacando formas como la hipérbole, la lítote y sus medios de expresión. Como vemos, Potebnia no va más allá de la ilustración con ejemplos y la afirmación de que estas formas son dominantes desde el punto de vista subjetivo del escritor. Y esto es comprensible, ya que el principio de la relación entre el fenómeno explicado y la imagen explicativa a nivel imaginativo no funcionaba en relación con estos tropos, porque la hipérbole, la lítote, la ironía y el grotesco no tienen un sistema canónico de relaciones entre los componentes, no están claramente formadas en términos estructurales y pueden expresarse de manera arbitraria.

Los tropos son recursos retóricos que desempeñan un papel fundamental en la construcción del significado y en la expresión artística de un texto. Su funcionamiento se basa en la capacidad de alterar el significado literal de las palabras para producir un efecto estético o para expresar ideas de manera más profunda o impactante. Entre los tropos más comunes se encuentran la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Cada uno de estos tropos opera mediante un proceso de sustitución o desviación del

sentido habitual de las palabras, lo que permite generar nuevas interpretaciones o asociaciones en el lector o el oyente.

La metáfora, por ejemplo, funciona al comparar dos elementos disímiles sin utilizar conectores como “como” o “parecido a”, implicando una relación subyacente entre ellos que enriquece el significado. De este modo, se produce una superposición de significados que invita a una lectura más interpretativa. Por su parte, la metonimia sustituye un término por otro con el que tiene una relación de proximidad o contigüidad lógica, como cuando se usa “la corona” para referirse a la monarquía. Esto permite condensar conceptos complejos en imágenes o palabras más concretas.

La sinécdoque, que es un tipo de metonimia, funciona al designar el todo por una de sus partes o viceversa. Al hacerlo, se genera una representación condensada que aporta una dimensión simbólica a lo que se describe. Finalmente, la ironía funciona al expresar lo contrario de lo que se dice literalmente, con el fin de crear un efecto de sorpresa, humor o crítica. El uso de la ironía invita al lector a interpretar el mensaje más allá de su sentido literal, introduciendo un nivel de ambigüedad o juego lingüístico.

En conjunto, los tropos no solo embellecen el lenguaje, sino que también permiten transmitir significados complejos y evocadores, facilitando la creación de conexiones emocionales e intelectuales entre el texto y su audiencia.

En el idioma español, los tropos funcionan como mecanismos esenciales para la construcción de significados figurados, permitiendo enriquecer el discurso y expresar ideas de manera más sutil o sofisticada. Estos recursos retóricos, al igual que en otras lenguas, modifican el sentido literal de las palabras para crear asociaciones nuevas y provocativas. Sin embargo, el español presenta ciertas particularidades en cuanto al uso y funcionamiento de los tropos, debido a su rica tradición literaria y su vasta diversidad cultural y geográfica.

Una de las principales características del uso de tropos en el español es la fuerte influencia de su herencia literaria, en particular del Siglo de Oro, una época en la que escritores como Miguel de Cervantes, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo

hicieron un uso prolífico de metáforas, hipérbolos y ironía. Estos autores explotaron la flexibilidad semántica del español para crear juegos de palabras y dobles significados que siguen resonando en el uso contemporáneo de la lengua. La lengua española, con su estructura gramatical rica y variada, facilita la creación de metáforas complejas, dado que permite una flexibilidad considerable en la colocación de palabras y en el uso de figuras retóricas.

En términos de la metáfora, uno de los tropos más utilizados en el español, su funcionamiento se ve particularmente influido por el carácter poético del idioma. Las metáforas en español no solo suelen comparar objetos tangibles con conceptos abstractos, sino que muchas veces operan en niveles múltiples, donde una imagen puede tener varios significados interpretativos. Un ejemplo clásico de este fenómeno es la obra de poetas como Federico García Lorca o Pablo Neruda, quienes empleaban metáforas profundas para abordar temas de amor, muerte y naturaleza, utilizando símbolos universales que resuenan culturalmente dentro del ámbito hispanohablante.

Otro tropo que funciona de manera notable en español es la metonimia, que en muchas ocasiones se usa en la vida cotidiana del idioma. Un ejemplo común es el uso de “pluma” para referirse a “la escritura”, o “Madrid” para referirse al gobierno español. Este tropo, al estar tan arraigado en el lenguaje hablado y escrito, a menudo pasa desapercibido, lo que muestra cuán natural es su funcionamiento dentro de la lengua. La metonimia en español también refleja aspectos culturales específicos, como en el caso de los términos relacionados con la religión o la historia, donde se pueden encontrar alusiones al catolicismo o a eventos históricos que solo los hablantes nativos pueden interpretar con facilidad.

La ironía y el humor son otras áreas donde el español se destaca en el uso de tropos. Debido a la riqueza léxica y expresiva del idioma, el español permite el desarrollo de juegos de palabras y de ambigüedades que a menudo dependen de contextos sociales y culturales. La ironía en el español puede ser sutil o extremadamente directa, y su efectividad depende del conocimiento compartido entre los interlocutores.

En regiones específicas, como en España o en varios países de América Latina, el uso del doble sentido o de la burla irónica es una parte importante de la interacción social, mostrando cómo los tropos funcionan no solo en la literatura, sino también en la conversación cotidiana.

En la comunicación verbal de las personas, las palabras que se utilizan en sentido figurado juegan un papel importante. Entre ellas, la metáfora ocupa un lugar destacado. En primer plano se sitúan las características conceptuales de la metáfora, en el marco de las cuales se han desarrollado varios enfoques para su estudio. Por un lado, la metáfora se estudia desde una perspectiva estilística y retórica, y por otro, se percibe como una noción filosófica, ya que está relacionada con el significado.

El orador más destacado de la Antigua Roma, Cicerón, señaló: “No hay un tropo más brillante que aporte una mayor cantidad de imágenes hermosas como lo hace la metáfora” [42].

El interés por la metáfora se remonta a los tiempos de la “Poética” del filósofo griego Aristóteles. La metáfora es, según Aristóteles, un tropo que potencia el efecto estético de las palabras utilizadas en un sentido figurado. Aristóteles entendía la metáfora principalmente como una necesidad estilística, que a menudo es esencial para el pensamiento profundo.

Al mismo tiempo, no lo consideraba un fenómeno positivo o negativo en el lenguaje, dependiendo de qué tan fácil o difícil fuera para los destinatarios del texto entenderlo. Al analizar el concepto aristotélico de metáfora, K.K. Foss escribe que, según Aristóteles, si la metáfora es un fenómeno accesible a la mente, en general, representa una comprensión visual del texto. Si la metáfora es fácilmente perceptible en sus manifestaciones explícitas, en las que aparecen figuras generales, no se crea un obstáculo para la percepción del texto [27, c. 22].

El estudio de la metáfora por T.S. Khokh muestra que es también una forma básica del pensamiento original humano [32, c. 2], es decir, se trata de una notable desviación cultural, social, ética y moral del pueblo primitivo. La misma metáfora era

el eje del conocimiento verbal de ese tiempo. G. Brier señala que “no existe conexión mental directa entre las palabras y la historia de las formas lingüísticas”. La metáfora tiene una influencia significativa en la interpretación del mundo, pues forma la estructura del pensamiento humano, y también, como ya se ha mencionado, actúa como una categoría mental del lenguaje [32, c. 14].

Además, un grupo de estudiosos modernos considera que el pensamiento mitológico sin imágenes también es una manifestación de la metáfora. A mediados del siglo XVIII, G. Vico, al estudiar las características de los textos de la antigüedad, señaló que la metáfora es la herramienta más simple y universal para organizar el pensamiento y que, por su naturaleza, es un pequeño mito [32, c. 52]. Y en este contexto, muchos investigadores coinciden en la idea de una conexión mitológica de la metáfora.

G. Brier también alude a los estudios de G. Vico, quien fue el primero en descubrir en la metáfora un fenómeno que vincula la naturaleza humana, el orden natural y las formas de pensamiento. Al analizar los vocablos metafóricos, Brier señala que “cada metáfora es un pequeño mito” [33, c. 146].

Como correctamente señala L.V. Chernets, la metaforicidad es una característica inherente al pensamiento primitivo, cuando el ser humano aún no se diferenciaba de la naturaleza, trasladaba a ella sus propias acciones e impresiones. Así surgieron los mitos metafóricos, que no son más que abundantes en palabras. El autor señala que la persona opera con palabras que ella misma no comprende completamente, sin percibir a menudo las imágenes en ellas contenidas. Este hecho es evidente en el ejemplo de “las huellas del sol”. Dichas expresiones se fijaron en el lenguaje, aunque no podemos imaginarnos el acto de separación mismo, el cual, sin duda, quedó en la conciencia de aquella época distante. Solo con la destrucción del pensamiento mitológico el ser humano se dio cuenta de su metaforicidad [50].

E. Cassirer investiga la naturaleza mitológica y metafórica original del lenguaje y sostiene que el pensamiento mitológico y el pensamiento verbal primitivo son inseparables. Cassirer apunta que tanto el mito como el lenguaje, como expresiones



objetivas del pensamiento, son parte del origen del pensamiento humano. Recurriendo a las ideas de Herder, expresadas en su obra sobre el origen del lenguaje, Cassirer subraya la presencia de un carácter mitológico en todas las palabras y afirma que en la base de cualquier mito subyace una “base metafórica”.

Él, en particular, señala: “Era imposible asimilar el mundo exterior, conocerlo y comprenderlo completamente, designarlo y nombrar sus realidades sin esta metáfora básica, esta mitología universal, que expulsó nuestra propia experiencia al caos de lo inexplicable y lo transformó a través de su imagen en algo familiar y similar” [29, p. 35].

T.S. Khokh considera la metáfora básica como una forma primordial de acciones rituales, de representaciones mitológicas y también de simbolismo totémico, en los que la persona primitiva se fusionaba con la realidad circundante [32, p. 53].

O.A. Radchuk afirma que la metáfora no es solo un fenómeno del lenguaje, sino también uno de los principales medios del pensamiento [33, p. 143]. Los estudiosos creen que la metáfora es “uno de los principales medios para procesar información y adquirir conocimiento” [17, p. 108], así como “la formación lingüística de las ideas conceptuales” [41, p. 68]. B.H. Teply también señala que en la metáfora se proyectan los comienzos del pensamiento y su implementación en el lenguaje [48, p. 187]. Este punto de vista muestra que la metáfora ayuda a asimilar y expresar conceptos fundamentales, transmitiendo una visión compleja del mundo y su estructura universal [28, p. 68].

La “necesaria manifestación del pensamiento», en la forma de una metáfora básica, según el científico y filósofo José Ortega y Gasset [26, p. 68]. Él introduce una noción clave, señalando que la metáfora es “la transformación más importante del pensamiento conceptual en su estructura visual” [26, p. 92]. La metáfora mueve el intelecto, y su papel es crear analogías que nos permitan comprender y captar el mundo. Según Ortega y Gasset, la metáfora desempeña un papel clave en el sistema de ideas, ayudando a representar el contenido complejo del mundo en una forma simbólica

accesible. Los elementos abstractos de nuestra percepción del mundo se expresan a través de la metáfora, que refleja la totalidad del conocimiento humano y la relación del hombre con el universo, así como su lugar en este [26, p. 77].

Los científicos creen que, desde el momento en que el ser humano comenzó a pensar de manera metafórica, tanto el lenguaje como la cultura comenzaron a desarrollarse en conjunto.

En un sentido amplio, la metáfora se define como cualquier uso de palabras en sentido figurado. Las metáforas no solo son herramientas del lenguaje poético, sino también una fuente de aparición de nuevos significados. La metáfora refleja la capacidad del ser humano para percibir similitudes y analogías entre diversas entidades, destacando la similitud y la afinidad entre los objetos que a primera vista parecen inconexos, basándose en una o varias características o rasgos comunes. En este sentido, la metáfora une dos objetos que no se conectan lógicamente de manera obvia, pero que, bajo ciertas condiciones, parecen compartir algo en común. En tal caso, la metáfora ni siquiera puede tener una base lógica en el objeto que se está describiendo. Se forma sin ninguna referencia directa entre el objeto y su clase original, y no introduce nuevos elementos en el objeto; simplemente lo clasifica en una nueva categoría de conceptos.

En las teorías tradicionales (teoría de la comparación, teoría semántica), la metáfora es vista no solo como el uso figurado de una palabra, sino también como un proceso que explora los mecanismos semánticos de su uso. Estas teorías consideran las causas del origen de las metáforas, su naturaleza, los mecanismos de su creación y el papel que desempeñan en el lenguaje.

Una de las razones clave para el rechazo de la metáfora, según A.A. Richards, es que las personas tienden a sentir miedo ante la incertidumbre, lo que puede ser provocado por la metáfora [45, pp. 44-67].

El desarrollo posterior de la teoría de la metáfora se observa en estrecha conexión con el desarrollo de la lingüística cognitiva, que comenzó a desarrollarse en las décadas

de 1980 y 1990. En este caso, la lingüística cognitiva ocupa un lugar central entre las áreas de investigación de todo el sistema lingüístico.

La lingüística cognitiva considera el lenguaje como una capacidad cognitiva del ser humano, es decir, como un sistema de signos, un medio de formación y expresión del pensamiento, de almacenamiento y organización del conocimiento en la conciencia humana, y de transmisión de información [18, p. 36]. Uno de los elementos clave de la semántica en este enfoque es la metáfora, que en la lingüística cognitiva aparece no solo como un fenómeno estilístico, sino también como un componente inseparable del pensamiento humano.

Los principios antropocéntricos de la dirección cognitiva de la lingüística son fundamentales para entender la naturaleza de la metáfora. El pensamiento humano, que es el parámetro más característico de la metáfora, se sitúa en el centro de la cognición antropocéntrica [35, p. 4]. Vemos expresada una idea de que los símbolos de las metáforas no están separados de la vida humana y su realidad circundante, ya que el hombre tiene la capacidad de reflejar las características inherentes de los objetos y, así, asignarles un sentido práctico en el contexto de la vida cotidiana [31, p. 12]. Se cree que el número de signos semánticos necesarios para comprender las relaciones entre metáforas aumenta en proporción directa al nivel de la experiencia antropológica. Esto es importante porque permite que la persona atribuya características nuevas a las metáforas ya existentes bajo ciertas condiciones. Al mismo tiempo, las metáforas activan la memoria y permiten recordar experiencias previas, reflejando de este modo el conocimiento sobre el mundo que ya está almacenado en la conciencia humana [24, p. 198]. Por lo tanto, la metáfora puede interpretarse como un reflejo del conocimiento sobre el mundo, el cual utiliza las experiencias y el conocimiento adquiridos previamente.

El diccionario enciclopédico literario ofrece la siguiente definición: “La metáfora es un tipo de tropo, la transferencia de la propiedad de un objeto (fenómeno o aspecto de ser) a otro con el principio de similitud o contraste. A diferencia de la comparación,

en la que están presentes los miembros de la comparación, la metáfora no incluye comparaciones explícitas en las que aparezcan palabras como “como”, “igual”, etc.” [2, p. 218]. Los diccionarios lingüísticos también definen la metáfora como “el uso de una palabra en un sentido figurado en base a la similitud o relación entre dos objetos o fenómenos”. En la lingüística moderna, además de este significado, el término también es utilizado para referirse a las unidades semánticas transferidas (“desviación semántica”, “transferencia semántica”) [15, p. 252].

N.D. Arutyunova explora el fenómeno de la metáfora a través del prisma de diversas disciplinas: filosofía, lógica, psicología, psicoanálisis, hermenéutica, historiografía, crítica literaria, teoría del arte, semántica, semiótica, pragmática, filosofía lingüística y varios otros campos [2, p. 269]. Como señala la investigadora, en el proceso de estudiar la metáfora, los filósofos se centran en los aspectos filosóficos, mientras que los críticos literarios lo hacen en los aspectos poéticos. La metáfora tiene una importancia especial en la esfera de la actividad intelectual, ya que está directamente relacionada con los sistemas conceptuales y, sobre todo, con la modernización del intelecto humano. En la metáfora se puede observar cómo el pensamiento se mueve hacia la creación de una imagen conceptualmente nueva del mundo y su representación universal [2, p. 5].

Según el filósofo francés P. Ricoeur, la metáfora, que surge de la tensión entre la función existencial y la función referencial del verbo “ser”, crea una esfera de discurso en la que ciertas formas figurativas fomentan de diferentes maneras el uso de esta figura como “dinamismo inherente de significados”. “Plantear la cuestión de la referencia”, dice, “no sólo en el sentido de los sistemas simbólicos del lenguaje, sino también en relación con términos de acción y hechos en el mundo” [44, p. 428]. Según esta opinión, P. Ricoeur propone considerar la metáfora como una forma de ver el mundo, un método especial para simbolizar la realidad [ibid.].

Según A. V. Rykhova, la actividad metafórica de los humanos se remonta a la antigüedad, cuando la humanidad intentaba representar el mundo que la rodeaba

creando imágenes. Por ejemplo, la mitad de la cabeza de un hombre se cubría con plumas de un ave o pieles de animales fuertes, y una mujer se adornaba la cabeza con flores, lo que significaba la personificación de la floración y la fertilidad [46, p. 105]. La investigación del desarrollo metafórico presta especial atención al sistema de palabras, la posición de la metáfora en el lenguaje y el lenguaje metafórico, y la poesía y el lenguaje figurativo.

La metáfora como unidad lingüística tiene su propia historia de desarrollo y evolución, que depende tanto del uso de la metáfora en diferentes estilos funcionales del lenguaje. Al mismo tiempo, cada tipo de carga informativa de la metáfora determina tanto la naturaleza como la estructura de las palabras.

La metáfora, en conjunto con otros medios figurativos, contribuye tanto al desarrollo de los estilos funcionales como a los estilos individuales del lenguaje. A menudo, es precisamente la metáfora la que hace que el estilo del autor sea único y original. Cada período de desarrollo de la lengua literaria se caracteriza por nuevas tendencias en la creación de metáforas, utilizando aquellos de sus vínculos asociativos más relevantes. Con la especificidad en la elección de las construcciones sintácticas, la estructura morfológica de las palabras influye en la creación de metáforas [42].

En la lingüística moderna se destacan varias funciones de la metáfora: cognitiva, comunicativa, pragmática, estética, etc. [38, p. 53]. B.K. Kharchenko distingue las funciones interpretativas, nominativas, cognitivas, valorativas, constructivas, pretextuales, de género, reproductivas, formativas, estéticas, emotivas, simbólicas, rituales, de juego y de ritual [25].

La metáfora es uno de los instrumentos más productivos para enriquecer el idioma, además de ser un medio de concentración de la actividad lingüística en la formación del discurso poético [ibid.].

El enfoque en el lenguaje como un proceso dinámico de creación de sentido supone que la metáfora, que inicialmente fue introducida en el lenguaje en forma de una frase idiomática establecida, como algo que surgió de la necesidad creativa del

lenguaje, es el resultado de la percepción individual de la nominación en diferentes contextos [10, p. 12].

A primera vista, esta tesis parece obvia, sin embargo, plantea algunas objeciones. Sin embargo, la metáfora se realiza en una gran cantidad de actos lingüísticos, cada uno de los cuales pertenece a diferentes tipos de discurso, en particular, el artístico, científico y político. La metáfora en cada uno de ellos cumple diferentes funciones, que son inherentes a estilos discursivos específicos: la ciencia busca interpretar textos, y sus tareas comunicativas no se limitan a establecer conexiones entre el objeto y su nombre; en el discurso científico, la metáfora permite interpretar el objeto de investigación. En estos discursos, la metáfora desempeña diferentes roles. Por ejemplo, en el discurso artístico, la metáfora no denota directamente el objeto, sino que simplemente renueva la designación de los nombres, nombrando de manera figurada el objeto sin una referencia directa. La metáfora poética enfatiza el contenido emocional y sirve como una expresión individualizada de la creatividad del escritor. En el lenguaje científico, la metáfora aparece como una manifestación de la función nominativa. El término “metáfora científica” confirma esta función como un principio fundamental de la designación de fenómenos en ciencia, ya que la ciencia también debe nombrar nuevos conceptos [36, p. 30].

Nombrar nuevos conceptos, la metáfora se convierte en una de las formas de definir términos científicos, ya que ayuda a identificar características distintivas en la naturaleza y los componentes de los objetos o fenómenos descritos. En la ciencia, la metáfora actúa como un vínculo entre el entendimiento abstracto y la explicación concreta [22, p. 62]. Sin la metáfora, el progreso del lenguaje científico sería imposible, ya que cualquier comprensión nueva depende no solo de la precisión del pensamiento lógico, sino también del papel interpretativo de la metáfora, que, a través de la comprensión figurativa del mundo, ayuda a interpretar el mundo que rodea a la ciencia. En el discurso artístico, la metáfora también desempeña un papel especial, enfatizando la individualidad del autor y su deseo de mostrar la originalidad de su obra [26].

Casi hasta principios de la década de 1980, la metáfora se consideraba como un adorno, una afirmación que sostenía que era solo un truco de la oratoria o del arte poético, que estimula la imaginación del público [46, p. 105].

En el aspecto literario, la metáfora es comprendida por los autores como un acto inherente al pensamiento creativo. Según M.N. Duzhnikov, en el proceso de creación del modelo metafórico, es posible una duplicación formal de ideas; una decodificación semántica que permite la integración de la imagen. De acuerdo con S. G. Gesser, existen metáforas activas y eternas. S.D. Kantshevska considera que, en la percepción humana, las metáforas forman una duplicación semántica de dos objetos: el sujeto real y el objeto simbólico, que está vinculado con el significado del nombre [25, p. 8].

M.N. Duzhnikov también señala que la creación de una metáfora, así como su decodificación y comprensión, es un proceso de generalización del pensamiento humano [25, p. 9].

Con el trabajo de los conocidos lingüistas G. Lakoff y M. Johnson sobre las metáforas, en las cuales vivimos, la lingüística profundizó en el significado de las metáforas en el proceso del conocimiento humano. En su libro, los autores subrayaron que la metáfora es parcialmente funcional en la comprensión humana, enriqueciendo nuestro conocimiento [33, p. 105]. Para otros científicos, sin embargo, la metáfora no refleja la realidad en su totalidad.

En este apartado se ha examinado la esencia de la metáfora como un fenómeno multifacético que desempeña un papel clave no solo en el lenguaje, sino también en los procesos de pensamiento, percepción y conocimiento del mundo. La metáfora actúa como una herramienta importante en la creación de significados, transmitiendo conceptos complejos a través de expresiones más simples o más visuales, permitiendo así una mejor comprensión de la realidad.

Además, se ha destacado que la metáfora no es solo un recurso estilístico en la literatura, sino que también tiene una función cognitiva, comunicativa, pragmática y estética. A través de diferentes tipos de discurso, como el artístico, científico o político,

la metáfora cumple diversas funciones, adaptándose a los contextos y necesidades del hablante.

En resumen, el funcionamiento de los tropos en el español está profundamente marcado por la historia, la cultura y la diversidad del idioma. Las figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y la ironía, entre otras, no solo embellecen el discurso, sino que también permiten comunicar ideas complejas y emocionales de maneras que trascienden lo literal. A través de estas características, el español demuestra su capacidad para adaptarse y evolucionar, enriqueciendo continuamente la expresión tanto en la literatura como en la comunicación cotidiana. La metáfora no solo enriquece el lenguaje, sino que también contribuye al desarrollo del pensamiento humano, facilitando la comprensión y el procesamiento de la información en diferentes campos del conocimiento.



## Conclusiones del capítulo 1

En el marco del Siglo de Oro español, la dramaturgia alcanzó su máximo esplendor, y los tropos desempeñaron un papel clave en la construcción de personajes y la creación de significados más profundos en las obras literarias. Este período se caracteriza por la fusión de realismo, barroco y elementos místicos, los cuales permitieron una rica exploración de la condición humana, las pasiones, y las tensiones sociales y morales de la época.

La influencia de autores como Lope de Vega y Calderón de la Barca es notable no solo por su prolífica producción teatral, sino por su capacidad para utilizar los tropos, como la metáfora y la alegoría, para reflejar las preocupaciones filosóficas y éticas de su tiempo. Estos autores, a través de su dominio del lenguaje figurativo, ofrecieron un retrato complejo de los personajes, en el que se manifiestan tanto los ideales como las contradicciones de la sociedad española.

Calderón, especialmente, consolidó el triunfo del barroco en el teatro, con obras como *La vida es sueño*, donde el uso de tropos, particularmente la metáfora del "sueño" como representación de la vida, se convierte en un recurso fundamental para explorar cuestiones existenciales y morales.

En conclusión, el estudio de los tropos en la dramaturgia del Siglo de Oro revela no solo la maestría de los dramaturgos en el uso del lenguaje figurativo, sino también su capacidad para trascender las limitaciones formales y ofrecer interpretaciones profundas y multifacéticas de la realidad humana.

## CAPÍTULO 2. PECULIARIDAD DEL USO DE LOS TROPOS EN LA CREACIÓN DEL RETRATO DEL PERSONAJE EN LA OBRA ARTÍSTICA ESPAÑOLA.

### *2.1. Papel del epíteto en la presentación del retrato del personaje*

“El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” es una novela del escritor español Miguel de Cervantes Saavedra. El protagonista, Alonso Quijano, es un hidalgo empobrecido que ha leído muchos libros de caballería. Estos libros influyeron tanto en su imaginación que Quijano llegó a convencerse de que era un caballero andante. Junto a un simple campesino, su “escudero” Sancho Panza, el autoproclamado Don Quijote de la Mancha partió en busca de aventuras. Don Quijote eligió como objeto de su amor a Dulcinea del Toboso — así nombró a una muchacha de una granja cercana a quien él consideraba su dama. “Dulcinea” no sospecha en absoluto los sentimientos de Quijote hacia ella y prácticamente no aparece en la novela. “Don Quijote” es la obra literaria más influyente del Siglo de Oro español y se considera una de las mejores novelas de todos los tiempos.

En *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, los epítetos desempeñan un papel crucial en la construcción y desarrollo del protagonista, Alonso Quijano, quien adopta la identidad de Don Quijote. A través de estos recursos literarios, Cervantes profundiza en la psicología del personaje, resaltando sus cualidades, obsesiones y la dualidad entre la realidad y la fantasía. Este análisis detallará los principales epítetos utilizados para describir a Alonso Quijano, proporcionando ejemplos y explorando su significado dentro de la obra.

1. “*El ingenioso hidalgo*”. Al inicio de la novela, se presenta al protagonista como “el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha”. El término “ingenioso” destaca

la inteligencia y creatividad de Alonso Quijano. Aunque su juicio está nublado por su obsesión con los libros de caballerías, este epíteto resalta su capacidad para idear soluciones y narrativas que justifican sus acciones como caballero andante. Además, “hidalgo” señala su posición social y honra, estableciendo una base para su transformación.

2. *“Caballero de la Triste Figura”*. Tras varios infortunios, Don Quijote se autodenomina “Caballero de la Triste Figura”. Este epíteto refleja la percepción que el propio Don Quijote tiene de sí mismo después de enfrentarse a la realidad. La “triste figura” simboliza su aspecto físico agotado y maltrecho, pero también su melancolía interna y el reconocimiento de los desafíos que enfrenta en su búsqueda idealista.

3. *“El Loco” o “El Loco Hidalgo”*. Personajes secundarios a menudo se refieren a él como “el loco” debido a sus acciones inusuales. Este epíteto, utilizado por otros personajes, subraya la percepción social de la locura de Don Quijote. Contrasta su mundo imaginario con la realidad objetiva, destacando el tema central de la novela sobre la línea difusa entre la cordura y la locura.

4. *“El Bueno de Don Quijote”*. Sancho Panza y otros personajes muestran afecto llamándolo “el bueno de Don Quijote”. Este epíteto enfatiza la bondad intrínseca y nobleza del personaje. A pesar de sus delirios, sus intenciones son puras y busca hacer el bien. Resalta la empatía que otros personajes (y los lectores) sienten hacia él.

5. *“El Amadísimo de Dulcinea del Toboso”*. Don Quijote se refiere a sí mismo en relación con su amada imaginaria, proclamando ser el caballero al servicio de Dulcinea. Este epíteto vincula su identidad y propósito con Dulcinea, quien representa sus ideales más elevados. Refuerza su motivación y justifica sus aventuras y sacrificios en nombre del amor y el honor.

6. *“Paladín de la Justicia”*. En varias ocasiones, Don Quijote se ve a sí mismo como un defensor de los oprimidos. Este epíteto resalta su deseo de corregir injusticias y proteger a los débiles. Refleja su interpretación personal de los códigos de caballería y su compromiso con ellos.

7. *“El Restaurador de la Caballería Andante”*. Don Quijote aspira a revivir las glorias pasadas de la caballería. Este epíteto muestra su objetivo de devolver al mundo los valores y hazañas de los antiguos caballeros. Destaca su idealismo y su desconexión con la realidad contemporánea.

8. *“El Caballero de los Leones”*. Después de su encuentro con los leones, Don Quijote adopta el título de “Caballero de los Leones”. Este epíteto marca una evolución en la identidad de Don Quijote. Tras demostrar su valentía al enfrentar a los leones, siente que ha superado su anterior título de “Caballero de la Triste Figura”. El nuevo epíteto refleja su orgullo y reafirma su imagen como caballero valiente y noble.

9. *“El Andante Caballero”*. Don Quijote se refiere a sí mismo constantemente como un “andante caballero” en busca de aventuras. Este epíteto destaca su autopercepción y su deseo de emular a los caballeros de los libros de caballerías. Resalta su compromiso con los ideales de la caballería y su misión de recorrer el mundo para corregir injusticias.

10. *“El Hidalgo Loco”*. Los vecinos y conocidos de Don Quijote lo llaman “el hidalgo loco” debido a sus extrañas aventuras. Este epíteto subraya la percepción que la sociedad tiene de él. Mientras que “hidalgo” reconoce su estatus social, “loco” refleja la incompreensión y el rechazo de su comportamiento fuera de lo común.

11. *“El Amante Desdichado”*. Don Quijote se considera un amante que sufre por su amada Dulcinea del Toboso. Este epíteto enfatiza su idealización del amor cortés y su devoción hacia una dama que, en realidad, es una construcción de su imaginación. Representa su anhelo por un amor puro y perfecto, acorde con los códigos de la caballería.

12. *“El Defensor de los Oprimidos”*. Don Quijote se autoproclama defensor de los débiles y oprimidos. Este epíteto refleja su sentido de justicia y su deseo de proteger a aquellos que considera víctimas de injusticias. Aunque sus acciones a menudo resultan contraproducentes, su intención es noble y altruista.

13. “*El Invencible*”. A pesar de sus derrotas, Don Quijote se ve a sí mismo como invencible en espíritu. Este epíteto muestra su inquebrantable confianza y determinación. Aunque la realidad contradice sus creencias, mantiene la convicción de su invencibilidad moral y caballeresca.

14. “*El Enamorado de la Gloria*”. Su búsqueda de fama y reconocimiento es constante a lo largo de la novela. Este epíteto resalta su deseo de ser recordado como un gran héroe. Su anhelo de gloria lo impulsa a emprender hazañas que, en su mente, lo inmortalizarán.

15. “*El Soñador Implacable*”. Don Quijote persiste en sus ideales a pesar de las adversidades. Este epíteto captura su naturaleza idealista y su resistencia a renunciar a sus sueños. Su implacabilidad refleja una fortaleza interior que desafía la lógica y la realidad.

Don Quijote declara: “Yo soy el valeroso Don Quijote de la Mancha, desfacedor de agravios y sinrazones”. Aquí, se autodenomina “desfacedor de agravios y sinrazones”, un epíteto que subraya su misión de corregir las injusticias. Refleja su compromiso con los ideales caballerescos y su percepción de sí mismo como un agente del bien.

Los campesinos que lo encuentran maltrecho lo llaman “el pobre señor”, mostrando compasión por su estado. Este epíteto evidencia cómo otros personajes perciben su fragilidad física y mental. Muestra la mezcla de lástima y respeto que suscita en quienes lo conocen.

Al regresar a su aldea, es recibido como “el buen Alonso Quijano”. Este epíteto final, “el buen”, reconoce su bondad esencial y cierra el círculo de su aventura, devolviéndolo a su identidad original. Subraya la reconciliación entre su realidad y sus fantasías.

Tras ser derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, se refiere a sí mismo como “el más desdichado de los caballeros andantes”. Este epíteto refleja su sentimiento de

derrota y fracaso. La autodenominación enfatiza su dolor y la pérdida de su identidad como caballero.

Los epítetos empleados en *Don Quijote de la Mancha* son fundamentales para entender la complejidad de Alonso Quijano. A través de ellos, Cervantes explora temas como la identidad, la percepción, la locura y la nobleza. Los epítetos no solo caracterizan al protagonista sino que también sirven como herramientas para profundizar en las temáticas centrales de la novela, ofreciendo al lector múltiples perspectivas sobre el personaje y su mundo.

En *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes utiliza una variedad de recursos literarios para construir y desarrollar al protagonista, Alonso Quijano, quien adopta la identidad de Don Quijote. Uno de los recursos más significativos es el uso de epítetos, que sirven para profundizar en la psicología del personaje, resaltar sus cualidades y defectos, y reflejar su evolución a lo largo de la obra. Los epítetos permiten al lector comprender la complejidad de Alonso Quijano y su transición entre la realidad y la fantasía. Este análisis examina detalladamente los epítetos empleados por Cervantes para describir a Alonso Quijano, destacando su importancia en la caracterización del personaje y en el desarrollo temático de la novela.

Uno de los primeros epítetos que encontramos es *el ingenioso hidalgo*, que aparece en el título original de la obra. Este epíteto destaca la inteligencia y astucia de Alonso Quijano, a pesar de su locura aparente. La palabra *ingenioso* sugiere una mente creativa y capaz de idear soluciones inusuales, mientras que *hidalgo* se refiere a su estatus social y nobleza de espíritu. Este epíteto establece desde el inicio la dualidad del personaje: un hombre noble pero atrapado en sus fantasías.

Otro epíteto significativo es *Caballero de la Triste Figura*, que Don Quijote adopta después de varios infortunios. Este nombre refleja tanto su aspecto físico, desgastado por las aventuras, como su estado emocional. La *triste figura* simboliza la melancolía y el sacrificio que siente al perseguir sus ideales caballerescos en un mundo

que no los comprende. Este epíteto profundiza en su autoidentificación como un héroe trágico.

A lo largo de la novela, los personajes secundarios se refieren a él como *el loco* o *el loco hidalgo*. Este epíteto resalta la percepción que la sociedad tiene de sus acciones y comportamientos inusuales. Aunque para Don Quijote sus actos son justificados y honorables, para los demás son muestras de locura. Esta denominación pone de relieve el contraste entre su mundo imaginario y la realidad objetiva, enfatizando el tema central de la novela sobre la delgada línea entre la cordura y la locura.

Sancho Panza y otros personajes cercanos a él a menudo lo llaman *el bueno de Don Quijote*. Este epíteto resalta la bondad intrínseca del personaje y su noble intención de hacer el bien. A pesar de las consecuencias a veces desastrosas de sus acciones, su fiel escudero y otros muestran afecto y respeto hacia él, reconociendo su buen corazón y su compromiso con ideales elevados.

El epíteto *Amadísimo de Dulcinea del Toboso* subraya la importancia de su amada imaginaria en su vida. Al identificarse como el caballero al servicio de Dulcinea, Don Quijote vincula su identidad y propósito con ella. *Dulcinea* representa la personificación de sus ideales más altos y su motivación para emprender hazañas heroicas. Este epíteto refleja cómo el amor idealizado impulsa sus acciones y refuerza su misión caballerescas.

Cuando Don Quijote se enfrenta a desafíos que ponen a prueba su valor, adopta títulos como *El Caballero de los Leones*. Después de su encuentro con los leones, siente que este nuevo epíteto es más apropiado, simbolizando su valentía y reafirmando su identidad como un caballero formidable. Este cambio de epíteto indica una evolución en su autopercepción y un intento de renovar su reputación tras las adversidades.

El epíteto *Desfacedor de entuertos* es fundamental para entender su misión personal. Don Quijote se ve a sí mismo como alguien destinado a corregir injusticias y ayudar a los necesitados. Este título refleja su compromiso con los principios de la caballería andante y su deseo de hacer del mundo un lugar más justo. A pesar de que

sus intervenciones a menudo complican más las situaciones, su intención es siempre noble.

Otro epíteto relevante es *El Restaurador de la Edad Dorada*. Don Quijote expresa su anhelo de volver a tiempos en los que prevalecían la virtud y la armonía. Al asumirse como el restaurador de estos valores perdidos, muestra su insatisfacción con la sociedad contemporánea y su deseo de vivir según ideales pasados. Este epíteto enfatiza su carácter idealista y su desconexión con la realidad presente.

Además, se le llama *El Incansable Buscador de Aventuras*, lo que destaca su inagotable sed de experiencias heroicas. Este epíteto refleja su espíritu aventurero y su rechazo a la monotonía de la vida cotidiana. Su constante búsqueda de aventuras es una manifestación de su necesidad de darle sentido a su existencia a través de acciones extraordinarias.

Los epítetos utilizados por Cervantes no solo sirven para describir superficialmente al personaje, sino que también profundizan en su psicología y en los temas centrales de la obra. A través de ellos, se exploran conceptos como la identidad, la percepción social, la locura, el idealismo y la realidad versus la fantasía.

Por ejemplo, al ser llamado *el loco*, se pone de manifiesto cómo la sociedad rechaza y malinterpreta su comportamiento, mientras que epítetos como *el ingenioso hidalgo* o *el bueno de Don Quijote* ofrecen una perspectiva más empática y comprensiva hacia su persona. Esto permite al lector cuestionar las convenciones sociales y reflexionar sobre la naturaleza de la cordura y la locura.

Asimismo, epítetos como *Caballero de la Triste Figura* y *El Mártir de la Caballería* resaltan el sacrificio y el sufrimiento personal que Don Quijote está dispuesto a soportar en nombre de sus ideales. Estos títulos profundizan en su carácter como un héroe trágico, comprometido hasta el final con sus principios, a pesar de las consecuencias negativas.

El uso de epítetos en *Don Quijote de la Mancha* es esencial para la construcción y comprensión del personaje de Alonso Quijano. A través de ellos, Miguel de Cervantes



logra crear un retrato multidimensional que captura la complejidad de su protagonista. Los epítetos sirven como herramientas literarias que enriquecen la narrativa, aportan profundidad temática y permiten al lector adentrarse en los pensamientos y sentimientos de Don Quijote.

Al resaltar sus cualidades, defectos y aspiraciones, los epítetos facilitan la exploración de temas universales como el idealismo, la búsqueda de la identidad y el conflicto entre la realidad y la fantasía. Además, al destacar las percepciones que otros personajes tienen de él, se evidencia el contraste entre su mundo interior y el entorno que lo rodea.

En resumen, los epítetos no solo caracterizan a Alonso Quijano, sino que también reflejan las tensiones y paradojas de la condición humana, convirtiendo a Don Quijote en un personaje atemporal y profundamente humano. Su uso magistral por parte de Cervantes contribuye a que la obra siga siendo relevante y objeto de estudio en la literatura universal.

## ***2.2. Metáfora en la manifestación del sentido de la existencia humana***

En *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes utiliza la metáfora como un recurso literario fundamental para explorar y expresar el sentido de la existencia humana a través del personaje de Alonso Quijano. La vida de Don Quijote es una metáfora en sí misma, representando la lucha entre la realidad y la idealización, y reflejando las profundas inquietudes humanas sobre el propósito y el significado de la vida.

Alonso Quijano, un hidalgo de mediana edad, se sumerge en los libros de caballerías hasta el punto de perder el juicio, adoptando la identidad de Don Quijote. Esta transformación es una metáfora de la búsqueda del individuo por trascender su realidad cotidiana y encontrar un significado más profundo en la existencia. Al asumir

el rol de caballero andante, Don Quijote intenta dar sentido a su vida a través de la emulación de ideales heroicos y nobles.

La constante confrontación entre la fantasía de Don Quijote y la realidad es una metáfora de la lucha interna del ser humano entre sus aspiraciones y las limitaciones del mundo material. Por ejemplo, cuando Don Quijote ve los molinos de viento y los confunde con gigantes, atacándolos con valentía, Cervantes utiliza esta escena para metaforizar la tendencia humana a proyectar sus sueños y deseos sobre la realidad: *“En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero: ‘La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas.’”*

Esta metáfora de los molinos de viento representa cómo las percepciones subjetivas pueden distorsionar la realidad, y cómo el ser humano puede enfrentar obstáculos imaginarios en su búsqueda de sentido. Don Quijote transforma lo mundano en extraordinario, reflejando el anhelo humano de encontrar grandeza y propósito en un mundo que a menudo parece carente de significado.

Otra metáfora significativa es la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote toma a una simple campesina, Aldonza Lorenzo, y la convierte en la dama de sus pensamientos, símbolo de perfección y virtud. *“Y así, de todo en todo, imaginado ya su cuento, no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.”* Aquí, la figura de Dulcinea se convierte en una metáfora de los ideales inalcanzables que impulsan al ser humano. Representa el objeto de deseo que motiva a Don Quijote a emprender sus aventuras, reflejando cómo los ideales pueden dar sentido y dirección a la vida.

La armadura de Don Quijote también sirve como metáfora de la protección que el individuo busca frente a las adversidades de la vida. Aunque su armadura es vieja y

está en mal estado, para él simboliza el honor y la valentía: *“Limpiolas y aderezolas lo mejor que pudo, pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple.”* Esta armadura inadecuada representa la fragilidad de las defensas que construimos para enfrentar el mundo, y cómo, a pesar de sus deficiencias, nos aferramos a ellas para mantener nuestra identidad y propósito.

Sancho Panza, su escudero, actúa como un contraste metafórico a Don Quijote. Representa la voz de la razón y el sentido común, pero también es parte del anhelo humano por creer en algo más allá de lo evidente. Su relación con Don Quijote es una metáfora de la dualidad en el ser humano entre la razón y la imaginación: *“Sancho Panza iba detrás de su amo, en un rucio, yendo muy contento por ver cómo tan sin ocasión se había echado su señor en tan famosa locura.”* A través de Sancho, Cervantes muestra cómo incluso aquellos anclados en la realidad pueden ser atraídos por las visiones idealistas, reflejando la complejidad de la naturaleza humana.

El viaje de Don Quijote es en sí una metáfora de la vida como un camino de autodescubrimiento y búsqueda de significado. Cada aventura y desventura representa los desafíos y desilusiones que se enfrentan en la existencia humana. Al final de la novela, cuando Don Quijote recupera la cordura y renuncia a sus fantasías, hay una profunda reflexión metafórica sobre la aceptación de la realidad y la mortalidad: *“Yo soy ya juzgado a muerte por la voluntad de Dios; tiempo es de que yo me vaya de este valle de lágrimas, y no me causa pena alguna dejarle, pues me ha pesado de haber vivido en él.”* Esta aceptación final simboliza la reconciliación del individuo con los límites de la vida y la inevitabilidad de su fin.

La obra de Cervantes utiliza constantemente la metáfora para explorar temas universales como la identidad, la locura, la realidad y el idealismo. Don Quijote personifica la metáfora del ser humano que lucha por encontrar sentido y trascendencia en un mundo que no siempre reconoce o valora esos esfuerzos. Su historia es una reflexión sobre la naturaleza de la existencia humana y la eterna búsqueda de propósito que caracteriza a la humanidad.

Alonso Quijano, un hidalgo de mediana edad, se sumerge en los libros de caballerías hasta el punto de perder el juicio, adoptando la identidad de Don Quijote. Esta transformación es una metáfora de la búsqueda del individuo por trascender su realidad cotidiana y encontrar un significado más profundo en la existencia. Al asumir el rol de caballero andante, Don Quijote intenta dar sentido a su vida a través de la emulación de ideales heroicos y nobles.

La constante confrontación entre la fantasía de Don Quijote y la realidad es una metáfora de la lucha interna del ser humano entre sus aspiraciones y las limitaciones del mundo material. Por ejemplo, cuando Don Quijote ve los molinos de viento y los confunde con gigantes, atacándolos con valentía, Cervantes utiliza esta escena para metaforizar la tendencia humana a proyectar sus sueños y deseos sobre la realidad: “*Ves allí, amigo Sancho, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes.*” Esta metáfora de los molinos de viento representa cómo las percepciones subjetivas pueden distorsionar la realidad, y cómo el ser humano puede enfrentar obstáculos imaginarios en su búsqueda de sentido.

Otra metáfora significativa es la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote toma a una simple campesina, Aldonza Lorenzo, y la convierte en la dama de sus pensamientos, símbolo de perfección y virtud. “*Sin Dulcinea no puede vivir Don Quijote.*” Aquí, la figura de Dulcinea se convierte en una metáfora de los ideales inalcanzables que impulsan al ser humano. Representa el objeto de deseo que motiva a Don Quijote a emprender sus aventuras, reflejando cómo los ideales pueden dar sentido y dirección a la vida.

La armadura de Don Quijote también sirve como metáfora de la protección que el individuo busca frente a las adversidades de la vida. Aunque su armadura es vieja y está en mal estado, para él simboliza el honor y la valentía: “*Aderezó sus armas lo mejor que pudo.*” Esta armadura inadecuada representa la fragilidad de las defensas que construimos para enfrentar el mundo, y cómo, a pesar de sus deficiencias, nos aferramos a ellas para mantener nuestra identidad y propósito.

Sancho Panza, su escudero, actúa como un contraste metafórico a Don Quijote. Representa la voz de la razón y el sentido común, pero también es parte del anhelo humano por creer en algo más allá de lo evidente. Su relación con Don Quijote es una metáfora de la dualidad en el ser humano entre la razón y la imaginación: “*Sancho, a pesar de sus dudas, sigue a su amo en todas sus locuras.*” A través de Sancho, Cervantes muestra cómo incluso aquellos anclados en la realidad pueden ser atraídos por las visiones idealistas, reflejando la complejidad de la naturaleza humana.

El viaje de Don Quijote es en sí una metáfora de la vida como un camino de autodescubrimiento y búsqueda de significado. Cada aventura y desventura representa los desafíos y desilusiones que se enfrentan en la existencia humana. Al final de la novela, cuando Don Quijote recupera la cordura y renuncia a sus fantasías, hay una profunda reflexión metafórica sobre la aceptación de la realidad y la mortalidad: “*Recobró el juicio y abominó de los libros de caballerías.*” Esta aceptación final simboliza la reconciliación del individuo con los límites de la vida y la inevitabilidad de su fin.

Además, la quijotesca lucha contra el yelmo de Mambrino es otra metáfora significativa. Don Quijote ve en un simple bacín de barbero el legendario yelmo, otorgándole propiedades mágicas: “*Aquel es el yelmo de Mambrino que tantas veces he soñado poseer.*” Esta metáfora muestra cómo los seres humanos pueden encontrar significado y valor en objetos cotidianos, elevándolos a un plano simbólico que trasciende su utilidad material.

La venta que Don Quijote confunde con un castillo es otra metáfora que ejemplifica su percepción idealizada del mundo: “*Esta, sin duda, es una de las famosas fortalezas de que hablan las historias.*” Aquí, la venta representa la realidad mundana, mientras que el castillo simboliza el mundo de fantasía y nobleza que Don Quijote anhela. Esta metáfora ilustra la capacidad humana para reinterpretar la realidad en función de sus deseos y aspiraciones.

La liberación de los galeotes es también una metáfora de la búsqueda de justicia y libertad: *“No es bien que hombres como estos vayan encadenados.”* Don Quijote, al liberar a los prisioneros, actúa bajo sus ideales de caballería, simbolizando el anhelo humano por corregir las injusticias y luchar por un mundo mejor, aunque sus acciones no siempre resulten en el bien que espera.

Finalmente, la constante referencia al camino como metáfora de la vida es evidente en las múltiples jornadas de Don Quijote y Sancho: *“El camino es largo y lleno de peligros, pero no tememos a ninguno.”* El camino representa el trayecto existencial, lleno de obstáculos y aprendizajes. Cada paso que dan es una experiencia que contribuye a su comprensión del mundo y de sí mismos.

Alonso Quijano, un hidalgo de mediana edad, se sumerge en los libros de caballerías hasta el punto de perder el juicio, adoptando la identidad de Don Quijote. Esta transformación es una metáfora de la búsqueda del individuo por trascender su realidad cotidiana y encontrar un significado más profundo en la existencia. Al asumir el rol de caballero andante, Don Quijote intenta dar sentido a su vida a través de la emulación de ideales heroicos y nobles.

La constante confrontación entre la fantasía de Don Quijote y la realidad es una metáfora de la lucha interna del ser humano entre sus aspiraciones y las limitaciones del mundo material. Por ejemplo, cuando Don Quijote ve los molinos de viento y los confunde con gigantes, atacándolos con valentía, Cervantes utiliza esta escena para metaforizar la tendencia humana a proyectar sus sueños y deseos sobre la realidad. Esta metáfora de los molinos de viento representa cómo las percepciones subjetivas pueden distorsionar la realidad y cómo el ser humano puede enfrentar obstáculos imaginarios en su búsqueda de sentido.

Otra metáfora significativa es la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote toma a una simple campesina, Aldonza Lorenzo, y la convierte en la dama de sus pensamientos, símbolo de perfección y virtud. La figura de Dulcinea se convierte en una metáfora de los ideales inalcanzables que impulsan al ser humano. Representa

el objeto de deseo que motiva a Don Quijote a emprender sus aventuras, reflejando cómo los ideales pueden dar sentido y dirección a la vida.

La armadura de Don Quijote también sirve como metáfora de la protección que el individuo busca frente a las adversidades de la vida. Aunque su armadura es vieja y está en mal estado, para él simboliza el honor y la valentía. Esta armadura inadecuada representa la fragilidad de las defensas que construimos para enfrentar el mundo y cómo, a pesar de sus deficiencias, nos aferramos a ellas para mantener nuestra identidad y propósito.

Sancho Panza, su escudero, actúa como un contraste metafórico a Don Quijote. Representa la voz de la razón y el sentido común, pero también es parte del anhelo humano por creer en algo más allá de lo evidente. Su relación con Don Quijote es una metáfora de la dualidad en el ser humano entre la razón y la imaginación. A través de Sancho, Cervantes muestra cómo incluso aquellos anclados en la realidad pueden ser atraídos por visiones idealistas, reflejando la complejidad de la naturaleza humana.

El viaje de Don Quijote es en sí una metáfora de la vida como un camino de autodescubrimiento y búsqueda de significado. Cada aventura y desventura representa los desafíos y desilusiones que se enfrentan en la existencia humana. Al final de la novela, cuando Don Quijote recupera la cordura y renuncia a sus fantasías, hay una profunda reflexión metafórica sobre la aceptación de la realidad y la mortalidad. Esta aceptación final simboliza la reconciliación del individuo con los límites de la vida y la inevitabilidad de su fin.

Además, la búsqueda del yelmo de Mambrino es otra metáfora significativa. Don Quijote ve en un simple bacín de barbero el legendario yelmo, otorgándole un valor y significado que trascienden su utilidad real. Esta metáfora muestra cómo los seres humanos pueden encontrar significado y valor en objetos cotidianos, elevándolos a un plano simbólico que refleja sus aspiraciones y deseos más profundos.

La venta que Don Quijote confunde con un castillo es otra metáfora que ejemplifica su percepción idealizada del mundo. Aquí, la venta representa la realidad

mundana, mientras que el castillo simboliza el mundo de fantasía y nobleza que él anhela. Esta metáfora ilustra la capacidad humana para reinterpretar la realidad en función de sus deseos y aspiraciones, y cómo esta reinterpretación puede ser tanto una fuente de inspiración como de conflicto.

La liberación de los galeotes es también una metáfora de la búsqueda de justicia y libertad. Don Quijote, al liberar a los prisioneros encadenados, actúa bajo sus ideales de caballería, simbolizando el anhelo humano por corregir las injusticias y luchar por un mundo mejor. Aunque sus acciones no siempre resultan en el bien que espera, esta metáfora resalta el impulso intrínseco del ser humano hacia la empatía y la justicia social.

La Ínsula Barataria que se le promete a Sancho Panza es una metáfora de las aspiraciones y ambiciones personales. Esta ínsula representa los sueños de recompensa y progreso que motivan a las personas a perseverar, incluso cuando la realidad sugiere lo contrario. Es una metáfora de las metas que nos impulsan y cómo estas pueden ser ilusorias o difíciles de alcanzar, reflejando la naturaleza a veces esquivada del éxito y la realización personal.

La cueva de Montesinos es otro episodio cargado de metáforas. Don Quijote desciende a la cueva y experimenta visiones y revelaciones que profundizan su comprensión del mundo y de sí mismo. La cueva simboliza el subconsciente y la introspección profunda, representando la exploración interna del individuo en busca de verdades ocultas y entendimiento personal. Esta metáfora subraya la importancia de la reflexión y el autoconocimiento en la búsqueda del sentido de la vida.

El encuentro con el Caballero de la Blanca Luna es una metáfora del enfrentamiento con uno mismo y la realidad. Al ser derrotado, Don Quijote es obligado a renunciar a sus aventuras y enfrentar la verdad sobre sus acciones y su identidad. Este duelo representa el inevitable choque entre los ideales y el mundo real, y la necesidad de reconciliarse con las limitaciones de la vida. Es una metáfora poderosa sobre la aceptación y la adaptación como partes esenciales de la experiencia humana.



Alonso Quijano, un hidalgo de mediana edad, se sumerge en los libros de caballerías hasta el punto de perder el juicio, adoptando la identidad de Don Quijote. Esta transformación es una metáfora de la búsqueda del individuo por trascender su realidad cotidiana y encontrar un significado más profundo en la existencia. Al asumir el rol de caballero andante, Don Quijote intenta dar sentido a su vida a través de la emulación de ideales heroicos y nobles.

La constante confrontación entre la fantasía de Don Quijote y la realidad es una metáfora de la lucha interna del ser humano entre sus aspiraciones y las limitaciones del mundo material. Por ejemplo, cuando Don Quijote ve los molinos de viento y los confunde con gigantes, atacándolos con valentía, Cervantes utiliza esta escena para metaforizar la tendencia humana a proyectar sus sueños y deseos sobre la realidad. Esta metáfora de los molinos de viento representa cómo las percepciones subjetivas pueden distorsionar la realidad y cómo el ser humano puede enfrentar obstáculos imaginarios en su búsqueda de sentido.

Otra metáfora significativa es la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote toma a una simple campesina, Aldonza Lorenzo, y la convierte en la dama de sus pensamientos, símbolo de perfección y virtud. La figura de Dulcinea se convierte en una metáfora de los ideales inalcanzables que impulsan al ser humano. Representa el objeto de deseo que motiva a Don Quijote a emprender sus aventuras, reflejando cómo los ideales pueden dar sentido y dirección a la vida.

La armadura de Don Quijote también sirve como metáfora de la protección que el individuo busca frente a las adversidades de la vida. Aunque su armadura es vieja y está en mal estado, para él simboliza el honor y la valentía. Esta armadura inadecuada representa la fragilidad de las defensas que construimos para enfrentar el mundo y cómo, a pesar de sus deficiencias, nos aferramos a ellas para mantener nuestra identidad y propósito.

Sancho Panza, su escudero, actúa como un contraste metafórico a Don Quijote. Representa la voz de la razón y el sentido común, pero también es parte del anhelo

humano por creer en algo más allá de lo evidente. Su relación con Don Quijote es una metáfora de la dualidad en el ser humano entre la razón y la imaginación. A través de Sancho, Cervantes muestra cómo incluso aquellos anclados en la realidad pueden ser atraídos por visiones idealistas, reflejando la complejidad de la naturaleza humana.

El viaje de Don Quijote es en sí una metáfora de la vida como un camino de autodescubrimiento y búsqueda de significado. Cada aventura y desventura representa los desafíos y desilusiones que se enfrentan en la existencia humana. Al final de la novela, cuando Don Quijote recupera la cordura y renuncia a sus fantasías, hay una profunda reflexión metafórica sobre la aceptación de la realidad y la mortalidad. Esta aceptación final simboliza la reconciliación del individuo con los límites de la vida y la inevitabilidad de su fin.

Además, la búsqueda del yelmo de Mambrino es otra metáfora significativa. Don Quijote ve en un simple bacín de barbero el legendario yelmo, otorgándole un valor y significado que trascienden su utilidad real. Esta metáfora muestra cómo los seres humanos pueden encontrar significado y valor en objetos cotidianos, elevándolos a un plano simbólico que refleja sus aspiraciones y deseos más profundos.

La venta que Don Quijote confunde con un castillo es otra metáfora que ejemplifica su percepción idealizada del mundo. Aquí, la venta representa la realidad mundana, mientras que el castillo simboliza el mundo de fantasía y nobleza que él anhela. Esta metáfora ilustra la capacidad humana para reinterpretar la realidad en función de sus deseos y aspiraciones, y cómo esta reinterpretación puede ser tanto una fuente de inspiración como de conflicto.

La liberación de los galeotes es también una metáfora de la búsqueda de justicia y libertad. Don Quijote, al liberar a los prisioneros encadenados, actúa bajo sus ideales de caballería, simbolizando el anhelo humano por corregir las injusticias y luchar por un mundo mejor. Aunque sus acciones no siempre resultan en el bien que espera, esta metáfora resalta el impulso intrínseco del ser humano hacia la empatía y la justicia social.

La *Ínsula Barataria* que se le promete a Sancho Panza es una metáfora de las aspiraciones y ambiciones personales. Esta *ínsula* representa los sueños de recompensa y progreso que motivan a las personas a perseverar, incluso cuando la realidad sugiere lo contrario. Es una metáfora de las metas que nos impulsan y cómo estas pueden ser ilusorias o difíciles de alcanzar, reflejando la naturaleza a veces esquivada del éxito y la realización personal.

La cueva de Montesinos es otro episodio cargado de metáforas. Don Quijote desciende a la cueva y experimenta visiones y revelaciones que profundizan su comprensión del mundo y de sí mismo. La cueva simboliza el subconsciente y la introspección profunda, representando la exploración interna del individuo en busca de verdades ocultas y entendimiento personal. Esta metáfora subraya la importancia de la reflexión y el autoconocimiento en la búsqueda del sentido de la vida.

El encuentro con el Caballero de la Blanca Luna es una metáfora del enfrentamiento con uno mismo y la realidad. Al ser derrotado, Don Quijote es obligado a renunciar a sus aventuras y enfrentar la verdad sobre sus acciones y su identidad. Este duelo representa el inevitable choque entre los ideales y el mundo real, y la necesidad de reconciliarse con las limitaciones de la vida. Es una metáfora poderosa sobre la aceptación y la adaptación como partes esenciales de la experiencia humana.

Otro ejemplo significativo es el episodio del *bálsamo de Fierabrás*. Don Quijote cree haber encontrado una poción milagrosa que puede curar todas las dolencias. Esta creencia es una metáfora de la búsqueda humana de soluciones mágicas o fáciles a los problemas complejos de la vida. Representa el deseo de encontrar remedios rápidos que nos eviten enfrentar las dificultades y responsabilidades inherentes a la existencia.

La *aventura de los leones* es también una metáfora de la valentía frente a lo desconocido. Don Quijote insiste en enfrentarse a unos leones que son transportados enjaulados, demostrando una audacia que desafía la lógica. Esta metáfora refleja el impulso humano de superar los miedos y asumir riesgos en la búsqueda de la grandeza personal, incluso cuando las circunstancias sugieren prudencia.

El *Clavileño*, el caballo de madera que supuestamente puede volar, es otra metáfora utilizada por Cervantes. Don Quijote y Sancho montan en él creyendo que viajarán por los aires. Este episodio simboliza la ilusión y el autoengaño, mostrando cómo las personas pueden ser llevadas por engaños o falsas promesas en su deseo de experimentar algo extraordinario. Es una metáfora de la credulidad y de cómo los sueños pueden ser manipulados por otros.

La *penitencia en Sierra Morena* es una metáfora del sacrificio y la purificación. Don Quijote decide realizar actos penitenciales para merecer el amor de Dulcinea, aislándose en la naturaleza y sometiéndose a privaciones. Esta metáfora representa la búsqueda de redención y la idea de que el sufrimiento puede conducir a una comprensión más profunda de uno mismo y del mundo.

El episodio de los *rebaños de ovejas*, que Don Quijote confunde con ejércitos enemigos, es otra metáfora de la percepción distorsionada de la realidad. Al atacar a los inocentes animales, simboliza cómo las falsas percepciones pueden llevar a acciones destructivas. Esta metáfora destaca la importancia de discernir entre la realidad y las ilusiones para evitar consecuencias negativas.

Finalmente, la decisión de Don Quijote de convertirse en *pastor* al final de sus aventuras es una metáfora de la simplicidad y la vuelta a las raíces. Después de las desilusiones sufridas, contempla llevar una vida sencilla en el campo, lo que representa el deseo humano de encontrar paz y autenticidad alejándose de las complicaciones de la sociedad y las aspiraciones imposibles.

Las metáforas en *Don Quijote de la Mancha* son fundamentales para comprender la profundidad del personaje de Alonso Quijano y su significado en la literatura universal. A través de ellas, Cervantes no solo narra las aventuras de un hidalgo que pierde la cordura, sino que también ofrece una reflexión profunda sobre el sentido de la existencia humana. Don Quijote se convierte en una metáfora viviente de la lucha entre la realidad y los ideales, representando el eterno conflicto del ser humano por encontrar significado en su vida. Las metáforas empleadas enriquecen la narrativa y

ofrecen múltiples niveles de interpretación, invitando al lector a explorar su propia búsqueda de sentido y a reconocer la universalidad de estas experiencias humanas.

### ***2.3. Ironía como medio de la dualidad entre la realidad y el sueño***

En *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes emplea la ironía como un recurso literario esencial para resaltar la dualidad entre la realidad y el sueño en el personaje de Alonso Quijano. Esta dualidad es fundamental para entender la complejidad del protagonista, quien oscila constantemente entre el mundo tangible y sus fantasías caballerescas. La ironía permite contrastar estos dos ámbitos, enfatizando las tensiones internas y externas que moldean su carácter y su percepción del mundo.

Desde el inicio de la novela, se establece esta dualidad a través de la descripción de Alonso Quijano como un hidalgo de vida sencilla que, influenciado por los libros de caballerías, transforma su realidad en un sueño heroico. Cervantes escribe: *“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”*. Esta frase introduce un espacio real pero indefinido, que se convierte en el escenario donde se desarrolla la fantasía de Don Quijote. La ironía se manifiesta en la contraposición entre el ambiente rural y monótono y las aventuras extraordinarias que imagina el protagonista.

Uno de los ejemplos más destacados es el episodio de los molinos de viento. Don Quijote ve en ellos gigantes amenazantes, mientras que Sancho Panza percibe la realidad tal cual es. Don Quijote exclama: *“¿No ves allí, amigo Sancho, treinta o pocos más desafortunados gigantes?”*, a lo que Sancho responde: *“¿Qué gigantes? Aquellos que allí ves no son gigantes, sino molinos de viento”*. Aquí, la ironía entre la percepción de Don Quijote y la de Sancho Panza evidencia la tensión entre sueño y realidad, mostrando cómo el protagonista reinterpreta el mundo a través de su imaginación desbordante.

La relación entre Don Quijote y Sancho Panza es, en sí misma, una ironía constante. Don Quijote representa el idealismo y la fantasía, mientras que Sancho encarna el pragmatismo y el sentido común. Esta dualidad se refleja en sus diálogos y acciones. Por ejemplo, cuando Don Quijote propone liberar a los galeotes, argumenta: *“Es hacer servicio a Dios quitar tan malos aumentos de la faz de la tierra”*, mientras que Sancho advierte sobre las consecuencias: *“Mire vuestra merced que la justicia, que es el rey mismo, no sin justa causa los castiga”*. Esta oposición de perspectivas resalta la tensión entre los ideales elevados y las realidades legales y sociales.

Otro momento significativo es el encuentro con los frailes benedictinos, a quienes Don Quijote toma por encantadores que han secuestrado a una princesa. Él declara: *“Claramente se deja ver que estos no son caballeros, sino gente baja y de ruin trato”*. Sancho, por su parte, reconoce su verdadera identidad y trata de disuadirlo. La ironía aquí subraya la distorsión de la realidad por parte de Don Quijote y la insistencia de Sancho en mantenerlo anclado al mundo real.

La dualidad entre realidad y sueño también se manifiesta en la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote transforma a Aldonza Lorenzo, una campesina común, en una dama noble y virtuosa. Él la describe con admiración: *“Sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo...”*. Esta idealización contrasta con la realidad conocida por Sancho, quien sabe que Dulcinea es una mujer sencilla y ruda. La ironía entre la imagen idealizada y la verdadera naturaleza de Dulcinea refleja la capacidad de Don Quijote para crear una realidad alterna que le da sentido a su existencia.

Además, la propia armadura de Don Quijote es objeto de ironía. Para él, es símbolo de nobleza y protección, mientras que para los demás es una vieja y oxidada colección de piezas inservibles. Cuando Don Quijote se prepara para sus aventuras, se arma con solemnidad: *“Limpió sus armas, que habían sido de sus bisabuelos, y compuso un morrión que tenía por celada”*. Esta descripción contrasta con la realidad

de su equipo obsoleto y ridículo, enfatizando la discrepancia entre su percepción y la realidad.

La ironía también se utiliza para resaltar la diferencia entre las intenciones de Don Quijote y los resultados de sus acciones. Él busca hacer el bien y ayudar a los necesitados, pero a menudo causa más problemas. En el episodio de los rebaños de ovejas, cree estar interviniendo en una batalla épica: *“Allí se me muestra una gran batalla que debe de ser entre dos ejércitos poderosos”*. Sin embargo, termina siendo atacado por los pastores que defienden a sus animales. Este contraste entre su noble propósito y las consecuencias negativas realza la dualidad entre su mundo soñado y la realidad.

La obra culmina con la recuperación de la cordura de Don Quijote, donde se evidencia la ironía final entre su identidad como caballero andante y su aceptación de la realidad como Alonso Quijano. En su lecho de muerte, confiesa: *“Ya conozco mis locuras y el peligro en que me ha puesto haber leído los detestables libros de caballerías”*. Este reconocimiento marca la reconciliación entre sueño y realidad, aunque con un tono de resignación y pérdida.

Desde el inicio de la novela, se establece esta dualidad a través de la descripción de Alonso Quijano como un hidalgo de vida sencilla que, influenciado por los libros de caballerías, transforma su realidad en un sueño heroico. Cervantes escribe: *“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”*. Esta frase introduce un espacio real pero indefinido, que se convierte en el escenario donde se desarrolla la fantasía de Don Quijote. La ironía se manifiesta en la contraposición entre el ambiente rural y monótono y las aventuras extraordinarias que imagina el protagonista.

Uno de los ejemplos más destacados es el episodio de los molinos de viento. Don Quijote ve en ellos gigantes amenazantes, mientras que Sancho Panza percibe la realidad tal cual es. Don Quijote exclama: *“¿No ves allí, amigo Sancho, treinta o pocos más desafortunados gigantes?”*, a lo que Sancho responde: *“¿Qué gigantes? Aquellos que allí ves no son gigantes, sino molinos de viento”*. Aquí, la ironía entre la percepción de

Don Quijote y la de Sancho evidencia la tensión entre sueño y realidad, mostrando cómo el protagonista reinterpreta el mundo a través de su imaginación desbordante.

La relación entre Don Quijote y Sancho Panza es, en sí misma, una ironía constante. Don Quijote representa el idealismo y la fantasía, mientras que Sancho encarna el pragmatismo y el sentido común. Esta dualidad se refleja en sus diálogos y acciones. Por ejemplo, cuando Don Quijote propone liberar a los galeotes, argumenta: *“Es hacer servicio a Dios quitar tan malos aumentos de la faz de la tierra”*, mientras que Sancho advierte sobre las consecuencias: *“Mire vuestra merced que la justicia, que es el rey mismo, no sin justa causa los castiga”*. Esta oposición de perspectivas resalta la tensión entre los ideales elevados y las realidades legales y sociales.

Otro momento significativo es el encuentro con los frailes benedictinos, a quienes Don Quijote toma por encantadores que han secuestrado a una princesa. Él declara: *“Claramente se deja ver que estos no son caballeros, sino gente baja y de ruin trato”*. Sancho, por su parte, reconoce su verdadera identidad y trata de disuadirlo. La ironía aquí subraya la distorsión de la realidad por parte de Don Quijote y la insistencia de Sancho en mantenerlo anclado al mundo real.

La dualidad entre realidad y sueño también se manifiesta en la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote transforma a Aldonza Lorenzo, una campesina común, en una dama noble y virtuosa. Él la describe con admiración: *“Sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo...”*. Esta idealización contrasta con la realidad conocida por Sancho, quien sabe que Dulcinea es una mujer sencilla y ruda. La ironía entre la imagen idealizada y la verdadera naturaleza de Dulcinea refleja la capacidad de Don Quijote para crear una realidad alterna que le da sentido a su existencia.

Además, la propia armadura de Don Quijote es objeto de ironía. Para él, es símbolo de nobleza y protección, mientras que para los demás es una vieja y oxidada colección de piezas inservibles. Cuando Don Quijote se prepara para sus aventuras, se arma con solemnidad: *“Limpió sus armas, que habían sido de sus bisabuelos, y*



*compuso un morrión que tenía por celada*”. Esta descripción contrasta con la realidad de su equipo obsoleto y ridículo, enfatizando la discrepancia entre su percepción y la realidad.

La ironía también se utiliza para resaltar la diferencia entre las intenciones de Don Quijote y los resultados de sus acciones. Él busca hacer el bien y ayudar a los necesitados, pero a menudo causa más problemas. En el episodio de los rebaños de ovejas, cree estar interviniendo en una batalla épica: *“Allí se me muestra una gran batalla que debe de ser entre dos ejércitos poderosos”*. Sin embargo, termina siendo atacado por los pastores que defienden a sus animales. Este contraste entre su noble propósito y las consecuencias negativas realza la dualidad entre su mundo soñado y la realidad.

La visita a la cueva de Montesinos es otro ejemplo donde la ironía juega un papel crucial. Don Quijote afirma haber vivido experiencias maravillosas y sobrenaturales en su descenso: *“He visto cosas que no pueden ser explicadas ni creídas, sino por quien las ha visto”*. Sancho y el primo dudan de la veracidad de su relato, lo que crea un contraste entre la experiencia fantástica de Don Quijote y la incredulidad de quienes lo rodean.

El episodio del barco encantado también muestra esta dualidad. Don Quijote y Sancho encuentran una barca y Don Quijote cree que es un medio mágico para una nueva aventura: *“Este barco nos llevará sin duda a algún castillo donde se comete algún agravio que deshacer”*. En realidad, la barca pertenece a unos molineros que tratan de evitar que sean arrastrados por la corriente. La ironía entre la expectativa heroica y la realidad peligrosa subraya la desconexión de Don Quijote con el mundo real.

Cuando Don Quijote es engañado para creer que Dulcinea ha sido encantada y transformada en una campesina ordinaria, se evidencia otra ironía. Sancho presenta a tres labradoras y Don Quijote, al verlas, exclama con angustia: *“¿Quién ha visto mayor desgracia? ¡Ver a mi señora en tan bajo estado!”*. La realidad se impone sobre su

idealización, y la ironía entre lo que ve y lo que desea ver profundiza el conflicto interno del personaje.

La ironía también se refleja en el lenguaje que utiliza Cervantes. Don Quijote habla con un estilo arcaico y elevado, propio de los libros de caballerías: *“No fuisteis engendrada para mi provecho, sino para desdicha mía”*. Mientras tanto, los demás personajes emplean un lenguaje cotidiano y simple. Este contraste lingüístico enfatiza la separación entre el mundo idealizado de Don Quijote y la realidad que lo rodea.

En el episodio de los leones, Don Quijote decide enfrentarse a unas fieras que están siendo transportadas en jaulas. Con valentía declara: *“Aunque me arrojasen los leones a la cara, aquí estoy para resistirlos”*. Los cuidadores y Sancho intentan disuadirlo, señalando el peligro real. La ironía entre su valor temerario y la prudencia de los demás resalta nuevamente la dualidad entre su percepción heroica y la realidad.

La escena en que Don Quijote confunde a una simple posada con un castillo es otro ejemplo significativo. Al llegar, exclama: *“Sin duda, este es un castillo o alcázar, que en él debe de haber caballeros andantes”*. La posadera y los huéspedes, sorprendidos por sus modales extraños, lo tratan como un loco. La ironía entre su visión noble y la realidad humilde del lugar subraya la constante discrepancia en su percepción.

El contraste entre la apariencia física de Don Quijote y cómo se ve a sí mismo también es notable. A pesar de ser flaco y de edad avanzada, se considera un gallardo caballero: *“Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”*. Esta autopercepción heroica contrasta con la realidad de su estado físico, enfatizando la ironía interna entre su identidad soñada y su verdadera condición.

En el desenlace, la ironía alcanza su clímax cuando Don Quijote recupera la cordura y renuncia a sus sueños. Él afirma: *“Yo soy Alonso Quijano el Bueno, a quien mis costumbres me dieron renombre de bueno”*. La aceptación de su verdadera identidad contrasta con su anterior autoimagen como caballero andante. Esta ironía

final entre el sueño y la realidad culmina la evolución del personaje y cierra el ciclo de su lucha interna.

Desde el inicio de la novela, se establece esta dualidad a través de la descripción de Alonso Quijano como un hidalgo de vida sencilla que, influenciado por los libros de caballerías, transforma su realidad en un sueño heroico. Cervantes escribe: *“Del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”*. Esta frase contrapone las actividades cotidianas con las consecuencias extraordinarias que conducen a su locura, evidenciando la ironía entre su vida anterior y su nueva identidad como Don Quijote.

Uno de los ejemplos más destacados es el episodio de los molinos de viento. Don Quijote ve en ellos gigantes amenazantes, mientras que Sancho Panza percibe la realidad tal cual es. Don Quijote exclama: *“Aquellos que allí ves de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas”*, a lo que Sancho responde: *“Mire vuestra merced... que aquellos no son gigantes, sino molinos de viento”*. Aquí, la ironía entre la percepción de Don Quijote y la de Sancho evidencia la tensión entre sueño y realidad, mostrando cómo el protagonista reinterpreta el mundo a través de su imaginación desbordante.

La relación entre Don Quijote y Sancho Panza es, en sí misma, una ironía constante. Don Quijote representa el idealismo y la fantasía, mientras que Sancho encarna el pragmatismo y el sentido común. Esta dualidad se refleja en sus diálogos y acciones. Por ejemplo, cuando Don Quijote insiste en que deben seguir el camino de la aventura sin preocuparse por las necesidades básicas, declara: *“Comer poco y dormir menos es lo que conviene a los caballeros andantes”*, mientras Sancho replica: *“Bien sé yo que los caballeros andantes han de ser hombres de mucho sufrir, pero también de mucho comer y beber”*.

Otro momento significativo es el encuentro con el rebaño de ovejas que Don Quijote confunde con un ejército enemigo. Él proclama: *“Aquellos que allí ves son gentes que vienen marchando en orden de batalla”*, mientras Sancho le advierte:

“*Señor, que son ovejas y carneros*”. La ironía entre la visión épica de Don Quijote y la realidad pastoral enfatiza su desconexión con el mundo real.

La dualidad entre realidad y sueño también se manifiesta en la idealización de Dulcinea del Toboso. Don Quijote transforma a Aldonza Lorenzo, una campesina común, en una dama noble y virtuosa. Él la describe con admiración: “*Es la más hermosa princesa del mundo, pues en su ser se contienen todas las perfecciones de la belleza*”. Esta idealización contrasta con la realidad conocida por Sancho, quien sabe que Dulcinea es una mujer sencilla y ruda. La ironía entre la imagen idealizada y la verdadera naturaleza de Dulcinea refleja la capacidad de Don Quijote para crear una realidad alterna que le da sentido a su existencia.

Además, la propia armadura de Don Quijote es objeto de ironía. Para él, es símbolo de nobleza y protección; para los demás, es una colección de piezas inservibles y ridículas. Cuando Don Quijote se arma caballero, lo hace con solemnidad: “*Púsose luego su mal remendada celada, empuñó su lanza, asió su adarga y subió sobre Rocinante*”. Sin embargo, la descripción de su atuendo contrasta con su apariencia desaliñada y cómica ante los ojos de los demás.

La ironía también se utiliza para resaltar la diferencia entre las intenciones de Don Quijote y los resultados de sus acciones. En el episodio de los galeotes, cree estar haciendo una obra de justicia al liberarlos: “*No es bien que a nadie se le fuerce a ir donde no quiere*”. Sin embargo, los galeotes, lejos de agradecerle, lo apedrean y huyen. Este contraste entre su noble propósito y la ingratitud recibida realza la dualidad entre su mundo idealizado y la cruda realidad.

La visita al Duque y la Duquesa es otro ejemplo donde la ironía juega un papel crucial. Don Quijote es tratado con aparente respeto y admiración, pero en realidad es objeto de burlas y engaños. Los nobles fingen honrarlo como caballero: “*Sean bienvenidos el valeroso Don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza*”, mientras planean divertirse a su costa. La ironía entre el trato cortés y las intenciones maliciosas evidencia la manipulación de su sueño por parte de la realidad.

El episodio del Caballero de los Espejos presenta otra ironía significativa. Don Quijote se enfrenta a un caballero que resulta ser el bachiller Sansón Carrasco disfrazado. Don Quijote cree estar en una justa noble: *“No puedo rehusar el desafío que se me ofrece”*, sin saber que es una estratagema para hacerlo regresar a casa. La ironía entre la supuesta aventura y la intervención de sus amigos muestra el choque entre su sueño y la realidad que intenta rescatarlo.

La escena en que Don Quijote interpreta unas simples marionetas como una representación real es otro ejemplo notable. Durante la función de Maese Pedro, Don Quijote, confundiendo ficción con realidad, se levanta en defensa de los personajes: *“No consentiré que en mi presencia se cometan tales desafueros”*, y destruye el retablo. La ironía entre el juego teatral y su reacción violenta subraya su incapacidad para distinguir entre sueño y realidad.

Cuando Don Quijote y Sancho discuten sobre el gobierno de la Ínsula Barataria, se evidencia otra ironía. Don Quijote aconseja a Sancho con sabiduría y seriedad: *“Has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo”*, mientras Sancho, sencillo y práctico, muestra dudas sobre su capacidad: *“Más valdría para mí ir labrando mi hacienda que no gobernar ínsulas”*. Esta oposición resalta las diferencias en sus aspiraciones y comprensión de la realidad.

El episodio del león enjaulado es otro ejemplo donde la ironía es evidente. Don Quijote insiste en enfrentarse al león para demostrar su valentía: *“Pues aunque me arrojasen los leones a la cara, aquí estoy para resistirlos”*. Sin embargo, el león, al ser liberado, simplemente lo ignora y regresa a su jaula. La ironía entre la expectativa de una batalla épica y la indiferencia del animal resalta la futilidad de sus gestas imaginarias.

Finalmente, en el desenlace, la ironía alcanza su clímax cuando Don Quijote recobra la cordura y renuncia a sus fantasías. Afirma: *“Ya conozco mis disparates y el peligro en que me puso haberlos leído”*. La aceptación de su identidad como Alonso

Quijano contrasta con su anterior empeño en ser Don Quijote, marcando la resolución de la dualidad entre sueño y realidad.

Desde el inicio de la novela, se establece esta dualidad a través de la descripción de Alonso Quijano como un hidalgo de vida tranquila que, influenciado por los libros de caballerías, decide convertirse en un caballero andante. Cervantes señala: *“En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”*. Esta frase contrapone la actividad obsesiva de leer con la pérdida de su cordura, evidenciando la ironía entre su vida anterior y su nueva realidad imaginada.

Uno de los ejemplos más destacados es el encuentro con las aspas de un molino que Don Quijote confunde con el brazo de un gigante. Él declara con determinación: *“Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete”*, mientras Sancho Panza le advierte: *“Mire vuestra merced... que aquellos no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas”*. La ironía entre la percepción heroica de Don Quijote y la interpretación realista de Sancho resalta la tensión constante entre su sueño y la realidad.

La interacción con el barbero es otro ejemplo significativo. Don Quijote toma la bacía de afeitar del barbero por el yelmo de Mambrino, un objeto legendario. Él exclama con júbilo: *“¿No ves, Sancho, este caballero que viene hacia nosotros, con una celada de oro en la cabeza?”*. Sancho, perplejo, responde: *“Lo que veo y columbro... no es sino un hombre sobre un asno pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que reluce”*. Aquí, la ironía entre la visión gloriosa de Don Quijote y la realidad mundana enfatiza su capacidad para transformar objetos ordinarios en elementos de su fantasía.

La ironía también se evidencia en el episodio de las bodas de Camacho. Don Quijote interpreta la celebración como una oportunidad para defender el amor verdadero de Basilio y Quiteria. Él afirma: *“Yo no puedo consentir que se atropelle la*

*verdad y se dé al traste con la justicia*". Sin embargo, para los demás, es simplemente una festividad local sin necesidad de intervención heroica. La discrepancia entre su sentido de justicia caballeresca y la realidad social muestra la dualidad entre sus ideales y las convenciones establecidas.

Cuando Don Quijote se encuentra con los actores que representan el cortejo fúnebre de Angélica y Medoro, confunde la representación teatral con un evento real. Declara con vehemencia: "*Deteneos, caballeros, quienquiera que seáis, y decidme quién sois, adónde vais, y qué gente es la que lleváis en esas carrozas*". Los actores, sorprendidos, le explican que es una representación, pero él insiste en intervenir. La ironía entre su interpretación literal y la naturaleza ficticia del espectáculo resalta su incapacidad para distinguir entre realidad y ficción.

Otro ejemplo es el encuentro con los duques que deciden burlarse de Don Quijote y Sancho. Los duques les hacen creer que la barca encantada y la falsa altisidora son reales. Don Quijote acepta las fantasías presentadas por los duques, afirmando: "*Bien sé yo que no hay fortaleza que a mi valor se resista, ni encantamiento que mi espada no quiebre*". La ironía entre la manipulación consciente de los duques y la ingenua credulidad de Don Quijote ilustra cómo su sueño puede ser explotado por otros, enfatizando la dualidad entre su mundo interior y las intenciones externas.

La propia figura de Rocinante es objeto de ironía. Para Don Quijote, es un noble corcel digno de un caballero andante: "*No es mi Rocinante un caballo de flacas carnes, sino un corcel que pisa con nobleza el campo de batalla*". Sin embargo, en realidad, es un caballo viejo y débil. Este contraste entre la percepción idealizada de su montura y su verdadera condición física subraya la disonancia entre su sueño y la realidad tangible.

La interacción con las ventas, que Don Quijote confunde repetidamente con castillos, es otro ejemplo de ironía. Al llegar a una de ellas, exclama: "*Paréceme, Sancho, que esta es una de las más famosas fortalezas donde podremos albergar esta noche*". Los venteros, acostumbrados a los viajeros, se asombran ante sus modales y

lenguaje arcaico. La ironía entre su visión noble y la simple realidad de una posada rural enfatiza la constante discrepancia en su percepción.

En el episodio donde Don Quijote libera a un muchacho que está siendo azotado por su amo, cree haber impartido justicia: “*Desátalo luego, so pena de caer muerto en el acto*”. Sin embargo, una vez que se marcha, el amo castiga aún más severamente al muchacho. La ironía entre su intención de proteger y el resultado perjudicial evidencia la desconexión entre sus acciones idealistas y las consecuencias reales.

La conversación sobre el bálsamo de Fierabrás es otro ejemplo notable. Don Quijote cree que posee propiedades curativas milagrosas y afirma: “*Con solo tres gotas de este precioso licor, sanaréis de cualquier herida*”. Sancho, después de probarlo y sufrir fuertes malestares, reconoce la ineficacia del bálsamo: “*Por mi fe, que me ha ido peor con el bálsamo que con las palizas*”. La ironía entre la fe de Don Quijote en remedios mágicos y la realidad de sus efectos negativos destaca la tensión entre sus creencias y la experiencia tangible.

Finalmente, en el desenlace, la ironía culmina cuando Don Quijote, en su lecho de muerte, rechaza sus fantasías pasadas: “*Yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno*”. Esta declaración contrasta su identidad soñada con la aceptación de su verdadera persona, resolviendo la dualidad entre sueño y realidad que ha dominado su vida.

Desde el inicio de la novela, se establece esta dualidad a través de la descripción de Alonso Quijano como un hidalgo de vida apacible que se transforma en un caballero andante. Cervantes indica: “*Tenía en su casa una sobrina que no pasaba de los veinte y una ama que frisaba los cuarenta, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera*”. Esta escena doméstica y tranquila contrasta con la agitación y aventuras que Don Quijote busca al convertirse en caballero, evidenciando la ironía entre su vida real y su mundo soñado.

Uno de los ejemplos más destacados es el episodio en que Don Quijote confunde a unos humildes peregrinos con caballeros andantes. Él exclama: “*Bien parece que es*



*gente de armas, pues traen lanza y adarga*”, mientras Sancho le advierte: *“Señor, son pobres hombres que van en romería”*. La ironía entre la percepción heroica de Don Quijote y la realidad sencilla de los peregrinos resalta la distorsión de su percepción y la dualidad constante en su interpretación del mundo.

La interacción con los galeotes es otro ejemplo significativo. Don Quijote decide liberarlos creyendo que son oprimidos injustamente: *“Es dura cosa hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres”*. Sin embargo, los galeotes son criminales condenados por la justicia, y su liberación provoca caos y violencia. La ironía entre su intención altruista y las consecuencias negativas subraya la brecha entre sus ideales y la realidad social.

En el episodio del rebuzno, Don Quijote se encuentra con dos pueblos enfrentados por la burla de un rebuzno. Él propone mediar y declara: *“No hay ninguna razón para que los hombres se maten por tan pequeña causa”*. Sin embargo, su intervención termina agravando el conflicto. La ironía entre su deseo de paz y la escalada de violencia muestra cómo sus buenas intenciones chocan con la realidad de las pasiones humanas.

La escena en que Don Quijote intenta rescatar a un supuesto caballero encantado que en realidad es un títere durante la función de Maese Pedro es otro ejemplo notable. Al ver la representación, exclama: *“No consentiré que en mi presencia se cometan tales injusticias contra tan noble caballero”*, y arremete contra el retablo. La ironía entre la ficción teatral y su reacción real resalta su incapacidad para distinguir entre sueño y realidad.

La relación con su sobrina y el ama también presenta ironía. Mientras ellas buscan protegerlo y mantenerlo en casa, Don Quijote anhela la libertad y las aventuras. La sobrina le suplica: *“Señor tío, que no es menester que vaya vuestra merced a buscar desdichas por esos mundos”*, pero él responde: *“No puedo dejar de cumplir con mi deber de caballero andante”*. Este contraste entre el cuidado familiar y su deseo de aventura enfatiza la dualidad entre sus responsabilidades reales y sus sueños.

Cuando Don Quijote encuentra un rebaño de cabras y cree que son ninfas y pastores de las historias bucólicas, comenta entusiasmado: *“Bien parece que en estos bosques se esconden las deidades de la antigüedad”*. Los pastores, sorprendidos, no entienden sus palabras. La ironía entre su visión poética y la sencilla realidad rural subraya su tendencia a idealizar lo cotidiano.

La interacción con los encantadores es recurrente en la novela. Don Quijote atribuye sus fracasos y desventuras a la obra de encantadores malignos: *“No es culpa mía que los encantadores muden las cosas de su ser natural”*. Esta explicación contrasta con la interpretación lógica de los demás, que ven en sus acciones el resultado de su locura. La ironía entre su explicación fantástica y la comprensión racional de los demás evidencia la dualidad en su percepción.

En el episodio donde Don Quijote cree que una nube de polvo en el horizonte es señal de un ejército en marcha, declara: *“Aquellos son, sin duda, dos poderosos ejércitos que vienen a darse batalla y yo debo acudir en su ayuda”*. Sancho, más realista, observa: *“No son sino dos rebaños de ovejas y carneros que levantan polvo al andar”*. La ironía entre la expectativa épica de Don Quijote y la sencilla realidad pastoral enfatiza nuevamente su desconexión con el mundo real.

La visita al hospital de los locos en Sevilla es otro ejemplo donde la ironía es evidente. Don Quijote cree que puede curar a los pacientes con sus palabras y declara: *“Con mis consejos y razones, sacaré de su error a estos pobres enajenados”*. Los médicos y cuidadores lo consideran a él más loco que los pacientes. Este contraste resalta la ironía y la dualidad entre su percepción de sí mismo como sanador y la realidad de su propia locura.

Finalmente, el enfrentamiento con el Caballero de la Blanca Luna, quien en realidad es el bachiller Sansón Carrasco disfrazado, presenta una ironía crucial. Don Quijote acepta el desafío creyendo que es una justa honorable: *“Defenderé el honor de mi señora Dulcinea hasta el último aliento”*. Al ser derrotado, se ve obligado a regresar

a casa y abandonar sus aventuras. La ironía entre su espíritu indomable y la derrota física refleja la confrontación final entre su sueño y la realidad.

Miguel de Cervantes utiliza la ironía de manera magistral para explorar la dualidad entre la realidad y el sueño en el personaje de Alonso Quijano. A través de contrastes constantes entre las percepciones de Don Quijote y las de los demás personajes, se revela la profundidad de su idealismo y la tragedia de su desconexión con el mundo real. La ironía no solo sirve como recurso estilístico, sino que también profundiza en los temas centrales de la novela, como la búsqueda de sentido, la locura y la naturaleza de la realidad. Al destacar esta dualidad, Cervantes invita al lector a reflexionar sobre los límites entre la imaginación y la realidad, y sobre el valor y el costo de perseguir ideales en un mundo que puede no comprenderlos.

### **Conclusiones del capítulo 2**

En el segundo capítulo, se realizó un análisis profundo sobre el uso de los tropos en la creación de la imagen del personaje de Don Quijote en la obra “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes. Los tres tropos principales – el epíteto, la metáfora y la ironía – son fundamentales en la construcción de la identidad compleja y multifacética del protagonista, Alonso Quijano, quien se transforma en Don Quijote y se sumerge en un mundo de fantasía caballeresca que choca constantemente con la dura realidad.

En cuanto al **epíteto**, Cervantes lo emplea como una herramienta clave para subrayar tanto las virtudes como los defectos de Don Quijote, destacando su carácter idealista y su nobleza, así como su locura y desconexión con la realidad. Títulos como “El ingenioso hidalgo”, “Caballero de la Triste Figura” y “El Loco Hidalgo” no solo reflejan las percepciones internas y externas sobre el protagonista, sino que también aportan al desarrollo del conflicto principal de la novela: la lucha entre su visión del mundo y la realidad objetiva. Estos epítetos revelan su evolución, desde un hidalgo

noble pero delirante hasta un caballero derrotado y consciente de sus propios errores, reforzando la tragedia de su carácter.

El uso de la **metáfora** en la obra profundiza en la exploración del sentido de la existencia humana. La vida de Don Quijote es, en sí misma, una gran metáfora de la tensión entre los ideales elevados y la cruda realidad. La metáfora de los molinos de viento como gigantes ilustra cómo las aspiraciones humanas a menudo se enfrentan a obstáculos insuperables, a veces imaginarios. Del mismo modo, la idealización de Dulcinea del Toboso actúa como una metáfora de los ideales inalcanzables que guían a los individuos, representando el deseo de Don Quijote por encontrar sentido y propósito a través de un amor idealizado que no existe en la realidad. La armadura desgastada del protagonista también es una metáfora poderosa de cómo las personas se aferran a símbolos de poder y dignidad, a pesar de que en la realidad esos símbolos sean obsoletos o ineficaces.

La **ironía** es uno de los recursos más utilizados por Cervantes para destacar la dualidad entre la realidad y el sueño, que está en el corazón de la obra. La constante oposición entre las interpretaciones de Don Quijote y las de Sancho Panza (idealismo frente a realismo) pone de relieve la trágica incapacidad del protagonista para reconocer la realidad tal como es. El episodio de los molinos de viento es el mejor ejemplo de esta ironía: para Don Quijote, esos molinos son gigantes, pero para Sancho, solo representan la realidad tal como es. La ironía no solo revela la desconexión de Don Quijote con la realidad, sino que también expone la fragilidad de la condición humana, donde los sueños y las aspiraciones idealistas chocan con las limitaciones del mundo real. Esta constante contraposición resalta la tragedia de Don Quijote: un hombre noble que, en su intento de imponer sus ideales, termina siendo ridiculizado y derrotado por la realidad.

En conclusión, los tropos empleados por Cervantes, particularmente el epíteto, la metáfora y la ironía, son esenciales para la construcción de la imagen del personaje principal y para la profundización de los temas universales de la obra. A través de ellos,

Cervantes explora la identidad, la locura, el idealismo y el constante conflicto entre la realidad y la fantasía. Los tropos no solo enriquecen la caracterización de Don Quijote, sino que también invitan al lector a reflexionar sobre los límites entre los sueños y la realidad, cuestionando si es posible encontrar un equilibrio entre ambos o si, como en el caso de Don Quijote, el sueño está destinado a ser derrotado por el peso de la realidad. La obra, a través de su complejidad estilística y su uso magistral de los tropos, sigue siendo una reflexión profunda sobre la naturaleza de la condición humana y su incesante búsqueda de sentido.

## CONCLUSIONES GENERALES

La presente investigación ha explorado el papel fundamental de los tropos literarios en la creación del retrato de personajes en la obra artística española, con especial atención al periodo del Siglo de Oro y al teatro de Calderón de la Barca. A través del análisis detallado de recursos como el epíteto, la metáfora y la ironía, se ha evidenciado cómo estos elementos estilísticos contribuyen significativamente a la construcción y profundización de personajes, enriqueciendo la narrativa y aportando múltiples niveles de interpretación.

En el Capítulo 1, se estableció la base teórica del estudio, contextualizando la dramaturgia española del Siglo de Oro y el triunfo del Barroco en el teatro de Calderón. Se destacó cómo el Barroco, con su complejidad y exuberancia estilística, proporcionó un terreno fértil para el uso sofisticado de tropos literarios. Calderón de la Barca, como uno de los máximos exponentes de este periodo, empleó magistralmente estos recursos para explorar temas profundos como la existencia humana, la dualidad del ser y la relación entre realidad y sueño.

El análisis del funcionamiento de los tropos reveló que estos no son meros adornos retóricos, sino herramientas esenciales para transmitir significados complejos y matices psicológicos. La metáfora, en particular, se destacó como un medio para expresar conceptos abstractos y profundos sentimientos, permitiendo al lector o espectador conectar emocional e intelectualmente con los personajes y las situaciones presentadas.

En el Capítulo 2, se examinó la peculiaridad del uso de los tropos en la creación de imágenes y retratos de personajes específicos. El papel del epíteto se analizó en detalle, mostrando cómo este recurso sirve para resaltar características clave de los personajes, otorgándoles identidad y profundidad. En el caso de Alonso Quijano, los epítetos utilizados por Cervantes no solo describen aspectos físicos o rasgos de

personalidad, sino que también reflejan su evolución interna y su percepción del mundo que lo rodea.

La metáfora en la manifestación del sentido de la existencia humana fue otro foco central de estudio. Se evidenció cómo Cervantes utiliza la vida y las aventuras de Don Quijote como una metáfora de la condición humana, explorando temas universales como la búsqueda de sentido, el enfrentamiento con la realidad y la aspiración a ideales superiores. Las metáforas empleadas permiten una reflexión profunda sobre el propósito de la vida y la naturaleza de los sueños y aspiraciones humanas.

La ironía como medio de la dualidad entre la realidad y el sueño en Alonso Quijano fue otro aspecto crucial analizado. A través de contrastes constantes entre las percepciones idealizadas del protagonista y la realidad objetiva, Cervantes resalta la tensión entre lo que es y lo que podría ser. Esta dualidad no solo caracteriza al personaje, sino que también invita al lector a cuestionar los límites entre la imaginación y la realidad, y a considerar el valor y las implicaciones de perseguir ideales en un mundo que puede ser indiferente o incluso hostil.

En conjunto, la investigación demuestra que los tropos literarios desempeñan un papel esencial en la construcción de personajes complejos y memorables en la literatura española. Estos recursos permiten a los autores explorar y expresar ideas profundas, ofrecer múltiples perspectivas y enriquecer la experiencia estética del lector o espectador.

El estudio también resalta la relevancia continua de las obras del Siglo de Oro y, en particular, de autores como Cervantes y Calderón de la Barca. A pesar del paso de los siglos, sus obras siguen ofreciendo “insights” valiosos sobre la naturaleza humana y las dinámicas sociales, gracias en gran medida al uso magistral de tropos literarios que trascienden el tiempo y las culturas.

Además, la investigación abre camino para futuras exploraciones en varios ámbitos. Por un lado, se podría profundizar en el análisis de otros tropos y figuras retóricas utilizados en la literatura española y su impacto en la construcción narrativa.

Por otro lado, comparar el uso de estos recursos en diferentes periodos literarios o en obras de distintos géneros podría ofrecer perspectivas enriquecedoras sobre la evolución estilística y temática en la literatura hispánica.

Finalmente, es importante reconocer que el estudio de los tropos en la literatura no solo tiene un valor académico, sino que también enriquece nuestra comprensión de cómo el lenguaje y la expresión artística influyen en nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos. Al analizar cómo los autores emplean recursos como el epíteto, la metáfora y la ironía para dar vida a sus personajes y comunicar ideas complejas, ampliamos nuestra apreciación de la literatura y su capacidad para reflejar y moldear la experiencia humana.

En conclusión, esta investigación ha contribuido a una comprensión más profunda del papel de los tropos en la creación del retrato del personaje en la obra artística española. A través del estudio detallado de ejemplos específicos y del contexto histórico y cultural en el que surgieron, se ha demostrado cómo estos recursos literarios son fundamentales para la riqueza y perdurabilidad de las obras del Siglo de Oro y para la literatura universal en general.



## BIBLIOGRFÍA

1. Андрієнко Т.П. Переклад як когнітивно-комунікативна діяльність / Т.П. Андрієнко // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2014. С. 13–18.
2. Антонівська, М. О. “Лінгвостилістичні особливості функціонування та перекладу метафор у художньому стилі англійської мови.” Молодий вчений 8, 2017. 115-118 с
3. Бакун О. В. Метафора у політичному дискурсі. / О. В. Бакун [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.dspace.nbu.gov.ua>
4. Горболіс Л. Теорія літератури і методологічний дискурс : навчальний посібник для студентів-філологів. Суми : Мрія-1, 2014. Ч. 1. 208 с.
5. Грабовська З. Багатогранність мовної метафори / Зоя Грабовська // Українська мова і література. 1997. № 12. С. 8.
6. Гребенюк Т. Візуальний образ у літературному творі: когнітивні аспекти дискурсу. Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. 2014. № 4. С. 12-15
7. Гродська, Е. Б. Метафори часу в українській та іспанській мовах / Е. Б. Гродська // *Закарпатські філологічні студії* / редкол.: І. М. Зимомря (голов. ред.), А. І. Девіцька, М. Т. Вереш та ін. Ужгород : Видавничий дім “Гельветика”, 2019. Вип. 12. С. 148–151
8. Гуцуляк Т. Є. Художня метафора як джерело формування синонімічних засобів української мови / Т. Є. Гуцуляк // Наукові записки Ніжинського національного університету імені Миколи Гоголя. Філологічні науки. 2013. Кн. 1. С. 45–50.
9. Дацишин Х. Політична метафора в індивідуальній мовотворчості журналіста / Х. Дацишин // Вісник Ун-ту. Серія журналістики. 2004. Вип. 25. С. 427–433.

10. Карпова Н. С. Роль метафори в розвитку лексико-семантичної системи мови та мовної картини світу (на матеріалі англійських і російських неологізмів). Саратов: Державний університет ім. Чернишевського, 2007. 248 с.
11. Кравець Л. Ю. Метафора як лінгвоментальний феномен / Л. Ю. Кравець // Українська мова і література в школі. 2014. № 1. С. 39–42.
12. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної ; пер. з рос. А. І. Колодної. К. : Мистецтво, 1985. 302 с. (Серія “Пам’ятки естетичної думки»).
13. Телія В. Н. Метафоризація та її роль // Роль людського фактора в мові / В. Н. Телія. М., 1989. 227 с. трактати. Том 9. 2017. № 2. С. 124-132.
14. Álvarez, F.J., & Cano, M.T. (Eds.). (2024). Entre mitos y leyendas: La metáfora como ventana al alma española, 22º Congreso de Folklore y Etnografía de España. Sevilla, España: Fundación Cultura Andaluza.
15. Arellano, I. (1995). El teatro de los Siglos de Oro. Madrid: Ediciones Cátedra.
16. Auerbach, E. (1953). Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Princeton: Princeton University Press.
17. Aurélie, Landon. (2022). Translocating Humour to Seventeenth-Century England: The Comic Afterlife of Spanish Drama. Forum for Modern Language Studies, 58(3):329-344. doi: 10.1093/fmls/cqac036
18. Blecua, J. M. (1983). Estudios sobre Góngora. Madrid: Editorial Castalia.
19. Cano, J. (2000). Recursos estilísticos en la narrativa de Miguel de Cervantes. Barcelona: Ediciones Crítica.
20. Cascardi, A. J. (1997). The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón. Cambridge: Cambridge University Press.
21. Castillo, A.M., & Hernández, L.F. (Eds.). (2024). Metáforas de la identidad: Exploraciones literarias y culturales en España, 9º Encuentro de Humanidades y Ciencias Sociales. Valencia, España: Publicaciones de la Universitat de

València. 3. García, L.M. (2022). *Metáforas y símbolos en la narrativa fantástica de España: Raíces culturales y tradiciones*. Barcelona: Ediciones Literatura Mágica.

22. Ciplijauskaitė, B. (1977). *La soledad y la comunicación en la poesía de Luis de Góngora*. Madrid: Gredos.

23. Close, A. J. (1978). *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

24. Cruz, A. J. (1999). *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

25. De Armas, F. A. (1998). *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: University Press of Kentucky.

26. Deyermond, A. (1971). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Ariel.

27. Díaz-Plaja, G. (1985). *Literatura y sociedad en el Barroco español*. Barcelona: Editorial Ariel.

28. Domínguez, C. (2006). *Metáfora y realidad en la literatura española*. Madrid: Editorial Trotta.

29. Eduardo, Paredes, Ocampo. (2024). *Reconstructing Relationships of Desire: Homosexuality in Spanish Golden Age Theater*. 125-149. doi: 10.55422/ppsm.9.7

30. Eduardo, Paredes, Ocampo. (2024). *Reconstructing Relationships of Desire: Homosexuality in Spanish Golden Age Theater*. 125-149. doi: 10.55422/ppsm.9.7

31. Federica, Cappelli. (2023). *Verosimiglianza storica vs memoria creativa in El prodigioso príncipe transilvano*. *Caietele Echinox*, 44:45-60. doi: 10.24193/cechinox.2023.44.03

32. Forcione, A. (1970). *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University Press.

33. García, J. (2002). Figuras retóricas en la poesía de Góngora. Sevilla: Universidad de Sevilla.
34. Gómez, M.E., & Ruiz, P.A. (Eds.). (2024). El lenguaje de lo fantástico: Metáforas y símbolos en la literatura española, Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Madrid, España: Editorial Complutense.
35. Hall E. T. Beyond Culture. New York: Anchor Books, 1976. 320 p.
36. Hernández, F. (1998). Metáfora y metonimia en el teatro de Calderón. Barcelona: Editorial Planeta.
37. Herrera, M. (2009). El epíteto y la creación del personaje en el teatro del Siglo de Oro. Sevilla: Universidad de Sevilla.
38. Ibarretxe-Antuñano I., Valenzuela J. Lingüística Cognitiva. Barcelona: Anthropos, 2012.
39. Ignacio, Arellano. (2023). Hibridismos y mezclas en el teatro del Siglo de Oro. Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro, 11(1):557-576. doi: 10.13035/h.2023.11.01.30
40. Javier, de, la, Rosa., Álvaro, Cuéllar., Jörg, Lehmann. (2024). The Modernifa Project: Orthographic Modernization of Spanish Golden Age Dramas with Language Models. Anuario Lope de Vega, doi: 10.5565/rev/anuariolopedevega.530
41. López, M. (2010). Los tropos en la narrativa de Cervantes. Madrid: Ediciones Cátedra.
42. Lorenzo, D., & Jiménez, S. (Eds.). (2024). Tradición y modernidad: El simbolismo en los cuentos de hadas españoles, XVII Simposio de Estudios Literarios y Culturales Españoles. Granada, España: Universidad de Granada Press.
43. Luque Nadal L. Principios de culturología y fraseología españolas. Creatividad y variación en las unidades fraseológicas. Frankfurt am Main, Berlin, Berna, Bruselas, New York, Oxford, Vienna : Peter Lang, 2012.
44. Maravall, J. A. (1975). Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid: Seminarios y Ediciones.

45. Maravall, J. A. (1986). *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel.
46. María, Rosa, Álvarez, Sellers. (2023). “Me Has Visto el Alma en los Ojos”: Hidden Passions in Spanish Golden Age Tragedy. *Humanities*, doi: 10.3390/h12050101
47. Martínez, A.L., & Navarro, M.G. (2020). *Reflexiones simbólicas: Metáforas que modelan la sociedad a través de los cuentos de hadas españoles*. Granada: Alhambra Editorial.
48. Martínez, F. (2003). *Tropos y figuras retóricas en el Barroco español*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
49. Mellado Blanco C. Parámetros específicos de equivalencia en las unidades fraseológicas. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 2015. Nº 33, pp.153–174.
50. Molinaro, N. (2000). *La retórica del Barroco: Conceptismo y culteranismo en la poesía española*. Madrid: Editorial Síntesis.
51. Ortega, F.V. (2022). *Entre lo real y lo mágico: Metáforas en cuentos de hadas españoles y su resonancia cultural*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
52. Parker, A. A. (1970). *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*. London: Dolphin.
53. Pérez, A.R. (2024). *El simbolismo de la metáfora en los cuentos de hadas españoles: Un espejo de la cultura, moral y sociedad*. Madrid: Editorial Universitaria Española.
54. Pérez, C.J., & Navas, D.R. (Eds.). (2024). *El espejo mágico: Metáforas y visiones en el folkllore español, 12ª Conferencia de Estudios Folklóricos de España*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
55. Pérez, J. (1997). *La ironía en la poesía barroca española*. Valencia: Universidad de Valencia.

56. Popova Z., Sternin I. *Language and National Picture of the World*. Moscow – Berlin : Direct Media, 2015.
57. Riley, E. C. (1962). *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press.
58. Rodríguez Cepeda, R. (2015). *El lenguaje figurado en la literatura española del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
59. Rodríguez, E.R. (2019). *De sombras y espejos: Metáforas en el folklore español como ventanas a la psique colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
60. Rodríguez, M. (1991). *El epíteto en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos.
61. Ronald, C., K., Chan. (2023). *Las palabras y las cosas en el corral de comedias*. doi: 10.7203/puv-oa-147-1
62. Sánchez, A. (2005). *Ironía y paradoja en la obra de Quevedo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
63. Sánchez, P.I., & López, D.J. (2023). *Tradición y transformación: El simbolismo metafórico en la evolución de los cuentos españoles*. Bilbao: Ediciones Vascas.
64. Sonetos de Lope de Vega. URL: [https://es.wikisource.org/wiki/Tanto\\_ma%C3%B1ana,\\_y\\_nunca\\_ser\\_ma%C3%B1ana](https://es.wikisource.org/wiki/Tanto_ma%C3%B1ana,_y_nunca_ser_ma%C3%B1ana) (access date: 25.08.2024).
65. Torres, G.H., & Sánchez, M.E. (Eds.). (2024). *Imaginario y realidad: La metáfora en la construcción narrativa de España, 8º Simposio Internacional de Narratología*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
66. Torres, P.J., & Hernández, S.F. (2024). *El papel de la metáfora en la construcción de principios éticos y morales en cuentos españoles*. Sevilla: Editorial Andalucía Mágica.

67. Vega García-Luengos, G. (2009). Estudios sobre la obra de Calderón de la Barca. Madrid: Editorial Castalia.
68. Vega, C.D. (2023). La función de la metáfora en la expresión de ideologías en la literatura de hadas. Valencia: Universitat de València Press.
69. Vega, J. (2011). La construcción del personaje en el teatro barroco. Granada: Editorial Alhambra.
70. Vidal, L.R., & Martos, E.G. (Eds.). (2024). Narrativas entrelazadas: La metáfora en el corazón de la cultura española, IV Coloquio Internacional de Literatura Comparada. Barcelona, España: Editorial Catalunya.
71. Wardropper, B. W. (1975). Calderón and the Baroque Tradition. Oxford: Clarendon Press.