

VI. EL VOCABULARIO ARQUITECTÓNICO DE LOPE DE VEGA: RAZONES Y FUENTES DE UNA FURIA LÉXICA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Entre los tecnicismos de diverso género que solía frecuentar Lope de Vega, la crítica ha prestado particular atención a uno de orden arquitectónico: «intercolunio». Concretamente, los estudiosos se han fijado en su aparición en «La desdicha por la honra», donde sirve para reflexionar sobre la estética digresiva propia de las *Novelas a Marcia Leonarda*:

Todos estos intercolunios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia, y escusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido (*Novelas a Marcia Leonarda*, p. 220).

Fernández Gómez (1971-1972: II, 1543) localiza el término en comedias como *El robo de Dina* y *La corona de Hungría*, así como en dos poemas narrativos en octavas: la *Jerusalén conquistada* y *La Filomena*. Además, lo incluye en una impresionante lista de 263 vocablos arquitectónicos que aparecen en el corpus lopesco y que se extiende desde «acrótera», «adarve» y «adove» hasta «zaquizamí», «zócalo» y «zoco» (1971-1972: I, lxxx-lxxxi). Este corpus contiene palabras de uso común («apósito», «teatro»), pero también tecnicismos más o menos abstrusos, como «anaglifo», «escocia», «pitipié» o «tresdós», así como el mencionado «intercolunio», que un lexicógrafo especializado en tecnicismos como Terreros define como «intermedio de las columnas o de una serie de ellas» (s. v.).

Como hemos adelantado, la palabra es conocida entre los lopistas, interesados por su sentido metaliterario¹. Sin embargo, otras parecidas se amontonan en los textos del Fénix, y no solo en textos ricos en descripciones de edificios, como *La octava maravilla*, que incluye una de El Escorial (vv. 256-347), o *El amante agradecido*, que trae otra del monumento que erigió Sevilla a la muerte de Felipe II (vv. 1544-1717). Esta insistencia debería llamar nuestra atención no solo sobre el sentido recto o metafórico de vocablos aislados como «intercolunio», sino sobre el gusto de Lope por los tecnicismos arquitectónicos en general, y por las listas de vocablos arquitectónicos en particular.

En el presente capítulo, nos centramos en un aspecto esencial en la retórica de la *descriptio*, que tanto marcó el papel de la arquitectura en la literatura del Siglo de Oro. Concretamente, analizamos cómo usaba Lope los tecnicismos arquitectónicos contrastando dos digresiones sobre la Jerusalén celeste que escribió en un corto intervalo e insertó, respectivamente, en *Jerusalén conquistada* (1609) y *Barlaán y Josafat* (1611). Estudiaremos cómo la primera combina un lapidario y tecnicismos arquitectónicos para describir la Jerusalén celeste, y cómo la segunda prescinde de los términos de arquitectura, pero reúne tres listas de vocablos (sobre mujeres fuertes, sobre enfermedades, sobre gemas y piedras) que nos permitirán reflexionar sobre la pasión lexicográfica del poeta en los dos textos que hemos señalado, pero también en otras obras cultas o comedias en las que Lope practica un estilo amplificativo y virtuosístico que podemos denominar «poética de la lista».

JERUSALÉN CELESTE: UNA DIGRESIÓN ARQUITECTÓNICA EN LA *JERUSALÉN CONQUISTADA* (1609)

La extensa descripción de la Jerusalén celeste que nos interesa aparece a comienzos del libro IV de la *Jerusalén conquistada*. Antes, los tres primeros han contado cómo Saladino tomó la ciudad santa, destruyó templos y expulsó a los cristianos latinos. Los libros segundo y tercero comenzaban con un rasgo estilístico común: una apelación a Jerusalén. Concretamente, el segundo se abría con una invocación luctuosa:

¿Quién dará un mar a mi llorosa frente?
¿Quién a mis ojos tristes, sacra Elía,
de lágrimas amargas una fuente
para llorar tus muertos noche y día? (p. 67, estr. 1, vv. 1-4).

¹ Véanse, al respecto, Bataillon (1947: 14-15), Scordilis Brownlee (1981: 3), Sobejano (1983: 489), Rabell (1992: 44-48), Carreño (2002: 41-44), Lee (2003: 16), Bonilla Cerezo (2007: 121), Presotto (2007: 3), Montero Reguera (2008: 227-229), Sánchez Jiménez (2013) y López Lorenzo (2023: 82-112).

Por su parte, el tercero prepara la despedida del patriarca Heraclio y los cristianos latinos, quienes también invocan a la ciudad:

«Adiós, santa ciudad» —dice llorando
la miserable gente fugitiva—,
«Jerusalén hermosa y fuerte, cuando
ciñó tus blancos muros verde oliva,
ya te vimos pacífica triunfando
—segura, humilde; vencedora, altiva—,
y ya, por nuestras culpas derribada,
vaina de sangre a la persiana espada.

»Adiós, Sión, alcázar davideo,
suprema, ínclita, insigne y alta cumbre,
por cuyo extremo el resplandor febeo
daba lustre a los rayos de su lumbre;
adiós, siempre glorioso templo hebreo,
de cuya generosa pesadumbre
al santo Adán segundo el ángel fiero
pensó precipitar como al primero.

»Adiós, divino claustro soberano
donde la vil naturaleza nuestra
perficionó su humilde ser humano,
eterno Dios, con la divina vuestra;
y tú, Belén, donde se vio tan llano
como la siempre Virgen nos lo muestra
estar Dios y hombre (tan distantes puntos)
y la virginidad y el parto juntos»²
(pp. 104-105, estrs. 6-8).

*Non crediderunt reges terræ, et
universi habitatores orbis, quoniam
ingrederetur hostis, et inimicus per
portas Ierusalem, Thren. 4.*

Por Nazaret.

*Ut aucta amplius ipsa tuo numine
perficiat, Arias Mont., Ode 38.*

Se trata de una versión del motivo de los adioses, célebre por el *Viaje del Parnaso* cervantino, pero presente antes en textos como la *Jerusalén*³. En esta epopeya, tiene un indudable sentido elegíaco que prepara los horrores que narrará el libro III, y además anuncia la aparición de Jerusalén personificada a comienzos del IV, que es la que nos interesa.

Ahí, y antes de presentar al personaje, el Fénix realiza una *descriptio loci* de la Jerusalén celeste donde encontraremos nuestros términos arquitectónicos. La descripción comienza con una octava inicial apoyada en apostillas que remiten

² Citamos por la edición de Carreño, cuya puntuación alteramos ligeramente en algunas ocasiones (2003b: 104, 137, 137-138, 138, 845).

³ Sobre el tema de los adioses, véanse Montero Reguera (2004), Sáez (2023) y Sánchez Jiménez y Gerber (2025).

a las *Metamorfosis* y el Apocalipsis, fuente esta que va a aparecer con frecuencia en las octavas siguientes.

Está sobre las diez celestes cumbres
la gran Jerusalén, en aquel monte
del cual las siete partes de sus lumbres
llevó tras sí Luzbel, mayor Faetonte,
cuyas siempre gloriosas pesadumbres
(por más que el pensamiento se remonte)
¿quién las podrá medir, si de su coro
no baja el ángel con la vara de oro?
(p. 137, estr. 1).

*Si verbis audacia detur, haud
timeam magnidixisse palatia cæli,
Ovid. Metam., libr. I.
Et mensus est civitatem de
arundine aurea, Apocal., cap. 21.*

Conviene detenernos en la palabra «pesadumbres», ya que parecería anunciar una topografía de estirpe garcilasiana (Sánchez Jiménez y Gerber, 2025), aunque lo que sigue es algo muy alejado de Garcilaso, pues se trata más bien de una especie de lapidario con base en la Vulgata (Apocalipsis, 21):

Sus doce fundamentos son lucientes
jaspes, zafiros, calcedonias, cristas,
crisólitos, sardónicas ardientes,
jacintos, esmeraldas y amatistas;
topacios y berilos transparentes,
con crisoprasas de diversas listas,
margaritas sus puertas, y sus velas,
ángeles sobre nichos de espinelas
(p. 137, estr. 2).

*Et fundamentum primum jaspis, etc.
Idem.
Crista es lo mismo que ónix y sardio.
Berilo es piedra preciosa transparente
que tira a verde.
Crisopasa, una piedra preciosa verde.*

La enumeración de piedras preciosas ya había aparecido en otras obras lo-pescas, como en la *Arcadia* (el episodio de la cueva de Alasto) (pp. 313-314), pero en esta octava de la *Jerusalén* presenta una peculiaridad: es una sucesión pura de nombres propios más bien abstrusos y, claro está, difíciles de combinar en el endecasílabo, pese a lo cual se agolpan durante cuatro versos sin casi dejar lugar a otras palabras. Otra peculiaridad con respecto a la *Arcadia* es que Lope dispone sus piedras en una estructura arquitectónica que sigue bastante de cerca el Apocalipsis (21, 18-21): así, encontramos «fundamentos» ('cimientos', los «fundamenta» de la Vulgata), «puertas» («portae») y luego, y un tanto misteriosamente, «velas» ('centinelas'), donde la Vulgata trae «platea» ('plaza').

La octava siguiente, que no vamos a citar, solo incluye una piedra preciosa (la «esmeralda») y unos pocos términos arquitectónicos repartidos por los versos: «cópula» ('cúpula'), «guirnalda» y, finalmente, «arquitectura» (p. 137, estr. 3). Esta última palabra cierra la octava y da pie para la éfrasis detallada del palacio de Jehová, ya repleta de los tecnicismos que estamos estudiando:

Es, a la entrada de esta regia casa
y áurea ciudad, toda columna liso
electro, desde el plinto de su basa
al arquitrabe, capitel y friso;
sobre los canes la cornisa pasa,
y las fajas, más cándidas que el viso,
de lustroso marfil, donde sutiles
relumbran los bocelos y perfiles
(pp. 137-138, estr. 4).

Ipsa vero civitas aurum. Idem.

Viso es un género de lino
candidísimo.

La apostilla revela que la inspiración bíblica es mínima: solo el hecho de que la Jerusalén celeste esté hecha principalmente de oro (21, 18). Más bien, y en la línea del lapidario poético que hemos visto arriba, esta octava se construye con versos que acumulan términos técnicos, ahora arquitectónicos. Primero, encontramos los relativos a las columnas («columna», «plinto», «basa», «capitel») y entablamiento que en ellas se apoya («arquitrabe», «friso»). Luego, los que atañen al «friso» y «cornisa», donde encontramos «fajas» ('cintas que guarnecen algunos cuerpos y resaltan en ellos', Terreros, *Diccionario*, s. v. *faja*)⁴, «bocelos» ('molduras en forma de media caña', *Aut.*, s. v. *bocel*) y «canes», término que no aparece en las listas de tecnicismos arquitectónicos de Salembien (1933: 373) o Fernández Gómez (1971-1972), pero que, como su más usado diminutivo («caneclillo»)⁵, denomina un tipo de ménsula que sale de una viga (o da la impresión de salir de una viga) y sostiene la cornisa (Terreros, *Diccionario*, s. v. *canes*; *DLE*, s. v. *can*; *DÍCTER*, s. v. *can*).

La avalancha de tecnicismos continúa en la estrofa siguiente, donde la enumeración arquitectónica se une a una musical, pues las virtudes personificadas que aparecen en los intercolumnios portan instrumentos:

En los intercolumnios mil Virtudes,
coronadas de palmas y laureles,
suenan cítaras, arpas y laúdes
al Dios de los ejércitos fieles;
a racimos, celestes beatitudes
encubren los tresdoses y linteles,
y en los arcos que salen de las jambas
se están Justicia y Paz besando entrambas
(p. 138, estr. 5).

⁴ Véase también la definición del *DÍCTER*: «Banda delgada y plana que aparece como elemento ornamental en fachadas y arquitrabes» (s. v. *faja*).

⁵ De hecho, s. v. *canecillo*, Terreros remite a «can pequeño» (*Diccionario*), aunque no trae la acepción arquitectónica para esa voz, y sí solamente para *canes*.

Amén de ya citado intercolumnio, tenemos aquí el trasdós («tresdoses»), la ‘cara exterior o superior de un muro, arco, bóveda o cúpula’ (*DLE*, s. v. *trasdós*; *DÍCTER*, s. v.), el dintel («linteles»), los «arcos» y las «jambas».

En estos componentes de la puerta, adornados por unas «pilastras», se centra la octava siguiente:

En las pilastras de la hermosa puerta
los principados con la guarda asisten,
desde que entró la Cruz por ella abierta,
que a nadie que la sigue la resisten;
el frontispicio de que está cubierta
acróteras y tímpano le visten,
donde con diferentes arreboles
están venciendo al sol los girasoles
(p. 138, estr. 5).

Qui vicerit possidebit hæc. Idem.

Solo encontramos aquí el «frontispicio», las «acróteras» («cada uno de los pedestales que sirven de remate a los frontones, y sobre los cuales suelen colocarse estatuas, macetones u otros adornos», *DLE*, s. v.) y, finalmente, el tímpano del frontón («tímpano»). Con estos elementos se cierra una digresión arquitectónica que el verso siguiente revela como tal, al añadir una fórmula de cierre («pues»): «Al Trono trino, pues, al santo Solio» (p. 138). Ahí, al «celestial impíreo capitolino» donde habita Dios, acude para quejarse de su suerte Jerusalén cautiva («cautiva Elía», p. 136).

La digresión tiene indudables ecos bíblicos que sirven para ligar la suerte de la ciudad terrestre con las intenciones de la Providencia, y también para preparar el terreno de la cruzada que van a lanzar los cristianos latinos y que narrará el resto de la epopeya. El subtexto bíblico más evidente, el que se cita en las apostillas, es el Apocalipsis, con la visión de la Jerusalén celeste, pero el afán arquitectónico también recuerda la descripción más pormenorizada de un edificio que encontramos en la Biblia, la del templo de Salomón (I Reyes, 7)⁶, aunque no hay nada concreto de ese pasaje que trasluzca en el texto de Lope. En cualquier caso, lo preciso (y abstruso) del vocabulario de las octavas que hemos estado analizando le sirve al Fénix para elevar el estilo y mostrar virtuosismo técnico, así como para ostentar conocimientos variados.

Descartada, pues, la Biblia, no es fácil determinar qué fuente o fuentes pudo haber empleado Lope para obtener esos conocimientos y documentarse sobre el vocabulario arquitectónico. En algunas apostillas a la *Jerusalén* cita la obra de Vitrubio (VIII, 61, p. 312; XVI, 8, p. 641), autor a quien también remi-

⁶ Lope hace que un personaje describa una recreación de este edificio en *La octava maravilla* (vv. 111-164).

te al describir la casa de la Muerte, en una octava que asimismo acumula algunos tecnicismos. Se trata de nombres de órdenes (dórico y corintio) y de diversos elementos arquitectónicos («remates, frontispicios y acroteras»):

En medio de este mar estaba sola
una casa de huesos, tan distinta
que ignoraran Vitruvio y el Viñola
si era dórica el orden o corinta;
persa, griega, romana y española,
y arquitectura universal la pinta,
fabricados de varias calaveras
remates, frontispicios y acroteras
(*Jerusalén*, p. 845, XX, estr. 140).

Lope ya había citado a Vitrubio en otros lugares de su obra (*La boba para todos*, v. 633; *La hermosa Alfrede*, v. 2501; *El lacayo fingido*, p. 80), incluyendo este pasaje de la temprana *El príncipe inocente* (1590)⁷ donde Alejandro y Tacio llegan a Cleves (Cléveris), comentan la arquitectura de un palacio y sacan a colación la fuente clásica que nos interesa:

ALEJANDRO Triunfe el suecio arrogante
 que me ha quitado mi reino,
 que en mí mismo valor reino
 al que perdí semejante;
 que mientras el corazón
 aqueste valor sustenta,
 el cobrar está a su cuenta
 lo que ha perdido a traición.
 ¿Hemos llegado a palacio?
TACIO El edificio es indicio.
ALEJANDRO Pues a fe que es edificio
 para mirarse despacio.
TACIO Coríntica es la portada
 y dóricas las columnas.
ALEJANDRO Y del ventanaje algunas.
TACIO El fron[t]ispicio me agrada.
ALEJANDRO ¿Sabes tú de arquitectura?
TACIO Lo que Vitrubio no sabe.
ALEJANDRO ¿Cuál es de estos arquitrabe? (vv. 21-39).

⁷ Para la fecha de esta comedia, copiada en el apógrafo Gálvez, véase Morley y Bruerton (1968: 42).

Encontramos aquí dos de los órdenes arquitectónicos de la *Jerusalén*, amén del frontispicio, el arquitrabe y columnas, aunque lo más llamativo es no solo el amor de los personajes por la arquitectura y su asociación a edificios lujosos (un palacio), sino sobre todo la mención explícita a una fuente tan afamada como Vitrubio.

En época de Lope, Vitrubio traducido al castellano, el único válido para encontrar estas palabras de la *Jerusalén* (y *El príncipe inocente*), había uno: el de Miguel de Urrea (*M. Vitruvio Pollion de architectura*). Además, Urrea trae al final un «Vocabulario con los nombres oscuros y dificultosos que en Vitruvio se contienen, según los arquitectos los declaran en lengua castellana» (s. f.), lo que hace del volumen un excelente candidato para fuente de la *Jerusalén*. Sin embargo, este glosario no da cuenta de todos los vocablos que aparecen en las octavas que hemos venido comentando: están «acroterias» (*sic*, y en esa forma aparece también en el texto de Urrea), «arquitrabe», «bocel», «columna», «frontispicio» y «plinto», pero no los demás. Aunque algunos de ellos aparecen en el cuerpo del volumen *passim* (es el caso de «basa», «capitel», «cornisa», «faja», «friso», «jamba» y «tímpano», que no «témpano»), y aunque encontramos en Urrea el tan lopesco «intercolumnio» (fol. 51v), no están «can», «lintel» o «dintel» ni el muy peculiar «tresdós», que no aparece ni en esa forma —que podría ser una *lectio faciliior* por confusión con los números cardinales— ni en las habituales «trasdós» o «tardós» (*DÍCTER*, s. v. *trasdós*).

En cuanto al otro arquitecto que cita Lope junto a Vitrubio, «Viñola», es Giacomo Barozzi da Vignola, autor de la célebre *Regola delli cinque ordine d'architettura* (1562). Este libro tiene una traducción castellana obra de Patricio Cajés, padre del pintor Eugenio Cajés, buen amigo de Lope (Sánchez Jiménez, 2011: 15 y 106) y alabado, junto a otros pintores del momento, en el *Laurel de Apolo* (IX, 165). Es muy probable, pues, que Lope manejara este hermoso volumen, que también incluye muchos de los tecnicismos que nos interesan: «arquitrabe», «columna», «cornisa», «friso», «entrecolumnio», «viso» (que aquí es el término arquitectónico, y no el lino que glosa la *Jerusalén*), «plinto», «listello» (el «lintel» de Lope), «basa», «capitel», «lista» y «canatillos» (los «canes» de Lope) (Vignola, *Regla*, láms. IV, VII, VIII, X, XIII), amén de, obviamente, los nombres de los órdenes arquitectónicos. No encontramos, sin embargo, algunos de los términos más abstrusos, como «bocel» o «tresdós». Y tampoco hallamos estas peregrinas voces en otros libros de arquitectura que no aparecen citados en las apostillas, pero que podría haber consultado el Fénix, como el Alberti traducido por Francisco Lozano (*Los diez*), o un vocabulario que sí cita Lope en las apostillas, el *Nomenclator* de Adriano Junio, por más que en él encontremos «témpano» (p. 271), la forma que usa la *Jerusalén*.

Podríamos concluir que tal vez Lope acudió en primer lugar al Vitrubio y Viñola que hemos señalado y que citan algunas apostillas, pero que luego hubo de complementarlos con otras fuentes, o incluso con conocimientos absorbidos

del ambiente artístico en que se movía (Sánchez Jiménez, 2011). Sin embargo, podemos ser un poco más precisos, pues hay una comedia de 1609, *La octava maravilla* (Morley y Bruerton, 1968: 62), en la que resulta evidente que el Fénix consultó un volumen de gran importancia para la historia de la arquitectura española (Valdés Gázquez y Nogués, 2010: 895) y para solucionar el problema que tenemos entre manos: la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), de José de Sigüenza, que contiene una detallada descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En ella, y en el espacio de unas páginas, encontramos todas las palabras de la *Jerusalén*: «acróteras», «arquitrahe», «bocel», «columna», «frontispicio», «plinto», «basa», «capitel», «cornisa», «faja», «friso», «jamba», «témpano», «intercolumnio», «can», «lintel» y «trasdós» (*Tercera*, pp. 692-695). Además, vienen acompañadas de otro tecnicismo que usaba el Fénix y que veremos abajo, «montea» (*Tercera*, p. 696), así como de «pitipié» (*Tercera*, p. 696), tecnicismo que encontramos en *Los ramilletes de Madrid* (vv. 1150-1152). Particularmente interesante resulta constatar que Sigüenza no solo usa las palabras para describir la fábrica del monasterio, sino que incluso se complace en acumularlas, como tendía a hacer el propio Lope en los textos que estamos estudiando:

Las basas de estas columnas, chapiteles, architrahe, friso, triglifos, metopas y canes, cornija y corona, labrado todo como en plata (*Tercera*, p. 699).

Esta acumulación de tecnicismos es una de las prácticas lopescas que ilustra la digresión de la *Jerusalén*, que también sirve para ilustrar las funciones de este peculiar estilo de abundancia léxica (elevar el decoro y hacer alarde de virtuosismo poético y conocimientos especializados). Además, las octavas en cuestión nos permiten identificar de qué fuentes se sirvió Lope para documentarse al respecto. Las apostillas de la *Jerusalén* han dado claves a la crítica para determinar qué libros consultó el Fénix para obtener su erudición hebrea (Gómez Canseco, 2005, 2013, 2017) o clásica en general y mitológica en particular (Conde Parrado, 2017). Sin embargo, en lo relativo a la arquitectura Lope juega en ellas al despiste, pues no cita su fuente, y sí el Vitrubio, que probablemente no consultó y que, por otra parte, encontró citado en textos como precisamente el de Sigüenza. No son las apostillas, pero sí la jerga arquitectónica de los versos, lo que nos permite afirmar que al escribir la *Jerusalén* el Fénix consultó la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*.

OTRAS OBRAS CULTAS

Aparte de en la *Jerusalén*, las enumeraciones arquitectónicas aparecen en otras muchas obras de Lope. Para dar algunos ejemplos al azar, las podemos en-

contrar en su prosa historial, esto es, en la panegírica y casi hagiográfica *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618):

Y aunque por la distancia no pueda la devoción labrarte de mármoles y jaspes, cuyas colores dividan diferentes venas, levantados sarcófagos y obeliscos, el afecto, la veneración y la voluntad siempre digna de alabanza imaginados pórfidos te erijan, y estampen en cartelas y anaglifos de oro ingeniosas descripciones y elegías (p. 80).

Aquí, la enumeración es un monumento literario de orden elegíaco donde los tecnicismos sirven para elevar el estilo a la altura de los homenajeados. Asimismo, un epilio en octavas como «La Circe» (1624) acumula algunos de estos mismos tecnicismos para dar una impresión elevada y suntuaria que corresponda con el objeto descrito. En este caso, se trata del palacio de Circe, que estos vocablos describen como tan sofisticado y tentador como la propia diosa:

Sobre mármoles blancos, que al indiano
marfil en lustre vencen, oro esmalta
la insigne puerta dórica, y de plano
perfil el claro pedestal resalta;
cuanto permite el arte en diestra mano,
en él levantan proporción tan alta
dos columnas de jaspe de Corinto,
de bronce y oro el capitel y el plinto
(*La Circe*, p. 370, II, 39).

De modo semejante, en otro epilio cortesano en octavas como *La Filomena* (1621) (López Lorenzo, 2023), hallamos análogos tecnicismos arquitectónicos en situaciones semejantes a las de *La Circe* (descripciones de palacios). En primer lugar, encontramos tanto el nombre del arte como el célebre «intercolumnio» en la descripción del palacio del rey de Atenas:

los dorados balcones de palacio
—donde fue la hermosura arquitetura,
pues en cualquiera intercolumnio espacio
estaba, en vez de estatuas, la hermosura—
laureado pasea el joven tracio,
no fugitiva ya, sino segura,
Dafnes en su cabeza, por la parte
que Venus deja a Apolo y sigue a Marte⁸
(*La Filomena*, p. 14, I, 12).

⁸ Citamos por la edición de Carreño en la colección de la poesía completa de la Biblioteca Castro, aunque en ocasiones modificamos levemente la puntuación (2003a: 14 y 18).

Luego, tras la boda de Tereo y Progne, el palacio se llena de unas «funestas aves» que le permiten a Lope introducir nuevos términos arquitectónicos:

En vez de musas, las funestas aves
cantaron por los frisos y acroteras,
por las pizarras altas y arquitrabes,
fúnebres himnos alternando fieras.
Manda Tereo prevenir las naves,
rimbomba el bronce herido las riberas
y sale del metal la voz fingida,
alma del viento y ley de la partida (p. 18, I, 30).

Más adelante en *La Filomena*, en la «Descripción de La Tapada», aparecen los vocablos en una *recusatio*, pues este poema descriptivo se centra en la labor de la naturaleza, y no en la humana, por lo que la arquitectura que pinta es la del campo:

Los dioses de las aguas, que Vulcano
puso con artificio, peces y aves
aquí se ven en río, monte y llano,
si no en columnas, frisos y arquitrabes;
los doce signos, de valiente mano,
las selvas siendo eclípticas süaves,
pues por un Aries tantos ven los prados
vivos del cielo signos en ganados⁹
(*Descripción*, IV, 289-296).

Algo parecido ocurre en la «Epístola octava» de *La Filomena*, «El jardín de Lope de Vega», de nuevo un poema descriptivo que en principio parece seguir la estela de la «Descripción del Abadía», en las *Rimas* (n.º 206), y de la citada «Descripción de La Tapada». En efecto, tras un preámbulo con el encabezamiento propio de una epístola, Lope describe en detalle un jardín metapoético (está adornado con bustos de poetas, en una especie de Parnaso) cuyo cercado pinta con estos tercetos preñados de terminología arquitectónica:

La puerta, firme en sólidos cimientos,
de rústica se viste arquitectura,
y la adornan también mis pensamientos.

No trato aquí la griega compostura,
la montea y perfil del edificio,
clara en el arte y en la lengua oscura.

⁹ Citamos por la edición crítica y anotada de Fadón, cuya puntuación retocamos ligeramente (2020: 111).

Pudiera el oriental polo ser quicio,
donde jambas, linteles y tresdoses
sustenta en jasper el terso frontispicio.

¡Oh, Apolo, aquí te ruego que reposes,
pues consagré tus hechos a sus nichos,
pudiendo dedicarlos a otros dioses!

Dos pilastras cuadradas a los dichos
mármoles van subiendo, y la cornisa
adornan jeroglíficos caprichos (p. 257, vv. 37-51).

Destacan los ya vistos «linteles» y «tresdoses», a los que hay que añadir un nuevo término que tampoco aparece en Alberti (Lozano, *Los diez*) o Vignola (Cajés, *Regla*), pero sí en el citado volumen de Sigüenza (*Tercera*). Se trata de «montea», palabra que *Autoridades* define y señala como vocablo propio del mundo de la arquitectura («llaman también los arquitectos»): en su segunda acepción, es una «descripción o planta de alguna obra, dibujado el cuerpo de la fábrica con sus alturas» y, en su tercera, «la vuelta del arco, o semicírculo por la parte convexa» (s. v.). Aunque los tercetos que hemos citado rechazan la oscuridad (vv. 40-42), conviene aclarar que no se refieren a la resultante de acudir a tecnicismos, sino a la de la lengua griega, que Lope no dominaba y asociaba con la pedantería y la poesía cultista (Sánchez Jiménez, 2018: 363).

Para entender por qué usa esta jerga arquitectónica tenemos que considerar el esquema general de esta epístola octava en que se insertan. En ella, tras los versos citados Lope prosigue describiendo varias fuentes con bustos, y luego diversos cuadros de plantas, hasta llegar a la galería de poetas (vv. 178-375). Sigue una digresión contra la oscuridad en poesía (vv. 376-396) y la descripción de unas estatuas de diosas, un sátiro y un perro acosado por gozques (vv. 397-420)¹⁰, tras lo que continúa pintando las estatuas del jardín antes de la revelación final: «todo cuanto he dicho es fabuloso» (v. 499), pues el verdadero jardín del poeta es mucho más humilde:

que mi jardín, más breve que cometa,
tiene solos dos árboles, diez flores,
dos parras, un naranjo, una mosqueta (vv. 511-513).

Este contraste subraya la posición casi estoica del poeta, obviamente identificado con la persona de Lope de Vega a partir del título de la epístola. Los versos

¹⁰ Véase, sobre este emblema que Lope usaba para figurarse como genio acosado por los envidiosos, Sánchez Jiménez (2016).

oponen la rica vida interior del escritor con la simplicidad y *aurea mediocritas* de su casa, y la modestia de esta con el lujo aristocrático imaginado y tal vez merecido por el Fénix. En este contexto, los tecnicismos arquitectónicos pintan un paisaje grandioso, refinado y sublime que subraya el contraste final.

Los cuatro textos que hemos mencionado comparten esa asociación de vocablos arquitectónicos y estilo elevado. Sin embargo, presentan notables diferencias de estilo: ni en *La Circe* ni en *La Filomena* («La Tapada» y «El jardín de Lope de Vega») estamos ante enumeraciones tan intensas como las de la *Jerusalén*, pues no encontramos en ellas las características series de versos con listas de tecnicismos y fonética más bien áspera del poema de 1609.

TRES COMEDIAS DE 1610 Y 1611: *EL CABALLERO DEL SACRAMENTO*, *BARLAÁN Y JOSAFAT*, *LA DISCORDIA EN LOS CASADOS*

Según una estudiosa del vocabulario lopesco como Salembien, los tecnicismos arquitectónicos no aparecen en las comedias del Fénix, que solo darían cabida a términos más familiares: el poeta los emplearía casi exclusivamente en géneros cuyo estilo exigía cierta elevación (1933: 375). Aunque el volumen del corpus no nos permite más que un método de calas, podemos confirmar con ellas que el análisis de Salembien es en gran parte correcto, pues la obra dramática de Lope no presenta tanta concentración de tecnicismos, o al menos no en comedias urbanas. En cambio, sí aparecen en algunas obras genealógicas y hagiográficas escritas al poco de publicar la *Jerusalén*, en los años de 1610 y 1611.

La primera de la que nos vamos a ocupar es *El caballero del sacramento* (1610) (Presotto, 2000: 127). Se trata de una comedia genealógica sobre la casa de Moncada que tiene algunos rasgos de comedia de santos (Dixon, 1982: 403) y también rastros de la devoción sacramental de la que hacía gala Lope al abrirse la segunda década del reinado de Felipe III (Dixon, 1982: 399-400; López Martínez, 2017). En el acto tercero de la comedia, presenciemos el cortejo fúnebre de don Gastón de Moncada, hijo del conde de Barcelona. Entonces, don Luis de Moncada trata de consolar al viejo por su pérdida comparándole con Jefté, juez de Israel, pidiéndole que no lllore y dando paso a una lista de vocablos técnicos:

No le debes humilde sentimiento;
mira aquel griego príncipe que estaba
sacrificando y, dándole la nueva
que era muerto su hijo en la batalla,
no dejó el sacrificio; antes le debes
pirámides egipcias, jaspes varios,
dorados bronce, mausoleos carios.
Corona de laurel sus altas piras

y cubre en dulces versos, si le amas,
mil blancos anaglifos de epigramas (vv. 2076-2085).

La enumeración arquitectónica se centra en monumentos funerales, que se reúnen en dos versos bimembres (vv. 2081-2082), y en un elemento decorativo final («anaglifos»). Como se puede observar, el metro elegido para la enumeración es la octava real, el de la *Jerusalén* y el apropiado para materia solemne, que subraya además la adjetivación relativamente abstrusa, aunque tópica («carios»).

También tiene elementos hagiográficos una peculiar comedia cuya primera versión, manuscrita, Lope escribió en 1611, y luego refundió en fecha desconocida (Morley y Bruerton, 1968: 89): *Barlaán y Josafat*, editada y estudiada recientemente (Crivellari, 2015, 2016 y 2021)¹¹. En esta adaptación de la leyenda de Buda (Crivellari, 2021: 18-38), hallamos varios pasajes relacionados con los de la *Jerusalén* que hemos estudiado arriba: una mención de la Jerusalén celeste y tres enumeraciones eruditas (de piedras, de enfermedades y de mujeres bíblicas) cuya función conviene comparar con la de las listas de tecnicismos arquitectónicos.

Comencemos por la Jerusalén celeste, que en *Barlaán y Josafat* es muy diferente de la que encontramos en la *Jerusalén*:

Allí vi la ciudad que aquellos días
vio Juan bajar del cielo a desposarse,
imposible de verse y de pintarse.
Toda era de oro y de diamantes bellos,
de topacios, jacintos y esmeraldas,
con árboles fructíferos y fuentes
donde el sol se miraba los cabellos,
con tantas aves en sus verdes faldas
que admiraban sus voces diferentes.
Aquí dijeron, padre, que vivía
quien peleando con valor vencía (vv. 2368-2378).

De nuevo, Lope revela aquí su fuente: si en la *Jerusalén* lo indicaba en la apostilla, aquí lo hace mencionando al evangelista san Juan, a quien se atribuía el Apocalipsis. Además, encontramos también un pequeño lapidario (vv. 2371-2372), del que están ausentes las piedras más abstrusas, que el Fénix sí se complace en enumerar en la *Jerusalén*. De modo semejante, brilla por su ausencia el vocabulario arquitectónico, hecho que revela hasta qué punto resulta accesorio para describir la Jerusalén celeste y, por tanto, hasta qué punto su inclusión y

¹¹ Contaba ya con una edición de Montesinos (1935) que mejora considerablemente Crivellari (2021).

desarrollo en la *Jerusalén* responde menos a necesidades argumentales que a una decisión estética. Decisión que ni *El caballero del sacramento* ni *Barlaán y Josafat* presentan de modo tan marcado como la *Jerusalén*.

En cuanto a los otros pasajes que hemos señalado, conviene destacar en primer lugar el lapidario, precisamente relacionado con la octava que acabamos de analizar. A comienzos del segundo acto de la comedia, Barlaán, ermitaño cristiano, se disfraza de mercader y se presenta en el palacio del príncipe Josafat. Allí muestra su mercancía al preceptor de Josafat, Zardán, a quien enumera y glosa las piedras que aporta:

ZARDÁN ¿Piedras traes?
BARLAÁN No ha nacido
 tan famoso mercader.

ZARDÁN Harto bien se echa de ver
 en tu persona y vestido.

BARLAÁN Diamantes traigo notables:
 su fondo, luz y limpieza
 compuso naturaleza
 para ser inestimables.

 No hay rubíes en Ceilán
 que igualen con mis rubíes,
 cuyas almas carmesíes
 dentro como fuego están.

 De mis castas esmeraldas,
 mis safiros y amatistas,
 mayores no han sido vistas
 en las cesáreas guirnaldas.

 Crisólitos y balajes,
 calcedonias y jacintos,
 con girasoles distintos
 en olores y en linajes;
 sardónicas y topacios,
 carbuncos y margaritas,
 crisopasos y infinitas
 piedras de ardientes espacios
 traigo de grande valor,
 y un egotalmos entre ellas
 que es reina de las más bellas;
 y *aún no es esta la mejor*,
 que una tengo reservada
 que vence al sol su hermosura.

ZARDÁN ¿*Al sol?*

BARLAÁN Es cosa segura,
 y hasta del cielo aprobada.

ZARDÁN Muéstramela.
 BARLAÁN No la ven
 sino los que castos son
 y limpios de corazón (vv. 876-910).

El pasaje tiene una intención didáctica, pues Barlaán pretende despertar la curiosidad del príncipe y comunicarle su enseñanza cristiana. Antes, llama la atención de Zardán y del público mediante esta impresionante lista de dieciséis piedras, ocho de las cuales coinciden con la lista de trece que traía la *Jerusalén* («esmeraldas», «safiros», «amatistas», «crisólitos», «calcedonias», «jacintos», «margaritas», «crisopasos»). Según Montesinos (1935: 283-284), Lope debió de encontrar estos nombres en Plinio (*Historia natural*, libro XXXVII, cap. 72)¹², adonde conducen palabras como «egotalmos», que aparte de en Plinio tan solo hemos documentado en los coloquios de Erasmo (*Familiarum*, p. 397), donde ni la lista ni los datos coinciden con los lopescos, y en un lapidario de 1602 (Arnobio, *Tesoro*, p. 137) que tampoco pudo ser la fuente de Lope, pues el Fénix ya había usado este vocablo en *La hermosura de Angélica* (X, 321)¹³. En *Barlaán y Josafat*, la lista es extensísima, y destaca por una acumulación de términos abstrusos de fonética peculiar que tendría varios efectos: en primer lugar, y para centrarnos en el sentido dramático del pasaje, subrayaría la sabiduría y capacidad persuasiva de Barlaán, así como la perplejidad e interés de Zardán; en segundo lugar, enfatizaría el exotismo de la obra en términos de tiempo y espacio; en tercer lugar, exhibiría la erudición y virtuosismo poético del autor. En cualquier caso, la lista está en una comedia y en un diálogo en redondillas, pero el lapidario tiene una complicación y unas asociaciones suntuarias paralelas a las acumulaciones de vocablos arquitectónicos.

Muy diferente parece la lista de enfermedades que presenta la comedia unos versos antes. En esta escena, Zardán se encuentra con unos pobres y, para preservar a Josafat, trata de expulsarlos, no sin antes verse obligado a escuchar una impresionante lista de desgracias:

ZARDÁN Tu alteza no se entretenga
 en oír estas mentiras.
 POBRE ¿Mentiras? ¡Mal corrimiento

¹² La primera traducción española de este libro es la *Historia* de Jerónimo de Huerta, de 1629 (menciona el «egoptalmo» en la p. 718). Por tanto, si fue Plinio la fuente que usó Lope, la consultó en latín, y no en español.

¹³ De hecho, encontramos otras de estas piedras repartidas por las octavas de *La hermosura de Angélica*, pero no en una acumulación comparable a la que estamos examinando en *Barlaán y Josafat* o la *Jerusalén*. Concretamente, en *La hermosura de Angélica* aparecen el «carbunco», la «perla», el «egotalmos», el «safiro» y los «topacios» (X, 314, 321, 324, 327, 330).

te venga a ti, si yo miento!
 Y tú lo ves, pues lo miras;
 Señor, ello hay cojedades,
 anginas, apoplejías,
 catocas, disenterías,
 grangenas, sarnalidades,
 podragas, fiebres y tisis,
 estangurrias, ramicosis,
 lepras, gotas, poliposis,
 garrotillos, parálisis,
 estrumas y teriomas,
 flemas, hidrocefaleas,
 licantropías y nauseas,
 tabardillos, escrotomas,
 toses y melancolías,
 reumas y gotas corales,
 fimeras y comiciales,
 verminas y hidropesías,
 hipocondríaca, alfón,
 cáncer, tercianas, harpés,
 sabañones, mal francés...
 ZARDÁN ¡Callad, con la maldición!
 Echad ese hombre de ahí.
 POBRE Pues esto no es comenzar;
 Dios os libre de enfermar,
 que os acordaréis de mí (vv. 670-698).

En esta ocasión, los críticos han examinado el pasaje, aunque discrepan acerca de su sentido. Así, Montesinos (1935: 280) y Morrison (2000: 226) consideran que la tirada tiene carácter cómico. Sin embargo, Crivellari, aunque concede que «la acumulación de nombres es, en efecto, un recurso empleado en la poesía cómico-burlesca», sostiene que «aquí el listado de enfermedades sirve más bien para crear tensión en lo relativo al paulatino descubrimiento, por parte del príncipe, de la triste realidad de la vida» (2021: 181). No nos parece que haya que inclinarse de modo exclusivo por una de estas dos lecturas. Por una parte, la enumeración resulta cómica si nos fijamos no solo en quien la enuncia (un pobre, y por tanto un personaje potencialmente cercano al mundo del gracioso y la comicidad), sino en quién y cómo la recibe: Zardán, quien va a ser luego sometido a otra enumeración análoga (el lapidario) y quien aquí replica con jocosa impaciencia. Por otra, la enumeración puede resultar seria si tenemos en cuenta que en el universo de la comedia de santos la pobreza no solo está asociada a la comicidad, sino a la enseñanza moral, y las enfermedades aquí enumeradas son esenciales para preparar la conversión de Josafat.

En cuanto a la tercera enumeración de la comedia, aparece precisamente en el primer acto que las concentra todas, y tiene un evidente sentido moral. En esta ocasión, quien la enuncia es el luego atribulado Zardán, en el contexto de una lección de ginofilia al príncipe:

ZARDÁN	Naturaleza no se conservara sin las mujeres.
JOSAFAT	Con honesto celo,
ZARDÁN,	mi vista en su valor repara. ¿Han hecho algunas cosas?
ZARDÁN	Todo el suelo la fortaleza celebró por rara de Délbora y la gran Pantasilea, Tomiris, Artemisa y Sicratea. Doctas fueron Erina, Safo y Pola, Anastasia, Cornelia y Damofila, Nicostrata, Minerva y Fabiola, las sibilas Casandra y Telesila; castas la griega, en las ausencias sola, y la que en Roma lágrimas destila de sangre por su honor; y este es proceso tan infinito que es pensarlo exceso (vv. 587-602).

La reacción de los personajes nos da una pista acerca de la intención central del pasaje, pues enseguida Josafat recompensa este despliegue de erudición (y de virtuosismo métrico) regalando un anillo a Zardán (vv. 603-612): la acumulación de nombres es una demostración de destreza y sabiduría digna de recompensa.

La tercera comedia que vamos a examinar, *La discordia en los casados*, entra también en la horquilla cronológica que hemos abierto con la *Jerusalén* (1609) y en la que se encuentran *El caballero del sacramento* (1610) y *Barlaán y Josafat* (1611): concretamente, *La discordia en los casados* se conserva en un manuscrito autógrafo fechado en 1611 (Presotto, 2000: 89). Y en ella, en el primer acto, aparece un pasaje que no solo nos devuelve a las descripciones arquitectónicas, sino a dos lugares que ya vimos en *El príncipe inocente*: Cléveris y su palacio. En este espacio, Pinabelo pretende desbaratar el enlace de la duquesa con el extranjero Albano, rey de Frisia, y asesinar a este en unas festividades pródigas en arquitectura efímera. Los versos que nos interesan son, precisamente, los endecasílabos que la describen:

Yo lo tengo trazado de esta suerte:
fabricaré en la plaza de palacio
un arco insigne que en madera y lienzo

imita la pintura al bronce y mármol,
 engañando la vista desde lejos.
 Levántanse en cuadrados pedestales
 seis columnas hermosas, de a cincuenta
 pies desde el zoco de la basa a lo alto
 de la cornisa, atando el arquitrabe,
 friso y triglifo el orden, que se arrima
 a los extremos de las dos paredes
 por donde se entra en la famosa plaza.
 Encima de los claros de los arcos,
 en unos vanos, forma de ventanas,
 se ven varios retratos de los duques
 que gobernaron la dichosa Cleves.
 Tras el orden que digo se levanta
 otro con no menor gracia y belleza
 adonde se relievan seis pilastras
 con sus ventanas a nivel, que tienen
 los reyes felicísimos de Frisia,
 todos con sus laureles y epigramas¹⁴ (vv. 540-561).

El pasaje comparte mucho vocabulario arquitectónico con los textos que hemos venido analizando («columnas», «basa», «cornisa», «arquitrabe», «friso», «pilastras»), aunque también añade otras palabras nuevas («zoco», «vanos»), incluyendo la relativamente rara «triglifo» (un adorno del friso, normalmente alternado con las metopas). Asimismo, se asemeja a los otros textos del corpus porque usa los términos en un ambiente palaciego y suntuario: Pinabelo idea unas construcciones efímeras para celebrar la entrada de un soberano. Por último, y como corresponde con el estilo sublime en el que encontramos las descripciones arquitectónicas, el extracto se encuentra en endecasílabos.

CONCLUSIÓN

Examinando las descripciones de la Jerusalén celeste en dos obras casi contemporáneas, la «epopeya trágica» en octavas de la *Jerusalén conquistada* (1609) y la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat* (1611), hemos podido estudiar cómo usaba Lope los tecnicismos arquitectónicos, que, partiendo de estas dos obras, hemos localizado en otras que son representativas tanto de su poesía no dramática (*La Filomena* y *La Circe*) como de sus comedias en fechas cercanas a *Barlaán y Josafat* (*El caballero del sacramento*, *La discordia en los casados*).

¹⁴ Solventamos las erratas y modificamos la puntuación de la edición de Artelope.

En primer lugar, hemos comprobado la amplitud y precisión del vocabulario arquitectónico de Lope, que incluye numerosos y muy variados tecnicismos y que, de hecho, justifica que dispongamos de tres trabajos dedicados exclusivamente al tema: los de Salembien (1933), Montoto (1949) y Fernández Gómez (1971-1972). Asimismo, hemos detectado cuál debió de ser la fuente del poeta en lo relativo al léxico arquitectónico: más que al Vitrubio que cita en las apostillas y texto de la *Jerusalén* y menciona de pasada en otras comedias, Lope recurrió a la descripción de El Escorial que ofrece Sigüenza en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), donde están todos los términos que nos interesan, incluso los más abstrusos, en espacio de unas pocas páginas y acompañados de una reflexión léxica que debió de interesar enormemente al Fénix.

En segundo lugar, y en relación con esta reflexión, hemos visto que el vocabulario arquitectónico da fe de un rasgo del estilo de Lope, quien trae estos tecnicismos en diversas obras y momentos de su carrera, con independencia de la materia que trate: lo hemos mostrado contrastando su descripción de la Jerusalén celeste en la *Jerusalén*, donde viene acompañada de enumeraciones arquitectónicas, y en *Barlaán y Josafat*, donde aparece sin ellas. Es más, el contraste con el *Barlaán* sirve para comprobar que lo característico de Lope era la enumeración técnica, que no tenía por qué ceñirse a los términos arquitectónicos. De hecho, en el *Barlaán* encontramos tres enumeraciones que recorren otros campos semánticos y acuden a otros tecnicismos: una lista de mujeres fuertes, una de enfermedades y una de piedras y gemas. Los contemporáneos del Fénix notaron esta tendencia a los vocablos abstrusos, y no dudaron en recriminársela cuando trataban de herirle: una prueba de ello la da Jáuregui, quien en su *Carta del licenciado Claros de la Plaza* recurre a la lista de serpientes de la *Jerusalén* para ridiculizar el amor de Lope por los términos peregrinos, pero también le recrimina algunos de los tecnicismos como los que hemos enumerado, como «acróteras» y «témpano» (296).

En tercer lugar, hemos mostrado qué valor veía el Fénix en estas listas, pues la de mujeres fuertes de *Barlaán* suscita una reacción clara en uno de los personajes, el príncipe Josafat, quien recompensa agradecido al que se la ha recitado. En efecto, estamos ante muestras de erudición, cualidad que Lope consideraba valiosa e incluso indispensable en un poeta, como explica por medio de uno de sus personajes en la *Arcadia* (1598):

Pues quien se pusiese a considerar lo que ha menester saber el que este género de ciencia profesa, tengo para mí que la dejaría, por muy buen natural que para ello tuviese, aunque algunos ignorantes se persuaden que basta con él solo, como si las obras de los antiguos Virgilio, Homero y otros no estuviesen llenas de moral y natural filosofía, que ésta es la principal maestra de los concetos y bellas invenciones, y llenas también de mil discreciones de tiempos y lugares en que se les conoce ser

grandísimos cosmógrafos y astrólogos. No sólo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto [no] le vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato [fol. 165r] y manera de vivir y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive, porque ninguna hay hoy en el mundo tan alta o ínfima de que no se le ofrezca tratar alguna vez, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano y monstro de la tierra (pp. 439-440).

Parte de ese «saber el poeta todas las ciencias» consistía en dominar el vocabulario técnico, dentro del que incluía el relativo a la arquitectura. Como los textos que nos ocupan son, además, poéticos, su exhibición de conocimientos técnicos viene acompañada de gran virtuosismo métrico, particularmente evidente en las enumeraciones de vocablos abstrusos. Si a esta demostración de capacidad erudita y métrica sumamos las connotaciones refinadas y suntuarias de algunos de estos campos semánticos (ciertamente el arquitectónico y el de las gemas), tenemos el último ingrediente que explica las razones del Fénix: estos pasajes nimbaban el texto de un aura cortesana. Así lo sugieren, de hecho, los contextos palaciegos de las enumeraciones, así como el hecho de que estén en metros italianos, y no en octosílabos.

En cuarto lugar, hemos visto que Lope cultivó la erudición arquitectónica en diversos géneros, y no exclusivamente en los más elevados, como la epopeya (la *Jerusalén*), los epilios mitológicos u otros textos en libros pensados para un público cortesano (*La Filomena*, *La Circe*). También la encontramos en sus comedias, donde no duda en introducir términos desde luego nada familiares, como arquitrabe, frontispicio o triglifo. Esto no quiere decir que el Fénix no tuviera en cuenta las reglas del decoro: la concentración de tecnicismos es mayor en la *Jerusalén*, y en cualquier caso las comedias que hemos citado son palatinas, y por tanto transcurren en entornos palaciegos, o tienen elementos hagiográficos, y por tanto son dignas de un estilo más elevado. Como adelantamos arriba, las comedias urbanas no presentan este léxico, o al menos no concentrado o con frecuencia, pues siempre hay excepciones a la regla, como muestra el extrañísimo y arriba mencionado «pitipié» de *Los ramilletes de Madrid* (v. 1151).

En quinto lugar, hemos distinguido entre descripciones con tecnicismos y enumeraciones propiamente dichas, donde la concentración de vocablos especializados es altísima y supone una exhibición de virtuosismo léxico y métrico. Estas enumeraciones aparecen constantemente en la poesía lopesca, tanto dramática como no dramática, y reúnen todo tipo de vocablos, desde los arquitectónicos a los ofídicos que ridiculizaba Jáuregui. Examinar los orígenes, desarrollo y motivo de esta furia lexicográfica y «poética de la lista» es una de las tareas pendientes de la crítica lopesca.

En sexto lugar, hemos identificado cómo se documentó Lope en temas arquitectónicos. Tal vez lo hizo consultando a Vitrubio y Vignola, que cita, o incluso conversando con los artistas y pintores de su círculo, a quienes también cita. Además, y con certeza, podemos señalar que usó la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* de Sigüenza, que no cita. Es más, en ese texto el jerónimo incluye disquisiciones que debieron de interesar sobremanera a Lope, porque se referían al estilo y a los tecnicismos. Nos referimos a esta reflexión sobre la novedad de su lenguaje arquitectónico, que Sigüenza disculpa porque la determina su tema:

También será menester que desde luego me perdonen los vocablos desusados, nuevos en nuestra lengua, que, por ser tomados de la propiedad del arte, ni se escusan ni tenemos otros con que decirlos, aunque no soy yo el primero. No es mucho padezca esta falta nuestra lengua castellana, pues la padece la latina o romana, que es como la madre, de donde se llamó «romance», y así le fue forzoso al maestro de la arquitectura Vitrubio Polión usar a cada paso de voces griegas o bárbaras, de donde esta arte trae su origen (negocio largo de averiguar) y escusarse en Roma de lo mismo que yo me escuso en Castilla. Y aunque supo también el arte y la lengua latina, que en aquel género ninguno le iguala, con todo es uno de los libros difíciles que nos ha dejado la venerable Antigüedad, por la razón del arte y de los nombres. Procuraré con todas mis fuerzas ablandar la dureza de lo uno y de lo otro, y humillaré con los vocablos nuestros caseros, cuando los hallare, la novedad o grandeza de los griegos y latinos, para que todos los entiendan (*Tercera*, p. 692).

No de otra manera debió de comprender Lope sus razones para emplear los «vocablos desusados» que hemos examinado en este trabajo.