

Textos literarios para las secciones españolas en Italia I

Ministerio
de Educación
y Formación Profesional

(del siglo XVI al siglo XX)



Textos literarios para las secciones españolas en Italia I

Siglos XVI – XVIII

Cristina Alegre Palazón
María Mercedes Álvarez Collar
Rafael Cid Martínez
Esperanza Falcón Nuviala
Paula Gómez González
Marta Lapuente Ortiz
Francisco Fernando Latorre Romero
María Dolores Nieto Acebes
Sabrina Ortega
Olga Orviz González
Soledad Pellitero Llanos
Laura Ripiado Chueca

Coordinación

Esperanza Falcón Nuviala
Marta Lapuente Ortiz
Soledad Pellitero Llanos

Catálogo de publicaciones del Ministerio
Catálogo general de publicaciones oficiales

Consejería de Educación en Italia, Grecia y Albania
Piazza Sant'Andrea della Valle, 6, 00186 Roma
educacionyfp.gob.es/italia
+39 0668307303

Autores

Cristina Alegre Palazón, María Mercedes Álvarez Collar, Rafael Cid Martínez,
Esperanza Falcón Nuviala, Paula Gómez González, Marta Lapuente Ortiz,
Francisco Fernando Latorre Romero, María Dolores Nieto Acebes, Sabrina Ortega,
Olga Orviz González, Soledad Pellitero Llanos y Laura Ripiado Chueca

Coordinadores

Esperanza Falcón Nuviala, Marta Lapuente Ortiz y Soledad Pellitero Llanos

Ilustraciones

Biblioteca Digital Memoria de Madrid (Europeana): página 178.
Biblioteca Nacional de España (Europeana): páginas 48, 150, 180.
Diego Delso: página 182.
Dominio público (Wikimedia Commons): páginas 10, 32, 34, 54, 58, 70, 75, 86, 89, 95, 96, 100, 126,
130, 133, 148, 151, 153, 173, 181, 183, 205, 208, 236, 238.
Jcomp en Freepik: portada.
María Dolores Nieto Acebes: página 32.
Museo Nacional del Prado: páginas 27, 134, 214, 222, 234.
Soledad Pellitero Llanos: páginas 6, 92, 168.
Titiriteros de Binéfar: página 84.
Unsplash (Mateus Campos): página 14.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
Secretaría de Estado de Educación
Dirección General de Planificación y Gestión Educativa
Unidad de Acción Educativa Exterior

Edita:

SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones



Edición: noviembre de 2022
NIPO: 847-22-139-X (ed. digital)
847-22-138-4 (ed. papel)

Índice

El siglo XVI

INTRODUCCIÓN GENERAL, <i>María Dolores Nieto Acebes y Sabrina Ortega</i>	7
LA LIRICA EN EL SIGLO XVI, <i>María Dolores Nieto Acebes y Sabrina Ortega</i>	11
LA PROSA EN EL SIGLO XVI, <i>Olga Orviz González</i>	49
EL TEATRO EN EL SIGLO XVI, <i>Marta Lapuente Ortiz</i>	71
CERVANTES, <i>Cristina Alegre Palazón y Paula Gómez González</i>	87

El siglo XVII

INTRODUCCIÓN GENERAL, <i>Esperanza Falcón Nuviala</i>	127
LA LIRICA EN EL SIGLO XVII, <i>María Mercedes Álvarez Collar</i>	131
LA PROSA EN EL SIGLO XVII, <i>Soledad Pellitero Llanos</i>	149
EL TEATRO EN EL SIGLO XVII, <i>Esperanza Falcón Nuviala y Laura Ripiado Chueca</i>	169

El siglo XVIII

INTRODUCCIÓN GENERAL, <i>Francisco Fernando Latorre Romero</i>	209
LA LIRICA EN EL SIGLO XVIII, <i>Rafael Cid Martínez</i>	215
LA PROSA EN EL SIGLO XVIII, <i>Francisco Fernando Latorre Romero</i>	223
EL TEATRO EN EL SIGLO XVIII, <i>Rafael Cid Martínez</i>	235

BIBLIOGRAFIA	247
--------------------	-----

A lo largo de las últimas tres décadas, muchos profesores de lengua y literatura españolas han aportado su conocimiento y experiencia en las *sezioni internazionali spagnole* a muchos miles de alumnos italianos que en ellas han aprendido el español y, sobre todo, en español.

El programa de Secciones españolas permite a docentes del sistema educativo español integrarse en un centro italiano de educación secundaria para impartir a sus alumnos un currículo que incluye enseñanzas de lengua y literatura españolas, así como de geografía e historia en español. Como en todos los programas de la Acción educativa española en el exterior, la permanencia de estos profesores está limitada a un cierto número de cursos académicos, por lo que conservar y transmitir su experiencia a quienes se integran en el programa es un objetivo prioritario.

De ahí que hace ya diez años se elaborase por parte de un grupo de profesores un *Textos para las Secciones españolas en Italia*, centrado en los contenidos del último curso de la sección, correspondientes a la literatura del siglo XX, como material de apoyo al trabajo en el aula que ha demostrado su enorme utilidad.

Como continuación de ese esfuerzo, a lo largo de este 2022 se constituyó un grupo de trabajo amparado por el Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, en el que han participado una docena de profesores de varias de las secciones españolas en Italia, tanto dependientes del Ministerio de Educación y Formación Profesional como del *Ministero dell'Istruzione*, y tanto docentes en servicio durante el curso 2021-22, como otros que terminaron su estancia en cursos recientes. A todos ellos, autores y coordinadores, la Consejería de Educación quiere agradecer su participación.

El resultado es este volumen, *Textos literarios para las secciones españolas en Italia I (del siglo XVI al siglo XX)*, que tiene un enfoque práctico como material para el aula. Cada uno de los siglos revisados, XVI, XVII y XVIII, se divide en una introducción y un capítulo por cada género literario, poesía, prosa y teatro, y cada uno de estos bloques incluye una introducción teórica, varios comentarios de textos y diversas preguntas prácticas sobre el texto comentado y teóricas sobre el conjunto del tema (para las que existe el correspondiente solucionario).

El contenido de este trabajo no agota ni sustituye al currículo sobre Literatura que se viene impartiendo en las secciones españolas, pero sí quiere servir como guía o apoyo para los docentes que año a año entran en sus aulas dispuestos a mostrar a los alumnos no solo el vigor de la lengua española, sino también la belleza y hondura de la literatura escrita en español.



El siglo XVI. Introducción general

María Dolores Nieto Acebes

Sabrina Ortega

En el siglo XV se produce un cambio en la forma de ver el mundo con respecto a la Edad Media. El feudalismo sufre un declive, y el auge económico de las ciudades y la formación de la burguesía favorecen el individualismo y, con él, el Humanismo, movimiento que nace en el siglo XIV en Italia que pretende restaurar el ideal educativo de la Antigüedad, basado en los *studia humanitatis* (gramática, retórica, poética, historia y filosofía) y la vuelta a la cultura grecolatina.

Frente al teocentrismo medieval ahora se defiende que lo más importante es el ser humano (antropocentrismo). El hombre se siente capaz de dominar el mundo y la vida humana se considera digna de ser vivida con sus bellezas y placeres.

El Erasmismo, defendiendo una religiosidad más íntima y mental, ejerce una influencia fundamental y propugna la vuelta a las fuentes primitivas del cristianismo por medio del uso de la lengua vulgar.

Otro elemento importante es la concepción del amor formulada por los neoplatónicos: el amor se transforma en un sentimiento que supera la sensualidad y es la unión de la mente y de la voluntad de los amantes.

Este periodo denominado Renacimiento supone el inicio de la Edad Moderna. Surge en Italia en los siglos XIV y XV y las personalidades más importantes de este periodo fueron italianas: Rafael Sanzio, Miguel Ángel Buonarroti y Leonardo da Vinci dominaron las artes, Cristóbal Colón fue el responsable de la navegación y Nicolás Maquiavelo fundó la ciencia política. También el papado, a través del control de las almas, influyó mucho en el destino de las dinastías gobernantes europeas. La historia de esos siglos nos muestra que, si había una capital en Europa, esa era Roma.

Sus protagonistas son los intelectuales –hombres de letras, artistas, filósofos, científicos, arquitectos– que, como figuras sociales, se diferencian claramente de los hombres

cultos de la Edad Media, principalmente hombres de la Iglesia o vinculados a ella. Los intelectuales del Renacimiento se consideraban autónomos y veían esta postura ideológica como un valor a cultivar y defender. Su actividad fue posible gracias a la protección que soberanos, grandes nobles e incluso papas, caracterizados por un nuevo espíritu de mundanidad, les aseguraron. Estos, favorecidos también por una renovada prosperidad económica y social, pusieron a disposición de los intelectuales enormes recursos económicos (mecenazgo) obteniendo prestigio y reconocimiento social.

Las ideas humanistas, favorecidas por el descubrimiento de la imprenta de Gutenberg, tienen una amplia difusión e influencia; así que el Renacimiento se expande por Europa a lo largo del siglo XV y llega a España en una fecha clave: 1492. Es este el año del final de la Reconquista, la expulsión de los judíos, el primer viaje de Colón a América y la fecha de la publicación

de la primera *Gramática de la lengua castellana* por Antonio de Nebrija.

Se asiste al nacimiento de los estados nacionales europeos en España, Francia e Inglaterra. Los Reyes Católicos llevan a cabo la unidad nacional y dan lugar a una nueva forma de Estado, la Monarquía absoluta. El poder se concentra en la persona del Rey, o del Emperador, y su poder es de origen divino. España es un territorio unificado y estabilizado que empieza a expandirse por América, con la Conquista, y por Europa gracias a las alianzas matrimoniales: en los territorios del Imperio español «nunca se pone el sol».

La Corona asume un poder mayor y la Iglesia se divide en católicos y protestantes; de esta manera los reinados de Carlos I (1516-1556) y de Felipe II (1556-1598) marcarán los dos distintos periodos del Renacimiento en España: El Renacimiento de la Reforma y el segundo Renacimiento de la Contrarreforma.



La lírica en el siglo XVI

María Dolores Nieto Acebes

Sabrina Ortega

ÍNDICE

LA LÍRICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

- Influencia de la lírica italiana.
- Petrarquistas españoles que preceden a Garcilaso.
- Temas, metros, estilo.
- Otras literaturas.
- Garcilaso de la Vega.
 - Vida.
 - Producción poética y temas.
 - Trayectoria poética.

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: Soneto XXIII «En tanto que de rosa y azucena».
- Texto 2: Égloga III - Octavas 20-21 y el Soneto XIII «A Dafne».

LA LÍRICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

- La Contrarreforma.
- Fray Luis de León.
- San Juan de la Cruz.
- Santa Teresa de Jesús (lírica religiosa).
- Otras literaturas.

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: «Oda a la vida retirada», Fray Luis de León.
- Texto 2: «Noche oscura del alma», San Juan de la Cruz

La lírica en la primera mitad del siglo XVI

Influencia de la lírica italiana

Durante el reinado de Carlos V (1517-1556), España es el eje central de un imperio europeo inmenso que en una primera fase es empujado por el optimismo y el deseo de universalidad. La sociedad española vive entre éxitos militares, prosperidad económica y orgullo nacional que influyen en el desarrollo de un ambiente literario y palaciego que ve en el «completo caballero» la figura del artista, hombre de armas y de letras como es el poeta Garcilaso.

El contacto con Italia se hace muy estrecho ya que una circunstancia política favorece la rápida italianización de la literatura española: España se pone, como dominadora, en contacto con todos los estados italianos gracias a la conquista de Sicilia, Cerdeña, Nápoles y el Ducado de Milán, empezada por Fernando el Católico y terminada por Carlos V.

La producción poética en lengua castellana de la primera mitad del siglo XVI muestra uno de los cambios más significativos en la literatura: las formas poéticas italianas entran con fuerza en la poesía española. La versificación tradicional convive ahora, o contrasta en algunos casos, con los metros italianos que producen un nuevo ritmo poético al que no todos los oídos están acostumbrados y son percibidos en España casi como un género prosaico. Al mismo tiempo, el castellano, lengua vulgar evolucionada del latín, se convierte en lengua diplomática y se impone en la cultura.

Petrarquistas españoles que preceden a Garcilaso

Antes de llegar al apogeo del movimiento renacentista en la península Ibérica, ya el poeta Íñigo López de Mendoza, conocido como el Marqués de Santillana (1398-1458), compone 42 sonetos en la obra *Sonetos fechos al itálico modo* sin conseguir un gran resultado.

Algunos años más tarde el poeta Juan Boscán (1492-1542) se deja inspirar por el soneto al modo italiano, pero tanto él como el Marqués de Santillana muestran todavía ciertas dificultades en la fluidez del lenguaje. Es el humanista veneciano y embajador Andrea Navagiero quien, en 1525, se hace portavoz de la cultura italiana en España, sugiriéndole al amigo y poeta Juan Boscán escribir en metros italianos.¹ El éxito no llega para Boscán, pero la amistad que lo une a Garcilaso, quien posee mayor elegancia y habilidad en «la nueva medida», hace que triunfen las formas italianas en la lírica española.

Temas, metros, estilo

Temas

Los poetas miran hacia Petrarca y la poesía italiana y adoptan sus tropos, temas y modos; su *Cancionero* es el gran modelo de la poesía amorosa.

Las raíces de este amor vienen del amor cortés, o sea, un amor imposible e inalcanzable, pero también causa de conflicto entre razón y emoción o contrastes íntimos (vidamuerte, odio-amor, etc.). La sed de amor, de un amor platónico (o no siempre tal) se convierte en el eje central de la lírica.

El deseo de alcanzar el Absoluto lleva a veces a percibir con claridad la caducidad de la vida.

¹ En su estancia española junto al séquito del emperador, Navagiero tuvo la oportunidad de asistir a las bodas imperiales y, coincidió con Boscán en los jardines del Generalife de Granada. «Porque estando un día en Granada

con el Navagero, [...]tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia».

La Naturaleza es ahora el marco o la escenografía de las experiencias amorosas y puede ser espejo del alma del poeta. Asimismo, el campo es símbolo de la perfección natural y, contrastándolo con el espíritu del poeta, es un mundo lleno de armonía y quietud. De ahí que se escriban obras de carácter bucólico o pastoril inspiradas en autores latinos tales como Ovidio, Horacio y Virgilio.

La mitología es un tema central que ejerce gran influencia en la producción lírica, inspirándose sobre todo en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Es muy frecuente el uso de varios tópicos, algunos de ellos tomados del mundo clásico

- a) *Carpe diem*: se exhorta a disfrutar de la vida durante la juventud, de la belleza, de la salud y del entusiasmo antes de la llegada de la vejez. Este tópico está asociado al llamado *tempus fugit*, o sea el paso inexorable del tiempo y el *collige, virgo, rosas*, recomendación a amar antes que la belleza de las jóvenes se desvanezca.
- b) *¿Ubi sunt?*: ¿dónde están los grandes de la historia y de la fama? Se basa en una pregunta retórica y lleva a una meditación sobre la mortalidad y caducidad de la vida.
- c) *Beatus ille...* o «feliz aquel que...»: exalta la vida retirada y sencilla, por lo general en contacto con la naturaleza.
- d) *Locus amoenus*: un lugar natural donde tres elementos: el agua, el prado y la sombra de árboles, invitan a la conversación o al descanso.
- e) *Aurea mediocritas*: ideal de vida en que no se prefiere lo mucho ni lo poco, sino tener estrictamente lo necesario, para evitar la preocupación de las pasiones
- f) *Donna angelicata*: la amada del poeta lo ayuda a depurar el amor de la

sensualidad y el pecado y convertirlo en amor a la filosofía, a la virtud y a Dios.

- g) *Descriptio puellae*: la descripción de la belleza ideal de la mujer.
- h) *Miscere utile dulci*: mezclar lo útil con lo dulce, o sea, enseñar y deleitar en las obras de carácter didáctico.

Metros y estilo

En el Renacimiento empieza el dominio del endecasílabo en detrimento del octosílabo, que en la poesía española se remontaba a la lírica tradicional de la Edad Media. Se crean nuevas estrofas, entre ellas el soneto (compuesto por dos cuartetos y dos tercetos), la octava real, el terceto, la lira, la canción y la silva. La oda, la elegía y la epístola serán las composiciones más frecuentes.

La forma poética debe ser bella, siguiendo una norma de naturalidad elegante, y rehuir la afectación que no aporta significado. El deseo de claridad, concisión, sencillez, simetría y elegancia llevan a evitar excesivas figuras retóricas o el uso de un lenguaje retorcido y oscuro mientras el verso se vuelve fluido y musical.

Otras literaturas

Pierre Ronsard (1524-1585) cumple en Francia un papel semejante a Garcilaso de la Vega en España, actuando como difusor principal del espíritu lírico renacentista. Su amplia producción poética muestra la influencia de Petrarca y Horacio, y se centra en el tema amoroso, inspirado probablemente por una dama de la corte. Su sólida formación clásica lo lleva a liderar un grupo de literatos conocido como *La Pléiade*.

En Inglaterra, como en la mayor parte del norte de Europa, las ideas y el estilo renacentistas tardaron en desarrollarse. En el reinado de Isabel I se alcanza el apogeo del



Renacimiento, aunque ya muchos eruditos ven sus inicios en el reinado de Enrique VIII. El modelo de soneto italiano² penetra en la literatura inglesa gracias a Sir Thomas Wyatt, político, embajador y lírico; posteriormente, 50 años después, será llevado a niveles inalcanzables y totalmente originales por W. Shakespeare, gracias, además, a las aportaciones de poetas como Michael Drayton y Henry Constable, y su perfeccionamiento de la técnica del soneto.

Al igual que en la literatura, también en las artes figurativas y en la música el espíritu nacional italiano participó en la formación de un nuevo ideal. Por lo que respecta a la arquitectura y a las artes de la pintura y la escultura, el término genérico «renacimiento» fue utilizado para indicar un ciclo que comenzaba con Giotto y se establecía con Masaccio, Donatello y Filippo Brunelleschi, liberándose de las formas greco-bizantinas y volviendo a las romano-latinas. La mayor influencia en este periodo es, sin duda, la de Miguel Ángel. Los artistas más destacados de esta época en España son Alonso Berruguete y El Greco.

Sin duda, el Renacimiento es el periodo de la historia de la humanidad de los dos últimos milenios que ha determinado y guiado el espíritu europeo (e indirectamente el de muchos pueblos no europeos) de forma más profunda y duradera, sentando las bases no sólo de la vida artística, sino de toda la vida ética y espiritual europea hasta principios del siglo XX.

Garcilaso de la Vega (Toledo, ¿1501? – Niza, 1536)

Vida

Garcilaso de la Vega fue el prototipo del hombre renacentista: es cortesano, hombre de armas, músico, poeta y aristócrata. Nació

en Toledo, probablemente entre 1501 y 1503, en una familia ilustre, y sirvió al emperador Carlos V en varias campañas militares, en particular en la rebelión de los Comuneros y en las batallas del norte de Italia.

Italia y la cultura italiana fueron parte fundamental de la vida y producción literaria del poeta y sería imposible concebir la una sin las otras. Garcilaso estuvo impregnado de cultura renacentista italiana. Se suelen reconocer tres fases en su relación con Italia:

- a) Garcilaso conoció los *Sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana y se formó en un ambiente cultural ya italianizante.
- b) En 1529, con motivo de la coronación del emperador Carlos V en Bolonia por parte del papa Clemente VII, se produjo su primera estancia prolongada en Italia que le permitió entrar en contacto directo con relevantes personajes del Renacimiento italiano.
- c) El periodo más largo y fértil fue su estancia en Nápoles desde octubre de 1532 hasta octubre de 1534, donde conocería a fondo la cultura renacentista italiana y las obras de los escritores que lo inspiraron, como Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Jacopo Sannazzaro y Virgilio, cuyas huellas se pueden detectar en muchas de sus obras. En esta ciudad Garcilaso escribió sus versos más destacados. Durante estos años conoció al cardenal Pietro Bembo, importante por su papel en la canonización de los géneros literarios italianos, y a otros poetas como Bernardo Tasso y Luigi Tansillo.

En 1525 se casó con Elena Zuñiga por voluntad del emperador Carlos V. En 1526

² Elaborado luego en la típica estructura inglesa en tres cuartetas y un pareado de cierre.

conoció a Isabel Freire, la dama de la corte portuguesa del séquito de la emperatriz Isabel de Portugal, de quien se enamoró aunque estaba ya casada con otro caballero. Ella inspiró gran parte de sus versos de amor y provocó momentos de gran tristeza y melancolía en el poeta por su muerte prematura.

El poeta falleció en 1536 a causa de unas heridas graves sufridas en una batalla contra los franceses, en Provenza, sin publicar ninguna obra en vida.

Producción poética y temas

*Garcilaso escribe, en suma, no como mero adaptador de metros, formas o temas italianos, sino como experimentador sobre modelos clásicos, a la par de los italianos con quienes convivía; impulsa así desde Italia una verdadera revolución poética sin la que no puede entenderse la historia de nuestra poesía hasta hoy mismo.*³

La obra poética de Garcilaso que ha llegado hasta nuestros días fue publicada por la viuda de Juan Boscán junto con la obra poética de este. Breve es su obra poética, así como su vida. Se conservan:

- El *Cancionero* que incluye unos 40 sonetos y 5 canciones.
- Ensayos epistolares (dos elegías en tercetos y una epístola a Juan Boscán en versos sueltos).
- Algunos poemas en latín y algunas coplas castellanas.
- Tres églogas pastoriles en métrica variada.

Tres nombres principales están vinculados con la poesía garcilasiana: Virgilio, Petrarca y Sannazaro. De Virgilio, el poeta rescata la expresión del sentimiento y aprende la forma de los poemas pastoriles; de Petrarca, la métrica y la indagación en los estados de

ánimo; de Sannazaro, el nivel artístico de la novela pastoril como su *Arcadia*, escrita en prosa y en verso.

Trayectoria poética

Al principio, la poesía sigue la tradición del *Cancionero* del siglo XV sin aportar innovaciones importantes. Luego, en 1526, se abre el paso a una nueva poesía que muestra la asimilación del petrarquismo y el cultivo de los metros italianos, aunque todavía no llega el poeta a la armonía y perfección, sino a cierta intensidad emotiva.

Ej. Soneto I

*Cuando me paro a contemplar mi estado
Y a ver los pasos por do me han traído,
Hallo, según por do anduve perdido,
Que a mayor mal pudiera haber llegado;*

Se notan aquí el tema del sufrimiento amoroso y el gusto por el juego de palabras y conceptos, típico de la lírica del siglo XV.

Durante su etapa en Nápoles, la expresión poética se vuelve más melancólica y parece alcanzar un equilibrio entre emoción y perfección, como en el soneto X:

*¡O dulces prendas por mi mal balladas,
Dulces y alegres cuando Dios quería,
Juntas estáis en la memoria mía
Y con ella en mi muerte conjuradas!*

Este soneto se considera inspirado por la muerte de la mujer amada y contrapone el dolor presente a la felicidad perdida.

También en la *Égloga I* el poeta presentará la síntesis de su gran amor frustrado, recordando por un lado el desdén de Isabel Freire (pastor Salicio) y, por otro, el dolor por la muerte de su amada (pastor Nemoroso). La crítica considera que esos versos son perfectos y expresan un auténtico dolor.

En la última etapa de su producción, Garcilaso expresa sus sentimientos con

³ en <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/avila.htm>

armonía, serenidad y transparencia; los versos quieren llegar a la belleza pura y el poeta se refugia en el arte. Se lee entre líneas el deseo de gozar de la vida y cierta valoración positiva del mundo, como en el soneto XXIII («En tanto que de rosa y azucena»), que glosa el tema del *carpe diem*, el XIII dedicado al mito de Dafne y Apolo o en la *Égloga III*, donde el poeta muestra su maestría en la musicalidad y sonoridad del verso, además del clasicismo del tema de inspiración.

Resumiendo, los temas que impregnan la poesía garcilasiana son:

- El amor como algo realmente vivido pero en línea con la melancolía petrarquista, aunque más sobria y pudorosa.
- La naturaleza idealizada, donde domina la armonía del paisaje, espejo del amor y del sentir, que se convierte en confidente del poeta. Son los ambientes bucólicos a los que recurre a menudo la lírica renacentista.
- El mundo de la mitología, como corresponde a un movimiento literario que se inspira en el mundo clásico, además de inspirarse en la perfección y el equilibrio de la estética griega y latina.
- El estilo es de una elegancia sencilla y armoniosa. La selección léxica resulta perfecta, ya que privilegia la autenticidad de la expresión y consigue evitar formas retóricas recargadas y artificiales. Las metáforas suelen ser fáciles y comprensibles, y, normalmente, forman parte del patrimonio poético tradicional; además, el léxico se puede definir mesurado. Se sigue el principio de naturalidad y selección que se opone a la forma expresiva latinizante, algo amanerada, del siglo anterior. Muchos son los recursos estilísticos utilizados por Garcilaso, entre los cuales destacan la metáfora de sabor conceptista, el epíteto, la aliteración, la gradación y el hipérbaton.

Para saber más

Gracias a Garcilaso y a Juan Boscán también se comenzó a emplear en castellano la llamada lira, estrofa de origen italiano compuesta por cinco versos que riman en consonante. Dos de estos versos son endecasílabos (arte mayor) y tres heptasílabos (arte menor). El esquema que sigue es aBabB; es decir, que el segundo y el quinto verso son endecasílabos y el resto heptasílabos. El nombre de esta estrofa procede del primer verso de la canción V de Garcilaso *Ode ad florem gnidi – Oda a la flor de Gnido*

*Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento,*

Durante el Renacimiento fue muy popular; se encuentra, por ejemplo, en la obra de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, mientras decayó en el Barroco para volver a resurgir con fuerza en el Romanticismo.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Soneto XXIII*, Garcilaso de la Vega.

En tanto que de rosa y azucena...

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

5 y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

10 coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.⁴

Garcilaso de la Vega, *Soneto XXIII*

1. Tema

El poema nos ofrece como tema la exhortación a gozar de la belleza en el momento de su manifestación máxima, la juventud. Es uno de los temas recurrentes de la lírica del Renacimiento.

2. Resumen

El poeta aconseja a las jóvenes doncellas que aprovechen su juventud antes de que sea tarde y llegue la senectud. Al hacerlo, describe los rasgos más evidentes de su belleza e induce a reflexionar sobre el inexorable paso del tiempo.

⁴ Texto tomado de Tomás Navarro Tomás, 1973 en <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/soneto09.htm>

3. Estructura

Externa

En cuanto a la estructura externa (formal), el poema se configura en forma de soneto, composición lírica procedente de la lírica italiana, de 14 versos endecasílabos, reunidos en dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante ABBA ABBA (rima abrazada o cruzada) CDE DCE (rima trenzada).

La voz poética alterna entre un objetivismo descriptivo de las primeras dos estrofas, a la participación del poeta en la tercera estrofa («coged»), anunciada ya, sin embargo, por el uso del adjetivo «vuestro gesto y vuestro mirar» en los vv. 2 y 3.

Interna

Analizando la estructura interna (temática) del texto, observamos que el poema tiene la estructura clásica de la argumentación: los dos cuartetos son la primera premisa, el primer terceto una suerte de segunda premisa que se cumple en el segundo terceto. Más precisamente:

- En el primero y segundo cuarteto predomina la descripción física de la dama a la que se dirige el poeta, focalizando la atención en su cara, su mirada, su cuello y su cabello.
- El primer terceto es el que contiene el verdadero tema del poema: la forma verbal en imperativo «coged» introduce un apóstrofe que se dirige a la/s doncella/s y aconseja aprovechar el momento de la juventud.
- En el segundo terceto el poeta interviene con su conocimiento y experiencia que lo llevan a afirmar lo que pasará inexorablemente, o sea, la llegada inevitable de la vejez.

Se puede afirmar que la estructura interna pone en evidencia cinco de los tópicos más utilizados en la poesía del Siglo de Oro:

- 1.º apartado: *descriptio puellae* y *donna angelicata*.
- 2.º apartado: *carpe diem* y *collige, virgo, rosas*.
- 3.º apartado: *tempus fugit*.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Nos encontramos frente a uno de los sonetos más conocidos de Garcilaso de la Vega, poeta renacentista a quien la lírica española debe la introducción del soneto petrarquista. Los casi cuarenta sonetos compuestos por el autor tratan el tema común del amor, a veces, con cierta actitud artificiosa típica de la poesía cortesana, otras, con claras referencias a mitos clásicos muy de moda en la época, otras más, y son los mejores, presentando el dolor profundo del enamorado por un amor no correspondido.

Numerosos son los rasgos que definen estos versos como un texto muy representativo del Renacimiento:

- el andamiaje metafórico,
- la abundancia de adjetivos (apenas hay sustantivos sin ellos) y las sugerencias sensoriales,
- el uso de los tópicos de la cultura clásica, y

- el estilo llano y elegante.

En el plano léxico-semántico, la estructura metafórica del poema se construye gracias a la simbología cromática de las flores. Es evidente que, ya en el primer verso, el poeta se concentra en la presentación de la rosa = color rojo, pasión y atrevimiento, y de la azucena = color blanco, pureza y contención. Los cuatro primeros versos pintan el retrato de una mujer en cuyo rostro, delicado como las flores, se nota el contraste y la lucha interior entre ser pasional «ardiente» y pura «honesta». A partir de aquí empieza un interesante juego de oposiciones (piel blanca-mejillas rosadas) y, al mismo tiempo, en la doncella conviven recato y ardor, que encienden el corazón pero también lo contienen para no caer en la perdición de los sentidos.

El cabello es típicamente rubio, como dice el poeta en la segunda estrofa usando una metáfora más bien usual en la poesía petrarquista, o sea, comparándolo con el oro: «que en la vena del oro se escogió» vv. 5-6; el cuello es «blanco, enhiesto» actitud física que recuerda a todas las mujeres altivas, perfectas, puras, del amor cortés que inspiró el ideal renacentista de la belleza femenina.

En la tercera estrofa, la juventud y sus rasgos de desenfado y lozanía se describen como «de vuestra alegre primavera el dulce fruto» vv. 9-10 mientras que su directo opuesto, la vejez, se transforma en «la hermosa cumbre» cubierta de nieve v. 11, o sea, las canas de su hermosa cabellera, resultado del inexorable paso del tiempo, representado por la personificación del «tiempo airado» v.10.

El tiempo pasará rápido, dice el poeta, con la metáfora de una rosa que se marchita a causa del «viento helado» v. 12, y no habrá manera de detenerlo, o sea, el viento helado «todo lo mudará, por no hacer mudanza en su costumbre» vv. 13-14. Nótese aquí, además, el juego de palabras, el políptoton, mediante «mudará» y «mudanza», que recuerda los artificios habituales de los cancioneros del siglo XV.

Una estructura de oposiciones, de imágenes en antítesis, finalmente, vertebró el desarrollo del poema:

PASIÓN VS PUREZA

Rosa – Azucena

Ardiente – Honesto

Enciende – Refrena

JUVENTUD VS VEJEZ

Alegre primavera/dulce fruto – Viento helado

Hermosa cumbre – Nieve

b) Analizando el plano morfosintáctico, la presencia de una frecuente adjetivación, se produce a través de una serie de sintagmas nominales con complementos variados y proporciona al lector un efecto de percepción sensorial:

determinante + nombre + complemento del nombre

«vuestro mirar ardiente, honesto»

«el hermoso cuello blanco, enhiesto»

«vuestra alegre primavera»

«el dulce fruto»

«el tiempo airado»

«la hermosa cumbre»

«el viento helado»
«la edad ligera».

Esta construcción sintáctica, que parecería dificultar la descodificación del texto poético, en realidad produce dinamismo y movimiento a través de la abundancia de imágenes, resultado de las estructuras bimembres. A veces, como en el v. 8, el efecto del movimiento ligero del cabello, a causa del viento, se produce a través de la gradación ascendente de tres formas verbales «mueve, esparce y desordena», que algún crítico define como técnica de cámara lenta, casi cinematográfica.

El análisis de las formas verbales utilizadas por el autor refuerza la idea del paso del tiempo, ya que a los verbos en presente de los dos cuartetos «se muestra, enciende, refrena, mueve, esparce, desordena» siguen el imperativo «coged», para exhortar a las doncellas al goce de la juventud y de su belleza, y el futuro imperfecto «marchitará y mudará», que describen el destino cierto e inexorable de las jóvenes. La anáfora en los versos 1 y 5 «En tanto que...» insiste y refuerza la idea de simultaneidad entre juventud y goce de la vida.

c) Se suele decir que el tema del soneto XXIII es el *carpe diem*, pero esta afirmación es reductiva, como ya se comentó en la estructura interna. Garcilaso, gracias al magisterio de los artistas conocidos durante su estancia en Italia, y a sus estudios clásicos, concentra en este poema gran parte de los tópicos latinos y griegos revalorizados en su época.

El tema del *carpe diem* viene de una frase atribuida al poeta Horacio (65 - 8 a. de C.), quien, en línea con los filósofos epicúreos, en el primer libro de las *Odas*, aconseja a su amiga Leucone: «Carpe diem, quam minimum credula postero», es decir: «Aprovecha el día de hoy; confía lo menos posible en el mañana», que es precisamente el argumento de los dos tercetos.

El significado del soneto quedaría incompleto si no se subrayara el uso del tópico del *tempus fugit*, que resume el concepto de la fugacidad de la vida y del paso inexorable del tiempo que Garcilaso describe en los tercetos.

Estos dos tópicos cobran especial importancia en el Renacimiento y en el Barroco, y muestran diferentes formas de entenderlos respecto a las distintas épocas literarias. En la Edad Media, se enfatizaba más la idea de la muerte cierta y siempre al acecho; por el contrario, en el Renacimiento, se aprovecha el vitalismo de la belleza juvenil y se advierte de su brevedad sin pesimismo. Finalmente, en el Barroco este tema vuelve a la idea de la muerte, reforzada por el pesimismo y la sensación de desengaño de la época.

Ya se ha comentado la llamada *descriptio puellae* que ocupa los primeros dos cuartetos, presentando los rasgos de la belleza de la mujer mediante una enumeración gradual, en orden descendente: cara pálida, labios rojos, mirada intensa, cuello y tez blanca, cabello largo y rubio.

El tópico de la exhortación al goce de la vida procede del poeta latino Ausonio quien escribió en el IV siglo:

*Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes,
et memor esto aevum sic properare tuum.*

(Traducción: Recoge, doncella, las rosas mientras la flor está lozana y la juventud fresca, y acuérdate de que así se apresura también tu edad.)

Cabe añadir que, en este poema, la estética renacentista se nota también en el lenguaje sencillo y equilibrado. La presencia de abundantes figuras retóricas, como el uso frecuente del hipébaton, las personificaciones («Mirar honesto» v.3, «alegre primavera» v.9, «tiempo airado»

v.10, «edad ligera» v.13) y las anáforas, no perjudican la medida y el equilibrio, que son uno de los rasgos más apreciables de este soneto y de la lírica de la primera parte del siglo XVI.

Para saber más

Este conocido soneto es un claro ejemplo de cómo opera la cadena de la tradición literaria mediante el procedimiento de la *imitatio* clásica, que establece relaciones de dependencia referencial de un texto respecto a otro ubicado en cierto periodo preciso. Los escritores tratan de seguir de cerca lo que han escrito quienes les han precedido, y actúan partiendo de la base de que esa imitación es un valor añadido a la obra que uno escribe y nunca una simple copia, ni mucho menos un plagio. En el Renacimiento imitar es seleccionar lo que han dicho otros y elaborar la propia obra, original y deudora, a la vez, de las palabras del maestro imitado.

Es así que, leyendo varios sonetos de otra procedencia, el lector reconoce el eco de los motivos clave de nuestro soneto XXIII; basta con comparar los versos siguientes para reconocer la acción de la *imitatio*:

- Bernardo Tasso, «Mentre che lo aureo crin vi ondeggia intorno», 1534-37
- Pierre Ronsard, «Soneto a Helena», 1578
- Luis de Góngora y Argote, «Mientras por competir con tu cabello», 1582
- Francisco de Quevedo, «Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura, para no malograrla», 1648
- Bernardo de Balbuena, «Mientras que por la limpia y tersa frente», 1624

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Localiza en el texto las oraciones subordinadas temporales y explica su construcción, además del relativo uso de las formas verbales.
2. Busca el sustantivo correspondiente a los adjetivos utilizados por Garcilaso en su soneto (ejercicio de derivación de adjetivo a sustantivo)

Ejemplo: Ardiente	<i>Ardor</i>	Alegre	
Honesto		Dulce	
Presto		Airado	
Hermoso		Helado	
Enhiesto		Ligera	

3. Escribe alguna frase idiomática relacionada con las partes del cuerpo mencionadas en el poema:
 - a. cuello:
 - b. ojo:
 - c. cabellos-pelo:

- d. piel:
- e. boca:
- f. frente:

4. ¿La *imitatio* creativa puede ser considerada plagio? ¿Hoy en día imitar es un valor o un defecto? Argumenta tu opinión en 200-250 palabras, poniendo ejemplos concretos de las manifestaciones artísticas actuales.

TEXTO 2: *Égloga III*, Garcilaso de la Vega.

19

- 145 Dinámene no menos artificio
mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robusto oficio
de la silvestre caza embebecido.
- 150 Mudar presto le hace el ejercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro.

20

- 155 Dafne, con el cabello suelto al viento,
sin perdonar al blanco pie corría
por áspero camino tan sin tiento
que Apolo en la pintura parecía
que, porqu'ella templase el movimiento,
con menos ligereza la seguía;
- 160 él va siguiendo, y ella huye como
quien siente al pecho el odioso plomo.

21

- 165 Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.⁵

Garcilaso de la Vega, *Égloga III*

⁵ En: Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Clásicos Castalia 1972.

1. Tema

El tema de este poema es la pérdida del amor anhelado y el consiguiente dolor inconsolable del enamorado.

2. Resumen

El poeta usa la narración alegórica de un mito muy conocido y presente ya en las *Metamorfosis* de Ovidio y en la *Arcadia* de Jacopo de Sannazaro: el mito cuenta que Eros había dirigido una flecha con punta de oro a Apolo, con la intención de que se enamorara perdidamente. La segunda flecha, la del odio, había herido a la ninfa Dafne. La doncella, caminando por el bosque, se había encontrado con Apolo que empezó a perseguirla con vehemencia, rogándole que se detuviera. Dafne huyó asustada por la insistencia del dios y pidió ayuda a su padre, Peneo, quien la salvó transformándola en un laurel.

3. Estructura

El análisis textual se refiere a dos de las 47 estrofas de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, compuesta algún tiempo después de la muerte de la amada Isabel Freire (1534-1536), probablemente su última obra.

Externa

Se trata de octavas reales, es decir, estrofas de ocho versos endecasílabos que riman en consonante, siguiendo el esquema: 11A, 11B, 11A, 11B, 11A, 11B, 11C, 11C. Los críticos anotan que se trata de una medida inusual para una égloga, utilizada para dar a la obra una dimensión lírica, a pesar de presentar también una dimensión narrativa y dramática, ya que el poeta parece que resume en ella todos los temas de los sonetos escritos hasta entonces. En el poema se describe lo que la ninfa Dinámene (criatura fantástica antropomorfa de inspiración homérica) está bordando en un tapiz, o sea la metamorfosis de Dafne, así que el tono resulta descriptivo y no se percibe la presencia del yo lírico, sino cuando el mismo poeta sugiere al lector apreciar el resultado de la labor de la ninfa en el tejido (v.4)

Interna

La estrofa 19 se presenta aquí a modo de planteamiento de la acción: Dinámene pinta la historia del amor frustrado que Apolo siente por Dafne y explica que fue Cupido quien causó la trágica situación.

La estrofa 20 expone la huida de Dafne y el dolor de Apolo.

La estrofa 21 describe, mediante el efecto ya descrito de cámara lenta, la transformación de Dafne de ser humano a laurel, árbol que desde entonces está consagrado a Apolo. Los últimos dos versos describen el dolor inconsolable del Dios por perder para siempre a su amada.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

La *Égloga III* de Garcilaso fue escrita poco tiempo antes de la muerte del poeta (entre 1534 y 1536) y es considerada por la crítica su producto poético mejor y más perfecto; en ella se aprecian la perfección técnica, el dominio total de los valores sensoriales y el uso ya asimilado de la métrica italiana.

El poeta se refugia en la poesía para rehuir el dolor de la realidad y sueña con que, junto a las riberas del Tajo, cuatro ninfas bordan las historias de los amores más famosos de la mitología: Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis, Nemoroso y Elisa, tan apreciados en época renacentista. Se inicia con una dedicatoria que ocupa las siete primeras octavas. La segunda parte (estrofas 8-37) comienza con una descripción de un lugar cercano al Tajo, del cual emergen cuatro ninfas que se ponen a trabajar en sus tapices que representan antiguas leyendas griegas, cuyo tema común es el amor frustrado. En la tercera parte (estrofas 38-47), se acercan al lugar los pastores Tirreno y Alcino, que cantan alternativamente su amor hacia las pastoras Flérida y Filis.

Las estrofas 19-20-21 pertenecen a la segunda parte del poema. Las octavas 20 y 21 relatan específicamente el mito de Apolo y Dafne, mostrando cómo el autor parece reutilizar los versos endecasílabos del conocido soneto XIII, cuyo eco se percibe con claridad durante la lectura.

El texto presenta una estructura lógica muy clara: en ámbito léxico-semántico se ofrece al lector el planteamiento narrativo de la ninfa bordando la historia mitológica y enseguida se pasa a describir a Dafne, que mediante la metonimia del v. 8 se dice que «siente al pecho el odioso plomo», o sea, ha sido herida por la flecha de plomo que le impide enamorarse de Apolo y, desesperada, se convierte en laurel.

La octava 20 es muy dinámica. El uso de las formas verbales en imperfecto de indicativo («corría, parecía, seguía») produce la impresión de una acción continuada en el tiempo a la que el lector asiste como espectador. A estas, se une la perífrasis verbal del v. 160 «él va siguiendo» que muestra la continuidad y gradualidad de la acción de perseguir a la amada. Dafne corre como loca («sin tiento») y sin evitar el dolor («perdonar») a su blanco pie. Apolo, dice el poeta comentando el resultado del bordado de la ninfa, parece casi correr más lento (con menos ligereza) para ralentizar la fuga de la amada («porqu'ella templase el movimiento»).

La octava 21 se basa casi por completo en el soneto XIII, mostrando, sin embargo, alguna evolución de ámbito temático en los últimos versos.

La primera parte de la octava (vv. 162-167) relata, paso a paso, la metamorfosis de Dafne mediante una enumeración de las partes de su cuerpo que sufren la transformación: los brazos crecen y se convierten en ramas, los cabellos en hojas, y sus pies, convertidos en raíces, se hincan en la tierra. El poeta dedica dos versos a cada parte del cuerpo, usando una estructura paralelística, y disponiendo los elementos en forma de equis horizontal (se produce aquí un quiasmo). En esta descripción se pierde la simetría perfecta usada en el soneto XIII; sin embargo, la forma equilibrada permanece, y muestra la conocida sencillez y esencialidad de la expresión de Garcilaso:

Aspecto humano / Aspecto vegetal
brazos / sendos ramos
cabellos / hojas
torcidas raíces / blancos pies

Los últimos dos versos, comparados con los dos tercetos del Soneto XIII, muestran una evolución clara en la concepción del amor:

ÉGLOGA III

*llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.*

SONETO XIII

*Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol que con lágrimas regaba.*

*¡Oh miserable estado! ¡oh mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!*

Se puede notar que la brevedad de la octava real no le permite al autor dejarse llevar por el dolor del enamorado que está describiendo. Afirma simplemente que el amante llora buscando el anterior modo de ser de la amada («el ser primero») y abrazando y besando el tronco del laurel. En el soneto, en cambio, se percibe el sentimiento trágico y la falta de consuelo en el amado (o quizás sea el mismo poeta), quien se queja porque su llanto no hace más que acrecentar el dolor de la pérdida de la amada (regando con las lágrimas el árbol/Dafne)

Todo lo dicho ayuda a entender la afirmación de los críticos que consideran que la *Égloga III* representa el arte más depurado de Garcilaso. La poesía se libera del dolor ahora casi apaciguado y remansado, gracias a una sabia resignación.

La forma poética sigue de cerca esta sensación. El poeta adopta recursos refinados y casi perfectos.

La adjetivación es elegante, sugerente y nunca suena innecesaria; es más, sirve para producir en el lector un efecto sensorial concreto y, en algunos casos, dinamiza la escena descrita:

- v. 154 «el cabello suelto al viento»
- v. 155 «al blanco pie»
- v. 156 «por áspero camino»
- v. 161 «odioso plomo»
- v. 163 «sendos ramos»
- v. 164 «cabellos, que vencer solían ...»
- v. 166 «en torcidas raíces»
- v. 167 «los blancos pies»

El uso justo y moderado del hipérbaton es, además, el medio para llegar a la elegancia de estilo, a resaltar algún vocablo o sintagma o por necesidades de rima; la colocación de los verbos en la parte final del verso en ambas octavas evidencia tanto el estilo narrativo-descriptivo como el dinamismo de la escena presentada. La misma función la desempeñan los encabalgamientos que por exigencias métricas parecen interrumpir el flujo narrativo dotándolo de ritmo y movimiento (vv. 155, 156, 157, 160, 166).

El poema se puede considerar una alegoría construida gracias al tema mitológico tratado y bien conocido por los receptores de la obra y los lectores de Ovidio; la importancia mitológica griega

es muy fuerte; de hecho, el autor, para expresar su dolor, recurre a los mitos de la antigüedad en los que cuenta amores frustrados y desafortunados. El autor hace un uso mesurado de la metáfora y del símil, que no parecen innovadores ni excesivos (vv. 164-165 «y los cabellos, que vencer solían al oro fino», vv. 160-161 «ella huye como quien siente al pecho el odioso plomo»).

El escenario de la acción representada es un clásico ejemplo de *locus amoenus* tan apreciado por los autores del Renacimiento. En estos versos solo se vislumbra el lugar apacible, elegante y perfecto en que el autor coloca, a sus personajes, como si de escena fija se tratase.

Para concluir, podemos afirmar que, gracias a los recursos descritos, nos encontramos frente a un *mise en abyme* (historia en la historia): el poeta describe y asiste a la labor de cuatro ninfas que bordan cuatro historias de amor frustrado, que representan con casi total certeza el amor frustrado del poeta por Isabel Freire.

Con la composición de las tres *Églogas*, Garcilaso llegó a la cumbre de su producción. Con ellas se convirtió en el mejor símbolo de su tiempo y se configuró como una nueva voz que, rápidamente, llegó a ser modelo para otros poetas. Muy poco tiempo después de su muerte, sus poemas fueron estudiados y comentados como los de un clásico, y fue un punto de partida para todos los poetas de las épocas sucesivas, del Siglo de Oro a la Generación del 27.



Las hilanderas, de Diego Velázquez.
Museo del Prado, Madrid

Para saber más

- En la segunda parte del Quijote, entre reminiscencias y citas textuales, Garcilaso es mencionado quince veces. En el capítulo 8, el héroe recuerda la Égloga III, aunque sin citar ningún verso:

Mal se te acuerdan a ti, ¡oh Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe

- El poeta barroco Francisco de Quevedo dedicó al tema del mito de Apolo y Dafne más de una composición. En ellas el enfoque temático es distinto, así como la posible interpretación a la luz de la concepción ideológica posterior a la renacentista. Analiza el soneto «A Dafne, huyendo de Apolo y A Apolo, siguiendo a Dafne», donde el autor apostrofa a los protagonistas de modo sarcástico y ridículo.
- En la página web del I. Cervantes <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/homenaje/> se puede leer una selección de textos poéticos que muestran la huella indeleble de Garcilaso de la Vega en la poesía española del siglo XX. Uno de los más interesantes, por su viveza y énfasis en apreciar al maestro del Renacimiento, es el que se presenta a continuación, del famoso poeta de la Generación del 27, Rafael Alberti:

*Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.
Mi traje de marinero
se trocaría en guerrero,
ante el brillar de su acero;
que buen caballero era.
¡Qué dulce oírle, guerrero
al borde de su estribera!
En la mano, mi sombrero;
que buen caballero era.*

Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, 1925

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. En el verso 160 se encuentra la perífrasis verbal de gerundio «él va siguiendo». Explica el valor semántico de este uso y describe otras dos perífrasis de gerundio que conozcas, poniendo algún ejemplo concreto.
2. Localiza en el poema las palabras que se refieren al campo semántico del cuerpo humano y propón otras cuatro que puedan estar relacionadas con la acción descrita por el poeta:
Cabello, pie, pecho, brazo...
3. Fijándote en algunos de los verbos usados en la octava 21, escribe la forma del verbo en infinitivo y el sustantivo correspondiente:

Ejemplo: Crecían	<i>Crecer</i>	<i>Crecimiento</i>
Mostraban		
Llora		
Busca		
Besando		
Abrazando		

4. La mitología clásica grecorromana forma parte del patrimonio cultural de todos los ciudadanos europeos. Investigando sobre los mitos de otras culturas, busca uno que trate un tema parecido al de Apolo y Dafne (la tragedia de un amor imposible) y preséntalo en una redacción de 200-250 palabras aproximadamente.
5. ¿Crees que el contenido del mito de Dafne y Apolo puede ser considerado verosímil? En algún momento de tu vida te habrás sentido como Apolo, persiguiendo a Dafne, o bien como Dafne, huyendo de Apolo. Escribe un texto de 200-250 palabras en el cual expreses esta situación.

Preguntas teóricas y transversales

1. Profundiza los aspectos temáticos y de estilo que compartieron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega
2. Los movimientos literarios no se desarrollan en núcleos de tiempo y espacio aislados, sino que siempre mantienen relaciones, por analogía o por contraste, con el pasado. Trata de localizar en la literatura española anterior al Renacimiento las huellas de lo que será en el siglo XVI la parte fundamental de dicho movimiento, es decir:
 - inspiración en la cultura grecorromana,
 - idealización de la mujer,
 - individualismo y vitalismo,
 - importancia del estudio y del saber erudito,
 - búsqueda de la belleza y de la perfección,
 - armonía en los paisajes y naturaleza perfecta,
 - muerte igualadora.
 Aporta, si puedes, algún ejemplo concreto.
3. Propón tres ejemplos de obras literarias italianas, o de otros países europeos que conozcas, en las cuales se utilicen los tópicos del Renacimiento antes descritos.
4. ¿Cuáles de dichos tópicos consideras que tienen vigencia en la actualidad? Escribe una redacción sobre uno de ellos, argumentando con claridad tus observaciones.

La lírica en la segunda mitad del siglo XVI

La Contrarreforma católica

En la segunda mitad del siglo XVI Felipe II ocupa el trono del imperio sin los estados alemanes, pues su padre Carlos V se los entrega a Fernando I por haberse introducido en ellos las doctrinas protestantes luteranas (el teólogo Martín Lutero critica las costumbres corruptas de la Iglesia y predica el regreso a una religiosidad más austera, lo que da origen, en 1519, a un cisma llamado Reforma protestante).

Para detener la Reforma protestante, la iglesia romana reacciona convocando el Concilio en la ciudad de Trento (1563) con el cual aplica una Contrarreforma para afirmar su doctrina, la autoridad del Papa, la unidad de la Iglesia y la vigencia de sus dogmas.

En este contexto, el Papa Pablo III reorganiza el Tribunal de la Inquisición, una institución radical que persigue con torturas y muerte cualquier desviación de la «verdadera fe» y que, poco a poco, va apagando los ideales renacentistas. No mucho después Pío IV aprueba el *Índice de los Libros prohibidos*, los considerados peligrosos para la fe, estableciéndose así la censura.

De esta manera, España, el país más poderoso de Europa con Felipe II a la cabeza, se convierte en convencido defensor de la Contrarreforma, por eso la cultura española se llena de tintes religiosos y en todos los conflictos de su reinado aparece latente siempre un motivo religioso.

En lo político, Felipe II obtuvo sus principales éxitos contra el rey francés (batalla de San Quintín) y contra los turcos (batalla de Lepanto), pero fracasó en su lucha contra Inglaterra (desastre de la Armada Invencible) y en su intento de pacificar Flandes. En el interior tuvo que hacer frente a la sublevación de los moriscos

granadinos, síntoma claro de la quiebra de la convivencia social y de la intolerancia religiosa.

En cuanto a la vida social, la aprobación del estatuto de limpieza de sangre consagra la desconfianza hacia judíos y musulmanes conversos que permanecían en el país. El estatuto impedía entre otras cosas el acceso a cargos públicos, a universidades, o a la emigración a las Indias a aquellos que no pudieran demostrar que ninguno de sus abuelos era judío o musulmán. Así todo el mundo estaba dispuesto a mentir con tal de probar su «limpieza de sangre». La economía se muestra pujante hasta 1568 en que el conflicto de Flandes afecta al comercio de la lana de Castilla y los capitales genoveses empiezan a monopolizar el comercio de ultramar.

Por lo que se refiere a la vida cultural, hay que señalar la importancia del concilio de Trento que supuso el progresivo aislamiento cultural del país: se prohibió estudiar en el extranjero, importar libros y leer la *Biblia* en lengua vulgar, también se creó el índice de libros prohibidos ya mencionado. Las persecuciones contra sospechosos de herejía por parte del Tribunal de la Inquisición fueron frecuentes y crueles, y afectaron a escritores como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

En el paso de la primera a la segunda mitad del siglo no se puede hablar de un cambio brusco, sino de una evolución. Aunque el reinado de Felipe II va a estar marcado por la austeridad (el carácter más serio y simbólico, y los temas religiosos y morales), permanece la métrica italiana con la perfecta adaptación de versos heptasílabos y endecasílabos (en las liras, por ejemplo), los temas amorosos, (único lenguaje para expresar la unión mística del alma con Dios) y la idealización de la naturaleza para reflejar que la perfección del mundo es obra de Dios.

Hay que señalar también cómo van apareciendo elementos que preludian el Barroco, tales como el empleo de símbolos religiosos y el uso de recursos literarios, especialmente la paradoja y la antítesis (tan barrocos), y que en la lírica de este momento servirán para expresar lo inefable.

En esta segunda mitad de siglo se desarrollan dos escuelas poéticas en España:

- una religiosa, la salmantina, con un estilo escueto y sin excesiva retórica, que explora temas filosóficos, morales y religiosos, y cuyo máximo representante es Fray Luis de León.
- otra profana, la escuela sevillana, con temas como el amor, que se caracteriza por un lenguaje más colorista y suntuoso, y que parece apuntar a lo que será el Barroco. Su máximo representante es Fernando de Herrera. Este autor va a cultivar la lírica petrarquista, que desembocará en el llamado Manierismo y es conocido por su crítica textual; de hecho, escribe sus famosas *Anotaciones sobre Garcilaso*, que es el primer estudio crítico dedicado a un autor.

La tendencia más importante es la religiosa, en la que van a destacar dos corrientes: la ascética y la mística.

La ascética busca el conocimiento racional de Dios a través de la vida sencilla y retirada dedicada a la contemplación y al conocimiento de la naturaleza, cuya belleza y armonía perfectas se consideran, de acuerdo con el Neoplatonismo, reflejos de la belleza de Dios. Adaptan los tópicos clásicos como el *locus amoenus* o el *Beatus ille* (que ensalza la vida retirada del mundo despreciando los bienes materiales) a sus inquietudes religiosas.

El principal representante será Fray Luis de León, autor sobre todo de odas (un género

también clásico) escritas en liras (estrofa creada por Garcilaso).

La mística alude a vivencias espirituales sublimes, que experimentan algunas personas que han alcanzado la perfección, y a las que Dios otorga su presencia. Para alcanzar tal estado, el alma debe recorrer un camino hacia la perfección. Se señalan tres vías en este camino:

- Vía purgativa: el alma lucha por liberarse de sus pasiones y de lo terrenal.
- Vía iluminativa: el alma recibe los dones divinos.
- Vía unitiva: unión mística con Dios.

Las dos primeras son comunes para la ascética y la mística; la tercera solo se da en la mística.

Fray Luis de León (Belmonte, 1527 – Madrigal de las Altas Torres, 1591)

Nace el mismo año que Felipe II (1527) en Cuenca, en una familia de judíos conversos. Estudia en Madrid y Valladolid y a los catorce años va a Salamanca e ingresa en la orden de los agustinos. Estudia Filosofía y Teología y ocupará cátedras prestigiosas en la Universidad de Salamanca, donde aún se conserva el aula tal como era en la época de Fray Luis.

Sus éxitos académicos atraen la envidia y hostilidad de los dominicos, patronos de la Inquisición, que lo denuncian por traducir a la lengua vulgar la *Biblia* y en concreto el libro considerado erótico, el *Cantar de los Cantares*; algo prohibido tras el Concilio de Trento. Después de casi cinco años encerrado por la Inquisición en la cárcel en Valladolid, es absuelto por el tribunal y regresa a su cátedra en la Universidad de Salamanca, donde pronuncia la famosa frase «Como decíamos ayer» en latín «Dicebamus hesternum die», como si el tiempo no hubiera

pasado desde que había impartido su última clase. Esta frase se ha convertido en el lema del octavo centenario de esta institución educativa (la Universidad de Salamanca). Fray Luis seguirá enseñando en la Universidad hasta 1591, año de su muerte.

Todas estas circunstancias explican que, en su poesía, exprese una fuerte necesidad de aislamiento social, una búsqueda continua de la paz interior, a través de la vida sencilla del campo: el tópico del *beatus ille*.

Fue un gran humanista y conocedor de los clásicos latinos y el lenguaje que utiliza en su obra, tan cuidado y natural lo convierten en un escritor fundamental para la consolidación de la prosa castellana. *La perfecta casada* y *Los nombres de Cristo* son dos obras fundamentales, aunque en realidad su fama literaria se debe a sus obras en verso: 23 poemas publicados póstumamente por el poeta Francisco de Quevedo, en los que Fray Luis sigue las innovaciones de Boscán y Garcilaso.

Su obra forma parte de la literatura ascética y los temas morales dominan en sus escritos influidos por la Contrarreforma católica y la mística, que se desarrollan en esos años.

Su poesía presenta tres fuentes: la *Biblia*, el humanismo renacentista y el clasicismo. Como catedrático que era de *Sagradas Escrituras* conoce muy bien la *Biblia* y por eso su poesía trata de lo que debe hacer el hombre para alcanzar la armonía: una búsqueda que en el cristiano Fray Luis coincide con la búsqueda de Dios. Como humanista conoce los nuevos recursos formales de la poética italiana (Petrarca, Bernardo Tasso) y Fray Luis va a elegir una de las estrofas de esa corriente, la lira, para expresar su pensamiento poético. Los autores clásicos también le influirán, en especial Horacio, cuya obra más influyente será el *Beatus ille* (¡Feliz aquel!).

El estilo de Fray Luis es sobrio y austero, y usa palabras comunes pero muy seleccionadas; sin embargo, la sintaxis supera con frecuencia los límites del verso y de la estrofa recurriendo al encabalgamiento abrupto, para expresar su carácter atormentado. Son tan llamativos que aparecen en todos los manuales de métrica del castellano.

Su oda más conocida es la «Oda a la Vida retirada» que evoca sin duda el *beatus ille* horaciano.



Fray Luis de León.
Patio de las Escuelas, Salamanca

San Juan de la Cruz (Fontiveros, 1542 – Úbeda, 1591)

Nace en Ávila en 1542 de una familia hidalga de judíos conversos. Recibe formación intelectual en el colegio jesuita de Medina del Campo lo que le da una sólida base en humanidades. A los 23 años ingresa en los carmelitas y en 1567 conoce a Santa Teresa de Jesús, con quien funda dos nuevas órdenes de carmelitas. Su orden reformada de carmelitas descalzos choca con la hostilidad de los calzados. Fue encarcelado en un convento de Toledo durante ocho meses, tiempo en el que compuso su *Cántico espiritual*. Sus obras más importantes son las tres que expresan sus experiencias místicas:

Noche oscura del alma: poema donde describe el proceso de unión del alma con Dios por medio de una alegoría.

Cántico espiritual: se describe también mediante una alegoría las tres vías místicas.

Llama de amor viva: expresa el sentimiento del alma abrasada por el amor divino.

Para explicar el significado simbólico de estos tres poemas, escribió cuatro tratados en prosa, a modo de comentario, en los que expone lo esencial de su doctrina mística. Su poesía se caracteriza por un lenguaje vivo que busca representar el ascenso del alma y el éxtasis de la unión mística: deja entrever esa realidad inefable, (que no se puede expresar con palabras) que es el amor divino y, por eso, lo hace a través de símbolos y alegorías, y recurriendo a la lírica amorosa.

La crítica destaca la confluencia de tres influjos: la *Biblia* (especialmente el *Cantar de los cantares*, con su antigua simbología), el petrarquismo y la poesía popular y de cancioneros del Renacimiento español.

Santa Teresa de Jesús (Ávila, 1515 – Alba de Tormes, 1582)

Aunque Santa Teresa de Jesús es objeto de estudio en el apartado dedicado a la prosa, no se pueden olvidar algunos versos de su poemario. Todas sus poesías se inscriben en esa literatura religiosa y mística comentada. En concreto, el famoso poema «Vivo sin vivir en mí», donde el yo poético, trasunto de Santa Teresa, anhela la muerte porque es una liberación y la vía segura para su fusión espiritual con Dios. Vive inundada de amor, entregada a él porque es lo que da sentido a su existencia y lo proclama por doquier en ese estribillo «que muero porque no muero».

Otras literaturas

Las obras de Fray Luis se pueden relacionar tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido con la obra de Bernardo Tasso.

La mística en general con Iacopone da Todi, autor de poesías que hablan de ese éxtasis místico hacia Dios y que hace que el hombre tenga una experiencia inefable. Su poema más famoso es *O iubelo di core*. También se puede relacionar con el Dante de la obra *Vita nova* en su idea de la mujer como enviada de Dios en la tierra para difundir las virtudes divinas, para obrar milagros y que logra reconducir al hombre a Dios, elevándolo al Paraíso. El amor hacia esta mujer, incorpórea y de la que solamente se señalan sus virtudes morales, se expresa con el léxico y el estilo de la lírica amorosa tradicional, aunque ahora ya cargados de nuevos significados.



Comentarios literarios

TEXTO 1: «Oda a la vida retirada», Fray Luis de León.

¡Qué descansada vida
 la del que huye el mundanal rüido,
 y sigue la escondida
 senda, por donde han ido
 5 los pocos sabios que en el mundo han sido!

Que no le enturbia el pecho
 de los soberbios grandes el estado,
 ni del dorado techo
 se admira, fabricado
 10 del sabio moro, en jaspes sustentado.

No cura si la Fama
 canta con voz su nombre pregonera,
 ni cura si encarama
 la lengua lisonjera
 15 lo que condena la verdad sincera.

¿Qué presta a mi contento,
 si soy del vano dedo señalado;
 si en busca deste viento
 ando desalentado
 20 con ansias vivas, con mortal cuidado?

¡Oh monte, oh fuente, oh río!
 ¡Oh, secreto seguro, deleitoso!
 Roto casi el navío,
 a vuestro almo reposo
 25 huyo de aqueste mar tempestuoso.

Un no rompido sueño,
 un día puro, alegre, libre quiero;
 no quiero ver el ceño
 vanamente severo
 30 de a quien la sangre ensalza o el dinero.

Despiértenme las aves
 con su cantar sabroso, no aprendido;
 no los cuidados graves
 de que es siempre seguido
 35 el que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
40 de odio, de esperanzas, de recelo.

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
45 ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
50 hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego, sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada
de verdura vistiendo
55 y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con un manso rüido,
60 que del oro y del cetro pone olvido.

Ténganse su tesoro
los que de un flaco leño se confían;
no es mío ver el lloro
de los que desconfían
65 cuando el cierzo y el ábrego porfían.

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna; al cielo suena
confusa vocería,
70 y la mar enriquecen a porfía.

A mí una pobrecilla
mesa, de amable paz bien abastada
me baste; y la vajilla
de fino oro labrada
75 sea de quien la mar no teme airada.

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del no durable mando,
80 tendido yo a la sombra esté cantando.

A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al sol dulce, acordado,
85 del plecto sabiamente meneado.⁷

Fray Luis de León, «Oda a la vida retirada»

1. Tema

Elogio a la vida retirada a través de la cual el hombre se aleja de las preocupaciones humanas y, perfeccionando su espíritu, se acerca a Dios.

2. Resumen

El autor comienza elogiando la vida retirada y despreciando las ostentaciones humanas, junto con el ansia de fama. Busca la tranquilidad y quiere vivir en armonía con la naturaleza disfrutando de ella. Él prefiere la vida sencilla y los placeres simples que le ofrece la naturaleza, y deja para otros la riqueza y el poder.

3. Estructura

Externa

El poema es una oda, composición lírica de tono elevado, cuyas raíces se encuentran en la antigüedad clásica.

Son 85 versos distribuidos en 17 liras, estrofa típicamente renacentista de origen italiano, que combina versos endecasílabos y heptasílabos de rima consonante, según la siguiente distribución métrico-rítmica: 7a11B7a7b11B.

Esta estrofa creada por Garcilaso, es habitual en la literatura religiosa española, tanto de la mano de Fray Luis como de San Juan de la Cruz.

En general cada lira tiene un sentido completo, pero en algunos casos la idea se prolonga en la estrofa siguiente.

⁷ En: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--3/html/01e9471c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_9

Para encontrar una regularidad en el cómputo silábico, fundamental en la concepción poética renacentista, hay que acudir a recursos métricos como la sinalefa, el hiato, la diéresis, etc. Pero lo que aquí destaca es el uso del encabalgamiento.

«Y sigue la escondida/ senda por donde han ido»

La «escondida/senda» ha suscitado numerosas interpretaciones en cuanto a su significado, e incluso un análisis del encabalgamiento: son pocos los que se alejan del mundo porque el camino es más estrecho, más difícil de encontrar también. Fray Luis, para poner de relieve esta dificultad, emplea en el momento preciso el encabalgamiento, separando el adjetivo del sustantivo, núcleo de ese sintagma.

Lo mismo ocurre con los versos 71-72: «a mí una pobrecilla/ mesa de amable paz bien abastecida», donde importa destacar que lo esencial de la mesa es que sea pobrecilla, y por eso ha utilizado además ese sufijo -illa con clara intención afectiva.⁸

Pero quizá el más llamativo sea el encabalgamiento extremo de los versos 76-77: «Y mientras miserable-/mente se están los otros abrazando», donde el autor no solo rompe la sintaxis de la oración, sino que separa una palabra.

Estos encabalgamientos aquí citados aparecen como ejemplos en las páginas de retórica de los estudios más importantes, y se podrían interpretar como parte de la trayectoria de artificios retóricos que se inicia con Garcilaso y culmina con los grandes poetas del Barroco, encontrándose Fray Luis en el medio de este camino, caracterizado como uno de los poetas más densos y reflexivos del Renacimiento español y cuyas pautas constructivas anuncian ya la estética barroca.

Interna

El poema se puede dividir en 5 partes:

- Primera parte (estrofas 1-3): elogio de la vida retirada del mundo.
- Segunda parte (estrofas 4-5): el poeta reflexiona sobre la vanidad de las cosas mundanas y decide retirarse.
- Tercera parte (estrofas 6 - 8): cuenta la vida que espera llevar.
- Cuarta parte (estrofas 9-12): descripción del lugar al que piensa retirarse.
- Quinta parte (estrofas 13-17): cita una serie de dificultades de las que pretende alejarse para sublimar su alma.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

La lengua que utiliza Fray Luis manifiesta su gusto literario, pues es rica en figuras retóricas. Se pueden analizar las más interesantes.

Comienza la oda con una exclamación, que indica la presencia del poeta que habla dentro del texto «¡Qué descansada vida..!» y continuará con las expresiones exclamativas al usar el apóstrofe con que se dirige a la naturaleza «oh río, oh fuente..»,(v.21) que junto a la interrogación retórica

⁸ En: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-encabalgamiento-en-la-poesia-de-fray-luis-de-leon--0/html/76c25bd1-94d4-4385-9f15-6255f3ce23d8_4.html

que ocupa toda la estrofa cuarta, implica al lector para que comparta su desinterés por lo que los demás digan de uno y a favor de la libertad individual.

Además, en ese mismo verso 21, aparece un asíndeton que aporta una rápida visión de los elementos naturales en que se sitúa el poeta.

En diferentes ocasiones aparece el hipérbaton, en algunos casos de forma suave y en otros más abrupta, y aunque ese desorden sintáctico no impide la comprensión del texto, sí parece sugerir ya el retorcimiento sintáctico barroco que se avecina. Hay que decir también que son tan evidentes y clásicos los ejemplos de esta figura literaria que aparecen en casi todos los manuales de retórica del castellano. Por ejemplo, el del verso 41: «Del monte en la ladera /por mi mano plantado tengo un huerto» y cuyo orden debería ser «tengo un huerto en la ladera del monte plantado por mi mano»; otros hipérbatos, en los versos 27-27. «un día puro, alegre, libre quiero».

Rica de metáforas es la oda de Fray Luis, destacando algunas como:

«que del oro y del cetro pone olvido» (v. 60) que hace referencia a la riqueza y al poder a través de dos objetos que los representan.

«de hiedra y lauro eterno coronado» (v. 82) alude a la gloria celestial por medio del laurel, el símbolo de la gloria otorgado en la antigüedad a los vencedores, con la peculiaridad aquí de ser eterno.

Pero sin duda la metáfora que más llama la atención es la imagen del mundo como un mar agitado, tempestuoso, lleno de peligros, en el que los hombres viajamos en frágiles navíos, que no son sino los principios por los que nos guiamos en la vida:

«Roto casi el navío/a vuestro almo reposo/huyo de aqueste mar tempestuoso» (vv. 23-25).

Las metonimias hacen un papel similar a la metáfora, tomando solo una parte del objeto del que se habla para representarlo: «jaspe» (v. 10), columnas construidas con esta piedra preciosa; «lengua lisonjera» y «dedo» (v. 14 y 17), para referirse a las personas chismosas y burlonas; «falso leño» (v. 62), para referirse a esas naves que aparentemente traían muchos tesoros de América, pero que no dejaban grandes muestras de ello en España.

La Naturaleza se convierte en un tema más y esto se representa con continuas personificaciones; así el poeta no solo la humaniza sino que la hace protagonista: «una fontana pura/ hasta llegar corriendo se apresura» (v. 49-50) «El aire el huerto orea/ y ofrece mil olores al sentido» (v. 56-57) «que del oro y del cetro pone olvido» (v. 60).

Hay que destacar también las antítesis: «con ansias vivas, con mortal cuidado» (v. 20) «en ciega noche el claro día» (v.67). Y la abundancia de epítetos «fama pregonera (v.11) /verdad sincera (v.15) /cuidados graves (v. 33) /claro día (v. 67) /confusa vocería» (v. 69) que muestran la alta valoración del conocimiento del léxico y del interés por combinar la sencillez de su expresión con el lujo artístico que presenta.

La continua referencia a la sencillez y a la serenidad aportan coherencia al texto, pues el hilo conductor está claro. Mientras que la cohesión se expresa a través de las palabras que comparten el mismo campo semántico de la naturaleza: montes, río, fuente, ave, primavera, flor.

Además, en esta selección del léxico ha escogido palabras que se aproximan al mundo clásico, y en las cuales se fijan los humanistas del siglo XVI español: «cura, presta, rompido, fontana, téngase, lauro».

Conclusión

Los motivos líricos principales de Fray Luis de León están contenidos en esta *Oda a la vida retirada*: *Beatus ille*, *Vanitas vanitatum*, *Locus amoenus*, *La barca en mar tempestuoso* y el *Aurea mediocritas*.

No utiliza un lenguaje ampuloso, aunque el uso del hipérbaton poco complicado le ayuda a resaltar sus ideas, y también las metáforas claras y poco elaboradas sirven para su propósito. Así se plasma esa armonía entre el fondo y la forma del poema.

Por fin, subrayar que el término asceta se relaciona con las distintas etapas que debe recorrer el alma para encontrar la perfección moral y por eso recurre a la huida de los placeres terrenales. Llevar una vida austera retirándose en la naturaleza será uno de los grandes temas de la poesía ascética. Además, es como si el poeta estableciera un diálogo con el lector intentando convencerlo (de ahí ese tono discursivo) para que siga sus consejos de vida sencilla y éticamente adecuada.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. En las tres primeras estrofas las formas verbales son impersonales. Escribe al menos cuatro de estos verbos.
2. En el texto aparecen palabras, y expresiones, algunas metafóricas, que se refieren a la vida material o a la vida retirada. Localízalas y escribe al menos 4 de cada campo semántico.
 Vida material:
 Vida retirada:
3. Localiza en el texto al menos dos versos donde aparezca un término y su contrario.
4. Escribe un texto de unas 200 palabras aproximadamente describiendo cómo sería tu casa perfecta en el campo. Escribe dónde la situarías y también cómo la decorarías. Si encuentras una foto que se aproxime a la idea que describes, adjúntala.

TEXTO 2: *Noche oscura*, San Juan de la Cruz.

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual

Del mismo autor

	En una noche oscura	1
	con ansias en amores inflamada,	
	¡oh, dichosa ventura!,	
	salí sin ser notada	
5	estando ya mi casa sosegada.	

A oscuras y segura, 2
 por la secreta escala disfrazada,
 ¡oh, dichosa ventura!,
 a oscuras y en celada,
 10 estando ya mi casa sosegada.
 En la noche dichosa, 3
 en secreto, que nadie me veía
 ni yo miraba cosa,
 sin otra luz y guía
 15 sino la que en el corazón ardía.
 Aquesta me guiaba 4
 más cierto que la luz de mediodía,
 adonde me esperaba
 quien yo bien me sabía,
 20 en parte donde nadie parecía.
 ¡Oh, noche que guiaste! 5
 ¡Oh, noche amable más que la alborada!
 ¡Oh, noche que juntaste
 Amado con amada,
 25 amada en el Amado transformada!
 En mi pecho florido, 6
 que entero para él solo se guardaba,
 allí quedó dormido,
 y yo le regalaba,
 30 y el ventalle de cedros aire daba.
 El aire del almena 7
 cuando yo sus cabellos esparcía,
 con su mano serena
 en mi cuello hería
 35 y todos mis sentidos suspendía.
 Quedeme y olvideme. 8
 El rostro recliné sobre el Amado.
 Cesó todo y dejeme
 dejando mi cuidado
 40 entre las azucenas olvidado.⁹

San Juan de la Cruz, *Noche oscura*

En este comentario es importante explicar las dos lecturas que se pueden dar al poema. Y es que la poesía puede ser leída como un poema de amor sin más, o con una interpretación más profunda (y San Juan así lo dice en el subtítulo que acompaña al poema: «Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el

⁹ En: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_2

camino de la negación espiritual»), explicando la versión religiosa que se expondrá en segundo lugar, ya que las partes en las que se divide el poema se corresponden con las tres etapas de la unión mística.

Se hará hincapié en esta doble interpretación para subrayar que la experiencia mística es inefable, es decir, que no se puede expresar con el lenguaje; por eso los místicos recurren a elementos intensificadores, repeticiones e imágenes tomadas del amor humano, para así transmitir esa sensación que el alma experimenta en su camino hasta alcanzar la unión mística con Dios.

Por ello, se puede entender el poema de dos maneras: una amorosa y otra religiosa:

Primera interpretación (amorosa)

1. Tema

El encuentro de una muchacha en la noche con su amante.

2. Resumen

Una joven cuenta cómo, aprovechando la tranquilidad de la noche, sale de su casa para encontrar a su amado; dirigida por la luz de su propio amor llega hasta el lugar de la cita y allí su amor culmina. Después, con la brisa nocturna los amantes se adormecen, velándose mutuamente.

3. Estructura

Interna

El texto se puede dividir en 4 partes:

- Primera parte (estrofas 1 y 2): la muchacha escapa de su casa movida por el amor; sale a oscuras y nadie nota su marcha.
- Segunda parte (estrofas 3 y 4): la muchacha va al encuentro de su amado; el amor la guía en la oscuridad y el amado la espera en un lugar solitario.
- Tercera parte (estrofa 5): clímax del encuentro de los amantes favorecido por la noche, que se funden el uno con el otro.
- Cuarta parte (estrofas 6, 7 y 8): relajación que sigue al encuentro amoroso, la dulzura de los amantes y la amada que se abandona a ese sueño.

Externa

El poema está formado por 8 liras. La lira es una estrofa de origen italiano, introducida en la lírica castellana por Garcilaso de la Vega. Consta de 5 versos (2 endecasílabos y 3 heptasílabos) de rima consonante con el esquema métrico: 7a-11B-7a-7b-11B

Segunda interpretación (religiosa)

1. Tema

La unión mística del alma con Cristo.

2. Resumen

La Amada, que es el alma, una vez que ha dejado su casa sosegada mediante la purgación de las pasiones y los pecados, se eleva a Dios en medio de la noche y recibe una luz especial que la ilumina hasta llegar a la unión íntima con el amado (Cristo).

3. Estructura

Interna

El texto se puede dividir en 4 partes:

- Primera parte (estrofas 1 y 2) corresponde a la vía purgativa: el alma busca a Dios en medio de la noche y en secreto.
- Segunda parte (estrofas 3 y 4) se centra en la vía iluminativa. El alma es iluminada por la luz de la fe, y esta luz le permite ascender en su camino hacia Dios.
- Tercera parte (estrofa 5). El alma agradece muy expresivamente a la noche que le haya permitido llevarla hasta el Amado.
- Cuarta parte (último verso de la estrofa 5 «amada en el Amado transformada», estrofas 6, 7 y 8). Se produce la realización de la vía unitiva y, en las estrofas 6, 7, y 8, se descubre la felicidad del alma después de ese encuentro con el Amado, es decir, Dios.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Para unir las dos lecturas se podría determinar el tema de la siguiente forma: el poema narra por medio de la alegoría del encuentro clandestino de una joven con su amado, el proceso de unión mística del alma con Dios.

Al analizar el texto en la versión amorosa, lo primero que se encuentra es el símbolo de la noche, momento por excelencia para el encuentro de los amantes; en la lectura religiosa, la noche simboliza los sacrificios que debe realizar el alma para alcanzar la perfección que le permita unirse con Dios. Además, esta noche aparece personificada porque tiene la capacidad de juntar a los amantes.

A través del epíteto «oscura», que aparece en el texto en varias versiones («encelada»), el poeta insiste en la oscuridad de los sentidos que debe ser previa al ascenso del alma. Además, esta oscuridad favorece la idea de secreto; no se puede olvidar que la palabra mística viene de misterio.

Otro recurso para expresar lo inefable es la paradoja a la que los místicos suelen recurrir con frecuencia (ya vista en Santa Teresa: «Vivo sin vivir en mí» y «muero porque no muero»). En el caso de este poema «a oscuras y segura»: normalmente la oscuridad nos produce inseguridad, pero esta oscuridad mística sí que va a permitir al alma avanzar hacia Dios.

La estrofa quinta, señalada como tercera parte, es toda ella una exclamación afectiva; por eso, a través del paralelismo sintáctico «oh noche que guiaste/oh noche que juntaste...» y la repetición de la palabra noche, el alma exalta los valores de la noche (tan pródiga en valores a lo largo de toda la literatura, en particular en el Romanticismo o en poetas de finales del siglo XX, como el novísimo Antonio Colinas, entre otros).

Cuando comienza la vía unitiva, a partir del último verso de la quinta estrofa y hasta el final del poema, se acumulan las acciones agradables (por eso utiliza el polisíndeton, repetición de la conjunción «y»), todas imágenes tomadas del amor profano «y yo le regalaba/ y el ventalle de cedros aire daba».

Es significativa la metáfora del aire que mueve los cedros como si fuera un abanico que refresca a los amantes. Y es precisamente en esta estrofa donde se produce el éxtasis místico «y todos mis sentidos suspendía». De todas formas, todo el poema constituye una metáfora, por eso se ha definido como una alegoría. La joven representa el alma, la casa que abandona, el cuerpo, la noche oscura, la confusión del mundo, el Amado, Dios.

Cuando en la última estrofa se alcanza el clímax del poema y el alma se une definitivamente al Amado y descansa después del largo camino que ha tenido que recorrer, el poeta se ayuda de la aliteración del sonido /m/ que refuerza la idea de afectividad y amor de esta escena. «Quedeme y olvideme/ El rostro recliné sobre el Amado...»

Para dar coherencia y cohesión al poema, San Juan utiliza los recursos de repetición, tanto morfológicos como fonéticos. Se repite en la primera mitad del poema la idea de la noche, de la salida nocturna y del secreto, y también, a modo de estribillo, se repiten frases enteras: «Oh dichosa ventura (estrofas 1 y 2) / oh noche (estrofa 5) / A oscuras (estrofa 2) / Amado con Amada... Amada en el Amado (estrofa 5)»

También se repiten en forma de aliteración algunos sonidos, como la /s/ en el estribillo «estando ya mi casa sosegada» que sugiere esa idea de silencio y soledad expresada en las respectivas estrofas. Lo mismo ocurre con la repetición del fonema /m/ en la última estrofa, ya comentado.

Por fin señalar que el poema constituye una narración con un fuerte componente descriptivo; por eso se encuentran muchos verbos, primero de acción y después de quietud («salí, guiaba, esperaba, guiaste...quedéme, dejéme, recliné...») y también sustantivos y adjetivos que ambientan la descripción («noche oscura, pecho florido, ventalle de cedros...»)

Conclusión

El poema constituye la descripción del proceso de unión mística del alma con Dios, una experiencia tan difícil de expresar, que San Juan de la Cruz la presenta a través de un poema amoroso convencional, lleno de imágenes que proceden del amor profano.

El amor es el gran tema del siglo XVI. El Renacimiento presenta el triunfo de las ideas platónicas que le conceden un papel fundamental. El amor es concebido como motor de ascenso. Su espiritualización, por tanto, permitirá mucho mejor los trasvases de lo profano a lo religioso; así, su lectura en clave espiritual nos desvela las tres etapas que atraviesa el alma para alcanzar esa fusión divina: la vía purgativa, la iluminativa y la unitiva.

Para saber más

Se halla el origen del tópico del *Beatus ille* en el *Épodo II* de Horacio (escrito entre el 41 y el 30 d C). En el siglo XVI se puede relacionar con la obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Fray Antonio de Guevara. Ya en el Barroco se encuentra en la letrilla de Góngora, «Ándeme yo caliente». Y, finalmente, en el siglo XX, se puede relacionar con *De vita beata* de Jaime Gil de Biedma de la obra *Poemas Póstumos*- 1968.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Indica cómo se presentan las formas verbales en las tres primeras estrofas del poema.
2. Define la palabra «azucena» y escribe al menos otras 4 del mismo campo semántico.
3. Escribe un sinónimo de las siguientes palabras:

Dichosa

Sosegada

Alborada

4. La noche es tema de muchas canciones; dentro de los cantantes hispanos también hay multitud de versiones. Escucha estos dos temas, u otros que elijas (también de cantautores italianos), y escribe una breve redacción explicando las sensaciones que te producen. Relaciona estos textos con el poema de San Juan de la Cruz.

- Pablo Alborán: *Toda la noche*
<https://www.youtube.com/watch?v=FzX4P4FenjU>
- Enrique Iglesias: *Noche y de día*
https://www.youtube.com/watch?v=VHJ2_ZCUDiY

Preguntas teóricas y transversales

1. Relaciona los términos de ambas columnas justificando tu respuesta (puede haber múltiples combinaciones, solo hay que justificar la relación que se establece entre los términos)

Noche oscura – Oda a la vida retirada	Universidad de Salamanca
Contrarreforma	Simbología
San Juan de la Cruz	Santa Teresa de Jesús
Fray Luis de León	Judíos conversos
Literatura religiosa	Lira
Libros prohibidos	Literatura amorosa
Lenguaje inefable	Inquisición
Felipe II	Ascética/ mística

2. La poesía mística se caracteriza por su aspiración de comunicarse directamente con Dios ¿a través de qué vías? Explícalas.
3. A través del tópico del *Beatus ille*, parece que se nos invita a vivir en el campo; ¿qué crees que es más sostenible, o cómo debería ser el futuro: megaciudades futuristas o casitas en el campo? Escribe un texto de tipo argumentativo, exponiendo las ventajas y los inconvenientes relacionándolo sobre todo con el medio ambiente.

IL
PICARIGLIO
CASTIGLIANO,

Cioè

LA VITA DI
LAZARIGLIO di TORMES

Nell'Academia Picaresca lo Ingegnoso Sfortunato,
Composta, & hora accresciuta dallo stesso LAZARIGLIO,
& trasportata dalla Spagnuola nell'Italiana fauella
da BAREZZO BAREZZI.

Nella quale con viuaci Discorsi, e gratiosi Trattenimenti
si celebrano le Virtù, e si manifestano le di lui,
& le altrui miserie, & infelicità:

e leggiadramente si spiegano

Ammacchamenti saggi,
Auenimenti mirabili,
Capricci curiosi,
Facette singolari,

Sentenze graui,
Fatti egregi,
Detti piaceuoli, &
Prouerbi sententiosi.

Ornata di due copiosissime Tauole.

DEDICATA

Al Molto Mag. Signor PIETRO ZERBINA.



IN VENETIA, Presso il Barezzi. **MDCXXVI.**
Con Licenza de' Superiori, & Prileggi.

La prosa en el siglo XVI

Olga Orviz González

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

LA PROSA DE NO-FICCIÓN

- PROSA DIDÁCTICA
 - Juan de Valdés
 - Fray Antonio de Guevara
- PROSA HISTÓRICA
 - Fray Bartolomé de las Casas
- PROSA RELIGIOSA
 - Santa Teresa de Jesús
 - Fray Luis de León

LA PROSA DE FICCIÓN

- NARRATIVA IDEALISTA
 - Novela de caballerías
 - Novela sentimental
 - Novela bizantina
 - Novela pastoril
 - Novela morisca
- NARRATIVA REALISTA
 - *Lazarillo de Tormes*:
 - Autoría, génesis y fecha de composición
 - Género y subgénero
 - Argumento. Estructura externa e interna
 - Temas
 - Estilo

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *Lazarillo de Tormes*. Tratado I.
- Texto 2: *Lazarillo de Tormes*. Tratado VII.

Introducción

Junto a la lírica, la prosa y, dentro de esta, la prosa de ficción gozará de un éxito y un desarrollo nunca conocido hasta la fecha.

La prosa del siglo XVI puede dividirse en dos bloques: prosa de no-ficción (didáctica, histórica y religiosa) y prosa de ficción, grupo en el que se despliega una amplia tipología de novelas, algunas de ellas continuarán entrado el siglo XVII:

PROSA DE NO FICCIÓN	PROSA DE FICCIÓN
	Narrativa idealista
Prosa didáctica	Novela de caballerías
Prosa histórica	Novela sentimental
Prosa religiosa	Novela bizantina
	Novela pastoril
	Novela histórico-morisca
	Narrativa realista
	<i>Lazarillo de Tormes</i>

La prosa de no-ficción

a) Prosa didáctica

Los diálogos y coloquios, a los que se añade el género epistolar, configuran una muestra de las formas literarias más representativas de la prosa renacentista. Es un género que los humanistas del Renacimiento toman de autores de la Antigüedad Clásica (Platón, Luciano de Samosata, Cicerón). Mediante el diálogo se finge una plática o controversia entre dos o más personajes. Algunos autores destacados son los hermanos Valdés (Juan y Alfonso), Fray Antonio de Guevara y Cristóbal de Villalón.

Juan de Valdés (Cuenca, 1509 – Nápoles, 1541)

Es el máximo representante del Erasmismo en español junto a su hermano Alfonso.

Diálogo de la lengua, escrita en Nápoles, probablemente en torno a 1535, es su obra más importante desde una perspectiva lingüística y literaria. Su finalidad obedece a la de servir de guía práctica para la enseñanza de la lengua castellana a sus discípulos.

Pacheco, Coriolano y Marcio son los personajes que forman parte de la tertulia lingüística; cada uno de ellos mantiene una posición diferente frente a la lengua castellana, aunque todos desean conocer su funcionamiento. Ejemplo:

VALDÉS.— Si me habéis de preguntar de las diversidades que hay en el hablar castellano entre unas tierras y otras, será nunca acabar, porque como la lengua castellana se habla no solamente por toda Castilla, pero en el reino de Aragón, en el de Murcia con toda el Andalucía, y en Galicia, Asturias y Navarra, y esto aun hasta entre la gente vulgar, porque entre la gente noble tanto bien se habla en todo el resto de España.

Fray Antonio de Guevara (Treceño, 1480 – Mondoñedo, 1545)

Menosprecio de corte y alabanza de aldea.

En su obra se plasman varios tópicos de la tradición literaria renacentista, de manera particular, el *iter secretum* horaciano, que busca en el apartamiento el camino secreto de la felicidad; el *otium/negotium*, una dicotomía y apología de la tranquilidad de la vida campesina que vive al margen de las intrigas cortesanas; y, finalmente, el dictamen clásico del *sequere naturam*, es decir, la idealización de la vida del hombre del campo, más virtuosa porque está en contacto directo con la naturaleza.

Es privilegio del aldea que vivan los que viven en ella más sanos y mucho menos enfermos, lo cual no es así en las grandes ciudades, a do por ocasión de ser las casas altas, los aposentos tristes y las calles sombrías, se corrompen más aína los aires y enferman más presto los hombres. ¡Oh!, bendita tú, aldea, a do la casa es más ancha, la gente más sincera, el aire más limpio, el sol más claro”

Capítulo VI

b) Prosa histórica

La historia tuvo amplia difusión en el siglo XVI; hay muchos autores destacados como pueden ser Pedro Mexía o el Padre Juan de Mariana.

A partir del descubrimiento del Nuevo Mundo nacen las conocidas «crónicas de Indias», mezcla de realidad histórica y de un fuerte subjetivismo según la propia experiencia del cronista. Se trata de unos escritos que, hasta cierto punto, vienen a constituir un género literario, cuyos precedentes más inmediatos son los libros de viajes de la literatura medieval. Los relatos aparecen en forma de cartas, diarios o crónicas. De entre los historiadores de Indias sobresalen entre otros muchos, Cristóbal Colón, Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso de la Vega, Gonzalo Fernández de Oviedo, primer cronista de las Indias, y el citado a continuación.

Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1484 – Madrid, 1566)

Era hijo de uno de los hombres que acompañó a Cristóbal Colón en uno de sus viajes; él mismo viajó en 1502 al Nuevo Mundo. Durante esta primera estancia en América, el sevillano se convirtió en encomendero; se aprovechaba así de una forma de esclavitud encubierta. Se cree que su sensibilización se inició con la matanza

de indios en Caonao y la tortura del cacique Hatuey en Cuba.

Es, sin lugar a duda, el historiador más famoso de los cronistas de Indias, ya que sus escritos contribuyeron en gran medida a gestar la conocida «leyenda negra» sobre la actuación de España en la conquista americana. Fue nombrado el primer obispo residente de Chiapas y el primer «protector de indios» de forma habitual.

Brevísima relación de la destrucción de las Indias. Tuvo una gran repercusión en Europa, donde las ideas allí expuestas fueron aprovechadas para crear una imagen hostil de España.

De la isla Española (fragmento)

Los cristianos con sus caballos y espadas e lanzas comienzan a hacer matanzas e crueldades extrañas en ellos. Entraban en los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos [...] Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas.

c) Prosa religiosa

Las manifestaciones más conocidas de la mística se estudian principalmente en la lírica; no obstante, también en prosa se dispone de muestras relevantes: comentarios bíblicos, consejos para lograr la salvación del alma, la ascética y la mística. Dos autores representativos de esta tendencia son Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León.

Santa Teresa de Jesús (Ávila, 1515 – Alba de Tormes, 1582)

Santa Teresa no tenía realmente pretensiones artísticas y literarias; escribió tan solo para orientar a sus monjas en el camino de

la perfección espiritual, pero su prosa se hizo merecedora del reconocimiento literario. Su lenguaje, con los rasgos propios del habla coloquial castellana, es el más acabado ejemplo de la norma de sencillez y naturalidad que impera en el siglo XVI. Destacan, además de las obras señaladas, la obra mística *Camino de perfección*, *Las moradas del castillo interior*, el *Libro de las fundaciones* y un conjunto de cuatrocientas cartas conservadas.

Libro de la vida. Es el primero que escribe santa Teresa de Jesús, el más espontáneo y fresco, fiel reflejo de su personalidad y su experiencia humana y sobrenatural. Ejemplo:

El tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara, si yo no fuera tan ruin, con lo que el Señor me favorecía, para ser buena. Era mi padre aficionado a leer buenos libros y así los tenía de romance para que leyesen sus hijos. Esto, con el cuidado que mi madre tenía de hacernos rezar y ponernos en ser devotos de nuestra Señora y de algunos santos, comenzó a despertarme de edad, a mi parecer, de seis o siete años.

Fray Luis de León (Belmonte, Cuenca, 1527 – Madrigal de las Altas Torres, Ávila, 1591)

Junto a su abundante producción latina, escribe una serie de obras en prosa castellana que se centran en las *Sagradas Escrituras*; luchó sin descanso para que la *Biblia* pudiera ser traducida a las lenguas vulgares. Entre sus obras en prosa destaca la *Exposición del Libro de Job* y *De los nombres de Cristo*. Pasó en la cárcel de la Inquisición cinco años por haber traducido al castellano el *Cantar de los Cantares* y defender el texto hebreo de la *Biblia* frente a las versiones latinas.

La perfecta casada (1583), escrita para su sobrina con motivo de su boda, es la más

difundida de sus obras en prosa. En ella ofrece una serie de consejos que debe seguir la esposa cristiana; dominan sus observaciones e intuiciones personales sobre la vida doméstica. Por su estilo, es uno de sus textos más valiosos. Destaca la viveza de las descripciones y el lenguaje directo y expresivo. Ejemplo:

Tenga valor la mujer, y plantará viña; ame el trabajo, y acrecentará su casa; ponga las manos en lo que es propio de su oficio, y no se desprecie dél, y crecerán sus riquezas; no se desciña, esto es, no se enmolezca, ni haga de la delicada, ni tenga por honra el ocio, ni por estado el descuido y el sueño, sino ponga fuerza en sus brazos y acostumbre a la vela sus ojos, y saboréese en el trabajar”.

La prosa de ficción

La novela, cultivada ya como género en la Edad Media, adquiere su madurez en el Renacimiento. Conviven en esta centuria con diferente éxito, varios modelos narrativos procedentes, en algunos casos, de siglos precedentes, ofreciendo varias modalidades o subgéneros.

a) **Narrativa idealista**, por la que transitan personajes planos.

1. Novela de caballerías. *El Amadís de Gaula*.

La ya decadente clase nobiliaria utilizará la literatura como refugio de sus ideales, recordándole un pasado glorioso; pero el nuevo caballero será aficionado a la poesía y entrará al servicio amoroso de una dama idealizada (*religio amoris*, próxima al amor cortés), todo ello vinculado a la corte; en definitiva, el caballero se refina y se aleja de la imagen guerrera de la épica medieval de la que proviene. Se trata de una literatura de evasión que permitía apartarse de la

transformación social en la que dominaba la burguesía y la vida urbana. Sus orígenes proceden de Francia, de la «materia de Bretaña» (ciclo artúrico: los caballeros de la Mesa Redonda, Parsifal, el Santo Grial, Tristán e Iseo), de tema carolingio y literatura grecolatina (la *Eneida*, la Guerra de Troya). En España logrará una popularidad inusitada. En el siglo XIV destaca *El caballero Zifar*, pero hay que esperar hasta el siglo XV y principios del XVI para que la materia castellana se incorpore al nuevo género y lo hará con el *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508)

Es una obra de la que se sigue investigando el autor (pese a contar con un nombre, Garci Rodríguez de Montalvo), su proceso y la época exacta de composición, y la lengua empleada. El *Amadís de Gaula* narra las aventuras de Amadís, quien fue arrojado a un río tras nacer, y recogido y educado por un caballero. Amadís decide buscar sus orígenes y esto lo lleva a vivir numerosas aventuras.

El éxito del *Amadís* fue uno de los mayores que han conocido las letras españolas; ningún otro libro de la primera mitad del siglo XVI logró tal acogida por parte del público: reyes o emperadores como Carlos V, místicos como Santa Teresa, humanistas como Juan de Valdés confiesan haberlo leído en su juventud. Su fama traspasó fronteras: España pasa a ser exportadora de libros de caballerías llegando a Italia, Francia, Alemania, Holanda e Inglaterra. Cervantes lo salva de la quema por ser el mejor libro de caballerías. Ejemplo:

El rey quedó solo con su amiga, que a la lumbre de tres bachas que en la cámara ardían la miraba pareciéndole que toda la hermosura del mundo en ella era junta,[...] y así abrazados se fueron a echar en el lecho, donde aquella que tanto tiempo con tanta hermosura y juventud, demandada de tantos príncipes y grandes hombres se había defendido,

quedando con libertad de doncella, en poco más de un día, cuando el su pensamiento más de aquello apartado y desviado estaba, el cual amor rompiendo aquellas fuertes ataduras de su honesta y santa vida, se la hizo perder, quedando de allí adelante dueña.

2. Novela sentimental

Parte del ideal amoroso según la categoría del amor cortés; surge en el siglo anterior.

Se trata de historias de amor idealizado entre un cortesano y una dama; tienen escasa acción y el estilo es retórico, artificioso y arcaizante.

Destaca *Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura.

3. Novela bizantina

Se populariza esta forma de relato de gran complejidad narrativa, ya desarrollada por autores de la antigüedad helénica (Heliodoro, Tacio), y que durante la Edad Media se difunde en toda Europa mediante la leyenda del rey Apolonio. En España se plasmó esta corriente con el *Libro de Apolonio*, escrito en la cuaterna vía del siglo XIII. El esquema del relato sigue un desarrollo fijo: los protagonistas, dos jóvenes enamorados, se ven separados de forma abrupta por diversas circunstancias (naufragios, viajes, raptos), lo que les obliga a vivir una larga serie de aventuras y peregrinaciones hasta lograr el reencuentro final. La primera novela española de este género es la *Historia de los amores de Clarea y Florisa* (1552).

Lope de Vega compondrá *El Peregrino en su patria* a partir del precedente *Selva de aventuras* (1565).

4. Novela pastoril

Florece en la segunda mitad del siglo XVI y primeros decenios del siglo XVII.

La novela pastoril se centra en el relato de historias amorosas de pastores, si bien se observa un trasfondo de filosofía neoplatónica. Incorpora el ambiente bucólico de las églogas; se inspira en Virgilio y en *La Arcadia* de Sannazaro.

La obra más famosa es *Los siete libros de Diana* (Valencia 1559) de Jorge de Montemayor. Cervantes escribió una novela pastoril, *La Galatea*, publicada en 1585 y Lope de Vega, *La Arcadia* en 1598.

La novela pastoril adquirió un éxito extraordinario en la segunda mitad del XVI semejante al de la picaresca y al de la novela de caballerías. La *Diana*, con sus veinte ediciones, rivaliza con el *Amadís* y supera al *Lazarillo*.

5. Novela morisca

También denominada novela histórico-morisca, inicia su singladura en el siglo XV y se desarrolla con mayor intensidad en los siglos XVI y XVII. Cabe destacar que la novela histórica fue, en buena parte, una derivación de las crónicas medievales y del *Romancero* (tema morisco) y no un invento del Romanticismo del s. XIX.

En esta centuria se idealiza la cultura árabe (maurofilia), tras haberlo hecho previamente

con la vida caballeresca y la bucólica. El caballero árabe aparecerá en las novelas hermoso, valiente, noble y honesto. El grupo genérico se inicia con *La historia del abencerraje y de la hermosa Jarifa* (1561-1565). La acción se sitúa en plena reconquista: el alcalde cristiano Rodrigo apresa al moro Abindarráez, de buena familia, cuando viajaba para casarse con la bella Jarifa. Rodrigo le permite visitarla y Abindarráez aprovecha para casarse en secreto con ella, regresando de nuevo a la cárcel acompañado de su esposa. El alcalde se conmueve y lo libera. Destaca, pues, la generosidad del cristiano hacia un moro cautivo. El tema de la novela se popularizó tanto en el *Romancero* como en la literatura culta. Cervantes lo recoge en *El Quijote* (1ª parte, capítulo V), y Lope de Vega lo recrea en *El remedio de la desdicha*. La influencia llegará hasta el Romanticismo. Ejemplo:

— Señora mía, en pago de tanto bien como me habéis ofrecido, no tengo que daros que no sea vuestro, sino sola esta prenda en señal que os recibo por mi señora y esposa.

Y llamando a la dueña, se desposaron. Y siendo desposados, se acostaron en su cama, donde con la nueva experiencia encendieron más el fuego de sus corazones. En esta conquista pasaron muy amorosas obras y palabras, que son más para contemplación que para escritura.



Patio de los Arrayanes, Alhambra, Granada

b) **Narrativa realista**, con personajes que evolucionan psicológicamente.

Lazarillo de Tormes

Lázaro es el primer personaje literario con conciencia de que, en un momento de su vida, es el resultado simultáneo de su sangre, su educación y su experiencia, como bien ha observado el estudioso Lázaro Carreter.

Con esta obra se da inicio por primera vez, en España y en Europa, a la novela realista, pudiendo ser considerada, además, como origen de la novela moderna, con permiso de *Don Quijote de la Mancha*. Se trata de un relato complejo referido a una realidad cotidiana. Este ambiente no existía en la literatura al margen del cuento popular y la *novella*, en sus diversas variantes europeas. Leer el *Lazarillo de Tormes*, pues, resultaba una aventura enteramente nueva para sus coetáneos.

Nunca hasta entonces una novela se había interesado por un protagonista de tan humilde condición social, ni por una existencia tan distante de las gestas caballerescas. Cabe suponer que los lectores renacentistas, al encontrarse con los padres del niño, las vecinas y algunos de los amos, no alcanzaban a imaginar que se trataba de una ficción. Por otra parte, la obra sigue planteando interrogantes sin respuesta como pueden ser la autoría, la génesis y la fecha de composición.

1. Autoría, génesis y fecha de composición

La obra no fue firmada, por lo que ha pasado a la historia de la literatura como una obra anónima. Sin embargo, no ha cesado la curiosidad por averiguar la autoría proponiendo varios candidatos como son Diego Hurtado de Mendoza, Fray Juan de Ortega o Joan Lluís Vives, pero sin aportar las suficientes pruebas.

Por otra parte, en 1554 aparecen en tres ciudades diferentes (Alcalá, Burgos y Amberes) las tres primeras ediciones impresas de la obra. Se cree que es la de Burgos la que guarda una estrecha vinculación textual a otra anterior, hoy perdida, compuesta en torno a 1552. De todas formas, hay variedad de opiniones y hay quien sitúa su composición hacia 1530, teniendo en cuenta algunos acontecimientos históricos citados que resultan ambiguos.

2. Género y subgénero

Se considera la obra como el inicio de la novela picaresca y, sin embargo, no es del todo exacto. La novela picaresca surge como género literario, no con el *Lazarillo*, no con el *Guzmán de Alfarache*, sino cuando Mateo Alemán aprovecha las posibilidades de la obra anónima para la creación de la suya, como ha observado Lázaro Carreter.

Comparte con la picaresca la narración en primera persona, el realismo, el hecho de

Para saber más

Francisco Rico, catedrático emérito de Literaturas Hispánicas Medievales y miembro de la RAE desde 1987, defiende la voluntad del autor de no firmar para aumentar la verosimilitud del relato y acentuar el realismo como si el propio pregonero fuese el verdadero autor de la obra.

En cuanto a las últimas aportaciones, la catedrática de Literatura Española, Rosa Navarro Durán, lleva desde el año 2002 divulgando y argumentando a través de distintas publicaciones y conferencias que el autor del *Lazarillo* es Alfonso de Valdés, cortesano erasmista y secretario de cartas latinas del emperador Carlos V, y, según afirma ella, el mejor prosista de la primera mitad del siglo XVI. Completa su argumentación con el estudio de las lecturas del citado escritor.

que el protagonista es un antihéroe que sirve a distintos amos, pero no es un truhan, simplemente intenta sobrevivir en un mundo hostil. La obra podría presentarse como una carta que contiene una autobiografía ficticia, una carta coloquio, en realidad, una «epístola hablada», puesto que Lázaro no sabe escribir porque nunca ha ido a la escuela; sin embargo, sí sabe hablar, se advierte una notable voluntad de estilo y la novela está construida con procedimientos empleados más tarde en la novela moderna. La forma epistolar obedece a la moda de las «cartas mensajeras», tan en boga en los alrededores de 1550.

3. Argumento. Estructura externa e interna

La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades es la autobiografía de un pícaro, un niño muerto de hambre.

Su protagonista, Lázaro, narra su vida a un personaje, «Vuestra Merced», del que poco se sabe, pero que «escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso».

En un principio, parece que Lázaro solo le cuenta cómo desde niño sirvió a una serie de amos, aunque en realidad tiene que hablar de otra cosa, que es lo único que quiere saber «Vuestra Merced», el «caso» y cuando llega a ello, acaba su relato.

La obra está concebida desde el inicio para que todo lo narrado justifique el último tratado, el séptimo, y entender entonces el verdadero significado de cuanto ha ido contando el protagonista. Es exactamente al final cuando Lázaro, ya un hombre felizmente casado y en la cima de su ascenso social como pregonero de vinos, responde a la explicación del «caso», negando, precisamente, que haya «caso»; atribuye a las malas lenguas las sospechas que relacionan a su mujer, en calidad de barragana, con el arcipreste de San Salvador que es quien los ha casado. El resto, los otros seis tratados, explican los orígenes del protagonista desde su nacimiento hasta que logra su primer trabajo remunerado. Sus padres, sus amos y

sus vivencias, todo, cobra sentido en este último tratado y se comprende así que sus retazos de vida están seleccionados en función de lo que ahora pretende justificar, aún sin admitirlo: su condición de marido consentidor (algo incluso recogido en la legislación de la época y que podía conllevar pena de galeras perpetuas).

En cuanto a la estructura externa, la obra está compuesta por un prólogo y siete tratados dispuestos con relación a sus amos de la siguiente manera:

VII TRATADOS	IX AMOS
Primero	• el ciego
Segundo	• el clérigo de Maqueda
Tercero	• el escudero
Cuarto	• el fraile de la Merced
Quinto	• el buldero
Sexto	• el maestro pintor de panderos • el capellán
Séptimo	• el alguacil • el arcipreste de San Salvador

Se aprecia una estructura externa irregular, ya que la extensión de los tratados es desigual (los tres primeros son mucho más extensos). Hay diversas teorías que lo justifican defendiendo en unos casos que la extensión va en función de la explicación del «caso», el verdadero punto de partida de todo el relato.

La estructura interna se diseña bajo la perspectiva del autor y se mueve entre dos categorías temporales: el presente, el «ahora» y el pasado, el «antes». Lázaro, desde el presente tiene que explicar el «caso», el más que probable triángulo amoroso; además, renuncia a su honra marital (así tiene paz en su casa y provecho personal, no pasa necesidades) y lo justifica volviendo hacia el pasado para mostrar así que, desde niño,



Cartel de una adaptación cinematográfica italiana del *Lazarillo de Tormes*

aprendió una conducta moral muy concreta, su propia madre le hablaba de la conveniencia de arrimarse a los «buenos» (los que ayudan a subsistir, lo seguro). Su educación le lleva de la inocencia o simpleza, a la degradación, a la pérdida de la honra. De todas formas, el autor lo impregna todo de una ambigüedad que confiere a la obra un carácter polisémico, especialmente rico en interpretaciones.

Se aprecia una estructura ternaria, puesto que el protagonista aparece como autor, narrador y personaje, aunque se mueve en dos planos: autor y protagonista, relacionados entre sí

por la ironía: mientras que Lázaro cuenta su vida como un triunfo, ya que pasó de lo más humilde a una posición razonable, el autor muestra lo contrario, la situación de Lázaro no puede resultar más deplorable como marido consentidor.

4. Temas

- Destaca la crítica o sátira anticlerical de más que probable influencia erasmista. La obra fue incluida en el Índice de libros prohibidos de 1559, saliendo del mismo en 1571. De los nueve amos, cuatro son eclesiásticos, a los que hay que añadir el buldero. Ninguno sale bien parado. La Iglesia es objeto de una crítica mordaz, por lo que algunos estudiosos vinculan dicha crítica con el Erasmismo y su denuncia de la corrupción, de la hipocresía, del distanciamiento de las necesidades de la población y de su falta de compasión.
- Junto al tema anterior, destaca el tema de la honra. Para Lázaro la honra es el provecho personal, hasta tal punto, que él ha renunciado a la honra que se deriva de la opinión pública, como ya se ha visto anteriormente.

5. Estilo

Sigue el *stylus humilis*, evidenciado en el prólogo en el que pide disculpas por su «grosero estilo» y que es una cuestión de decoro. El personaje habla de acuerdo con su procedencia logrando así una plena verosimilitud; de ahí que abunden los vulgarismos y el estilo coloquial. En cuanto a recursos estilísticos, como ya se ha observado, se percibe el uso de la ironía (capacidad de expresar lo contrario de lo que se quiere manifestar) y de la hipérbole, presente a lo largo de todo el relato: orígenes del niño, crueldad del ciego o avaricia del clérigo.

Otras literaturas

La novela de caballerías influye en el *Orlando Furioso* de Ariosto (sobre todo el *Amadís*) y en Tasso. Obtuvo un enorme éxito en Italia, con múltiples traducciones.

La novela histórico-morisca. El género encuentra cierta continuidad posteriormente en el Romanticismo del siglo XIX. En Francia, Chateaubriand publicó *Le dernier Avencerrage* (1826). Finalmente, puede mencionarse a Washintong Irving con sus obras *The Camasutra* y *The Alhambra*.

El *Lazarillo* fue una obra que obtuvo, quizá, mayor éxito literario que editorial. Baste señalar que en Italia no se tradujo hasta el siglo XX, una traducción italiana del *Lazarillo de Tormes* a cargo de Ferdinando Carlesi y publicada en Florencia en 1907 con el curioso título de *Vita e avventure di Lazzarino da Tormes*. En Francia se traduce en 1560; la primera traducción del *Lazarillo* al inglés, firmada por David Rowland of Anglesey, data de 1576.

Por otra parte, la novela corta italiana (los *novellieri*), influirán en los escritores españoles de los Siglos de Oro.

Para saber más

La prosa científica no suele figurar en los libros de texto, sin embargo, la figura de Juan Valverde de Amusco, y su principal obra, *Historia de la composición del cuerpo humano*, ofrece una excelente ocasión de conocer un campo poco transitado para el público general.

Recomendación de la serie documental «Tesoros y fantasmas de la Ciencia Española» con participación del CSIC, son seis capítulos de distinta temática.



Niños comiendo melón y uvas,
de Bartolomé Esteban Murillo.
Alte Pinakothek, Munich

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Lazarillo de Tormes*. Tratado I. “El racimo de uvas”

- 1 [...] Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio de este astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia. Cuando salimos de Salamanca, su motivo fue venir a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica, aunque no muy limosnera. Arrimábase a este refrán: «Más da el duro que el desnudo». Y vinimos a este camino por los mejores lugares. Donde hallaba buena acogida y ganancia, deteníamos; donde no, a tercero día hacíamos San Juan.
- 8 Acaeció que, llegando a un lugar que llaman Almorox al tiempo que cogían las uvas, un vendimiador le dio un racimo de ellas en limosna. Y como suelen ir los cestos maltratados, y también porque la uva en aquel tiempo está muy madura, desgranábasele el racimo en la mano. Para echarlo en el fardel, tornábase mosto, y lo que a él se llegaba. Acordó de hacer un banquete, así por no poder llevarlo, como por contentarme, que aquel día me había dado muchos rodillazos y golpes. Sentámonos en un valladar y dijo:
- 15 —Agora quiero yo usar contigo de una liberalidad, y es que ambos comamos este racimo de uvas y que hayas de él tanta parte como yo. Partillo hemos de esta manera: tú picarás una vez y yo otra, con tal que me prometas no tomar cada vez más de una uva. Yo haré lo mismo hasta que lo acabemos, y de esta suerte no habrá engaño.
- 20 Hecho así el concierto, comenzamos; mas luego al segundo lance, el traidor mudó propósito, y comenzó a tomar de dos en dos, considerando que yo debería hacer lo mismo. Como vi que él quebraba la postura, no me contenté ir a la par con él, mas aún pasaba adelante: dos a dos y tres a tres y como podía las comía. Acabado el racimo, estuvo un poco con el escobajo en la mano, y, meneando la cabeza, dijo:
- 26 — Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres.
- No comí —dije yo—; mas ¿por qué sospecháis eso?
- Respondió el sagacísimo ciego:
- ¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas. A lo cual yo no respondí [...].

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, anónimo,

Cervantesvirtual.com

1. Tema

La sagacidad del ciego al demostrar a Lázaro que le había engañado cuando comían un racimo de uvas.

2. Resumen

Un vendimiador ofrece un racimo de uvas a modo de limosna a Lázaro y a su amo ciego. Como está muy maduro y se puede estropear, su amo decide detenerse y acuerda que ambos lo coman equitativamente, respetando el turno y tomando una uva de cada vez. Sin embargo, el ciego incumple enseguida el acuerdo comiendo las uvas de dos en dos, y el muchacho lo imita y hasta lo supera. Cuando lo acaban, el ciego le reprocha que lo ha engañado. El chico niega la acusación, pero el ciego expone su razonamiento y constata que cuando él comenzó a comer de dos en dos, Lázaro no protestaba, lo que confirma su tesis. De esta forma, el muchacho fue consciente de lo extraordinariamente astuto que era su amo.

3. Estructura

Externa

Atendiendo a su estructura externa, este episodio forma parte del primer tratado, puesto que Lázaro está al servicio de su primer amo, el ciego.

Este fragmento está formado por treinta y dos líneas, repartidas en cinco párrafos de diferente extensión, en los que aparecen intercalados el diálogo, marcado por los guiones, y la narración.

Interna

La anécdota que cuenta Lázaro se puede considerar como una pequeña narración independiente dentro de la novela; sigue la estructura de planteamiento, nudo y desenlace.

- Planteamiento: el ciego y Lázaro llegan a Almorox (Toledo), donde un vendimiador les regala un racimo de uvas y deciden comérselo inmediatamente porque estaba demasiado maduro (líneas 1-14).
- Nudo: el ciego acuerda cómo van a comerse el racimo de uvas, pero nada más comenzar a comerlo incumple el trato, por lo que el muchacho hace lo mismo (líneas 15-25).
- Desenlace: el ciego reprocha al muchacho su engaño; Lázaro niega la acusación. Esto supone la demostración, por parte del ciego, de que está en lo cierto (líneas 26-32).

Los acontecimientos discurren siguiendo una estructura lineal, es decir, respetan el orden cronológico desde el principio hasta el final.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Se puede justificar la pertenencia de este texto al género narrativo, gracias a los elementos que lo componen.

La acción muestra hechos reales, que pudieron haber ocurrido, y también verosímiles, ya que no aparecen rasgos que impidan la credibilidad del texto (topónimo de Almorox; la vendimia).

Narrador

El narrador es el propio personaje que se encarga de contar en primera persona lo que le sucedió con el ciego y el racimo de uvas (l.2, «contaré un caso de los muchos que con él me acaecieron»).

Tiempo

En cuanto al tiempo, probablemente se sitúe a finales del verano o principios de otoño, período en el que se realiza la vendimia. Los hechos parecen transcurrir en un breve espacio de tiempo (la limosna del racimo, la pausa para comer, el acuerdo y el engaño); respecto al tiempo interno, destaca un tiempo escena, reflejado en el diálogo que Lázaro mantiene con su amo, localizado en el tercer y quinto párrafos.

Espacio

La acción transcurre en un espacio exterior; podría tratarse de un simple camino de Almorox.

Personajes

Los personajes de este fragmento son el ciego, Lázaro y el vendimiador, de los que los dos primeros son personajes principales, mientras que el vendimiador es un personaje secundario mencionado una sola vez. En cuanto a la caracterización de cada personaje, conviene subrayar que el ciego se crea tanto de forma directa, por medio del narrador, (l.29, «Respondió el sagacísimo ciego») como de forma indirecta, a través de lo que él mismo dice en el primer párrafo (l.5, se acogía a este refrán: «Más da el duro que el desnudo»), en el tercer párrafo en su totalidad y en el último (l.30, «- ¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que yo comía dos a dos y callabas»). Se trata de un personaje muy logrado, incluso en los aspectos no verbales «acabado el racimo, estuvo un poco con el escobajo en la mano, y, meneando la cabeza, dijo»; por otro lado, Lázaro está caracterizado por lo que él dice de sí mismo cuando una vez más, necesita aguzar su ingenio (l.22-24, «no me contenté ir a la par con él, mas aún pasaba adelante: dos a dos y tres a tres y como podía las comía»).

Análisis estilístico

En alusión a la lengua y el estilo empleados en este fragmento, existe una parte dialogada en la que los personajes se comunican usando el estilo directo, marcando cada intervención con guiones. Esta parte dialogada abarca desde la línea 15 a la 19, y de la 26 a la 32.

Debido a que se trata de un texto narrativo, se aprecia la abundancia de verbos que ayudan a darle forma a la acción. De entre estos verbos, destacan: el uso del pretérito perfecto simple durante toda la obra (línea 8, «acaeció»; línea 12 «acordó»; línea 21 «mudó») que presentan los hechos como sucedidos y otorgan vivacidad al texto; la aparición del pretérito imperfecto del indicativo, muy frecuente en las descripciones, ya que añade información complementaria, (l.4,

«decía»; l.12, «llegaba»); también figura el pretérito pluscuamperfecto del indicativo que es empleado para recordar acciones anteriores a las narradas en pasado (l.13, «me había dado»); y por último, el presente del indicativo que se utiliza para hacer coincidir el tiempo de los hechos narrados con el tiempo del relato (presente histórico) (l.3, «parece»; l.30, «veo»).

Como curiosidad, cabe citar, el empleo por parte de Lázaro de la segunda persona del plural para dirigirse a su amo (l.22, «¿por qué sospecháis eso?») como una fórmula de cortesía.

En la sintaxis, se observa la presencia de enunciados largos que intercalan oraciones subordinadas y coordinadas (l.9-10 «Y como suelen ir los cestos maltratados, y también porque la uva en aquel tiempo está muy madura, se le desgranaba el racimo en la mano y si lo echaba en el fardel se tornaba mosto»). También destaca el uso de construcciones propias del siglo XVI como puede ser la aparición del CD o CI detrás del verbo (l.26, «engañado me has»).

Se emplea, además, el uso de un lenguaje sencillo que pretende reflejar el habla de la época, por lo que el texto está salpicado de ejemplos como pueden ser: el uso de refranes (l.5, «Más da el duro que el desnudo») o el empleo de expresiones como «Juraré yo a Dios» (l.26).

En este fragmento es muy frecuente la función poética del lenguaje, introducida por refranes (l.5 «Más da el duro que el desnudo»), así como por la utilización de figuras retóricas entre las que sobresalen: el polisíndeton, la repetición del nexos copulativo «y» (l.9-10, «Y como suelen ir los cestos maltratados y también porque la uva en aquel tiempo está muy madura, se le desgranaba el racimo en la mano y si lo echaba en el fardel se tornaba mosto»); paralelismo, provocado por la repetición de una misma estructura gramatical (l.19, «Dos a dos y tres a tres»); la hipérbole, en la línea 10, ya que se exagera el hecho de comerse el racimo de uvas y se compara con un banquete; y el hipérbaton, que se produce al alterar el orden lógico de las palabras (l.21, «engañado me has»). Por último, antes de finalizar, es oportuno comentar que a lo largo de la obra el autor utiliza la ironía y el humor, tal y como se puede observar en la última intervención del ciego (l.24, «¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas»). Se aprecia también, una etopeya (l.29: *sagacísimo ciego*), ya que se describe una cualidad del ciego, la más sobresaliente.

El fragmento, que se encuentra en el primer tratado de la obra, pertenece al *Lazarillo de Tormes*, 1554, una novela epistolar en la que, por primera vez, un personaje como Lázaro se convierte en protagonista.

Rasgos esenciales de la novela picaresca presentes en este texto:

relato autobiográfico: se identifica el narrador adulto que rememora su vida anterior; el protagonista es un ser marginal que sirve de criado a un ciego; el relato es realista: se ofrece información del lugar, la época, lo que confiere verosimilitud al relato. Sobresalen, además de la astucia del ciego, los aspectos más duros de la vida: el hambre y el egoísmo.

Las escasas ocasiones en que se muestra la caridad, no son protagonizadas por personas de la iglesia, sino por gente humilde como el vendimiador, en este fragmento, (las vecinas en la casa del hidalgo en Toledo). Hay que recordar que el *Lazarillo* está en la línea erasmista de propugnar la caridad cristiana.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Si prestas atención, podrás encontrar palabras que han cambiado de significado o que ahora optan por una acepción que no era la más habitual en el siglo XVI, como por ejemplo, «concierto». Intenta adaptar estas palabras, extraídas del texto, al español actual.
Acaecieron (l.2); arrimábase (l.4); deteníamos (l.6); tornase (l.11); sentámonos (l.14); agora (l.15); concierto (l.20); lance (l.20); mudó (l.21); quebraba (l.22).
2. ¿Sabes lo que significan «valladar» (l.14) y «escobajo» (l.25)? Si no las comprendes, antes de buscar su significado, fíjate en su contexto e intenta averiguar su significado.
3. ¿Qué significa el refrán «más da el duro que el desnudo»? ¿Y la locución verbal «hacer San Juan»? ¿Conoces alguna equivalencia en italiano?
4. Invéntate una breve historia en la que Lázaro sea capaz de engañar a su amo ciego, al menos, por un tiempo.

TEXTO 2: *Lazarillo de Tormes. Tratado VII.*

- 1 [...] En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya. Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de hacerlo. Y así, me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido, porque, allende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda. Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas, su carne; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. E hízonos alquilar una casilla par de la suya; los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa.
- 10 Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué, de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios, que ellos dicen la verdad, aunque en este tiempo siempre he tenido alguna sospechuela y habido algunas malas cenas por esperalla algunas noches hasta las laudes, y aún más, y se me ha venido a la memoria lo que a mi amo el ciego me dijo en Escalona, estando asido del cuerno; aunque, de verdad, siempre pienso que el diablo me lo trae a la memoria por hacerme malcasado, y no le aprovecha.
- 17 Porque allende de no ser ella mujer que se pague de estas burlas, mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá; que él me habló un día muy largo delante de ella y me dijo:
- 20 — Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto, porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y

salir de ella. Ella entra muy a tu honra y suya. Y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho.

— Señor -le dije-, yo determiné de arrimarme a los buenos. Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo de eso, y aun por más de tres veces me han certificado que, antes que conmigo casase, había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante.

28 Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé la casa se hundiera con nosotros. Y después tomóse a llorar y a echar maldiciones sobre quien conmigo la había casado, en tal manera que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca. Mas yo de un cabo y mi señor de otro, tanto le dijimos y otorgamos que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese de noche y de día, pues estaba bien seguro de su bondad. Y así quedamos todos tres bien conformes.

36 Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo de ella, le atajo y le digo:

— Mirad, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar, mayormente si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí, y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él.

De esta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa.

45 Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.

De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, anónimo,

Cervantesvirtual.com

1. Tema

Lázaro explica el «caso», solicitado al inicio de la obra por Vuestra Merced, lo que permite comprender toda la trama: autojustifica el triángulo amoroso del que forma parte, junto a su mujer y el arcipreste de San Salvador.

2. Resumen

Lázaro pregona en Toledo -entre otros cometidos- los vinos del arcipreste de San Salvador, quien además lo casa con una criada suya para acallar ciertos rumores. Sin embargo, y a pesar de la

boda, las malas lenguas despiertan las sospechas de Lázaro; este asume la conducta de su esposa con un gran sentido práctico, porque a cambio, a su casa llegan algunos beneficios. Para mantener su posición y vivir en paz, Lázaro no hace caso de los rumores. Y de esta forma termina la carta dirigida a satisfacer la curiosidad de Vuestra Merced. Lázaro asegura que ha alcanzado la cumbre de la prosperidad y felicidad, (pero a cambio ha sacrificado su honra).

3. Estructura

Externa

El fragmento seleccionado pertenece al tratado séptimo, coincidiendo con el final de la obra del *Lazarillo de Tormes*. Consta de siete párrafos de los que dos son dialogados. Hay un total de cincuenta líneas.

Interna

Antes de analizar la estructura interna del capítulo, sería conveniente hacer referencia a la estructura interna de la obra, una construcción compleja con plena unidad de significado. Al final del prólogo figura este pasaje:

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.

Es en el tratado VII cuando confluyen todos los hilos, desde el prólogo a los seis tratados anteriores, como si el propio significado tejiera con ellos un tapiz que permite contemplar una imagen final. La petición de Vuestra Merced es, pues, un pretexto. Lázaro acaba el relato tras contar dónde nació, quiénes fueron sus padres, el hambre atroz que pasó desde niño y las mil y una penalidades que sufrió con sus diferentes amos. Detrás hay una justificación porque sin conocer su pasado, no se lograría entender su presente. Lázaro no ha tenido fortuna, todo lo que ha logrado ha sido gracias a su astucia e instinto de supervivencia, desarrolladas en un proceso de aprendizaje y degradación que lo ha llevado desde la más pura inocencia de la niñez (anécdota del toro de piedra) al actual cinismo e hipocresía del «caso». Lázaro no quiere aclarar con precisión lo que sucede, pues es consciente de que nadie aprobaría su actitud, por eso relata su vida *da capo*, para que se pueda contextualizar el presente. En otras épocas, la narración se percibía como una estructura lineal, una sucesión de episodios contados por un niño mientras cambiaba de un amo a otro. En realidad, se emplea una estructura circular, ya que empieza la obra con la petición de la explicación del *caso* y acaba con un relato en el que se desvela - aunque de forma ambigua, irónica y amarga - que hay un triángulo amoroso entre Lázaro, su mujer y el arcipreste, y que viven en paz («Y así quedamos todos tres bien conformes»).

Si para la sociedad del Siglo de Oro quien está en el centro de la obra es el lazarillo, (el personaje folclórico del mozo de ciego), en la actualidad, el foco se pone sobre la figura del Lázaro adulto y cínico con la que se cierra el relato, logrando así la comprensión textual.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Como ya se ha señalado, el fragmento pertenece a la obra titulada *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, más conocida como el *Lazarillo de Tormes*, publicada en 1554.

Para empezar, puede resultar interesante consultar la definición de pragmática según se observa en el diccionario de la RAE, en su cuarta acepción:

Del lat. pragmatĭcus, y este del gr. πραγματικὸς pragmatikós.

4. f. Ling. Disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los hablantes, así como los enunciados que estos profieren y las diversas circunstancias que concurren en la comunicación.

Como sucede con otras obras literarias de este nivel, el *Lazarillo* no siempre se interpretó del mismo modo; su esencial ambigüedad del lenguaje y el uso de la ironía suponen un reto y constituyen un obstáculo a la hora de obtener un consenso de base sobre el sentido de la obra. A lo largo del fragmento esa ambigüedad discurre con gran naturalidad impregnándolo todo; el relato refleja un prodigio de contar, pero sin decir, un juego de filigrana entre la construcción y la interpretación. Se ofrecen a continuación algunos ejemplos:

«Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor» (l.3-4, Lázaro en referencia al arcipreste); «tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda» (l. 6, Lázaro); «Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas, su carne» (l.6-7, Lázaro sobre el arcipreste en relación a su mujer); «Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué, de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer» (l.10-11, Lázaro, sobre su mujer en relación al arcipreste); «Ella entra muy a tu honra y suya. Y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho» (l. 23-24, el arcipreste, dirigiéndose a Lázaro y en relación con su mujer); «estaba bien seguro de su bondad» (l.35, Lázaro, sobre su mujer); «Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (l. 42-43, Lázaro sobre su mujer); «yo tengo paz en mi casa» (l.45, Lázaro). Baste esta selección de líneas para entender la cuestión de la ambigüedad.

Lázaro cuenta lo que él ve o le dicen el arcipreste y su mujer y, sin embargo, los lectores tienen la certeza de que no sucede así exactamente.

Son otros los elementos que abren nuevas vías interpretativas como las malas lenguas, los rumores que, sin embargo, ofrecen mayor objetividad; la figura de los amigos también amplía la información de que se dispone sobre su mujer (sus posibles tres partos). De ella se conoce, por Lázaro, que era ya criada del arcipreste cuando se casó con él, que después de la boda la pareja alquiló- a petición del religioso- una casa al lado de la suya, que mantienen con él una excelente relación, ya que da a la mujer de Lázaro pan, a veces «su carne», ropa vieja y continúan comiendo juntos los domingos y festivos. También se sabe que hay rumores que acaban levantando sospechas en el propio Lázaro, mortificado por las largas ausencias de su mujer a quien espera a veces despierto hasta el amanecer. Ante una tensión creciente y la posibilidad de una crisis en la pareja, el propio arcipreste mantiene una conversación con Lázaro, en presencia de su mujer, en la que descalifica los rumores y le aconseja que mire por su propio provecho para poder vivir tranquilo; Lázaro está de acuerdo, aunque comenta lo que le han dicho sus propios amigos (no la gente en general) y ante un argumento de mayor peso, es la propia mujer quien monta una escena en la que se muestra desesperada, indignada, ofendida y enfadada; Lázaro le jura que nunca más volverá a hablar del tema y así lo ha hecho hasta el día

en que Vuestra Merced le pregunta que le cuente con todo detalle lo que hay de verdad en el llamado *caso*.

El siguiente aspecto digno de estudio son los personajes. No se ha logrado desvelar la identidad de Vuestra Merced, aunque circulan varias propuestas; sin embargo, lo que sí se sabe es que está en la cima de la jerarquía: «teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced». Se puede comprobar que Vuestra Merced mantiene amistad con el arcipreste, aunque se califica a este último de servidor. Se ignora la finalidad por la cual contacta Vuestra Merced con Lázaro, ya que, sin conocerse previamente, resulta un tanto inverosímil que alguien distinguido se muestre interesado en el matrimonio del pregonero, pero sí en cambio, en la posible relación ilícita entre el arcipreste y su criada, aunque se desconoce lo que podría suponer la constatación de esos rumores.

Del arcipreste trasciende, además, que tiene un negocio privado de vinos (que Lázaro pregona) y que se salta los preceptos eclesiásticos, no solo en cuanto al celibato sino también en cuanto a comer carne por Pascua, con doble sentido; sobre la mujer ya se ha hablado y en cuanto al Lázaro adulto, presentado en detalle en este último tratado, dista mucho del niño del inicio del relato. Todo en su vida lo ha empujado al estado actual.

Se ha planteado la posibilidad de que Lázaro esté en realidad respondiendo a una acusación, como podría suceder en una causa, algo ya constatado en documentos de la época: la falta del «marido consentidor» que acepta que su mujer se prostituya, podría acarrear hasta diez años de condena a galeras. Durante el recorrido de su vida se muestra la injusticia de que ha sido víctima ya desde el nacimiento: la brutalidad con la que es tratado su padre, como un vil ladrón y, sin embargo, muere como un leal servidor de España; el desamparo en el que queda su madre y la enseñanza que extrae de ella de «arrimarse a los buenos», prostituyéndose en las caballerizas y luego amancebándose con Zaide, ambos castigados cruelmente; la falta de caridad que descubre en la sociedad que repelía la mendicidad y la castigaba incluso con pena de azotes; la necesidad de sobrevivir con la ayuda de la astucia; el poder absoluto del dinero; la hipocresía de la iglesia y su falta de caridad a través de numerosos amos religiosos; la ridiculez de las convenciones sociales exageradas al límite en la figura del hidalgo y, en definitiva, la crisis de una sociedad renacentista que resulta bastante cercana a la actual.

Análisis estilístico

Respecto a los recursos estilísticos, destacan algunos como pueden ser: la hipérbole «me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco» (l.41-42), la paradoja: «Diciendo no sé qué, y sí sé qué» (l. 10-11) y la antítesis: «entrarse y saliese, de noche y de día» (l. 35)

Aunque, como ya se ha referido, la ironía, la ambigüedad y la polisemia son las verdaderas protagonistas.

Como conclusión, la crítica, concordante en otros aspectos esenciales, diverge al diagnosticar el sentido de la obra y la intención del autor; así es considerada desde un libro para hacer reír hasta una sátira repleta de oscuras intenciones e impregnada de un pesimismo atroz. Con el *Lazarillo*, la interpretación ha ido variando a través de las generaciones de lectores a lo largo de la historia y según el contexto.

La obra sigue viva.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Todo el fragmento está impregnado de una fina ironía y de una más que palpable ambigüedad. Intenta descifrar lo que de verdad se pretende contar en las oraciones siguientes. ¿Y qué puede aportar el sufijo «-uela» en el sustantivo «sospechuela» del segundo párrafo del texto?
 - «Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor».
 - «Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué, de que ven a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer».
 - «Estaba bien seguro de su bondad».
 - «Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo».
 - «Yo tengo paz en mi casa».
2. ¿Qué significa la expresión «arrimarse a los buenos»?
3. Tras haberte leído la obra y este fragmento, en el hipotético caso de que Lázaro fuese llevado a juicio por ser un «marido consentidor», ¿crees que lo ganaría o lo perdería? Busca al menos tres argumentos que vayan a su favor, como si fueses su abogado defensor, y otros tres que prueben su culpabilidad, actuando como lo haría un fiscal.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. Indica la influencia que han podido tener las novelas de caballerías en la literatura posterior.
2. Explica el concepto de honra que se trata en el Lazarillo de Tormes.
3. Busca información sobre lo que sucedía desde el punto de vista legal a los "maridos consentidores" en tiempos del Lazarillo.
4. Busca información sobre la figura del ciego en otras literaturas de la época o anteriores y descubrirás que no es un caso aislado.
5. Busca información sobre los topónimos de California y La Patagonia y te sorprenderás. Necesitarás rastrear algunas novelas de caballerías.



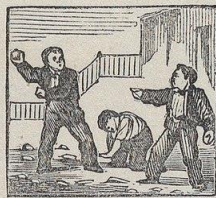
1 JAUJA, ciudad celebrada y nunca bien ponderada.



2 En Jauja no hay pordioseros que todos son caballeros.



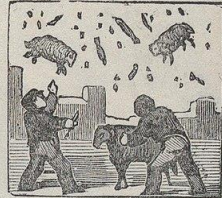
3 Los árboles dan levitas pantalones y botitas.



4 Se apedrean los chiquillos con bollos y bartolillos.



5 Los lunes llueven jamones, perdes y salchichones.



6 Los martes pescados fritos, albondigas y cabritos.



7 Los miércoles chocolate y pollitos con tomate.



8 Los jueves pavos asados y pasteles ojaldrados.



9 Los viernes queso y manzanas pasas, higos y avellanas.



10 Los sábados caen manguitos y cigarros esquisitos.



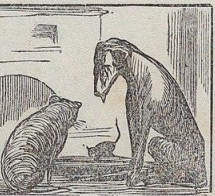
11 Y los domingos chuletas, paucillos y libretas.



12 El que prueba la verdura, lo cuenta en la sepultura.



13 Los chicos y los ancianos se acuestan calamocanos.



14 El perro, el raton y el gato comen en un mismo plato.



15 Hasta de las mismas peñas brota el tinto y Valdepeñas.



16 Como no hay que trabajar solo piensan en bailar.



17 Las mujeres, no os asombre, hacen el amor al hombre.



18 Si alguno busca trabajo le zurran con un vergajo.



19 Cuando alguno come poco todos le tienen por loco.



20 Se castiga con rigor al que tiene mal humor.



21 Cuando llega un forastero le agasajan con esmero.



22 Hay manantiales preciosos que dan vinos generosos.



23 Los gusanos son morcillas y las arenas rosquillas.



24 Las casas de azúcar son, y las calles de turron.



25 Las gallinas ellas solas entran en las cacerolas.



26 La risa es la enfermedad que lleva a la eternidad.



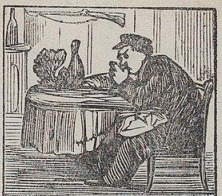
27 Acompañan los entierros con panderas y cencerros.



28 No hay lazos que eternamente hagan del hombre un paciente.



29 Cada cual busca pareja, y cuando quiere la deja.



30 La principal diversion es comer a discrecion.



31 A mano de los chiquillos se vienen los pajarillos.



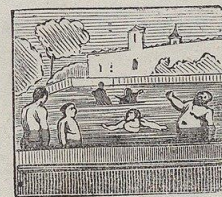
32 Llevan en las procesiones en vez de santos, jamones.



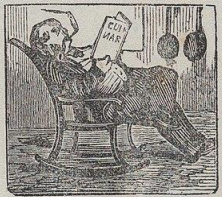
33 Si alguno mandar desea sin piedad se le apalea.



34 Hasta en el monte las fieras saben bailar habaneras.



35 Se bañan cuando hay calor en estanques de licor.



36 La leyenda mas divina es el libro de cocina.



37 De resultas de la bolganza todos tienen grande panza.



38 El mas ilustre blason es morir de un reventon.



39 Los quesos y los melones abundan por los rincones.



40 Amenizan los festines con bandurrias y violines.



41 Como no tienen cuidados se duermen muy sosegados.



42 En invierno los granizos son de huevos y chorizos.



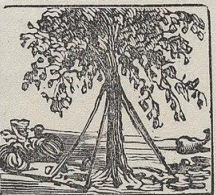
43 Cuando nieva son buñuelos, vizcochos y caramelos.



44 Sin conocerse la gente se regala mutuamente.



45 Tienen coches muy bonitos tirados por corderitos.



46 En las huertas, sin disputa, nunca se agota la fruta.



47 Son de Jauja en el verjel fuentes y rios de miel.



48 Esto y mucho mas se encierra en tan rica y fértil tierra.

El teatro en el siglo XVI. Teatro prelopesco

Marta Lapuente Ortiz

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CLASIFICACIÓN

- A. Teatro culto
 - Juan del Encina
 - Juan de la Cueva
- B. Teatro popular
 - Lope de Rueda

CONCLUSIÓN

OTRAS LITERATURAS

COMENTARIOS LITERARIOS

- TEXTO 1: *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Juan del Encina.
- TEXTO 2: *La tierra de Jauja*, Lope de Rueda.

Introducción

El término prelopesco abarca la producción dramática en España desde principios del siglo XVI hasta la aparición en escena de Lope de Vega, creador de la llamada Comedia Nacional. Se trata de una etapa de búsquedas en la que la actividad dramática evoluciona de forma notable.

En este momento, se crearon en nuestro país las primeras compañías de teatro a imitación de las compañías italianas de *commedia dell' arte*, con su modelo cómico y popular. Estas compañías contribuyeron al establecimiento del teatro como espectáculo permanente y al desarrollo de la escenografía en el teatro cortesano. Paralelamente, el gusto del público fue cambiando con lo que surgieron nuevos personajes y nuevos temas.

Clasificación

En el siglo XVI, en el teatro culto se mantiene, como en la lírica, la oposición entre las vertientes religiosa y profana. Se añade a ellas el teatro popular (también llamado menor) de extraordinario éxito en el siglo XVII.

A. Teatro culto

El teatro religioso, de tradición medieval, es representado en los atrios de las iglesias y en procesiones de las festividades religiosas, como la del Corpus. El *Códice de autos viejos* es el único repertorio de obras religiosas conservado. La mayoría son piezas breves cuyo contenido va desde la creación del hombre hasta su redención por la encarnación de Cristo y la Eucaristía, núcleo que las une. El tema de la Danza de la muerte, donde se mezclan la sátira social y el contenido ascético, se escenificará también en el teatro del siglo XVI.

El teatro profano cortesano, más del gusto renacentista, está presente en obras donde se representaban temas bucólicos (églogas pastoriles) y un teatro de inspiración italiana (comedias amorosas). En este sentido, cabe citar, entre otros, a los siguientes autores: Torres Naharro y Gil Vicente, pero destacan, sobre todo, Juan del Encina y Juan de la Cueva.

Juan del Encina (¿Encinas, Salamanca?, 1468 – León, 1529).

Poeta cortés y músico de gran prestigio, es conocido como «patriarca del teatro español», por haber destacado en este género. Discípulo de Nebrija en la Universidad de Salamanca, donde estudió derecho, vivió en Italia unos años, lugar en el que conoció de primera mano la cultura humanista y renacentista. Escribe sus églogas, aún inspiradas en asuntos religiosos con intervención de pastores. Más tarde, y tras una larga estancia en Roma, adopta modelos clásicos e italianos. Tradujo las Églogas de Virgilio, que sirvieron de inspiración para algunas de sus églogas más famosas, en especial las pastoriles, como *la Égloga de Plácida y Vitoriano* (representada en Italia, 1513) y que se considera su obra maestra.

Poco a poco, las composiciones de Juan del Encina van enriqueciéndose con la incorporación de personajes tipo y elementos de la vida cotidiana. En su obra se puede apreciar la evolución que lleva del teatro medieval al del siglo de Oro.

Ya en la segunda mitad del siglo XVI se suceden los intentos para hallar fórmulas teatrales que satisfagan al público, en especial, tragedias. Se adoptan los modelos latinos -Séneca, sobre todo- y los temas son de origen clásico o tomados de la historia

nacional. Destaca en este periodo el teatro de:

Juan de la Cueva (Sevilla, 1543 – Granada, 1612)

Autor innovador y precursor del teatro de Lope de Vega, debido, especialmente, a que introdujo temas de la historia nacional y del romancero en los dramas. Cultiva un teatro humanista, surgido como ejercicio retórico en las universidades para practicar el latín; da lugar a una amplia variedad de tragedias de clara inspiración clásica, cuyos asuntos, a menudo, proceden, como se ha dicho, de la historia nacional. La obra de Juan de la Cueva, con sus fortalezas y debilidades, ofrece características que aprovechará y ampliará, después, el teatro de Lope: incorporación de héroes y asuntos medievales, mezcla de lo trágico y lo cómico, presencia de nobles y plebeyos y estructura en cuatro actos (a diferencia de los cinco que tenían las obras del teatro clásico y de los tres que tendrán las comedias de Lope de Vega).

Destacan entre sus obras algunas de tema clásico como *Tragedia de Ajax Telamón* y *Comedia del infamador* y obras de tema nacional como *Tragedia de los siete infantes de Lara* o *Muerte del rey don Sancho*.

B. Teatro popular

Lope de Rueda (Sevilla, ¿1505? – Córdoba, 1565)

Impulsor de un teatro popular que desarrolla las tendencias festivas y costumbristas presentes ya en los espectáculos juglarescos y en las obras de Juan del Encina, protagonizadas por pastores rústicos. Con él nace el teatro menor, nombre con el que se conoce a la gran variedad de piezas breves – de poco más de un cuarto de hora de

duración– que, a partir del siglo XVI, se representaban en los descansos de las obras dramáticas largas, con la finalidad de divertir a los espectadores.

Hacia 1535, como se ha señalado, vienen a actuar a España compañías de cómicos italianos, que traen su propio repertorio y que alcanzan un gran éxito difundiendo la llamada *commedia dell'arte*. Lope de Rueda, movido por la acogida que el público dispensa a este teatro funda la primera compañía teatral española, y recorre el país representando comedias propias, inspiradas en fuentes italianas y también, intercalados en los actos o en los entreactos, sus famosos pasos, en los que se basa la fama del autor.

Sus pasos o entremeses definen el género. Son breves piezas teatrales cómicas, de argumento sencillo, que se inspiran en los cuentos tradicionales. Son obras llenas de gracia y diversión con personajes populares y ambiente realista, argumento cómico, con diálogos agudos y graciosos, en prosa, plagados de coloquialismos, refranes y vulgarismos y con un lenguaje ágil y vivo. Protagonizados por lo general por un bobo o simple, que será objeto del engaño por parte de otros personajes. Los personajes son máscaras fijas, entre ellas están: el bobo, el fanfarrón, el criado listo...

Los pasos constituyen el precedente de los entremeses, tan cultivados tras él. Cervantes –que vio representar a Lope de Rueda cuando vivía en Sevilla y que dijo que este autor y su ingenio influyeron mucho en su manera de entender el arte teatral– o el mismo Lope de Vega escribirán valiosas obras de este género. *Las aceitunas* o *La tierra de Jauja* son algunos de los títulos más representativos de los pasos de Lope de Rueda, autor que fue el iniciador de un género consolidado después por Cervantes.

Entre las características del entremés podemos citar: la simpleza del bobo se

transforma en necesidad o credulidad; los personajes adaptan su habla a su condición social, el uso de un léxico marginal, propio de rufianes y rateros. Son, además, frecuentes los juegos de palabras y los equívocos, todo lo que resulte ingenioso y se introduce el humor negro, lo que lleva a la parodia y ridiculización del modo de hablar de algunas minorías marginadas como gitanos, negros o moriscos.

Este teatro popular es representado en las plazas públicas e interpretado por los denominados cómicos de la legua que recorrían el país y representaban sus obras por los pueblos. Luego se trasladará a los corrales de comedias, donde las obras populares se agrupan en tres géneros dramáticos: los pasos, los entremeses y las comedias.

Conclusión

Todos estos intentos quedan superados por Lope de Vega que crea la fórmula de la comedia nacional, recibida con entusiasmo por el público y que, desde fines del siglo XVI hasta el siglo XVIII, estará vigente en la escena española, con cultivadores tan brillantes como Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Aunque no es menos cierto que la renovación teatral que esto supone, no podría entenderse sin las obras de Juan del Encina, Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda o Juan de la Cueva.

Otras literaturas

Durante el siglo XVI el teatro adquiere una especial relevancia en Italia de la mano de la *commedia dell'arte*, un teatro popular ambulante de máscaras y acrobacias. Los actores representaban personajes fijos como el fanfarrón, el bobo o el celoso: como se ha apuntado anteriormente, llevaban máscaras y recurrían al mimo y a la expresión corporal

más que a la palabra, improvisando de manera constante. Los rasgos que constituyen ese tipo de teatro, asumidos por un grupo de actores que forman una compañía llamada *Compagnia dei Gelosi*, son:

- Utilización de personajes tipo, entre los que sobresalen: Pantalone, Dottore, Capitano, los protagonistas enamorados, los *zanni* (criados de los demás personajes: Arlequín y Polichinela), las *servetta* (los *zanni* femeninos: Colombina, Franceschina...)
- Uso frecuente del argumento amoroso, aunque también podían ser mitológicos o dramáticos.
- Práctica habitual del recurso de la improvisación, sobre todo de los *zanni*, que podían convertir la comedia en algo completamente diferente; ellos daban el tono bufo que caracteriza a este tipo de teatro.

El éxito de la *commedia dell'arte* fue inmediato en toda Europa, y su influencia en el teatro se hace palpable, aunque con particularidades.

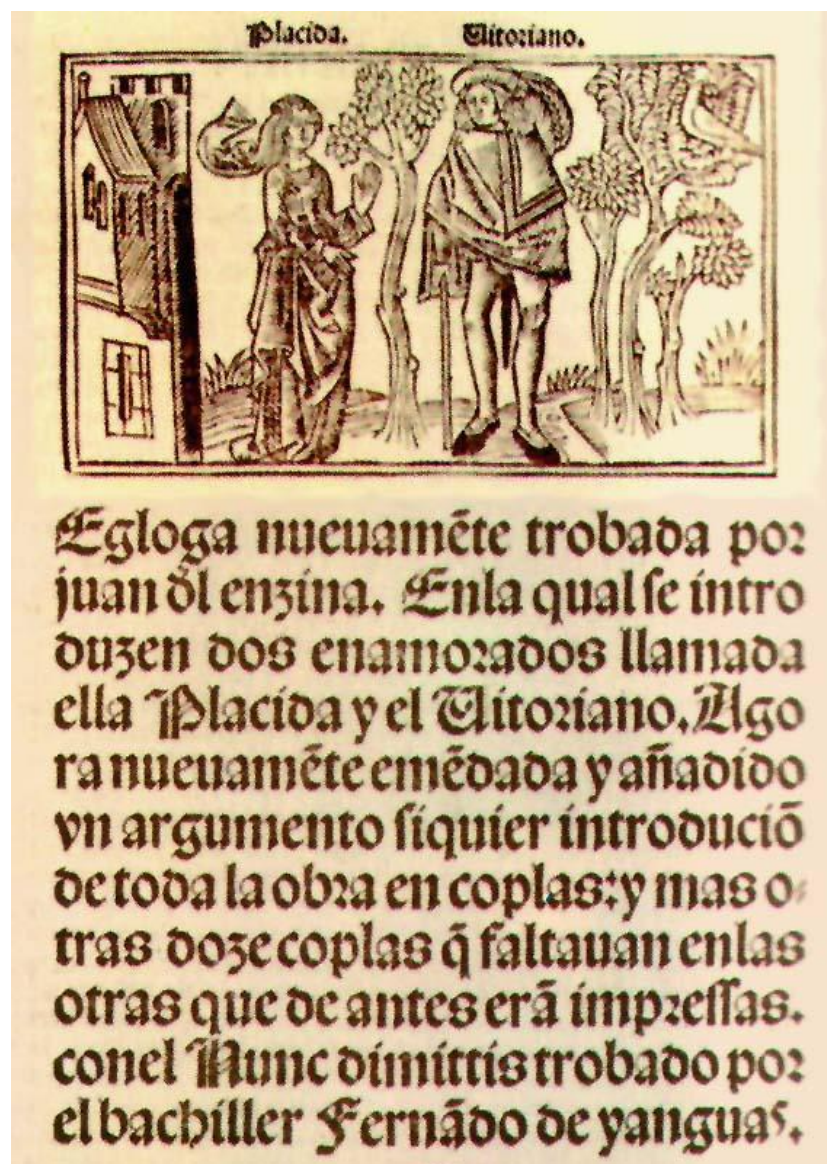
La influencia del teatro italiano en el desarrollo de la comedia española es evidente a partir de Lope de Rueda, quien no solo tomó prestado de la *commedia dell'arte* elementos de representación artística, sino también recursos jurídicos y administrativos que contribuyeron a la profesionalización del teatro en España, ya que fue el primer dramaturgo español en crear una compañía teatral propia. Los simples, bobos o lacayos de sus famosos pasos recuerdan a los *zanni* italianos.

En Francia los personajes de la *commedia dell'arte* se hicieron más poéticos y elegantemente superficiales, pero perdieron buena parte de su riqueza original en registros y en posibilidades dramáticas. Molière, conocedor en su juventud de este

teatro, aplicó algunas de sus claves en obras como *El enfermo imaginario*.

El espíritu de la *commedia dell'arte* ha perdurado hasta nuestros días. Se atisban sus rasgos en la obra de algunos de los grandes dramaturgos españoles del siglo XX, en *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, o en *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán. Ya hacia finales del siglo XX se aprecia su influencia en gran parte del teatro independiente, en compañías como

Els Joglars y El Tricicle y en dramaturgos como el italiano Dario Fo o el ruso Meyerhold. En cuanto al cine, actores de cine mudo como Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel y Oliver Hardy, etc. utilizaron el recurso de la gestualidad de *los lazzi* (breve acción mímica o bufonesca) de la *commedia dell'arte*. Y en nuestros días el famosísimo actor italiano Roberto Benigni, por ejemplo, actúa de un modo que hunde sus raíces en dicha corriente teatral italiana.



*Egloga de Plácida y Vitoriano,
de Juan del Encina*

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Égloga de Plácida y Victoriano*, Juan del Encina.

PLÁCIDA:

Cumplase lo que Dios quiera,
130 venga ya la muerte mía,
si le plazze que yo muera.

[...]

145 Do está el corazón abierto
las puertas se abren de suyo.
No verná, yo lo sé cierto;
con otra tiene concierto.
¡Cuitada! ¿Por qué no huyo
150 donde estoy?
No sé por qué no me voy,
que esperando me destruyo.

Quien espera desespera
y una hora se le haze un año.
155 Yo creo, si se partiera,
primero me lo dixera,
salvo si rescibo engaño.
¡O traidor!
¡O maldito dios de Amor,
160 que me tratas tanto daño!

Tráyote puesto en retablo
y adórote como a Dios;
tú eres dios y eres diablo,
perdóname si mal hablo,
165 que esto para aquí entre nos
te lo digo:
que eres diablo enemigo,
pues apartas tales dos.

Juan del Encina, *Égloga de Plácida y Victoriano*

1. Tema

Queja amorosa de Plácida ante el desdén de Victoriano.

Plácida, desesperada ante la indiferencia de Victoriano, se lamenta, justo antes de suicidarse, de su suerte y del dolor que le causa ese desdén, maldiciendo, al final de su soliloquio, al dios Amor a quien culpa de todos sus males.

2. Resumen

Se trata de una de las obras más importantes de su autor, que anticipa el teatro poético posterior. En ella, Juan del Encina cuenta la historia de dos enamorados, Plácida y Vitoriano, que se separan tras un desencuentro. Plácida, creyendo que la separación es definitiva, determina suicidarse. Mientras, Vitoriano, aconsejado por su criado Suplicio, trata de olvidar a Plácida con otra mujer, Flugencia, pero no lo consigue, antes bien, se da cuenta de lo enamorado que está de Plácida y decide ir en su busca. Cuando la encuentra muerta, al lado de una fuente, Vitoriano decide matarse también, pero Suplicio se lo impide. Ambos deciden enterrarla, para lo cual Suplicio va en busca de unos pastores que los ayuden. Vitoriano queda solo y cuando intenta matarse, se le aparece Venus, que lo detiene diciéndole que todo ha sido obra suya y de su hijo, Cupido, quienes querían poner a prueba la verdad y la fortaleza de su amor. En ese momento, y tras invocar a Mercurio, resucitan a Plácida, con lo que los enamorados se reencuentran y confirman su amor.

Valbuena Prat ve en la égloga «la victoria del concepto neopagano de la vida frente a la tradición del amor imposible medieval». Al medievalismo del doble suicidio, se le opone una solución humanística, la aparición de Venus, que supone el triunfo del amor y de la belleza. El mismo crítico concluye: «El tema central de Plácida y Vitoriano se desenvuelve entre una animada variedad de personajes anecdóticos y escenas incidentales. Eritea, derivación de Celestina en las expresiones desenfadadas, en la ciencia de tercerías y “doncelleces” y hasta en las ironías sobre los frailes, se mueve en un diálogo jovial y picaresco».

3. Estructura

Externa

Esta égloga no está separada en actos ni escenas; presenta una estructura unitaria que avanza sin cesar. La aparición de los distintos personajes y las escasas acotaciones nos advierten del cambio de lugar y tiempo en que se desarrolla la acción.

Se trata de un monólogo de Plácida, al principio de la égloga, tras el prólogo de Juan Cestero (versos 130 a 165 de los 2580 que tiene la pieza). Es, por tanto, el principio de la obra, momento en el que Plácida se lamenta del desdén de Vitoriano y decide quitarse la vida.

Interna

En el fragmento se observan tres partes:

- 1ª parte: del verso 129 al 149. Plácida decide suicidarse, tras saber que Vitoriano está con otra mujer.
- 2ª parte: del verso 150 al 157. Plácida se desespera, esperando a Vitoriano, que no llega.
- 3ª Parte: Del verso 158 hasta el final, verso 168. Plácida maldice al dios Amor por haberla separado de su enamorado, haciéndola sufrir de esta manera.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Este fragmento pertenece al principio de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, poeta cortés, músico y autor teatral del Renacimiento español. Considerado, junto con Torres Naharro, precursor del teatro español.

Es una pieza compleja en la que los pastores se mezclan con el ambiente urbano y el mundo mitológico. Efectivamente, se trata de una égloga, lo cual determina su naturaleza y desarrollo. Según el DRAE, entendemos por égloga «Composición poética del género bucólico, en la que suelen dialogar pastores». Sin embargo, en esta obra, el elemento bucólico no es predominante y se mezcla, como se ha dicho, con otros dos componentes que van a ser fundamentales en el desarrollo de la misma: el elemento urbano y el mitológico. La obra se desarrolla en un ambiente renacentista, en el que el amor de los protagonistas es manifestado y reflejado como un sentimiento idealista, digno de la época, presentado a través de la castidad, lealtad, fe y constancia de ambos protagonistas.

La capacidad del autor de mantener el interés a través del ritmo, la intriga y la estructura, es enorme y en ella se aprecia la evolución que lleva del teatro medieval al teatro del Siglo de Oro.

Plácida, enferma de amor, es abandonada por Vitoriano y toma la determinación de suicidarse, como único modo de remediar su dolor. El autor trata en esta obra el tema conocido en la literatura grecolatina de los amores imposibles que llevan al suicidio a uno de los amantes, aunque la originalidad de Encina es que Mercurio, al final de la obra, rescata de los infiernos a Plácida, con lo que, al final, los amantes pueden volver a reunirse.

En los primeros versos y mediante el uso de una serie de verbos, Plácida alude a la voluntad de Dios como causa de su muerte («cúmplase lo que Dios quiera», «venga ya...», «si le place» ...), es como si no fuera una decisión propia, como si la protagonista no tuviera más remedio que cumplir la voluntad de Dios. Plácida en este fragmento, que forma parte de un monólogo más largo, se expresa con corrección, propiedad y elegancia y ya desde el principio, mediante el uso repetido del término «muerte», nos enteramos de la firmeza de su determinación.

En la segunda parte, Plácida comienza con la locución «corazón abierto» para dar a entender su vulnerabilidad frente a la marcha de su amado. Continúa explicando que sabe a ciencia cierta que Vitoriano (a quien no se llama por su nombre, sino que se alude a él) no se reunirá con ella y que, además, conoce la razón de su ausencia: «con otra tiene concierto». El uso de un dicho popular: «quien espera, desespera» y de una hipérbole: «una hora se hace un año», sirven para insistir en el dolor y la desesperación en los que Plácida está sumida. Una serie de exclamaciones e interrogaciones retóricas, ayudan a expresar la magnitud de ese dolor. Los términos «cuitada» (apenada, afligida), «destruyo» y «engaño» dan idea de los efectos negativos del desamor en Plácida.

En la tercera parte, Plácida continúa su soliloquio dirigiéndose al dios Cupido y culpándolo de su estado, maldiciéndolo y llamándolo «traidor», en un doble apóstrofe: «¡O traidor!, ¡O maldito...!». Le reprocha ser causante de su mal y que la «trate con tanto daño» cuando ella lo ha «adorado como a un dios» (símil).

Esta parte se articula en torno al oxímoron dios/diablo, para referirse al dios Cupido y para expresar los sentimientos antitéticos que produce el amor. Plácida se disculpa ante Cupido («perdóneme si mal hablo») por hablarle así, pero en confianza («entre nos») le acusa de ser la

causa de la separación: «tú eres diablo enemigo, pues apartas tales dos». Así se puede apreciar que, frente al término dios, acaba ganando el término diablo, al que se le añade, además, el adjetivo «enemigo».

Se aprecia cómo los dos temas principales de esta obra son el amor (como enfermedad) y el remedio y en ambos tendrá un papel fundamental el dios Cupido. El tema del remedio aparece cuando los amantes se pelean y no saben qué hacer para reconciliarse. El amor es presentado como una enfermedad cuya curación será muy distinta para los novios, aunque ambos actúen con un solo propósito: poner fin a su terrible dolor.

La originalidad de Juan del Encina reside, como se ha dicho, en la mezcla del ambiente urbano y el mundo mitológico, a la vez que incluye escenas cómicas que llevarán al teatro popular posterior. En este autor, según los críticos, se aprecia, sin duda, la evolución que llevará del teatro medieval al del Siglo de Oro.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Indica un sinónimo o explica el significado de los siguientes sustantivos:
 - a. Engaño
 - b. Daño
 - c. Enemigo
 - d. Espera
2. Escribe tres palabras que pertenezcan a la familia léxica (palabras derivadas) de «engaño» y «espera».
3. Explica lo que quieren decir las siguientes expresiones e inventa oraciones con ellas. Escribe, si lo hay, su equivalente en italiano:
 - «Quien espera, desespera»
 - «Nunca es tarde si la dicha es buena»
 - «A lo hecho, pecho»
 - «Quien calla, otorga»
4. Escribe un texto en prosa, utilizando el español actual en el que se refleje, como en el monólogo de Plácida, el sufrimiento amoroso.

Preguntas teóricas y transversales

1. Explica la importancia de Juan del Encina en el teatro del siglo XVI en España.
2. Tras investigar sobre su biografía y su obra, en parejas, preparad una entrevista con Juan del Encina y dramatizadla asumiendo un papel cada uno.

3. Piensa en otro texto en el que se aprecien los efectos de los sentimientos, al estilo de Juan del Encina. Puede ser una canción, una película, una obra de teatro, una novela (actual o no). Comenta en qué sentido ha cambiado actualmente el concepto del amor en relación con el papel que la mujer juega en la sociedad actual.

Para saber más

El personaje de Eritea, la mediadora de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* tiene un antecedente claro en La Celestina, protagonista de la obra de Fernando de Rojas y esta, a su vez, en La Trotaconventos de *El libro del Buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Celestina y Trotaconventos son las alcahuetas o mediadoras más famosas de nuestra literatura. Este tipo de personajes derivan de la tradición clásica, en concreto de una comedia atribuida a Ovidio, *El Pamphilus*, donde el protagonista, Pánfilo busca la mediación de la vieja Anus para conseguir el amor de Galatea.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tres-magas-en-el-arte-de-la-seducion---trotaconventos-plaerdemavida-y-celestina-0/html/00023148-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Juan del Enzina también fue músico; aquí tenéis una versión de una de sus obras a cargo de Jordi Savall, prestigioso musicólogo español, especializado en música antigua y premio Nacional de música en 2014, quien publicó *Juan Del Enzina - Romances & Villancicos* (1991), un álbum grabado por Hespèrion XX, bajo su dirección y que contiene romances y villancicos del autor renacentista.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xw3x76iwGCs>

TEXTO 2: *La tierra de Jauja*, Lope de Rueda.

(Se sienta (Mendruco) entre Honzingera y Panarizo y se dispone a escuchar, luego de poner la cazuela sobre las rodillas. Durante el diálogo que sigue, Honzingera y Panarizo se las arreglarán, de la manera más cómica posible, para irse engullendo las albóndigas de la cazuela, procurando cada uno distraer a su víctima para dar tiempo a que el otro coma.)

Honzingera: Verás... Es un lugar en donde pagan a los hombres por dormir.

Panarizo: Una tierra en donde azotan a los hombres que se empeñan en trabajar

Mendruco: ¡Qué me dice!

Panarizo: Como lo oyes.

Mendruco: ¡Oh, qué buena tierra! Cuénteme las maravillas de ese lugar por su vida.

Honzingera: En la tierra de Jauja hay un río de miel y otro de leche, y entre río y río hay una fuente de mantequilla y requesones, y caen en el río de la miel, que no parece sino que están diciendo: «cómeme, cómeme».

Mendruco: ¡Pardiez!, no hacía falta que me lo dijeran a mí dos veces.

Panarizo: En la tierra de Jauja hay unos árboles que son de tocino. Y las hojas son de pan fino, y los frutos de estos árboles son de buñuelos, y caen en el río de la miel, y ellos mismos están diciendo: «máscame, máscame».

Honzingera: En la tierra de Jauja las calles están empedradas con yemas de huevo, y entre yema y yema, un pastel con lonjas de tocino, de modo que ellas mismas están diciendo: «trágame, trágame».

Panarizo: En la tierra de Jauja hay unos asadores de trescientos pasos de largo, con muchas gallinas, capones, perdices...

Mendruco: ¡Huuuum! ¡Con lo que a mí me gustan!

Honzingera: En la tierra de Jauja hay muchas cajas de confituras mazapanes, merengues, arroz con leche, natillas... Y hay unos barriles de vino dulce junto a las confituras, y unas y otras están diciendo: "cómeme, bébeme, cómeme, bébeme"; hay también muchas cazuelas con huevos y queso.

Mendruco: ¿Como esta que yo traigo? (Mira la cazuela) ¡Anda, si está vacía! (Honzingera y Panarizo hacen mutis corriendo. Mendruco, dando voces tras ellos) ¡Ladrones! ¡Ladrones! (Se detiene de pronto y mira la cazuela tristemente) Me han dejado sin un buñuelo. ¡Pobre de mí! ¿Y qué hago yo ahora? (Pausa) Pobrecillos, a lo mejor es que tenían hambre... ¡Que Dios les perdone el daño que me han hecho! La culpa la he tenido yo, por creer que hay tierras en donde se puede vivir sin trabajar. Esto me servirá de lección.

Lope de Rueda, *La tierra de Jauja* (texto adaptado)

1. Tema

El tema es el engaño de unos pícaros (Honzingera y Panarizo) a un pobre hombre, Mendruco.

2. Resumen

Los pícaros, Honzingera y Panarizo, esperan en el bosque al simple Mendruco con la intención de engañarlo y comerse el contenido de la cazuela que lleva a la cárcel para su mujer. Para distraerlo, comienzan a contarle la historia de Jauja, un país lleno de maravillas gastronómicas y donde se vive sin trabajar, mientras le van robando la comida poco a poco. Mendruco escucha embelesado hasta que, al final, se da cuenta de que le han vaciado la cazuela y los ladrones han huido.

3. Estructura

Externa

Se trata de un fragmento de una obra teatral corta denominada «paso». El texto comienza con una acotación y continúa con el diálogo de los tres personajes, el simple Mendruco y dos ladrones llamados Honzingera y Panarizo.

Los pasos son breves piezas teatrales, de un solo acto, que se representaban en medio de la obra principal y tenían un carácter cómico, mediante el cual pretendían transmitir una enseñanza. La acción de estas pequeñas escenas queda casi siempre reducida a una broma que gastan a un bobo, en este caso, Mendrugo, quien, en su ingenuidad, cree todo lo que le cuentan los astutos ladrones. *Tierra de Jauja* enseña que no se debe confiar en falsas ilusiones y no se debe creer en todo lo que te dicen.

Interna

En cuanto a la estructura interna o temática, se pueden observar tres partes, la segunda de las cuales podría dividirse, a su vez, en dos subpartes.

- 1ª parte: la acotación inicial es la presentación de la escena.
- 2ª parte: descripción de la tierra de Jauja.
 - 2.1. De la línea 6 a 10. Introducción de la tierra de Jauja.
 - 2.2. De la 11 a la 27. Descripción, por parte de los ladrones, de la tierra de Jauja y sorpresa e ingenuidad con la que Mendrugo recibe esa información.
- 3ª parte: de la línea 28 hasta el final, última intervención de Mendrugo al darse cuenta del engaño y la enseñanza que el bobo extrae.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El texto pertenece a *Tierra de Jauja*, uno de los pasos más conocidos de Lope de Rueda, actor, dramaturgo y director, que fundó una de las compañías teatrales profesionales más famosas de su tiempo, con la que recorrió, con gran éxito, España.

Los diálogos de los pasos de Lope de Rueda están escritos en prosa y en ellos el autor muestra un extraordinario dominio de la lengua con una clara intención cómica, por eso se puede decir que estamos ante auténticas farsas. Las costumbres y aspiraciones de los personajes de clases inferiores se reflejan mediante el diálogo vivo de estos. La lengua se ajusta a la condición de los personajes y a la índole de las situaciones. Los diálogos son espontáneos, llenos de expresiones coloquiales e insultos, por eso son frecuentes las interjecciones y los imperativos.

El texto comienza con una acotación en la que se presenta la escena. Aparecen ya los tres personajes protagonistas del fragmento (y del paso): los ladrones, Honzingera, Panarizo y el bobo, Mendrugo.

Es necesario, antes de continuar, destacar que los nombres que reciben los personajes anticipan su función dramática. Así, «Honzingera» viene de vencejo y de ahí «oncejera», unos lazos para prender pájaros pequeños. «Panarizo» es una herida en la raíz de la uña que produce enorme dolor y provoca su caída. Mientras que «Mendrugo» se refiere a un pedazo de pan duro y hoy se emplea con el significado de tonto o zoquete.

Los tres personajes y sus acciones deben inducir a la risa, por lo que se trata de caricaturas de determinados tipos sociales cuyos rasgos se exageran. En este sentido, se puede decir que los pasos, introducidos en España por Lope de Rueda, reflejan una deuda italiana: la *commedia dell'arte*. Los simples, bobos, o lacayos son muy parecidos a los *zanni* italianos. No se trata de personajes individuales, sino que son modelos muy bien definidos con atributos universales. Al

ser un teatro de actores, cada uno de ellos, dentro de estas limitaciones, podía dar su propia interpretación dramática al personaje.

En la segunda parte, se describe la tierra de Jauja, ante la sorpresa y estupefacción de Mendrugo, quien no puede creer lo que oye. El vocabulario del personaje simple es escaso, resulta fácil de engañar y de explotar, convirtiéndose en la figura clave de la comicidad en los pasos. Expresiones exclamativas que denotan un registro popular, como: «¡Qué me dice!», «¡Oh, qué buena tierra!» o «¡Pardiez!» y onomatopeyas como «¡Huuuum!», muestran el carácter ingenuo e inocente de Mendrugo quien se cree, a pies juntillas, la inverosímil historia de la tierra de Jauja.

La tierra de Jauja o país de Cucaña, como a veces se le suele llamar, se refiere a un lugar mítico donde hay mucha comida y en el que se puede conseguir lo que se quiera sin tener que trabajar. La tierra de Jauja no solo forma parte de la tradición española, sino también de culturas como la inglesa, la italiana, la alemana y la flamenca, de hecho, el pintor flamenco Pieter Brueghel el Viejo recrea dicha fantasía en una de sus pinturas. El mito de una tierra de abundancia fue fruto de una sociedad injusta y oprimida, en la que muchas gentes encontraban un alivio a sus penurias al soñar con un mundo mejor. La idea de una edad de oro es un tópico de la literatura renacentista, tomado de los clásicos, de Virgilio en las *Geórgicas* y de Ovidio en las *Metamorfosis*, para referirse a las excelencias de un tiempo perdido y añorado. Hesíodo en *Los trabajos y los días* diferenciaba entre diversas edades, oro, plata, bronce y hierro. También Cervantes en la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* alude a dicho tópico en el famoso discurso del episodio de los «cabreros» (cap. XI: «De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros»).

Encontramos, además, en esta parte, numerosos recursos literarios tendentes a captar la atención del espectador. Así, a la hora de describir la tierra de Jauja, Honzingera y Panarizo comienzan cada una de sus intervenciones con una anáfora: «En la tierra de Jauja...», lo que da al texto un ritmo rápido; se alternan las intervenciones de los personajes, casi como si se quitaran la palabra el uno al otro, aumentando el interés de su interlocutor por lo que están contando. A ello contribuyen también una serie de hipérbolos («asadores de trescientos pasos de largo») que utilizan los pícaros para ponderar las maravillas gastronómicas de dicha tierra de abundancia, maravillas que se enumeran mediante el uso del polisíndeton («hay un río de miel y otro de leche, y entre río y río hay una fuente de mantequilla y requesones, y caen en el río de la miel») y que propicia una mayor expresividad y un deleitarse solo en nombrar dichos productos. Predomina, en esta parte del texto, el campo semántico de la alimentación, con palabras como: «miel, leche, mantequilla, requesón, tocino...»

Se utiliza también la personificación de los distintos alimentos, a quienes se atribuye la facultad del habla. Estos repiten una serie de imperativos a modo de mantra hipnótico, que sirven para embaucar al simple Mendrugo: «cómeme, cómeme» y «cómeme, bébeme, cómeme, bébeme». Las rimas internas: «...unos árboles que son de tocino. Y las hojas son de pan fino» contribuyen a captar la atención del interlocutor ante una historia tan fantástica e increíble como la que están relatando estos personajes.

En la tercera parte, la última intervención de Mendrugo, se aprecia la simpleza e inocencia del bobo, quien no se ha dado cuenta de que, mientras le contaban la historia, los pícaros se iban comiendo todo lo que tenía en su cesta. Los llama ladrones («¡Ladrones! ¡Ladrones!»), pero ya es demasiado tarde: estos han huido. Las exclamaciones e interrogaciones sirven para poner de manifiesto lo evidente: que ha sido burdamente engañado («¿Como esta que yo traigo?» «¡Anda, si está vacía!» «¡Pobre de mí! ¿Y qué hago yo ahora?»).

Las últimas palabras de Mendrugo muestran su carácter bondadoso y simple; llega incluso a apiadarse de los ladrones y justifica su acción pensando en que quizá tenían hambre, así que pide a Dios que los perdone. Tras una reflexión en voz alta donde reconoce su culpa a causa de su ingenuidad, enuncia la enseñanza de la pieza, a modo de moraleja: «La culpa la he tenido yo, por creer que hay tierras en donde se puede vivir sin trabajar. Esto me servirá de lección.» La acción se ve, no se describe; solo las palabras finales desvelan el gesto continuo, paralelo al diálogo.

Lope de Rueda, actor él mismo, funda, a imitación de las compañías italianas, la primera compañía de cómicos de España y contribuye con sus pasos al desarrollo de un teatro popular de gran éxito que será el antecedente de los entremeses, cultivados después por autores como Cervantes o Lope de Vega.



*Representación de la obra "Jauja"
por la compañía Titiriteros de Binéfar*

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Explica las siguientes expresiones de uso habitual en el español actual y escribe un ejemplo con cada una de ellas:
 - Esto es jauja
 - Estar en las Batuecas
 - Esto vale un potosí
 - A tutiplén
 - Al tuntún
 - Contigo pan y cebolla
2. Busca en el texto cinco palabras que pertenezcan al campo semántico de la comida y añade tú otras cinco pertenecientes a dicho campo.
3. Transforma en imperativos negativos los siguientes imperativos del texto. Inventa, después, una frase con cada uno de ellos (afirmativos y negativos):
 - a. Cuénteme
 - b. Cómemme
 - c. Bébeme
 - d. Trágame
4. Imagina un nuevo final para la obra (unas diez líneas).

Preguntas teóricas y transversales

1. Explica, a partir del texto, tres características de los pasos de Lope de Rueda.
2. ¿Quiénes son los principales representantes del teatro en el siglo XVI? Cita dos títulos de comedias de cada uno de ellos.
3. Reflexiona en torno a la siguiente idea: «la abundancia supone la felicidad completa». Elabora, después, un texto argumentativo en el que defiendas o refutes dicha tesis.

Para saber más

Miguel de Cervantes en la primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* alude al tópico clásico de la Edad de Oro en el famoso discurso del episodio de los «cabreros» (cap. XI: «De lo que le sucedió a don Quijote con unos cabreros»). En él, siguiendo el fenómeno de recuperación de tópicos clásicos, se desarrollan unas ideas recogidas por el poeta griego Hesíodo en *Los trabajos y los días* y difundidas en el Renacimiento a través de las *Metamorfosis* de Ovidio y en la *Égloga IV* de Virgilio, obras que dan origen al género bucólico y pastoril que tanto éxito tendrá en el Renacimiento. En dicho discurso se alaba una tierra fértil, un mundo idílico donde no existía la propiedad privada y todos podían coger de ella lo que necesitaran (como en la tierra de Jauja).

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap11/default.htm>

Dr. Miguel de Ceruanres Saavedra



Juan de lauriguil. Pinxit. año 1600.

Miguel de Cervantes Saavedra

Cristina Alegre Palazón

Paula Gómez González

ÍNDICE

CERVANTES, UN ESCRITOR ENTRE DOS SIGLOS

- Cervantes, una vida casi de novela
- La obra de Miguel de Cervantes
 - Obra teatral: comedias y entremeses
 - Las comedias
 - Los entremeses
 - Cervantes poeta
 - Más allá del *Quijote*: la obra narrativa de Cervantes

ESTUDIO MONOGRÁFICO DEL QUIJOTE

- Introducción
- Un género nuevo: la novela moderna
- *Quijote* y metaliteratura
- Variedad de estructura
- «Diferentes autores: múltiples narradores»
- El *Quijote* falso y el concepto de resiliencia
- Protagonistas redondos
- Verosimilitud y humor

OTRAS LITERATURAS

- Cervantes en Italia. Italia en Cervantes
 - Influencias italianas en la obra de Cervantes
 - Ariosto y Cervantes: *Orlando* versus *Quijote*
 - El *Quijote* e Italia
- Influencias de Cervantes en la literatura universal

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: «Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero» (*Quijote I*, cap. III)
- Texto 2: «Que trata de la notable pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos graciosos» (*Quijote II*, cap. II)
- Texto 3: *Rinconete y Cortadillo*

Cervantes, un escritor entre dos siglos (Alcalá de Henares, 1547 – Madrid, 1616)

La vida de Cervantes se desarrolla entre los siglos XVI y XVII, en el momento de la transición del Renacimiento al Barroco, y su obra, como su vida, refleja este cambio del idealismo renacentista al pesimismo y desencanto barrocos. Esta peculiaridad y la importancia que tiene su obra, no solo en la literatura española, sino en la literatura universal, hacen que merezca el autor un capítulo aparte.

Cervantes, una vida casi de novela

A pesar de ser uno de los autores más estudiados de la literatura española, su biografía está llena de incógnitas. Así se ve Cervantes:

Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos [...]; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; [...] Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo [...] militando debajo de las vencedoras banderas de [...] Carlo Quinto, de felice memoria.

Miguel de Cervantes,
Novelas ejemplares, Prólogo.

Miguel de Cervantes Saavedra nació en Alcalá de Henares en 1547. Su infancia estuvo marcada por los problemas económicos que llevaron a su padre a la cárcel, las sospechas sobre su origen converso y los continuos traslados de la familia, que vivió, entre otras ciudades, en Sevilla, donde Cervantes conoció el teatro de Lope de Rueda.

Con 19 años, se trasladó a Madrid con su familia. En el Estudio de la Villa fue discípulo de López de Hoyos, escritor y humanista, y, animado por su maestro, publicó sus primeros poemas. Tras haber herido en duelo a un hombre por defender el honor de una de sus hermanas, madre soltera, escapó a Sevilla huyendo de la justicia y, de allí, en 1569, se marchó a Roma al servicio de Giulio Acquaviva, un cardenal y noble napolitano.

En Italia, dos años después, aburrido de la monótona vida de secretario y llevado por su espíritu aventurero, decidió servir como soldado y, el 7 de octubre de 1571, participó en la batalla de Lepanto contra los turcos. El día de la batalla, Miguel se encontraba enfermo de fiebres y aunque su capitán le aconsejó quedarse en la bodega de la galera, él salió a pelear al esquife de la embarcación, el lugar más peligroso, donde recibió tres disparos de arcabuz y uno de ellos le inutilizó la mano izquierda. De ahí el sobrenombre de «el manco de Lepanto».

A pesar de sus heridas, Cervantes siguió luchando como soldado hasta que, en 1575, decidió regresar a España. Durante el viaje, su nave fue asaltada por unos piratas turcos y Miguel, y su hermano Rodrigo fueron hechos prisioneros. Por unas cartas que el escritor llevaba encima y que acreditaban el valor demostrado en la batalla, pensaron que era una persona importante y se lo llevaron cautivo a Argel. Allí permaneció durante cinco años y, aunque todas sus intentonas de fuga fracasaron, su valentía y tenacidad hicieron que no lo mataran como castigo. Finalmente, con mucho esfuerzo, su familia



*La batalla de Lepanto, autor desconocido.
National Maritime Museum, Greenwich*

consiguió reunir el dinero del rescate de uno de los dos hermanos y Miguel decidió que se liberase a su hermano Rodrigo, mientras que él tendría que esperar hasta que los frailes de la Merced lo rescataran. Así, pudo regresar a España, donde pasó por dificultades económicas, ya que se le denegó en dos ocasiones un cargo oficial por el valor demostrado en el ejército. En estos años publicó su primera novela, *La Galatea*, y escribió obras teatrales. En 1584 se casó con Catalina Salazar y Palacios. Se trasladó a Sevilla donde trabajó como recaudador de impuestos. Al ser acusado de fraude, acabó en la cárcel, una verdadera ciudad del hampa dentro de la ciudad de Sevilla. De su estancia en la prisión surgiría la inspiración de muchos momentos del *Quijote*.

Siguiendo a la corte, se trasladó primero a Valladolid (1603) y posteriormente a Madrid (1606). Con la publicación de la 1ª parte del *Quijote* en 1605, alcanzó el éxito como escritor, pero ese mismo año, un caballero fue asesinado a la puerta de su casa y Cervantes, y toda su familia, acabaron en la cárcel: se acusó de recibir visitas masculinas a sus hermanas, hijas y sobrinas, conocidas

como «las Cervantas» por su injustificada dudosa reputación debida a la libertad con la que vivían su vida.

Ya en Madrid, animado por el éxito de la 1ª parte del *Quijote*, decidió escribir una 2ª parte, pero antes de que pudiese publicarla, en 1614, apareció una continuación de la obra firmada por el pseudónimo de Avellaneda, como se verá más adelante al hablar del *Quijote*.

Miguel de Cervantes murió en Madrid el 22 de abril de 1616, cuatro días después de acabar su obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Fue enterrado por caridad, en un convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid donde, en 2015, se encontraron parte de sus huesos, aunque no hay certeza absoluta de que sean suyos, ya que están mezclados con los de otras personas.

La fecha del entierro, 23 de abril, fue escogida en 1995 por la UNESCO para celebrar el Día Mundial del Libro y de los Derechos de Autor, ya que coincide con la fecha de la muerte de otros dos grandes escritores: William Shakespeare y el Inca Garcilaso de la Vega.

La obra de Miguel de Cervantes.

La vida de Miguel de Cervantes Saavedra podría considerarse propia de una novela y varios acontecimientos de su biografía van a influir decisivamente en su obra. En concreto, su cautiverio en Argel y los problemas económicos que le persiguieron a lo largo de su vida y que lo llevaron a la cárcel.

Además, el haber vivido en Italia y conocer de primera mano la literatura italiana de la época, haber residido en lugares como Sevilla, ciudad que monopolizaba el negocio con América y en la que convivían pícaros, marineros, gente de diversos lugares... y, el haber recorrido como recaudador pueblos, mesones y caminos de Andalucía, le hicieron tener una amplia visión de la sociedad de su época que se veía plasmada en sus obras.

1. Obra teatral: comedias y entremeses.

Cervantes manifestó una gran pasión por el teatro, pero sus obras de corte clásico no triunfaron porque, en ese momento, Lope de Vega estaba revolucionando la escena teatral nacional con su «comedia nueva». Como el mismo Cervantes reconoce, «entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas». Parte de su producción teatral apareció publicada en 1615 bajo el título *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*.

Las comedias

Sus comedias no alcanzaron gran éxito y, entre sus primeras obras, destacan *La Numancia* (o *El cerco de Numancia*), una tragedia en la que se narra la resistencia de los numantinos ante el cerco de las tropas del general romano Escipión, que prefirieron un suicidio colectivo antes que

rendirse, y *El trato de Argel*, una comedia de cautivos que refleja sus vivencias en Argel.

En *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, se recogen las siguientes comedias: tres comedias de cautivos, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*; una comedia de santos, *El rufián dichoso*; una de ambiente picaresco, *Pedro de Urdemalas*; *El laberinto de amor*; una comedia amorosa ambientada en Italia; *La casa de los celos*, una comedia de circunstancias de tema carolingio y *La entretenida*, una parodia de las comedias de enredo propias de la «comedia nueva» lopesca, a la que Cervantes considera «espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivias». De todas ellas, *Los baños de Argel* es la más apreciada. En esta obra, basada en su experiencia como cautivo, se contraponen el mundo musulmán y el cristiano, y aparecen tramas amorosas entre musulmanes y cristianos.

Los entremeses

Donde verdaderamente destaca Cervantes es en los entremeses. Como ya se ha indicado en el tema del teatro del s. XVI, los entremeses eran obras breves protagonizadas por personajes populares, que se representaban en los entreactos de las comedias y no tenían relación con su argumento. Suele considerarse a Lope de Rueda, por el que Cervantes sentía gran admiración y al que considera su maestro, creador de este género.

En *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, aparecen los siguientes entremeses: *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca*, *El retablo de las maravillas* y *El viejo celoso*.

Los temas de los entremeses son variados y, a pesar de su propósito principalmente

cómico, siempre hay una visión crítica de la sociedad del momento. Por ejemplo, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, donde los mayores méritos de los aspirantes a alcaldes son no saber leer, conocer las oraciones y ser cristianos viejos, Cervantes critica el desprecio por el conocimiento y la razón, ya que, en esa época, cualquier idea novedosa podía ser perseguida por la Inquisición. En *El viejo celoso* critica los matrimonios desiguales entre un hombre ya viejo y una joven. En *La cueva de Salamanca* aparece el motivo del marido burlado, del que se critica su falta de juicio y su creencia en supercherías.

Destaca *El retablo de las maravillas* por la visión que se da de la España intolerante de la época y del concepto de honra. En este entremés, dos cómicos Chanfalla y la Chirinos se burlan de las autoridades aldeanas, al fingir representar una obra de teatro que solo podrían ver los que no fuesen hijos ilegítimos ni conversos. Todo el pueblo finge ver lo inexistente antes de ser acusados de carecer de limpieza de sangre. El argumento se asemeja al del cuento XXXII de *El conde Lucanor* «Lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño» en el que el supuesto traje hecho por los pícaros solo podría ser visto por aquellos que realmente fuesen hijos de su padre.

2. Cervantes poeta

Cervantes buscó a lo largo de su vida ser reconocido como poeta por los escritores de la época, algo que no consiguió, ya que, como él mismo reconocía, la poesía fue «la gracia que no quiso darme el cielo».

Su única obra poética publicada es *El viaje del Parnaso* (1614), inspirada en *Viaggio di Parnasso* (1582) de Cesare Caporali. En este largo poema, se narra el viaje al Parnaso de Cervantes y aquellos que considera buenos poetas, para luchar contra los malos escritores. A lo largo del poema hace

críticas, en general elogiosas, de algunos de los autores de su época.

Otras composiciones poéticas, tanto de inspiración popular como culta, se encuentran intercaladas en sus obras narrativas y teatrales. Una de sus composiciones más famosas es el soneto con estrambote «Al tûmulo del rey Felipe II en Sevilla» en el que hace una crítica al ostentoso monumento fúnebre que se hizo del monarca, por el que Cervantes sentía gran animadversión.

3. Más allá del Quijote: la obra narrativa de Cervantes.

En su obra narrativa, Cervantes va a buscar la variedad y la novedad: cultiva todos los géneros narrativos de su época y trata temas diversos como el amor, los celos (a los que no los considera «señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente»), la libertad individual, la crítica a la realidad del momento, la literatura... Destaca la construcción de los personajes, ya que se da gran importancia a su psicología, y sus personajes femeninos se caracterizan por ser mujeres decididas que actúan con valentía, toman la iniciativa y defienden su libertad. También van a tener gran importancia los diálogos, como podemos ver, por ejemplo, en las conversaciones entre don Quijote y Sancho.

Su primera novela es *La Galatea* (1585), una novela pastoril, género muy popular en la época, en la que se narran los desdichados amores de Elicio y Galatea. Cervantes promete una 2ª parte que nunca llegó a publicar y en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, el libro se salva de la quema y se recuerda esta promesa («Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete»).

En 1613 publica las *Novelas ejemplares*, su obra narrativa más valorada después del

Quijote. Influenciado por la *novella* italiana, Cervantes era consciente de lo novedoso de su libro, ya que, como indica en el prólogo de la obra: «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas». Las denomina ejemplares porque «no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso». Las doce novelas son las siguientes: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *Rinconete y Cortadillo*, *La española inglesa*, *El licenciado Vidriera*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Varias de ellas son de tema amoroso, como *La ilustre fregona*, en la que la historia de amor entre Constanza y Tomás tiene un final feliz cuando se descubre el verdadero origen de la protagonista. También la *anagnórisis* juega un papel determinante en el final feliz de *La gitanilla*, en la que la protagonista, Preciosa, educada por gitanos, se gana la vida cantando cuando un noble se enamora de ella y, como prueba de amor, este la acompaña en su vida nómada hasta que se descubre la verdadera condición de Preciosa: hija de caballero y robada cuando era pequeña. El personaje de Preciosa ha servido de inspiración para la Esmeralda de *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, o *Carmen* de Prosper Mérimée. También Federico García Lorca le dedicó el romance «Preciosa y el aire».

En otras, se da una visión realista de la sociedad de la época e incluso algunas se pueden considerar novelas picarescas por el retrato que hacen de los ambientes marginales. En *Rinconete y Cortadillo*, presenta la historia de dos jóvenes pícaros que acaban en Sevilla formando parte de una cofradía de ladrones dirigida por Monipodio. En *El coloquio de los perros*, dos canes, Cipión y Berganza, que tienen la capacidad de hablar, narran sus aventuras con los diversos amos que han tenido y, de este modo, se hace una crítica social y también literaria (se satirizan, por ejemplo, las novelas pastoriles y su visión idealizada de la vida de los pastores). Igualmente es realista *El celoso extremeño*, en la que se vuelve a tratar el tema de los matrimonios desiguales entre una chica joven y un viejo.

En *El Licenciado Vidriera* se acerca a lo fantástico, ya que se cuenta la historia de un joven que, tras beber un filtro amoroso, se vuelve loco y cree que es de cristal y que sorprende a todos por la agudeza de sus observaciones.

También escribió Cervantes un relato bizantino, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que narra el peregrinaje de Persiles y Sigismunda, príncipes de Tulle y Frislandia, desde los países nórdicos a Roma. Durante este viaje, la pareja de enamorados finge ser hermanos y viven numerosas peripecias. Esta obra, que Cervantes consideraba la mejor de las que había escrito, fue publicada póstumamente, en 1617.



Placa en la Plaza de Jesús de la Pasión. Sevilla

Estudio monográfico del Quijote

Introducción

El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, no es una novela de caballerías. Las novelas de caballerías como género literario surgen en la Edad Media con el cambio de sociedad hacia el siglo XIV. Ya en la época de Cervantes son el género de moda. Al público le gustaba el sentimentalismo y el erotismo que contenían, y eso era precisamente lo que les preocupaba a los moralistas de la época y también a Cervantes. Además, contenían excesiva ficción disparatada, absurda, heredada de la épica europea medieval y, por añadidura, su estilo era muy malo. Don Miguel pensó que, a excepción de pocas, como *Tirante el blanco* de Joanot Martorell o el *Amadís de Gaula*, las restantes obras merecían alimentar la hoguera a la que el barbero, el cura, la sobrina y el ama arrojan la biblioteca del protagonista en el capítulo siete de la primera parte. De esta manera, Cervantes explícita en el prólogo a su obra su intención de componer «una invectiva contra los libros de caballerías (...) con miras a deshacer la autoridad y cabida que en el vulgo tienen sus fabulosos disparates» y para hacerlo elige que un personaje se vuelva loco leyendo estas novelas de «claro en claro» y consigue que las novelas de caballerías se dejen de publicar después de la aparición del *Quijote* en 1605, fecha de la publicación de la primera parte.

Un género nuevo: la novela moderna

En el prólogo a las *Novelas Ejemplares* publicadas justo después del éxito de la publicación de la primera parte del *Quijote*, el autor afirma ser el primero que novela en lengua castellana. Cervantes con estas palabras se está refiriendo al género conocido como novela que tiene su origen

en las *novelle* italianas, y que se define como relato breve en prosa. Efectivamente eso son las *Novelas Ejemplares*, mientras que *el Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y el anónimo *Lazarillo de Tormes* eran novelas más largas y pseudobiográficas.

En el prólogo a la primera parte del *Quijote*, Cervantes añade a lo que se decía anteriormente, que lo que va a presentar es absolutamente novedoso. Cervantes es consciente de que este es un nuevo género, un nuevo experimento y, de hecho, escribiendo con esta nueva fórmula, contribuyó a crear la novela moderna europea en mayor medida que ningún otro escritor anterior al siglo XVII. A pesar de ello, nunca escribió sus teorías sobre el género en ensayos, como otros hicieron, y sus ideas sobre la cuestión se encuentran diseminadas a lo largo de sus obras. Así se sabe que para Cervantes la primera regla es que la novela sea racional, pero al mismo tiempo amena y humorística, de manera que sirva para entretener y enseñar. Pero, sobre todo, la novela tiene que ser verosímil y eso es el *Quijote* en resumidas cuentas: la vida cotidiana vestida de la dignidad de la epopeya. Nace así la novela realista moderna.

Quijote y metaliteratura

Son muchísimos los temas que aparecen en la obra, pero el principal tema de las dos partes del *Quijote* es probablemente la influencia de los libros en la vida, pues don Alonso Quijano (o Quesada o Quijana) no sería don Quijote sin la influencia de los libros de caballerías en su vida anodina de hidalgo, pero es que, además, no hubiera dejado de ser don Quijote para volver a ser un viejo y cansado hidalgo al final del segundo *Quijote* sin que los personajes de la segunda parte hubieran «leído» el *Quijote* de 1605. Se trata del tema de la literatura dentro de la literatura: metaliteratura.

El otro tema importante, es el de la locura. Cervantes inspirándose posiblemente en el anónimo *Entremés de los romances* en el que un labrador se vuelve loco leyendo romances, crea un protagonista al que «de tanto leer se le secó el cerebro» (Cap. I). El proceso de la enfermedad que padece en la primera parte del *Quijote* consiste fundamentalmente en querer vivir en la vida cotidiana del siglo XVI la ficción de las novelas de caballería que ha leído. Se produce un diálogo loco entre lo real y lo imaginado: don Quijote sobrepone a la realidad histórica de ciertas cosas, como los molinos de viento, las absurdidades de las novelas de caballerías: los gigantes. Y en el momento en el que termina la visión y vuelve a la realidad histórica, justificará la alucinación con la magia que en las novelas de caballerías soluciona todo. Mientras que, en la segunda parte del *Quijote*, la locura funcionará de otra manera: el protagonista ya no tiene alucinaciones y son el resto de los personajes quienes se empeñan en que las vea porque todos han leído la primera parte del *Quijote* y se han divertido tanto con las locuras del protagonista que no quieren renunciar a ello, de manera que serán los otros quienes adapten la realidad histórica a las novelas de caballerías hasta el final. Que lo haga también Sancho responde más a motivos prácticos (léase el capítulo III de la segunda parte)

Además de estos dos temas relacionados entre sí, encontramos otros tantos que coinciden con la visión humanista del mundo que tiene Cervantes, para quien la vida se basa en pareceres, puntos de vista o perspectivas, dependiendo de cómo a uno le va y no en objetividades. Así, se hallan en la obra, el tema de la justicia y el tema de la libertad (como el capítulo de «los galeotes»); la visión moderna de la libertad femenina para elegir (la historia de la Pastora Marcela); el tema del honor y de la venganza; el tema de las armas y de las letras; y el tema del amor que es amor

platónico o ideal o «de lejos» en el caso del protagonista, pero real también en el caso de otros personajes.

Por último, no se puede olvidar el tema de la amistad, que en esta novela está por encima de las clases sociales y que no suponen un límite para la lealtad y fidelidad en ambas direcciones: de escudero a caballero y de caballero a escudero.

Variedad de estructura

La novela se divide externamente en dos partes (publicadas en 1605 y 1615) e internamente en tres salidas. La primera salida es fundamental porque en estos primeros seis capítulos es cuando el protagonista se hace armar caballero y esto supone la base de toda la primera parte. Además, en el último capítulo de la primera salida, el protagonista llega maltrecho a su pueblo y esto permite la introducción del personaje de Sancho. Es poco probable que la obra fuera concebida como una novela corta (una de las *Novelas ejemplares*). Incluso hay quien sostiene que la obra se escribió de forma seguida y no por capítulos que se originaron a posteriori; y de ahí los errores entre los largos títulos y el contenido de los mismos.

Internamente, tenemos, además, otra importante diferencia de estructura entre las dos partes.

- En la primera, Cervantes inserta otros relatos para crear variedad en la unidad como hacían otros autores en la época; se trata de historias ajenas al argumento central. En este caso se encuentra la lectura en voz alta a un público de la novela italianizante *El curioso impertinente*, o el relato autobiográfico del capitán cautivo de tonalidad oriental, o la de Cardenio y Dorotea, o la de la pastora Marcela.

- En la segunda parte no se utiliza este recurso, probablemente por el éxito de la primera. Cervantes se siente seguro de que la historia de Sancho y Quijote, funciona por sí sola. Y así, en el capítulo XLIV de la segunda parte dice Cervantes que el autor, hablando de Cide Hamete, «no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece».

«Diferentes autores: múltiples narradores»

Más allá de las diferentes narraciones que presuponen diferentes narradores, se encuentran «múltiples autores» que inventa Cervantes. El primer autor coincide con el narrador omnisciente que se identifica de manera natural con el prologuista, Miguel de Cervantes. En el capítulo IX aparece el segundo autor, citado por el primero (el que lleva acompañando al lector desde la primera frase de la obra) cuando alude al manuscrito firmado por Cide Hamete Benengeli (nombre que significa literalmente «Señor que más alaba al Señor hijo del Evangelio» por si había dudas de la confesión del autor) que el narrador primero ha hecho traducir del árabe al castellano. Pero además de este juego literario del «falso manuscrito» se ve cómo el protagonista, don Quijote, crea la idea ficticia del autor-narrador-encantador que está escribiendo sus andanzas caballerescas: «Oh, tú, sabio encantador, quienquiera que seas a quien ha de tocar ser el cronista desta peregrina historia» (cap.II, parte I). Pero el único y verdadero autor termina la segunda parte despidiéndose del lector bajo forma de Cide Hamete, afirmando lo más importante teniendo en cuenta su edad y los falsos *Quijotes* que andan por ahí escritos «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para uno» (cap. LXXIV, parte II).



Monumento a Cervantes, Plaza de España. Madrid

El *Quijote* falso y el concepto de resiliencia

En la época era normal que aparecieran segundas partes falsas de las obras exitosas y, seguramente, el éxito de la primera parte del *Quijote* dio lugar a que aparecieran diferentes segundas partes apócrifas. Pero las injurias que el falso autor Alonso de Avellaneda lanza a Cervantes en el prólogo de su falso *Quijote*, hicieron reaccionar a Cervantes.

En 1614, Cervantes decide cambiar completamente no solo el hilo argumental de su obra (los personajes de la segunda parte han leído la primera parte del *Quijote* y la ficción de la primera parte rompe con la ficción de la segunda; naciendo así la verdad poética que, como dice Unamuno, es tan o más verdadera que la realidad histórica), sino que, por si fuera poco, en el capítulo LIX, don Quijote y Sancho (a los que su autor ha dirigido hacia tierras aragonesas) llegan a una venta donde se está leyendo el *Quijote* de Avellaneda. Aquí es donde don Quijote decide ir a Barcelona sin pasar por Zaragoza. Y más adelante, en otra venta del camino, encontrarán don Quijote y Sancho a don Álvaro Tarfe, personaje inventado por Avellaneda al que don Quijote hará desmentir la existencia de otro Quijote que no sea él mismo, el único, el verdadero.

Sin Avellaneda, todo esto quizás no hubiera pasado, de ahí que se hable de la capacidad de resiliencia en Miguel de Cervantes.

Protagonistas redondos

Es una evidencia que don Quijote se ha convertido en uno de los arquetipos de la literatura universal como don Juan o Hamlet.

Los protagonistas, don Quijote y Sancho, son dos de los personajes «redondos» más significativos de la literatura española por su evolución, es decir, son personajes que dejan de actuar según el cliché establecido en la primera parte; se modifican hasta llegar a ser la pantomima de lo que habían sido en el primer *Quijote*.

Don Quijote representa la locura, pero también el idealismo («luchar contra molinos de viento»), la humanidad, la magnanimidad y la justicia: Cervantes escribe, paradójicamente, sobre el último y más perfecto caballero que funde lo sublime del héroe que cree ser, con lo que es en realidad: un pobre hidalgo, viejo y débil, el

perfecto protagonista para la novela tal y como la entendemos hoy en día.

Sancho Panza es sensato, utilitario y tosco, y representa la sabiduría popular; mientras que don Quijote es fantasioso. Inicialmente, las pocas luces de Sancho tonto no impiden la locura del héroe. Solo a medida que el amo vaya mostrando admirable cordura, «sanchificándose», fuera de lo caballeresco, podrá ir enriqueciendo Sancho su personalidad hasta llegar a ser tan rica como la del protagonista. Se trata de la «quijotización» de Sancho.

Se produce un crecimiento moral solidario entre amo y criado. Son cara y cruz de una misma medalla.



Molino de viento en La Mancha

Verosimilitud y humor

Teniendo en cuenta el criterio de verosimilitud, según el cual el autor debe presentar las cosas como pueden o deben ser, lo primero que cuida Cervantes es la adecuación entre lengua y personajes (como se ve en Sancho con el uso de numerosos vocablos incorrectos que llevan con frecuencia a la corrección por parte de don Quijote, hasta provocar el enfado de Sancho en el cap. VII de la segunda parte, cuando le dice «no me enmiende los vocablos si es

que entiende lo que quiero decir en ellos»). Y lo segundo que hace, es usar la lengua con una intención burlesca: hacer parodia lingüística del género de las novelas de caballerías. De hecho, don Quijote es un personaje raro para el resto de los personajes, sobre todo por su manera ampulosa y afectada de hablar, aunque Cervantes, sabiamente, introduce también el modo vulgar en su expresión y así no cansa al lector.

Con todo ello, se llega a un estilo entre lo culto y lo popular. De hecho aparece: lenguaje jurídico, notarial, comercial, litúrgico, fórmulas epistolares junto a la germanía, chistes, cuentecillos, refranero... Cervantes escribe literatura de entretenimiento accesible a todos, sin dejar aparte las reglas del arte y las exigencias del buen gusto: «procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla» dice en el prólogo de la primera edición.

Otras literaturas

Cervantes en Italia. Italia en Cervantes

1. Influencias italianas en la obra de Cervantes

Como se ha visto en la biografía del autor, Cervantes pasó varios años de su juventud en Italia. Esta estancia le llevó a conocer diversas ciudades y la literatura italiana de la época. Se sabe que conocía el *Orlando furioso* (1506-1516) de Ariosto, *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo (1476), la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro y la *Aminta* de Torquato Tasso (1580) entre otras obras.

Lo más probable es que Cervantes hablara italiano y leyera estas obras en lengua original, ya que, como dice su personaje más célebre «Yo – dijo don Quijote – sé algún tanto del toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto».

El propio Cervantes reconoce la influencia de autores italianos a la hora de redactar sus obras: *El viaje del Parnaso* (1614) está inspirada en *Viaggio di Parnasso* (1582) de Cesare Caporali y *La Galatea* en *Los diez libros de Fortuna de Amor* (1573) del poeta sardo Antonio Lofrasso, novela que Cervantes salva de la hoguera en el episodio del escrutinio de los libros porque, en palabras del cura «tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género», aunque su autor no corrió la misma suerte en *Viaje del Parnaso* donde Lofrasso es objeto de sátira.

Donde se ve de forma más clara la influencia italiana en Cervantes es en sus *Novelas ejemplares*, porque, además de ser un género de origen italiano, tres de las novelas van a estar ambientadas en Italia: *La señora Cornelia*, ambientada en Bolonia; *El amante liberal*, en las islas que rodean Sicilia y *El licenciado Vidriera* donde Tomás Rodaja, el protagonista, siguiendo el consejo de un capitán, se embarca hacia Génova y, posteriormente, visita varias ciudades italianas. Esta es la descripción que hace de Roma:

Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza... por sus despedazados mármoles, medias y enteras estatuas, por sus rotos arcos y derribadas termas, por su magníficos pórticos y anfiteatros grandes....

En Génova, admira la belleza de la ciudad y de sus habitantes:

Admiráronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las genovesas y la

gentileza y gallarda disposición de los hombres, la admirable belleza de la ciudad, que en aquellas peñas parece que tiene las casas engastadas, como diamantes en oro.

Y de Nápoles dice que es «a su parecer y al de todos cuantos la han visto la mejor de Europa y aun de todo el mundo».

Dejando aparte el *Quijote*, las obras de Cervantes no causaron gran interés en Italia. Por ejemplo, la primera traducción al Italiano de *La Galatea* es de 1788, probablemente porque una novela pastoril como aquella no ofrecía nada nuevo en el país que era la cuna de este tipo de novelas. También los poetas clasicistas italianos del *Settecento*, condenaron la literatura española barroca, considerándola de mal gusto y, por este motivo, muchas obras de la época no se tradujeron o no se difundieron.

2. Ariosto y Cervantes: *Orlando* versus *Quijote*

De alguna manera, el *Orlando Furioso* de Ariosto es antecedente del *Quijote*. La primera se escribe un siglo antes para exaltar la caballería en su declive, mientras que en el *Quijote* la caballería se da por muerta, aunque el protagonista la crea viva. El *Orlando* pertenece al mundo clásico con el uso de un alto nivel de la lengua, frente al lenguaje cotidiano que se usa en el *Quijote* (nivel que se va elevando hasta alcanzar tonos incluso sublimes cuando habla don Quijote, aunque esto sirva casi siempre para ridiculizar las novelas de caballerías). Ariosto escribe su obra en verso, pero Cervantes que crea la novela moderna, concreta y cotidiana, necesita de la prosa. Don Quijote tiene la novela de caballería sobre las vicisitudes de Orlando en su mente, mientras que la realidad que vive don Quijote es ya anti-caballeresca.

Con todo, de Ariosto tomará Cervantes la idea del falso manuscrito y también la

técnica de la interrupción: dejar en suspense al final de un capítulo la historia para retomarla episodios más adelante. El verso que cierra la primera parte del *Quijote*, prometiendo la segunda parte, pertenece al cap. XXX del *Orlando*: «Forse altro canterà con miglior plectro».

3. El *Quijote* e Italia

Volviendo al *Quijote*, habían pasado tan sólo cinco años desde la publicación del primer *Quijote*, cuando se imprimió en la ciudad de Milán una edición en castellano de la obra (Bidello, 1610), «por no le quitar su gracia, que más se muestra en su natural lenguaje que en cualquiera trasladado» decía su editor. Pero no fue hasta 1622 cuando apareció una traducción italiana, que será la única durante todo el siglo XVII.

Desde su aparición en tierras italianas, la obra es erróneamente considerada como una relectura en clave cómica de las novelas de caballerías, relacionando así la obra con el subgénero de «poema heroico cómico» que en el siglo XVII estaba mal visto. Se identificó por tanto la obra, al igual que el Barroco español, con un alejamiento de la tradición artística clasicista italiana. España será durante mucho tiempo ejemplo de mal gusto con su poética gongorina y su teatro irregular, y el *Quijote* se ve inmerso en esta valoración general. Todos los melodramas y comedias que se inspiraron en el *Quijote* hicieron siempre aparecer al protagonista como un pobre hombre muerto de hambre, bobo y marginal; un pícaro, en resumidas cuentas. En el siglo XVIII se le empieza a dar más valor al protagonista, del que se reconoce la heroicidad como caballero andante, pero, al mismo tiempo, se ponía de relieve que sus empresas, sus hazañas y heroísmo fueran tan infructuosos como vanos. Apareció en esa época la palabra *donchisciottesco* referida a una persona de figura alta y delgada. Todo el siglo XIX se caracterizó por la escasa atención hacia la

obra, porque probablemente se relacionó el Resurgimiento con la dominación española y así, seguirán apareciendo nuevos vocablos derivados del anterior, como *donchisciottismo*, *chisciottismo* que confirmaban la lectura cómica que se daba a la obra. «Don Chisciotte» representaba, pues, un loco travieso y al mismo tiempo un héroe satírico.

Desinterés pues, por parte de la crítica italiana hacia la máxima novela de la literatura española, que contrastaba notablemente con la crítica del mismo periodo de los estudios cervantinos en las literaturas europeas, como la inglesa y la francesa.

Influencias de Cervantes en la literatura universal

«Toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana, el *Quijote*» (Ortega y Gasset).

Cervantes es uno de los autores literarios más apreciados a nivel mundial y el *Quijote* ha sido traducido a más de 140 idiomas (tiene incluso una versión en *espanGLISH*) y es el libro más vendido después de la *Biblia*. En Inglaterra, el *Quijote* tuvo un gran éxito: la primera traducción se publicó en 1612 (la 1ª parte) y en 1620 (la 2ª parte). Hasta 1800 se publicaron más de 50 ediciones.

A Cervantes se le considera el padre de la novela moderna y muchos escritores lo tomaron como modelo. Su influencia se puede ver en la obra de Henry Fielding, autor de *Tom Jones* y *Joseph Andrews* (novela en la que se indica, en el título, que está escrita «a imitación de Cervantes, autor de *Don Quijote*»); en *Vida y opiniones del caballero Tristan Shandy* de Laurence Sterne; en la obra de Jorge Luis Borges, que en el cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (*Ficciones*, 1944), narra la historia de Pierre Menard, un poeta francés que pretende no hacer una versión del *Quijote*,

sino escribirlo palabra por palabra, punto por punto, tal y como lo haría Cervantes.

Aunque para Miguel de Unamuno, los personajes cervantinos representan la polarización del carácter nacional español, como analiza en el ensayo *Vida de Don Quijote y Sancho*, se puede decir que las figuras de don Quijote y Sancho han traspasado fronteras y se han convertido en tipos universales. Sus nombres forman parte del acervo cultural y lingüístico del español, y en el *Diccionario* de la RAE se recogen estas dos acepciones de «quijote»: «Hombre que, como el héroe cervantino, antepone sus ideales a su conveniencia y obra de forma desinteresada y comprometida en defensa de causas que considera justas. // Hombre alto, flaco y grave, cuyo aspecto y carácter hacen recordar al héroe cervantino.» También aparece el adjetivo sanchopancesco para designar a alguien «falto de idealidad, acomodaticio y socarrón».

En su obra, Cervantes presenta una mirada irónica de la sociedad de su época y, al mismo tiempo, comprensiva con las miserias del ser humano. Si Cervantes y el *Quijote* siguen siendo actuales hoy en día, es porque en esta obra se hace un retrato de la compleja alma humana y se plantean conflictos profundamente humanos, como la manera de afrontar nuestra existencia. En ella, Cervantes defiende la libertad individual como un valor supremo:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres.

(*Quijote* II, cap. LVIII)



Comentarios literarios

TEXTO 1: *Don Quijote de la Mancha*. «Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero» (*Quijote I*, cap. III).

[...] — No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío —respondió don Quijote—, y así os digo que el don que os he pedido y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero [...] para poder como se debe ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de los caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado.

El ventero, que, como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones y, por tener que reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y, así, le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía y que tal prosupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él ansimesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España; y que, a lo último, se había venido a recoger a aquel su castillo, donde vivía con su hacienda y con las ajenas, recogiendo en él a todos los caballeros andantes, de cualquiera calidad y condición que fuesen, solo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes en pago de su buen deseo.

Díjole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo, pero que en caso de necesidad él sabía que se podían velar dondequiera y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo, que a la mañana, siendo Dios servido, se harían las debidas ceremonias de manera que él quedase armado caballero, y tan caballero, que no pudiese ser más en el mundo.

Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba, que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias [...] y que tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse

Prometióle don Quijote de hacer lo que se le aconsejaba, con toda puntualidad; y, así, se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba, y recogióndolas don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y, embrazando su adarga, asió de su lanza y con gentil continente, se comenzó a pasear delante de la pila; y cuando comenzó el paseo comenzaba a cerrar la noche.

[...] Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:

—¡Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada! Mira lo que haces, y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento.

No se curó el arriero destas razones (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud), antes, trabando de las correas, las arrojó gran trecho de sí. Lo cual visto por don Quijote, alzó los ojos al cielo y, puesto el pensamiento —a lo que pareció— en su señora Dulcinea, dijo:

—Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo.

Y diciendo estas y otras semejantes razones, soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo tan maltrecho, que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara.

[...] El ventero daba voces que le dejasen, porque ya les había dicho como era loco, y que por loco se libraría, aunque los matase a todos [...] y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego antes que otra desgracia sucediese. Y, así, llegándose a él, se desculpó de la insolencia que aquella gente baja con él había usado, sin que él supiese cosa alguna, pero que bien castigados quedaban de su atrevimiento. Díjole como ya le había dicho que en aquel castillo no había capilla, y para lo que restaba de hacer tampoco era necesaria, que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la pescozada y en el espaldarazo, según él tenía noticia del ceremonial de la orden, y que aquello en mitad de un campo se podía hacer, y que ya había cumplido con lo que tocaba al velar de las armas, que con solas dos horas de vela se cumplía, cuanto más que él había estado más de cuatro. Todo se lo creyó don Quijote, que él estaba allí pronto para obedecerle y que concluyese con la mayor brevedad que pudiese, porque, si fuese otra vez acometido y se viese armado caballero, no pensaba dejar persona viva en el castillo, eceto aquellas que él le mandase, a quien por su respeto dejaría.

Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; [...]

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras, [...]. El ventero, por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora.

1. Tema

Son numerosos los temas que se abordan a lo largo de la obra: la locura, la metaliteratura, la amistad, la libertad... En cuanto a este fragmento, destacan dos temas que están, en este caso, íntimamente ligados: la metaliteratura y la locura.

El tema de la locura está presente en este fragmento, pues Alonso Quijano se vuelve loco por leer libros de caballerías y decide convertirse en caballero andante y recrear las aventuras narradas en sus lecturas. En este capítulo en concreto, adapta la realidad de una mísera venta a sus fantasías y será vista como un castillo en la que su dueño, el ventero, lo armará caballero.

En relación a la influencia de la literatura, se ve en el desarrollo de la ceremonia, en la que se siguen los pasos descritos en los relatos caballerescos para ser investido caballero. Se hace referencia explícita a los libros que guían el comportamiento del hidalgo: «respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído.» En este diálogo se aprecia claramente en las palabras del ventero, conocedor sin duda de los libros de caballerías, el éxito y difusión que tenían estas novelas y que no eran los nobles o la burguesía adinerada sus únicos lectores.

2. Resumen

Con el *Quijote*, Cervantes pretendía luchar contra las novelas de caballerías que tanto éxito tenían en aquella época y que, según él, tanto daño hacían a sus lectores. Por este motivo, se propone narrar las aventuras de un hidalgo que ha perdido la razón por leer estas novelas y decide convertirse en caballero andante, acompañado de su fiel escudero Sancho Panza. La parodia será el instrumento que Cervantes emplee para hacer más efectiva su crítica, como se puede ver en este capítulo que se resume a continuación:

Tras llegar a una venta, que Alonso Quijano ve como un castillo, este le pide al ventero que lo nombre caballero. El ventero, viendo la oportunidad de divertirse y sacar alguna ganancia con el huésped, le promete que así lo hará, por lo que, don Quijote se prepara para velar las armas toda la noche, que era uno de los pasos previos a la ceremonia en sí. Mientras está velando las armas, un arriero se acerca al pozo para dar agua a sus mulas y tira las armas. Sintiéndose afrentado, don Quijote lo golpea y, posteriormente, a otros arrieros que se acercan a socorrer a su compañero. El ventero, preocupado por el cariz que toma el asunto, decide celebrar inmediatamente la supuesta ceremonia y, así, don Quijote abandona la venta siendo «caballero».

3. Estructura

Externa

Este fragmento pertenece a la 1ª parte de la obra, titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, concretamente al tercer capítulo. Esta primera parte se publicó en 1605 y la segunda parte se publicará en 1615.

En cuanto a la estructura externa del capítulo, y del fragmento, se puede ver que se alternan partes dialogadas con partes narrativas y descriptivas. Predominan las partes dialogadas en las que hay un continuo paso de estilo directo a indirecto. Destaca el uso que hace Cervantes del estilo indirecto y lo que esto supone: una mayor implicación del narrador, ya que selecciona y

filtra aquello que se reproduce y le permite mostrar su percepción del discurso, como, por ejemplo, la ironía presente en las palabras iniciales del ventero («caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba»).

Interna

Antes de analizar la estructura interna del capítulo, es necesario hacer referencia a la estructura interna de la obra y localizar el texto en la misma. La obra puede dividirse en tres partes que coinciden con las tres salidas de don Quijote: las dos primeras salidas se narran en la 1ª parte de la obra, y, la tercera, en la 2ª parte.

La primera salida ocupa los cinco primeros capítulos de la obra y en ella se narra cómo el protagonista, Alonso Quijano, un hidalgo de unos cincuenta años que, de tanto leer libros de caballerías, se vuelve loco y decide convertirse en caballero andante y salir por el mundo para vivir aventuras. Para ello, prepara una anticuada armadura de sus antepasados; busca un nombre adecuado, don Quijote de la Mancha; un caballo, Rocinante; y una dama a la que dedicar sus hazañas, Dulcinea del Toboso, que, en realidad es una campesina de la que estuvo enamorado años atrás.

Una vez que abandona su aldea:

le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero, [...]. Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas, pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían.

Propósito que pretende cumplir, en este tercer capítulo donde, después de llegar a la venta, le pide al ventero ser nombrado caballero. Esta primera salida acabará con el regreso a casa de don Quijote, adonde es llevado por un vecino tras ser apaleado.

En este tercer capítulo, se distinguen las siguientes partes: una parte introductoria en la que se hace la petición al ventero y este acepta (en este diálogo entre don Quijote y el ventero, este le habla de su vida anterior y da consejos a su ahijado); una segunda parte, en la que se narra el incidente con los arrieros durante la vela de las armas en el patio de la venta; y, por último, la ceremonia por la que don Quijote es armado caballero y su salida de la venta.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El texto propuesto para comentario pertenece a la 1ª parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, publicada en 1605. Es, por lo tanto, un texto narrativo, que forma parte de una novela extensa.

Narrador

Dejando al margen el juego de narradores presente en la obra, se puede decir que en este fragmento hay un narrador omnisciente en 3ª persona.

Tiempo

En cuanto al tiempo externo, aunque no hay referencias concretas, se corresponde con la época en la que fue compuesta la obra, es decir, principios del s. XVII. Que la historia esté ambientada en la época del autor, y, por tanto, de sus lectores, forma parte de la parodia que se hace de los libros de caballerías, ya que estos relatos solían ambientarse en tiempos remotos, sin ninguna referencia a las circunstancias del momento. En relación al tiempo interno, en el capítulo anterior, se dice que don Quijote sale de su casa una calurosa mañana del mes de julio y llega a la venta al caer la tarde, y para cenar solo le pueden ofrecer pescado puesto que «acertó a ser viernes aquel día». A lo largo del capítulo aparecen varias referencias temporales, ya que el capítulo comienza cuando el hidalgo acaba «su venteril y limitada cena» y comienza a velar las armas cuando «comenzaba a cerrar la noche» y, según las palabras del ventero al comenzar la ceremonia, llevaba ya más de cuatro horas velándolas. Se puede afirmar, que lo narrado en este capítulo sucede a lo largo de una noche, algo que se confirma con el inicio del capítulo IV: «La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero».

Espacio

La mayor parte de la novela se desarrolla en espacios exteriores, dado que, como las novelas de caballerías que parodia, es una novela itinerante. La principal diferencia es que estas novelas están ambientadas en unas geografías fantásticas, en espacios fabulosos e irreales, pero referidos con exactitud, frente al «En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» con el que comienza la novela. Esta primera parte de la obra se sitúa en La Mancha y Sierra Morena, lugares reconocibles por los lectores y lejos de resultar exóticos, por lo que la parodia ya está presente.

Todo este capítulo se desarrolla en una venta. Las ventas eran casas establecidas en los caminos para que los viajeros y sus caballos pudiesen descansar. Estaban edificadas en torno a un patio central con soportales, caballerizas, habitaciones y un mesón donde se servían comidas. Muchos episodios de la obra tienen lugar en las ventas, entre las que sobresale la de Juan Palomeque. Esta importancia de las ventas en la obra se explica porque estos establecimientos eran frecuentados por arrieros, prostitutas, pícaros y viajeros de todo tipo. Son un lugar de encuentro de personajes diversos y un escenario que refleja la realidad de la España de la época y donde el contraste con la figura de don Quijote (sacado de un anacrónico mundo caballeresco, con su lenguaje arcaizante) acentúa las burlas hacia el protagonista. En este caso, don Quijote transforma la venta en un castillo y también a los personajes que encuentra en ella: el ventero es el castellano, las mozas del partido (prostitutas) se transforman en hermosas doncellas... y, es más, estos personajes le siguen el juego y, en cierta manera, contribuyen a crear la aventura, aunque su intención sea burlesca.

Análisis crítico y estilístico

Como se ha comentado, el motivo central de este capítulo es una parodia de la ceremonia de investidura de un caballero. Antes de centrarse en la parodia es necesario explicar qué elementos caracterizan estas ceremonias. Se suelen considerar el *Código de las Partidas* (concretamente la segunda partida) de Alfonso X y el *Libro de la caballería* de Ramón Llull obras de referencia en las que se recoge este ritual. La ceremonia se veía como un paso a la edad adulta, por lo que el

aspirante solía ser joven y, antes de ser nombrado caballero, solía pasar años de preparación como escudero; no era necesario que el aspirante fuese noble, pero sí debía tener una posición económica que le permitiese afrontar sus obligaciones como caballero. Solo podía ser nombrado caballero por otro caballero y la ceremonia tenía varios elementos simbólicos como la vela de las armas en una capilla, el espaldarazo (o su variante, la bofetada), el juramento y, finalmente, termina ciñendo al nuevo caballero armas y espuelas. No se debe olvidar tampoco el contexto histórico en el que se ambienta la obra, ya que en el s. XVII, la mayoría de los caballeros eran cortesanos y habían olvidado el ejercicio de la caballería, como critica don Quijote varias veces a lo largo de la obra.

Visto esto, no era posible que Alonso Quijano llegase a ser armado caballero y los lectores de la época lo sabían. Para empezar, según el *Código de las Partidas*, «el hombre que ha de empuñar las armas, ha de tener, según las propias leyes de la caballería, mocedad, brío, riqueza, linaje y sano juicio» y don Quijote está muy lejos de cumplir estos requisitos: es un hidalgo entrado en años, con poca o ninguna experiencia en el uso de las armas («un hidalgo de los de lanza en astillero»), con linaje, sí, pero carente de riquezas y que ha perdido el juicio. Y, además, irrumpe en la venta vestido con una armadura antigua, una celada que él mismo fabricó y montado en un rocín flaco y, con una petición sorprendente: que el ventero lo nombre caballero, a lo que este accede «por tener que reír aquella noche».

Cervantes no solo se limita a hacer una parodia de esta ceremonia, sino que, además, acerca el mundo caballeresco a la picaresca a través de las irónicas palabras del ventero cuando afirma que en su juventud se había dedicado a ese «honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo, buscando sus aventuras», pronto se descubre que esas «diversas partes» que enumera eran lugares conocidos por su mala fama, es decir, donde abundan pícaros y ladrones, por lo que el «honroso ejercicio» adquiere otro significado: «Había ejercitado la ligereza de sus pies», huyendo de la justicia; la «sutileza de sus manos», robando y, parodiando las obligaciones caballerescas de «desfacer entuertos» (solucionar problemas) y proteger a viudas, doncellas y huérfanos, afirma haber hecho muchos tuertos, recuestado (seducido) muchas viudas, deshecho algunas doncellas (haber mantenido relaciones con muchachas vírgenes) y engañado a algunos pupilos y, «finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España», habiendo sido llevado ante la justicia en varias ocasiones. Se aprecia también su ironía en el uso del adverbio «solo» y se trasluce su verdadero interés al decir que recoge a caballeros andantes «solo por la mucha afición que les tenía y porque partiesen con él de sus haberes en pago de su buen deseo». Será entonces un pícaro el que nombrará a don Quijote caballero, y «tan caballero, que no pudiese ser más en el mundo».

En este diálogo con el ventero, se pone en relieve el contraste entre el mundo de fantasía creado por don Quijote y la realidad de la vida reflejada en los consejos del ventero a su ahijado sobre aspectos prácticos de la vida de un caballero (llevar dinero, ropa limpia...) que nunca aparecen en las novelas, algo que Cervantes critica, por su falta de verosimilitud.

Con un pícaro a la cabeza, toda la ceremonia se convierte en algo paródico en la que se mantienen los elementos propios de ritual, pero despojándolos de toda dignidad y significado: don Quijote, debido a que «la capilla estaba derribada para hacerla de nuevo», debe velar sus armas en un corral, a la vista de todos y, aunque el narrador no lo diga, en estas palabras, «embrazando su adarga, asió de su lanza y con gentil continente, se comenzó a pasear delante de la pila» se refleja cómo se ve a sí mismo don Quijote, y es fácil imaginar que la visión que tienen las personas de la venta es otra muy distinta. En un momento de la noche, cuando el arriero tira las armas, don Quijote ve una oportunidad para encomendarse a su dama y poder

demostrar su valor, («Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo.»), pero este enfrentamiento acaba siendo un intercambio de golpes y pedradas más propios de las farsas que de las justas entre caballeros.

El ventero, que ve que la broma ha llegado demasiado lejos y para evitar daños mayores, procede a armarlo caballero dando validez a la vela de las armas («según él tenía noticia del ceremonial de la orden») y le impone la «negra orden» de caballería, mediante un ritual que provoca risa en los espectadores («porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias») ya que usa un libro sacado del establo y finge rezar y leer y, por último, serán dos prostitutas, en vez de damas, las que le ciñan la espada. Después de estas ceremonias «nunca allí vistas», don Quijote sale de la venta siendo nombrado caballero y, tal y como se anunciaba al principio del capítulo, pues no se recoge en los libros de caballerías, «sin pedirle la costa de la posada».

Desde el punto de vista estilístico, hay que destacar el uso que hace Cervantes del lenguaje. Se sirve del lenguaje para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, en las ocasiones que interviene don Quijote, vemos ese lenguaje ampuloso y arcaico propio de los libros de caballerías y que se aleja del lenguaje de la época: «avasallado pecho», «fazañas» (por hazañas), uso de epítetos épicos como «el más valeroso andante que jamás se ciñó espada». Este lenguaje contrasta con el que utilizan los demás personajes.

En la narrativa de Cervantes está siempre presente la ironía, como ya se ha comentado al analizar las palabras del ventero y los juegos de palabras y los dobles sentidos: «No se curó el arriero destas razones (y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud)».

Conclusión

Como se puede apreciar en este fragmento, Cervantes toma uno de los elementos más característicos, no solo de las novelas de caballerías sino más fácilmente identificables por los lectores de la época, que es la ceremonia de investidura de un caballero, y la sitúa en un contexto paródico y burlesco.

Aunque esta ceremonia no cumple con ninguno de los requisitos necesarios para que sea legal, según se indica expresamente en el *Código de las Partidas* (que todo aquel que sea armado con burla o con las condiciones no adecuadas, nunca podría ser caballero), don Quijote en ningún momento se plantea su falta de validez y, a partir de entonces, comienza a cumplir con sus obligaciones como tal. Además, haciendo caso a los consejos del ventero, va a buscar un escudero que lo acompañe en sus aventuras, que no será otro que su vecino Sancho Panza, conformando así una de las parejas más reconocibles, no solo de la literatura, sino de la cultura universal.

Esta ceremonia explica también en cambio de título de la 2ª parte de la obra que, pasa a denominarse *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, sustituyendo el *hidalgo* de la 1ª parte por *caballero*.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Pasa a estilo directo: «Preguntole si traía dineros...puntualidad».
2. Explica por qué llevan o no tilde las palabras del texto: «mío», «huésped», «él», «de», «velar»
3. Somos periodistas: escribe una noticia periodística sobre lo sucedido en la venta. Antes de comenzar, repasa cuáles son las características de las noticias, tanto a nivel formal (partes de la noticia: titulares, entradilla, imágenes...) como de contenido (las 6W, la estructura de pirámide invertida, declaraciones...). Puedes usar alguna plantilla de Internet para imitar el formato de los textos periodísticos.

TEXTO 2: *Don Quijote de la Mancha*. «Que trata de la notable pendencia que Sancho Panza tuvo con la sobrina y ama de don Quijote, con otros sujetos graciosos» (*Quijote II, cap. II*).

[...] En tanto, don Quijote se encerró con Sancho en su aposento, y, estando solos, le dijo: —Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas: juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; [...] si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento, y esto es lo que te llevo de ventaja.

— Eso estaba puesto en razón —respondió Sancho—, porque, según vuesa merced dice, más anejas son a los caballeros andantes las desgracias que a sus escuderos.

— Engañañaste, Sancho —dijo don Quijote—, según aquello: Quando caput dolet, etcétera.

— No entiendo otra lengua que la mía —respondió Sancho.

— Quiero decir —dijo don Quijote— que cuando la cabeza duele todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocara, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo.

— Así había de ser —dijo Sancho—, pero cuando a mí me manteaban como a miembro se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires sin sentir dolor alguno [...]

— ¿Querrás tú decir agora, Sancho —respondió don Quijote—, ¿que no me dolía yo cuando a ti te manteaban? Y si lo dices, no lo digas, ni lo pienses, pues más dolor sentía yo entonces en mi espíritu que tú en tu cuerpo. Pero dejemos esto [...] Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis

hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? [...]

— Eso haré yo de muy buena gana, señor mío —respondió Sancho—, con condición que vuesa merced no se ha de enojar de lo que dijere, pues quiere que lo diga en cueros, sin vestirlo de otras ropas de aquellas con que llegaron a mi noticia.

— En ninguna manera me enojaré —respondió don Quijote—: bien puedes, Sancho, hablar libremente y sin rodeo alguno.

— Pues lo primero que digo —dijo— es que el vulgo tiene a vuesa merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato. Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuesa merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto don y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante. [...] —En lo que toca —prosiguió Sancho— a la valentía, cortesía, hazañas y asunto de vuesa merced hay diferentes opiniones: unos dicen loco, pero gracioso; otros, valiente, pero desgraciado; otros, cortés, pero impertinente, y por aquí van discurrendo en tantas cosas, que ni a vuesa merced ni a mí nos dejan hueso sano.

— Mira, Sancho —dijo don Quijote—: dondequiera que está la virtud en eminente grado, es perseguida. [...] ¡oh Sancho!, entre las tantas calumnias de buenos bien pueden pasar las mías, como no sean más de las que has dicho.

— ¡Ahí está el toque, cuerpo de mi padre! —replicó Sancho.

— Pues ¿hay más? —preguntó don Quijote.

— Aún la cola falta por desollar —dijo Sancho—. Lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuesa merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí [...] el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced con nombre del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.

— Yo te aseguro, Sancho —dijo don Quijote—, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir.

— Y ¡cómo —dijo Sancho— si era sabio y encantador!, pues según dice el bachiller Sansón Carrasco, que así se llama el que dicho tengo, que el autor de la historia se llama ¡Cide Hamete Berenjena!

— Ese nombre es de moro —respondió don Quijote.

— Así será —respondió Sancho—, porque por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjena.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha II*.

1. Tema

Desde el punto de vista temático, los temas que aparecen a lo largo de la obra son numerosos, pero destaca la presencia del tema de la locura y, sobre todo, de la metaliteratura o influencia de los libros en la vida. También contiene, el tema de la amistad y el tema de la libertad, que es fundamental en la obra.

En este fragmento aparecen claramente tres temas. El tema de la amistad se ve en la línea 14, cuando don Quijote dice «pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocara, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo», y en las líneas 21 y 22, cuando don Quijote dice «más dolor sentía yo entonces en mi espíritu que tú en tu cuerpo. Pero dejemos esto [...] Sancho amigo». El tema de la locura se aprecia en la consideración que según Sancho le tienen los del pueblo, como se nota en la línea 33 y 34 («es que el vulgo tiene a vuesa merced por grandísimo loco») y, por supuesto, en el hecho de que don Quijote, a pesar de todo lo que le ha sucedido en la primera parte, siga creyéndose caballero andante, tal y como se desprende de sus razonamientos a lo largo de fragmento. Por último, aparece el tema de la metaliteratura que se localiza en las líneas de 51 a 55 cuando se dice «me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso».

2. Resumen

La obra, en su primera parte, relata la historia de un hidalgo ya entrado en años que, de tanto leer libros de caballerías, se vuelve loco hasta el punto de querer convertirse en caballero andante y salir por el mundo para vivir aventuras de caballero, que miren a proteger y ayudar a los más débiles ganando, con esta misión, acrecentar su honor. De esta manera da brillo a una vieja armadura de su abuelo abandonada en su granero, puesto que hace más de un siglo que los caballeros, a la manera medieval en los que se inspiran las novelas de caballería, han desaparecido y se hará armar caballero; también decidirá amar a Dulcinea del Toboso, nombre de fantasía, como el del propio don Quijote, que identifica con una campesina de la que estuvo enamorado años atrás. Saldrá pues el falso caballero por las tierras de La Mancha con su misión encomendada, que le lleva, al final de su primera salida, a ser apaleado y regresa a su casa acompañado por uno de sus vecinos. Una vez recuperado, decide buscar un escudero con el que hacerse acompañar y le propone el oficio a un vecino campesino y pobre, Sancho Panza. Este, atraído por las promesas de riquezas e «ínsulas» para gobernar, seguirá la locura de su vecino y amo desde ese momento. Después de numerosas aventuras, de las que casi siempre salen mal parados caballero y escudero, y gracias a la intervención de los amigos de don Quijote (el cura y el barbero disfrazados), regresan al pueblo con el engaño y en condiciones desastrosas.

La segunda parte de la obra, empieza con el restablecimiento físico del protagonista del que todos esperan, después de su larga convalecencia fruto de la ruina física en la que termina la primera parte, haya recobrado la cordura. Por lo contrario, don Quijote demuestra su locura en el seguir creyéndose caballero andante. Esta idea viene reforzada por la aparición del bachiller Sansón Carrasco, por el que vienen a saber los protagonistas que se ha publicado la historia de sus aventuras. De esta manera, amo y escudero deciden salir en busca de nuevas aventuras. Esta vez será el bachiller Carrasco, fingiéndose un caballero andante, quien salga tras los

protagonistas con la idea de hacerles regresar al pueblo. Después de numerosas aventuras que esta vez le llevarán a tierras catalanas, don Quijote será derrotado por el caballero de la Blanca Luna, el propio Sansón Carrasco, en la playa de Barcelona. El caballero, derrotado junto a su escudero, regresan a casa donde don Quijote volverá a su cordura para poder arrepentirse de sus locuras y morir cristianamente.

Este fragmento, correspondiente al *Quijote* II, cap. II, cuenta el momento en el que Sancho va a encontrar a don Quijote después de que este haya salido de su coma. Durante la conversación entre amo y escudero, don Quijote lamenta haber oído cómo Sancho se ha quejado ante el ama y su sobrina, y este le recuerda que los dos juntos han decidido salir de casa y correr las aventuras, y también que a los dos les han apaleado por igual. Sancho no está muy convencido de que a él le tocara sufrir, puesto que era solo un escudero. Don Quijote le pregunta a Sancho sobre la opinión que de él tienen sus vecinos en relación a la decisión de ser caballero andante y de la misión («el asunto») que se ha propuesto. Sancho le cuenta que los vecinos del pueblo, más nobles que él, le critican que se haya puesto el título de don y que se haga llamar caballero pues no tiene nobleza ni riqueza para justificar serlo. Además, añade que le consideran loco a él y tonto a Sancho, por seguir al loco. Don Quijote consuela a Sancho diciéndole que suele suceder que sean criticadas las buenas acciones y quienes las hacen. Para terminar, Sancho informa a don Quijote, de que se han publicado las aventuras de *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo autor es un historiador, Cide Hamete, de nombre claramente árabe según don Quijote.

3. Estructura

Externa

La obra está dividida, como se sabe, en dos partes (una publicada en 1605 y la segunda en 1615); mientras que, internamente, la obra está dividida en tres salidas: dos que ocupan la primera parte y la tercera que ocupa la segunda parte. Además, cabe destacar, que a lo largo de la primera parte aparecen diferentes narraciones intercaladas que fundamentalmente no están relacionadas con la historia central, mientras que esto no sucede en la segunda parte.

En cuanto a este fragmento se refiere, su estructura externa se caracteriza por ser un texto de 64 líneas, en las que se observan dos primeras líneas narradas por el narrador Cide Hamete; el resto del fragmento es un largo diálogo, desde el principio y hasta el final, señalado por guiones donde los parlamentos vienen introducidos por el verbo «decir».

Interna

La estructura interna del fragmento está constituida por tres partes en función de los temas tratados y el avance del argumento. Desde la línea 1 hasta la línea 21, aparece el tema de la amistad entre amo y criado; desde la línea 22 hasta la línea 44, se habla de la opinión que tienen los vecinos del pueblo sobre don Quijote, por tanto, del tema de la locura; y desde la línea 45 hasta el final, se habla de la publicación de la primera parte del *Quijote* y, por consiguiente, del tema de la literatura dentro de la literatura.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El fragmento pertenece a la segunda parte de *El Ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* publicado en 1615 y concretamente se sitúa al final del capítulo II. El autor de la obra es Miguel de Cervantes Saavedra y el género al que pertenece el relato es el de novela larga.

Narrador

El narrador es omnisciente, más allá del juego literario del manuscrito encontrado.

Tiempo

En el fragmento no hay alusión a ningún aspecto temporal.

El tiempo histórico de la obra, es el contemporáneo del autor, principios del siglo XVII. En cuanto al tiempo interno del relato no hay referencias temporales claras, pero se puede intuir que la primera salida dure unos pocos días, y la segunda y tercera salida, algunos meses.

Espacio

En cuanto al espacio, se sabe que es uno de los pocos momentos, el del fragmento, que tiene lugar en la casa de don Quijote mientras que la mayor parte de las veces, el espacio es exterior. En la primera parte, el espacio exterior son los campos de La Mancha y de Sierra Morena, ya anunciados desde la primera frase de la obra «En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme» que subraya la intención por una parte de distanciarse de las novelas de caballería que empieza a parodiar, puesto que en todas ellas aparecían lugares concretos pero de fantasía, mientras que el que aparece aquí es La Mancha, bien conocido por los lectores de la obra. Por otra parte, el autor, como en otras ocasiones, diciendo que no quiere acordarse del lugar exacto, demuestra el poder de elección que tiene sobre todos los aspectos de la obra que está creando (así también en la elección del nombre del protagonista: Quijada, Quijana...). El espacio de la segunda parte ocupa tierras aragonesas y catalanas desde el punto de vista exterior y, en cuanto al interior, la casa de los duques que hospedan a los protagonistas.

Análisis estilístico

Desde el punto de vista del estilo, llama la atención el espectacular uso del léxico de Cervantes cuando en las primeras líneas del texto juega con el aparente diminutivo de «casa», o sea «casillas» usado en el modismo «sacar de mis casillas» que significa enfadarse mucho. Aparece así la caracterización del personaje de don Quijote, distinta a la de la primera parte: el personaje se está «sanchificando» porque lo que dice nos suena más a Sancho que a don Quijote. Sigue el texto con una enumeración paralelística «juntos salimos...» (línea 4) que da énfasis al reproche que lanza hacia Sancho, después de haber oído (no en el texto sino antes, en el capítulo) cómo Sancho se ha lamentado con el ama y su sobrina. Mientras que en las líneas de 6 a 8, se muestra la réplica de Sancho, su principio de «quijotización», devolviéndole así al caballero las palabras que él le ha dicho al principio de su salida. No tarda mucho don Quijote en lanzar su primer latinismo en la línea 9, ejemplo este del lenguaje ampuloso que parodia de las novelas de caballería. A partir de la frase en latín, Sancho protesta en tono casi ofendido diciendo «no comprendo sino mi lengua» y esto hace que don Quijote se tome su tiempo para explicarle el significado. Aprovecha de nuevo Cervantes para crear humorismo en las palabras de Sancho,

que recoge la cita para aplicarla al episodio del manteo y reprocharle metafóricamente a don Quijote su pasado comportamiento «pero cuando a mí me manteaban como a miembro se estaba mi cabeza detrás de las bardas, mirándome volar por los aires sin sentir dolor alguno» (líneas de 15 a 18).

A continuación, aparecen una serie de preguntas retóricas que indican la indignación de don Quijote frente al reproche de Sancho (líneas de 19 en adelante) y que demuestran la relación de profunda amistad entre los dos.

Cabe destacar más adelante el interés de don Quijote por la fama cuando le pregunta a Sancho sobre qué piensan sus vecinos de lo que ha hecho hasta ahora como caballero andante, refiriéndose a su misión con el eufemismo «asumpto». Aquí Sancho responde con una metáfora de carácter popular (modismo) «se lo diga en cueros, sin vestirlo de otras ropas de aquellas con que llegaron a mi noticia», metáfora cómica que juega con la referencia a la «verdad desnuda», o sea, escueta (línea 29). Así pues, Sancho le dice que una de las cosas que más molesta a sus vecinos es que don Quijote se haya puesto el «don» y «se ha arremetido» en lugar de «metido a caballero» (nuevo guiño humorístico) cuando no tiene nobleza suficiente como demuestran sus escasas posesiones «con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante», es decir, con una «mano atrás y otra adelante» que aclaran como hipérbole las pocas pertenencias del amo (líneas 36 y 37).

Es interesante analizar las opiniones que de don Quijote tienen los otros porque son las relacionadas con los lectores de la obra, y así las diferentes antítesis en las líneas «unos dicen loco, pero gracioso; otros, valiente, pero desgraciado; otros, cortés, pero impertinente» que se concluye con el modismo «no nos dejan hueso sano» (líneas 39-41), que hace clara referencia a lo mal parados que salen de las críticas y que bien se relaciona con las desventuras físicas narradas en la primera parte. A esto replica don Quijote que las críticas no faltan donde está la virtud.

Más adelante Sancho se expresa con una exclamación retórica, siempre modismo popular, «¡Ahí está el toque, cuerpo de mi padre!» para indicar que esa es la cuestión, que de eso se trata, para seguir con la metáfora «queda la cola» (líneas 46) para decir que falta lo mejor, el resto, lo que viene detrás como la cola.

En la línea 55 se encuentra el modismo hacerse cruces («me hice cruces») para indicar espanto frente a lo desconocido. Modismo que llega de la idea de persignarse como protección frente a lo que parece sobrenatural, mágico o diabólico. La expresión de susto de Sancho nos introduce en la idea del «historiador sabio encantador» que sabe todos los detalles de los personajes, o sea, el narrador omnisciente del que Sancho se sorprende. Se trata de la ruptura entre ficción y realidad. Por el contrario, a don Quijote no le sorprende que exista el narrador sabio y encantador porque, para él, ser caballero significa ser protagonista de una novela de caballerías «que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir» (línea 56-59)

El fragmento termina con la nota humorística que juega con la semejanza entre el apellido de Benengeli y el sustantivo «berenjena» de origen árabe y con cierta asonancia con «Benengeli», asonancia por la que pregunta don Quijote al decir «ese nombre es de moro» y confirmado por Sancho en las palabras finales de la línea 64 «he oído decir que los moros son amigos de “berenjena”».

El presente fragmento es muy significativo puesto que establece la clara relación entre la primera y segunda parte de la obra, creando un sentido de unidad. De la misma manera, se puede observar la evolución de los personajes respecto a la primera parte. Aparecen, además temas fundamentales como el de la locura y la metaliteratura, a la vez que el juego de perspectivas citando al supuesto autor historiador y es muestra del fuerte humorismo que caracteriza a la obra.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Escribe en estilo indirecto el siguiente fragmento del texto teniendo en cuenta “Sancho dijo que...”:

Lo de hasta aquí son tortas y pan pintado; mas si vuesa merced quiere saber todo lo que hay acerca de las caloñas que le ponen, yo le traeré aquí el hijo de Bartolomé Carrasco.

2. Escribe un sinónimo de las siguientes palabras:

Mentecato

Toca

Discurriendo

Enojaré

3. Explica los siguientes modismos:

Mantear

Moler (a palos)

Hacer de buena gana

En cueros (decir)

4. Escribe el fragmento en castellano actual.

TEXTO 3: Rinconete y Cortadillo.

En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano, se hallaron en ella acaso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años: el uno ni el otro no pasaban de diez y siete; ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados; capa, no la tenían; los calzones eran de lienzo y las medias de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos. [...]

El que parecía de más edad dijo al más pequeño:

— ¿De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhombre, y para adónde bueno camina?

— Mi tierra, señor caballero —respondió el preguntado—, no la sé, ni para dónde camino, tampoco. [...] Mi tierra no es mía, pues no tengo en ella más de un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como alnado; el camino que llevo es a la ventura, y allí le daría fin donde hallase quien me diese lo necesario para pasar esta miserable vida.

— Y ¿sabe vuesa merced algún oficio? —preguntó el grande.

Y el menor respondió:

— No sé otro sino que corro como una liebre, y salto como un gamo y corto de tijera muy delicadamente. [...] mi padre, por la misericordia del cielo, es sastre y calcetero, y me enseñó a cortar antiparas que, como vuesa merced bien sabe, [...] se suelen llamar polainas; y cortólas tan bien, que en verdad que me podría examinar de maestro, sino que la corta suerte me tiene arrinconado.

— Mas, si yo no me engaño y el ojo no me miente, otras gracias tiene vuesa merced secretas, y no las quiere manifestar.

— Sí tengo —respondió el pequeño—, pero no son para en público, como vuesa merced ha muy bien apuntado.

A lo cual replicó el grande:

— Pues yo le sé decir que soy uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar; y, para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero; porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos. «Yo, señor hidalgo, soy natural de la Fuenfrida, [...] mi nombre es Pedro del Rincón; mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo. Algunos días le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera, que no daría ventaja en echar las bulas al que más presumiese en ello. Pero, habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego y di conmigo y con él en Madrid, donde con las comodidades que allí de ordinario se ofrecen, en pocos días saqué las entrañas al talego y le dejé con más dobleces que pañizuelo de desposado. Vino el que tenía a cargo el dinero tras mí, prendiéronme, [...] y viendo aquellos señores mi poca edad, se contentaron con que me arrimasen al aldabilla y me mosqueasen las espaldas

por un rato, y con que saliese desterrado por cuatro años de la Corte. [...] Tomé [...] estos naipes —y a este tiempo descubrió los que se han dicho, que en el cuello traía—, con los cuales he ganado mi vida por los mesones y ventas [...] jugando a la veintiuna;» [...] Con esto voy seguro de no morir de hambre, porque, aunque llegue a un cortijo, hay quien quiera pasar tiempo jugando un rato. Y desto hemos de hacer luego la experiencia los dos: armemos la red, y veamos si cae algún pájaro destos arrieros que aquí hay; quiero decir que jugaremos los dos a la veintiuna, como si fuese de veras; que si alguno quisiere ser tercero, él será el primero que deje la pecunia.

— Sea en buen hora —dijo el otro—, y en merced muy grande tengo la que vuesa merced me ha hecho en darme cuenta de su vida, con que me ha obligado a que yo no le encubra la mía, que, diciéndola más breve, es ésta: «yo nací en el piadoso lugar puesto entre Salamanca y Medina del Campo; mi padre es sastre, enseñóme su oficio, y de corte de tiserá, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas. Enfadóme la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de mi madrastra. Dejé mi pueblo, vine a Toledo a ejercitar mi oficio, y en él he hecho maravillas; porque no pende relicario de toca ni hay faldriquera tan escondida que mis dedos no visiten ni mis tiseras no corten, aunque le estén guardando con ojos de Argos. Y, en cuatro meses que estuve en aquella ciudad, nunca fui cogido [...]. Bien es verdad que habrá ocho días que una espía doble dio noticia de mi habilidad al Corregidor, el cual, aficionado a mis buenas partes, quisiera verme; mas yo, que, por ser humilde, no quiero tratar con personas tan graves, procuré de no verme con él, y así, salí de la ciudad con priesa [...].

— Eso se borre —dijo Rincón—; y, pues ya nos conocemos, no hay para qué aquesas grandezas ni altiveces: confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aun zapatos.

— Sea así —respondió Diego Cortado, que así dijo el menor que se llamaba—; y, pues nuestra amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, comencémosla con santas y loables ceremonias.

Y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente [...].

Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*

1. Tema

Son varios los temas que se tratan en esta novela. Por un lado, el tema de la amistad entre los dos protagonistas, que también está presente en este fragmento («amistad, como vuesa merced, señor Rincón, ha dicho, ha de ser perpetua, [...] Y, levantándose, Diego Cortado abrazó a Rincón y Rincón a él tierna y estrechamente»), ya que entre los dos jóvenes se establece una complicidad que les lleva a enfrentarse juntos a las dificultades, apareciendo así el tema de la solidaridad. También está presente el tema de la pobreza y de las condiciones de vida lamentables en las que vivía gran parte de la sociedad de la época. Se puede ver en la descripción que se hace de los dos protagonistas, «ambos muy descosidos, rotos y maltratados» y lo que deben hacer para sobrevivir. Este tema está unido al de la marginalidad, que aparece de forma clara en el retrato que se hace de la cofradía de ladrones y, no falta tampoco una crítica a las apariencias, la corrupción y la falsa religiosidad, representadas por el alguacil que cierra los ojos ante los

crímenes de Monipodio, o la obligación de cumplir como creyentes de los *cofrades* («yo no me meto en tologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados. —Sin duda—»). También en este fragmento, la referencia al padre buldero de Rincón hace pensar en uno de los amos del *Lazarillo*, que engañaba a las gentes con la venta de bulas.

2. Resumen

El argumento de esta novela es el siguiente: Pedro y Diego, dos jóvenes que se han escapado de casa, se conocen casualmente en una venta y allí comienza su amistad. Tras engañar a un arriero, se unen a unos caminantes que los llevan hasta Sevilla. Recién llegados a la ciudad comienzan a trabajar como mozos para portar mercancías. Pero pronto deciden cometer un robo que es observado por Ganchuelo, un chico que les informa de que deben presentarse ante Monipodio, un delincuente que comanda una cofradía de ladrones, una especie de mafia con estructura semejante a la de un gremio, que controla la red criminal de la ciudad. Así, se encaminan a casa de Monipodio, quien los acoge y les da los sobrenombres de Rinconete y Cortadillo. En su casa se muestra un mosaico de los bajos fondos de la ciudad: ladrones, asesinos, prostitutas... y también alguaciles corruptos pasan por allí. El final de la obra es abierto ya que se dice que Rinconete, al ver la maldad de estos criminales, propone a su compañero abandonar esa vida, pero que «llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura».

Este fragmento en concreto se sitúa al inicio de la novela, cuando los dos jóvenes se conocen. Tras una descripción detallada de ambos, en la que se destaca lo miserable de sus ropas y su buen talante, entablan un diálogo. En un primer momento, Cortado se muestra desconfiado y contesta a Pedro de forma breve y con pocos detalles concretos sobre su origen. Este, intuyendo que su compañero le oculta algún secreto, decide sincerarse y contarle que, después de ser llevado ante la justicia, ha sido desterrado y que se gana la vida haciendo trampas jugando a las cartas. De este modo, su compañero le confiesa que él ha escapado de su casa y también de Toledo, ante el temor de ser llevado ante la justicia por ladrón. Con un abrazo, los dos pícaros sellan el comienzo de su amistad.

3. Estructura

Externa

Se ha discutido mucho sobre el posible origen teatral de esta novela. Muchos críticos creen que puede ser una reelaboración de un entremés y esto se aprecia en su estructura, ya que, aunque se puede distinguir un planteamiento (los dos muchachos traban amistad y comenten su primer robo juntos -el engaño al arriero-), el nudo (su llegada a Sevilla, su trabajo como esportilleros, el robo y la estancia en casa de Monipodio) y un final abierto, como ya se comentó, se puede ver que también se ajusta a una división teatral en escenas (en la venta, en la plaza donde trabajan como esportilleros y cometen el robo, y en casa de Monipodio).

Interna

La estructura externa del fragmento, se corresponde con la interna. Se distingue una primera parte descriptiva y, a continuación, un largo diálogo entre los personajes. Dentro de este diálogo

se aprecia un intercambio de preguntas y respuestas más breve, en el que Rincón interroga a Cortado y este, que aún no ha vencido sus recelos, contesta de forma escueta, para llegar a dos largos parlamentos finales en boca de cada uno de los protagonistas y en los que narran su vida.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El texto pertenece a *Rinconete y Cortadillo*, uno de los relatos que conforman las *Novelas ejemplares*, obra de Miguel de Cervantes publicada en 1613, que reúne doce novelas cortas, inspiradas por la *novella* italiana y a las que llama ejemplares por lo que tienen de novedoso («yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana») y porque, según el autor, de todas ellas se puede sacar algún ejemplo provechoso. Se trata, pues, de un texto narrativo.

Esta novela se ha relacionado muchas veces con la narrativa picaresca, ya que presenta varios puntos en común, aunque también claras diferencias, con novelas como el *Lazarillo*, *El Buscón* de Quevedo o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Narrador

Al contrario de las novelas picarescas, en este texto no se ve un relato autobiográfico, sino que está presente un narrador omnisciente. Solo cuando Rincón y Cortado se cuentan mutuamente sus vidas, se acercaría a ese rasgo de la picaresca.

Tiempo

En cuanto al tiempo externo, al igual que ocurre en las novelas picarescas, el relato se ambienta en una época contemporánea al autor. Aunque no hay referencias concretas, se sitúa indirectamente a finales del s. XVI, principios del XVII, ya que fue cuando se construyó la Puerta de la Aduana que se cita en el relato. En relación al tiempo interno, el relato comienza «un día de los calurosos del verano» y se puede suponer que lo narrado sucede en un periodo de tiempo relativamente corto, semanas, excepto por la referencia final a los varios meses que pasaron al servicio de Monipodio. En el caso de este fragmento, al ser básicamente un texto dialogado, el tiempo interno se reduce a unos minutos, por lo que, si se analiza el ritmo del fragmento, después de la descripción inicial, se está ante una escena, ya que se cuenta lo que ocurre a tiempo real.

A lo largo de la novela, los acontecimientos se narran siguiendo un orden lineal, pero en este fragmento, hay dos retrospecciones en las que los protagonistas explican, mediante un resumen, su origen y las peripecias que les han llevado hasta esa venta.

Espacio

En relación al espacio, sí se pueden observar varios rasgos de la novela picaresca, ya que es un relato itinerante: la venta, el camino, Sevilla. Aparecen también referencias geográficas que nos permiten situar los escenarios de la narración («En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcuía, como vamos de Castilla a la Andalucía») y gran parte de esta va a desarrollarse en escenarios urbanos, concretamente en la ciudad de Sevilla, lugar por el que también pasan el Guzmán de Alfarache y el Pablos de *El Buscón* o el burlón ventero que arma a don Quijote caballero (concretamente, cita el Compás de Sevilla, lugar de reunión de los delincuentes en la época). Hay que recordar que, en esa época, Sevilla era la ciudad que

monopolizaba el negocio con América y allí convivían pícaros, marineros, gente variopinta... y su cárcel era una verdadera ciudad del hampa. Cervantes vivió en ella de niño, se estableció en la ciudad después de su boda con Catalina Salazar y Palacios (1584) y estuvo allí encarcelado. En este relato se refleja el conocimiento que tiene de la ciudad, de sus ambientes populares y de los más marginales.

El relato se inicia en una venta, lugar de paso y de encuentro de viajeros de diversa ralea, entre ellos, los pícaros, y que Cervantes conocía bien por su trabajo como recaudador. Es allí donde se sitúa este texto.

Personajes

Centrándose en los personajes, en vez de un protagonista como sucede en la novela picaresca, aparecen dos. Resulta sorprendente esa minuciosa descripción inicial de los dos muchachos. Cervantes destaca de ellos su corta edad y su «buena gracia», cualidad que contrasta con las que se suponen propias de un pícaro. En su descripción, se centra en sus ropas, un recurso que el autor usa frecuentemente, por ejemplo, en el capítulo inicial del *Quijote*. A través de las ropas, se puede situar social y económicamente al personaje. En el caso de los dos pícaros vienen «muy descosidos, rotos y maltratados», es decir, llevan tiempo vagabundeando, lo que explica el deterioro de sus ropas. Además, carecen de abrigo («capa, no la tenían») y de medias (eran «de carne»). En esta descripción se aprecia la mirada irónica de Cervantes, ya que indica que esta impresión general de suciedad y abandono parece corregirse con los zapatos que llevan («Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque ...»), pero lo que describe a continuación, acentúa aún más esa impresión general, ya que uno lleva unas alpargatas rotas por el uso («tan traídos como llevados») y, el otro, unos zapatos rotos y sin suelas que «más le servían de cormas que de zapatos», es decir, de ceпо (corma) que se les solía poner a los prisioneros o a los muchachos que escapaban de sus casas, por lo que, como se descubrirá a lo largo del fragmento, la selección de este término no es casual.

Análisis estilístico

El buen talante de los dos protagonistas, se refleja en su forma de hablar, puesto que a lo largo del diálogo, se expresan con gran cortesía y deferencia, que no está exenta de ironía («¿De qué tierra es vuesa merced, señor gentilhombre?, señor caballero»). El lenguaje va a ser uno de los rasgos caracterizadores de los personajes a lo largo de la novela, ya que el lenguaje de germanías de la cofradía de ladrones contrasta con la forma de expresarse de Rincón, quien llega a burlarse de los errores que comete Monipodio al hablar. También la ventera destaca, tras el enfrentamiento con el arriero «la buena crianza de los pícaros, que les había estado oyendo su plática sin que ellos advirtiesen en ello».

El diálogo es una parte fundamental en las obras de Cervantes, que, como se ve en el *Quijote*, acerca a don Quijote y a Sancho; y también en este texto será a través del diálogo que ambos jóvenes confraternicen y lleguen a ser un «nosotros» («habemos de ser, déste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos»). Además, también se va descubriendo el carácter de sus protagonistas a través del diálogo que entablan. Será Rincón, identificado por «el que parecía de más edad» el que lleve la voz cantante en el intercambio de palabras, por lo que se intuye que es más decidido que su compañero. Se hace patente su agudeza y capacidad de observación cuando dice «si yo no me engaño y el ojo no me miente, otras gracias tiene vuesa merced secretas, y no las quiere manifestar». En un primer momento, Cortado actúa con desconfianza y

prefiere no dar muchos datos sobre su procedencia ni sus planes («Mi tierra, señor caballero - respondió el preguntado-, no la sé, ni para dónde camino, tampoco.»). Esta desconfianza no resulta sorprendente porque ya se sabe que los pícaros han de saber «un punto más que el diablo» para poder sobrevivir. Será Pedro el que vaya tendiendo puentes para que ambos se sinceren («para obligar a vuesa merced que descubra su pecho [...] le quiero obligar con descubrirle el mío primero») y lleguen a reconocerse como iguales («confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aun zapatos»).

En cuanto al origen familiar, rasgo caracterizador de los pícaros, se aprecia en las palabras de Diego Cortado el desapego con que lo trata su familia («un padre que no me tiene por hijo y una madrastra que me trata como alnado»). La ambigüedad de la expresión «ese padre que no me tiene por hijo» puede sugerir también dudas sobre la paternidad de Cortado, por lo que, en ese caso, tendría un origen deshonoroso. En cambio, Pedro de Rincón reconoce ser de buena familia («mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada») aunque, al decir que su padre es buldero, hace pensar en el amo del Lazarillo y su comportamiento.

Sí que se identifica a ambos protagonistas como pícaros, ya que, a pesar de su corta edad que señalaba Cervantes al comienzo de la novela, en la narración que cada uno hace de sus vidas se ve que ambos han hecho méritos para ser considerados pícaros: se ganan la vida robando y haciendo trampas, y Pedro, incluso, ha sido llevado ante la justicia. Pronto se plantean actuar juntos («Y desto hemos de hacer luego la experiencia los dos: armemos la red, y veamos si cae algún pájaro destes arrieros que aquí hay;»). A pesar de esto, Cervantes consigue dotar de humanidad a sus personajes, que se empatice con ellos y que destaquen su desvalimiento y buen talante aun por encima de sus acciones.

Desde el punto de vista del estilo de este fragmento, hay que subrayar la viveza del diálogo, los continuos juegos de palabras y la ironía que desprende, de la que ya se ha visto algunos ejemplos a lo largo del análisis. Como sucede frecuentemente en la narrativa cervantina, se puede hacer una relectura de las palabras de los personajes con información que se ofrece *a posteriori*. Por ejemplo, cuando Diego dice que «mi padre es sastre, enseñóme su oficio, y de corte de tisera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas», se entiende mejor su respuesta inicial cuando le preguntan por su oficio («corro como una liebre, y salto como un gamo y corto de tijera muy delicadamente») y remite a la «ligereza de pies» de la que hacía gala el pícaro ventero en el *Quijote*.

Cuando Pedro habla de sus orígenes usa el eufemismo «abracé un talego», para indicar que lo robó y que recuerda a la expresión «abrazar la fe» que tiene sentido porque ese dinero procede de la venta de bulas. Se usa la expresión coloquial de «sacar las entrañas», es decir, matar, hacer daño a alguien o hacer que gaste todo su dinero, para indicar así que pronto acabó con el dinero; con la comparación «y le dejé con más dobleces que pañizuelo de desposado» indica hasta qué punto ha *exprimido* el talego. Las metáforas que utiliza a la hora de planear el engaño: «armar la red» a ver «si cae un pájaro», remiten a la expresión «ser un pardillo» ya que «pardillo» es un tipo de ave y también una persona incauta y sin experiencia, que en este caso será uno de los arrieros de la venta.

También en la relación que Diego hace de su vida, destaca su «buen ingenio», es decir, su astucia, para «ejercer su oficio» (de sastre), forma eufemística de decir que se dedica a robar, ya que se ve la dilogía del verbo «cortar» (bolsas): cortar los patrones para hacer las bolsas o rajarlas para robar su contenido. Su habilidad queda destacada con la enumeración «no pende relicario de toca ni hay faldriquera tan escondida que mis dedos no visiten ni mis tiseras no corten». La ironía

y también cierta ambigüedad están presentes cuando dice que sabe de «mi habilidad al Corregidor, el cual, aficionado a mis buenas partes, quisiera verme; mas yo, que, por ser humilde, no quiero tratar con personas tan graves, procuré de no verme con él», es decir, no verme con él, no ser llevado ante la justicia.

Conclusión

Rinconete y Cortadillo es una de las novelas, entendido este término con su significado en italiano *novella*, más destacadas de Cervantes. Se puede clasificar, dentro del conjunto de las *Novelas ejemplares*, como una de sus novelas realistas, cuyos rasgos la acercan, aunque con matices, a los relatos picarescos. Y como indica el autor en su párrafo final no exento de ironía, su ejemplaridad reside en el relato de unos hechos que nombra, pero que no se cuentan: «se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia, que todos serán de grande consideración y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren».

También por su estructura, como se ha visto, puede ser relacionada con el teatro cervantino, en concreto con los entremeses, por esa estructura en escenas, la importancia del diálogo, recursos como la continua entrada y salida de personajes en casa de Monipodio y la inclusión de cancioncillas propias de este género.

En el tratamiento de los personajes, en el papel fundamental del diálogo, el humor y la ironía presentes en el relato, se reconocen rasgos propios del estilo cervantino, y la presencia de pícaros, arrieros y la venta nos remite a un mundo presente en otras de sus obras, como el *Quijote*.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Al describir a los muchachos, Cervantes hace referencia a sus zapatos y nombra las alpargatas que lleva uno de ellos. Cita al menos otros cinco elementos pertenecientes al campo semántico del calzado y defínelos.
2. En español se usan frecuentemente las metáforas o comparaciones con animales. En el texto se ven las expresiones «correr como una liebre» y «saltar como un gamo». ¿Con qué rasgos o cualidades se identifican los siguientes animales: toro, león, gallina, lirón, hormiga, zorro y foca?
3. El relato de *Rinconete y Cortadillo* acaba con las siguientes palabras: «Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura; y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de aquéllos de la infame academia». Escribe una carta en la que Rinconete le cuente a Cortadillo su vida como pícaro en la cofradía de ladrones de Monipodio, a lo largo de esos meses.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. ¿Por qué se habla del concepto de «resiliencia» aplicado a la segunda parte del *Quijote*?
2. ¿Por qué se puede concluir que el Quijote aporta grandes novedades a la narrativa universal y que, por tanto, se puede considerar esta obra el inicio de la novela moderna?
3. ¿Qué influencia tuvo el Orlando Furioso de Ariosto en el Quijote?
4. Después de leer el tema, indica si las siguientes afirmaciones son verdaderas o falsas y justifica tu respuesta:
 - La obra poética de Cervantes no es muy extensa, pero era muy valorada en su época.
 - Cervantes y Lope de Vega fueron enemigos acérrimos.
 - En su obra teatral, Cervantes sigue los dictámenes de la «comedia nueva».
 - Uno de los temas principales del *Quijote* es la propia literatura, y en episodios como el escrutinio de la biblioteca se hace una crítica de otras obras de la época.
 - La publicación del *Quijote* apócrifo influyó en la composición de la 2ª parte del *Quijote* no solo a nivel argumental sino también en la ruptura entre la realidad y la ficción.
 - En el *Quijote* aparece el recurso del manuscrito encontrado, invención de Cervantes.
 - Cervantes era consciente de lo novedoso de sus *Novelas ejemplares*, porque consideraba que nunca se había escrito algo así en castellano.
 - Dentro de las *Novelas ejemplares* hay una gran variedad temática: algunas son de tema italiano, como *Rinconete y Cortadillo*, y otras se acercan a la picaresca, como *El coloquio de los perros*.
 - Dentro de su obra teatral, son especialmente apreciados por la crítica sus entremeses.
5. Se puede decir que Cervantes cultivó todas las modalidades narrativas de su época. Cervantes se planteó con el *Quijote* hacer una parodia de los libros de caballerías y, por este motivo, en el *Quijote* se pueden ver algunos de los rasgos de estas obras, muchas veces parodiados. Después de leer el tema, los comentarios y también el capítulo 1 de la obra, intenta completar el cuadro. (Consulta el tema «La narrativa en el s. XVI» para recordar cuáles eran los rasgos de las novelas de caballerías)

	NOVELAS DE CABALLERÍAS	DON QUIJOTE DE LA MANCHA
EL CABALLERO (aspecto físico, edad, posición social, nombre, armadura, cómo es nombrado caballero, caballo...)	Ej.: El nombre: Los caballeros suelen cambiar su nombre y deben ser merecedores de ello. Suelen añadir el nombre de su patria (Amadís de Gaula)	Ej.: El nombre: Al igual que Amadís, añade “de La Mancha” a su nombre de caballero. Quijote era el nombre que recibía una parte arnés que cubría el muslo y ya era una pieza de ropa anticuada en la época, por lo que vemos que Cervantes lo elige de forma humorística.
LA DAMA		
EL ESCUDERO		
AVENTURAS (batallas, enemigos a los que se enfrenta...)		
ESPACIO Y TIEMPO		
RECURSO DEL MANUSCRITO ENCONTRADO		
ESTRUCTURA DE LA OBRA		

6. Textos de apoyo:

A.

Preguntéle yo que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese; y él, sin dejar la risa, dijo:

—Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: «Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha».

B.

— ¡Ta,ta! —dijo Sancho— ¡qué la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

— Esa es —dijo don Quijote— y es la que merece ser señora de todo el Universo.

— Bien la conozco —dijo Sancho— y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal del pueblo ¡Vive el Dador que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa qué rejo y qué voz tiene! Sé decir que se puso un día encima del campanario de la aldea a llamar a unos zagales suyos que andaban en un barbecho con su padre, y aunque estaban de allí a más de media legua la oyeron como si estuvieran al pie de la torre.

7. Miguel de Cervantes rompe la pared entre el mundo real y el mundo literario, fundiéndolos como se ha explicado arriba al hablar de metaliteratura. Hoy existe el concepto de metaverso para referirse al universo virtual. Investiga y escribe un texto de 300 palabras sobre estos dos conceptos y la posible relación entre los mismos.
8. Trabajo en grupo: Imaginad que sois locutores de un programa de radio y que tenéis la oportunidad de entrevistar a Cervantes pocos días antes de su muerte. Grabad una entrevista en la que le preguntéis al autor por los aspectos más relevantes de su vida y obra. Recordad que es un programa de radio y, por lo tanto, tendréis que adaptaros a las características de este medio.
9. Busca en el Quijote el discurso de Marcela. Después de leerlo, señala cuáles son las ideas que defiende e investiga sobre cómo era la situación de la mujer en la época. En la clase, cada uno explicará cuáles son, según su opinión, las ideas más destacadas del discurso, si se puede considerar un discurso feminista en relación a la situación de la mujer en la época y su vigencia en la actualidad.

Para saber más

En la página Veo en español se pueden encontrar varias adaptaciones del *Quijote* y otras obras de teatro del autor.

<https://www.platinoeduca.com/VEOENESPANOL/>

Para hacer una lectura colectiva de un episodio del *Quijote*, se puede recurrir a la adaptación *Sancho Panza en la Ínsula* recogida en el *Retablo jovial* de Alejandro Casona.



El siglo XVII. Introducción general

Esperanza Falcón Nuviala

La mayoría de los historiadores del siglo XVII lo califican como un periodo de estancamiento y decadencia, debido a la confluencia de varias crisis de larga duración:

- Crisis demográfica, debida a la expulsión de los moriscos, los episodios de peste y las habituales hambrunas provocadas por malas cosechas.
- Crisis económica, debida a las exigencias fiscales de la monarquía para costear los gastos militares, la alteración de la moneda de baja cuantía y la decadencia comercial por la competitividad de los productos de otros países.
- Crisis territorial, debida a las sublevaciones de varios territorios en la década de los 40, que culminaron con la separación de Portugal y de su imperio.

- Crisis militar, debida a los constantes conflictos, especialmente contra Francia. Después de 1640 predominaron las derrotas, si bien la mayor parte del imperio, dentro y fuera de Europa, se mantuvo.
- Crisis política, debida a la debilidad de carácter de los monarcas, que abandonaron sus obligaciones en personajes de confianza, los validos, a lo que hay que añadir la falta de sucesión de Carlos II y el fin de la dinastía en 1700.

No sucede lo mismo en el campo de las artes, en el que destacan artistas y escritores. El Barroco supone una intensificación de la estética renacentista. Si en el Renacimiento todo era equilibrio y elegancia, en el Barroco se convierte en exageración y pesimismo. En la arquitectura, los edificios presentan formas complejas e irregulares, la escultura se expresa con imágenes policromadas, y la pintura tiene su máximo representante en Velázquez.

La literatura española destaca en todos los géneros; en poesía sobresalen la escuela del Conceptismo y Culteranismo con Quevedo y Góngora. En prosa, con la excepción de Cervantes, se produce un descenso en su calidad y una reducción con respecto a la variedad del Renacimiento. Continúa, no obstante, el éxito de la novela picaresca con Quevedo y Mateo Alemán, y se desarrolla la novela filosófica que tiene en Gracián su más insigne representante.

El teatro se considera el género más representativo, la «comedia nueva», cuyo esquema establece Lope de Vega, tiene un éxito arrollador con representantes como el propio Lope, Tirso de Molina o Calderón de la Barca.

En la literatura inglesa se sigue representando con éxito el teatro isabelino, a pesar de que Shakespeare ha muerto en 1616. En poesía es importante la obra de John Milton con su poema épico *El paraíso perdido*. En la literatura francesa, es la época del llamado clasicismo con autores como Racine, Molière o Jean La Fontaine. En Italia este siglo se define como «un siglo oscuro»; la época dorada desde Dante al Renacimiento ha llegado a su fin. En poesía destaca la figura de Giambattista Marino, fundador del *Marinismo*, caracterizado por el artificio y la exageración. El teatro popular se expresa en formas como el melodrama y la *commedia dell'arte*, y el cortesano empieza a desarrollar el género de la ópera.



La lírica en el siglo XVII

María Mercedes Álvarez Collar

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

LA LÍRICA DEL BARROCO

CORRIENTES LITERARIAS Y AUTORES

- El Conceptismo
 - Francisco de Quevedo: biografía y producción poética.
- El Culteranismo
 - Luis de Góngora: biografía y producción poética.
- El Clasicismo
 - Lope de Vega: biografía y producción poética.

OTRAS LITERATURAS

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: Soneto «Mientras por competir con tu cabello», Góngora.
- Texto 2: Soneto «Amor constante más allá de la muerte», Quevedo.
- Texto 3: Soneto «Contrarios en el amante», Lope de Vega.

Introducción

En el ámbito de la literatura, entre los denominados Siglos de Oro de la literatura española no existe ruptura, sino evolución, ya que los temas y recursos formales que utilizan los escritores del siglo XVII son los mismos que habían utilizado los renacentistas, pero marcados por las nuevas circunstancias históricas, sociales y religiosas.

En el Barroco, el fracaso de los ideales humanistas conduce a la desilusión, por lo que la alegría y la vitalidad del Renacimiento se transforman ahora en pesimismo y desencanto. En este momento la vida vuelve a ser un valle de lágrimas, como en la Edad Media, y el hombre se obsesiona por la brevedad de su existencia y la amenaza de la muerte.

Los escritores reflejan esta nueva percepción de la realidad, ante la que adoptan diferentes posturas: la evasión evocando glorias pasadas, la crítica a través de la burla, la aceptación con estoicismo o posturas moralizantes.

La lírica del Barroco

En lírica se heredan algunas de las características del Renacimiento y se persigue la innovación en otras. Se sigue traduciendo e imitando a los autores clásicos latinos, se continúa recurriendo a la mitología, se repiten géneros como el bucólico o la picaresca, y se usan los mismos esquemas métricos italianos, pero al tiempo se busca un estilo diferente e innovador. Entre las diferencias más destacadas se puede mencionar que, mientras en el Renacimiento el arte se concebía como imitación de la naturaleza, en el Barroco siempre se prioriza el ingenio y la originalidad, con la finalidad de asombrar al lector.

El nuevo estilo barroco se aleja de la naturalidad del Renacimiento y se caracterizará por la artificiosidad y la exageración. Está basado en el concepto y el

ingenio, es comprensible solo para una minoría culta y sienta las bases de las dos corrientes más significativas del periodo: el conceptismo y el culteranismo. También están presentes el realismo y la crítica social, principalmente a través de la sátira y la ironía.

En cuanto a los temas, se produce una evolución de los tres grandes temas renacentistas: amor, naturaleza y mitología.

- El amor conserva las imágenes petrarquistas, pero pervivirá más allá de la muerte. También son frecuentes las alusiones a la crueldad de la amada, propias del amor cortés, quien se muestra impasible ante las quejas del amado.
- La naturaleza se utiliza como un conjunto de símbolos y ofrece ejemplos moralizadores. Las plantas y las flores, especialmente la rosa, representarán la belleza que, con el tamiz del tiempo, palidecerá hasta desaparecer.
- La mitología clásica se utiliza en composiciones llenas de contradicciones expresivas, así como en parodias.

Simultáneamente, en este nuevo periodo, surgen otros temas fruto de la nueva realidad:

- El tópico del *ubi sunt* y el motivo de las ruinas, que son la evidencia de que el paso del tiempo hace que todo se desvanezca.
- La obsesión por la fugacidad del tiempo, en ocasiones combinada con los tópicos clásicos del *carpe diem* o *collige, virgo, rosas*, en una insistente exhortación a las damas a que disfruten de su belleza y de su juventud antes de que el paso del tiempo las haga desaparecer.
- El tema del *quotidie morimur*, entendiendo la vida como un breve paréntesis entre el nacimiento y la muerte.

- El tema de los problemas de España, mostrados al lector en composiciones cargadas de elementos satíricos.

Corrientes literarias y autores

En este momento aparecen dos nuevas corrientes: el conceptismo y el culteranismo, representadas fundamentalmente por Francisco de Quevedo y Luis de Góngora respectivamente, que coexisten con una tercera tendencia continuadora del periodo anterior, denominada clasicismo, uno de cuyos máximos exponentes es Lope de Vega.

Conceptismo

El conceptismo se caracteriza por la búsqueda de los múltiples significados que pueden tener las palabras; persigue la densidad expresiva: decir mucho con pocas palabras. No utiliza adornos, sino que se centra en el ingenio y la asociación de ideas y de conceptos, para lo cual recurre a la utilización de un gran número de recursos literarios, como antítesis, paradojas, asociaciones polisémicas, paralelismos, metáforas, calambur, etc. En lírica, la figura más representativa es Francisco de Quevedo.

Francisco de Quevedo (Madrid, 1580 – Ciudad Real, 1645)

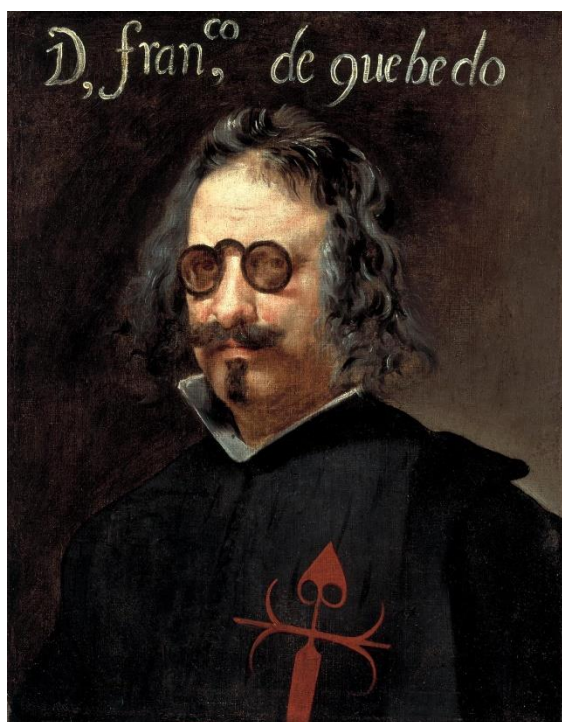
Nació en el seno de una familia cortesana y estudió en las universidades de Alcalá de Henares y de Valladolid. En 1613 se trasladó a Italia, por orden del Duque de Osuna, para defender diplomáticamente el virreinato español de Sicilia, que en esos momentos comenzaba a desmoronarse. Allí participó en varias intrigas políticas y, cuando a su protector el duque de Osuna le llegó la destitución, fue desterrado a sus dominios de la Torre de Juan Abad (Ciudad Real). Más

tarde, y por diversas razones, fue encarcelado y desterrado de nuevo, y a pesar de que con la subida al trono de Felipe IV su posición mejoró, nunca se recuperaría del pesimismo de sus vivencias anteriores. En 1634 se casó con la viuda Esperanza de Mendoza, pero la infelicidad de su matrimonio le llevó a separarse de ella a los pocos meses. Posteriormente volvió a mezclarse en asuntos políticos en contra del Conde-Duque de Olivares, siendo acusado de conspiración y encarcelado de nuevo. Fue liberado en 1643 y se trasladó a Ciudad Real donde murió dos años después.

Cultivó tanto la prosa como el verso. Su obra poética, publicada póstumamente con el título de *Parnaso español*, abarca casi mil poemas variados, tanto desde el punto de vista temático como formal. En prosa, destacan *La vida del Buscón llamado don Pablos*, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, *La cuna y la sepultura* y *Los sueños*.

Según su temática, su producción poética se puede clasificar en tres grandes grupos:

- Poesía filosófico-moral: son composiciones en las que reflexiona



Retrato de Francisco de Quevedo, copia de Diego Velázquez.
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

sobre la existencia humana y ofrece una visión angustiosa de la vida, entendida esta como una loca carrera hacia la muerte, al modo de las *Coplas* de Jorge Manrique. En estos poemas, Quevedo se muestra preocupado por la fugacidad del tiempo y desengañado por la vanidad de las cosas terrenales, destinadas inexorablemente a desaparecer. De este periodo destaca *Heráclito cristiano*, escrita en 1613.

- Poesía amorosa: son poemas en los que retoma la tradición petrarquista -la amada inalcanzable, el sentimiento inquebrantable hacia ella, la queja silenciosa del amante, etc.-, pero adaptándola a la perspectiva de su época y confiriéndole cierto carácter filosófico. Para él, aunque la muerte lo domina todo, el amor, que da sentido a la vida, pervive más allá del final de todas las cosas.
- Poesía satírico-burlesca: son composiciones en las que elabora conceptos con metáforas e ingeniosos juegos de palabras, con el objetivo de ridiculizar o criticar, tanto a algunos personajes reales -jueces, prostitutas, alguaciles, pícaros, mendigos, etc.- como determinados hábitos sociales, -la ambición de poder, la corrupción política, la pedantería, la hipocresía, etc.

Para saber más...

Amplia selección de poemas en la web del Centro Virtual Cervantes:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos-de-quevedo--0/html/>

Audición en el canal de la UNED sobre la figura de Quevedo y su relación con los textos clásicos:
<https://canal.uned.es/video/5a6f2001b111f28298b4988>

Culteranismo

El culteranismo se caracteriza por una búsqueda constante de la belleza; de ahí que lo más importante no sean los conceptos, sino la forma de expresarlos. En las composiciones poéticas, los recursos retóricos se multiplican en busca de esa ornamentación deseada: abundan las referencias a la mitología clásica, los epítetos, las metáforas, los paralelismos, los cultismos, los latinismos sintácticos, etc.

Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561- Córdoba 1627)

Estuvo muy vinculado a la iglesia, aunque durante su juventud llevó una vida alegre, licenciosa y llena de excesos. Viajó por toda España y asistió a numerosas tertulias y academias literarias. En 1617 se estableció en Madrid, se ordenó sacerdote y se convirtió en el capellán de Felipe III. De carácter agrio, criticó y fue criticado por muchos poetas de su tiempo. Nunca encajó en el mundo que le tocó vivir, ante el que adoptó alternativamente dos posturas: la



Retrato de Luis de Góngora, copia de Diego Velázquez.
 Museo del Prado, Madrid

huida hacia ese mundo poético ideal propio, o la crítica y la burla más hirientes hacia determinadas ambiciones o hacia sus enemigos. Murió enfermo y arruinado en 1627. Trescientos años después, un grupo de jóvenes escritores se reunirán para homenajearlo y de esa fecha tomarán su nombre: *Generación del 27*.

Su obra poética incluye numerosos sonetos de temática variada -amorosos, satíricos, de circunstancias, morales, etc.-, en los cuales se puede observar una evolución que va, desde la influencia renacentista, hasta el periodo de máximo esplendor del culteranismo. Góngora consigue llevar al extremo los rasgos culteranos, hasta el punto de que a su estilo se le denomina «gongorismo».

En su trayectoria poética se pueden encontrar composiciones con distintos grados de complejidad:

- Poemas menores, de temática variada, que incluyen sus letrillas, romances y sonetos.
- Poemas mayores, más extensos y difíciles de desentrañar, como la *Fábula de Polifemo y Galatea*, escrito en octavas reales, en la que recrea el tema clásico del amor imposible entre el cíclope y Galatea; y las *Soledades*, escrito en silvas, en el que se cuenta la historia de un naufrago que, después de un desengaño amoroso, llega a una costa donde lo acogen unos pastores y puede comenzar una nueva vida en plena naturaleza y lejos de las tentaciones mundanas.

Para saber más...

Amplia selección de poemas en la web del Centro Virtual Cervantes:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--5/html/>

Clasicismo

El término procede de la fidelidad que muestran los poetas a las características heredadas del Renacimiento. Uno de sus máximos representantes es Lope de Vega, aunque en muchos de sus poemas también se puede observar la influencia de las dos nuevas corrientes, conceptista y culterana.

Lope de Vega y Carpio (Madrid, 1562- Madrid, 1635) ¹

Su obra poética es muy extensa y variada, abarcando tanto la lírica culta -con sonetos, églogas, epístolas- como la lírica popular -con letrillas, villancicos, romances. En sus poemas se observa la influencia de diversas tendencias y autores -como Petrarca, el *Romancero*, los cancioneros, etc.-, al tiempo que refleja sus propias vivencias personales, sobre todo las amorosas.

En 1602, Lope publica sus *Rimas*, composiciones de temas variados y con diversos esquemas métricos, entre los que se encuentran doscientos sonetos y dos poemas épicos: *La hermosura de Angélica*, inspirada en los personajes del *Orlando furioso* de Ariosto, y *La Dragontea*, que relata la derrota y posterior muerte del corsario inglés Francis Drake. En 1614 publica sus *Rimas sacras*, que reflejan su evolución hacia una poesía más espiritual, producto de la crisis personal que atravesó en esa etapa de su vida.

Para saber más...

Aproximación a la vida y obra de Lope de Vega en el canal de la UNED:
<https://canal.uned.es/video/5a6f6980b111f5c3e8b4816>

Amplia selección de poemas en la web del Centro Virtual Cervantes:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--34/html/>

¹ Ver la biografía en Teatro del siglo XVII.

Otras literaturas

El culteranismo fue una de las dos corrientes fundamentales del barroco español, caracterizado por el uso y la concentración de algunos recursos retóricos, como metáforas audaces, cultismos, sintaxis latina, referencias mitológicas, etc.

En cuanto a la literatura europea, se pueden encontrar similitudes con el *marinismo* italiano, estilo propio de Giambattista Marino, usado principalmente en poesía y teatro, y caracterizado por el uso del ingenio y el ornamento. Las figuras retóricas principales son la metáfora continuada, la antítesis y las referencias mitológicas. En Francia tiene su correlato en el *preciosismo*, movimiento cultural y social predominante durante la primera mitad del siglo, y en Inglaterra con el *eufuismo*, de moda en este país entre 1570 y 1590. Ambos se caracterizan también por el uso de abundantes figuras retóricas.

El barroco español supone una evolución del Renacimiento y, al igual que en la obra de Marino, se produce una superación del petrarquismo, en un esfuerzo de sublimación. La lírica ya no solo es amorosa, sino que se buscan otros temas y motivos, destacando

la representación de la vida con el tono desengañado propio del siglo XVII español.

En Italia, al igual que en España, se sustituye el principio renacentista de la imitación por el de la emulación. En la obra de Marino se puede ver cómo este no se contenta con la imitación de la naturaleza, sino que pretende superar al modelo. Lo que se puede observar en el soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello», donde la naturaleza no solo es el referente de la belleza suprema, sino que refleja la rivalidad entre la belleza de la naturaleza y la de la dama.

Una de las grandes obras de Marino es *L'Adone* que cuenta la historia de Venus y Adonis, en la que ella se pincha el pie con una rosa y, en su búsqueda de una fuente para desinfectar la herida, encuentra al joven dormido. En esta obra aparece un fragmento llamado «*Elogio della rosa*», un himno a la belleza de la rosa, que se muestra como símbolo del amor que todo lo reaviva. Esta historia está basada en uno de los relatos mitológicos de las *Metamorfosis* de Ovidio, modelo que también utiliza Góngora para sus fábulas de *Píramo y Tisbe* y de *Polifemo y Galatea*, las cuales reflejan a la perfección el esplendor formal de nuestra lengua.

Comentarios literarios

TEXTO 1: Soneto «Mientras por competir...», Góngora.

1 Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

5 mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

10 goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no solo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora y Argote (1561-1627)

1. Tema

El motivo temático del poema se identifica con el tópico *collige, virgo, rosas*, en el que se exhorta a una doncella a disfrutar de su belleza en su juventud, antes de que el paso del tiempo la marchite y la haga desaparecer. Vinculados a este, se pueden identificar otros dos tópicos clásicos: *carpe diem* y *tempus fugit*, los cuales insisten respectivamente en la necesidad de vivir el momento porque el tiempo todo lo destruye.

2. Resumen

La belleza de la dama es tan deslumbrante que compite con los elementos más bellos de la naturaleza: el color rubio de su cabello brilla más que el sol; la blancura de su piel es superior a la del lilio; el rojo de sus labios es más intenso que el del clavel; la delicadeza de su piel supera a la del cristal. La dama debe disfrutar de esa belleza antes de que el paso del tiempo la marchite y la haga desaparecer.

3. Estructura

Externa

En cuanto a la estructura externa, el poema está formado por catorce versos endecasílabos, agrupados en dos cuartetos y dos tercetos, que responden al esquema métrico de un soneto clásico de tercetos encadenados. La rima es consonante y se distribuye de la siguiente forma: ABBA («ello, -ano, -ano, -ello») ABBA («ello, -ano, -ano, -ello») CDC («ente, -ada, -ente») DCD («ada, -ente, -ada»).

Interna

Respecto a la estructura interna, el contenido del soneto se puede dividir en tres partes:

- En la primera, que se corresponde con los dos cuartetos, la voz poética realiza una descripción idealizada de la belleza de la dama, comparándola con cuatro de los elementos más bellos de la naturaleza. Es la clásica *descriptio puellae* del amor cortés.
- En la segunda, identificada con el primer terceto, se exhorta a la dama a que disfrute mientras dure su juventud y belleza. Es el tópico *collige, virgo, rosas* de Ausonio. Este tópico está relacionado con el *carpe diem* clásico.
- En la tercera, identificada con el segundo terceto, se recuerda a la dama la fugacidad de la juventud y el acecho inexorable de la vejez y la muerte. Es el tópico *tempus fugit* de Horacio.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Se trata de un texto lírico de Luis de Góngora y Argote, máximo exponente del culteranismo, una de las corrientes literarias más importantes del siglo XVII. Este poema, que se incluye dentro de su poesía moral, fue escrito en su juventud y en él se puede apreciar claramente la continuidad de la lírica renacentista, coincidente tanto en el tema como en la forma, pero impregnada ya de los rasgos propios del Barroco. Esta es una época de inestabilidad social, económica y moral, en la que la desilusión y el pesimismo se adueñan del ser humano, que vive con angustia la certeza de los efectos devastadores del tiempo y la amenaza de la muerte, sentimientos que el autor refleja en este poema.

Desde el punto de vista sintáctico, el soneto se construye con un único enunciado oracional, cuyo verbo principal es el imperativo «goza». A este verbo se subordinan otros cuatro enunciados que comienzan con el adverbio «mientras», referido al presente, y otro que comienza con la locución adverbial «antes que», referida en este caso al futuro. Este desorden sintáctico, denominado hipérbaton, es uno de los recursos retóricos que utilizan frecuentemente los poetas barrocos en su búsqueda de un nuevo estilo literario mucho más complicado que el del Renacimiento.

Desde el punto de vista fónico, destaca el uso de la aliteración con la repetición de varios sonidos: las nasales /m/ y /n/, en posición postnuclear, para resaltar con su sonoridad la belleza de la dama («relumbra, blanca, temprano, triunfa, luciente...») y de la lateral /l/ y la palatal /ll/, que denotan levedad y elegancia («cabello, sol, llano, lilio, bello, clavel...»).

Por lo que respecta al léxico, en el soneto predomina el estilo nominal, pues está cargado de sustantivos («menosprecio, llano, frente, lilio, clavel, cristal, cuello, tierra, humo, polvo...»); el infinitivo «competir», por su doble naturaleza de verbo y sustantivo, también tiene carácter nominal. Destacan también varios adjetivos: «bruñido, blanca, bello temprano, luciente».

Llama la atención el uso del cultismo «lilio», por «lirio» y de la forma verbal «cogello» por «cogerlo», dos rasgos lingüísticos típicos del Barroco. El imperativo «goza», que se comentará más adelante, es el verbo principal del que dependen los demás enunciados: «Goza [doncella] mientras [dura tu belleza], antes que [desaparezca]».

Desde el punto de vista semántico, en el soneto se pueden encontrar principalmente tres campos semánticos: el del cuerpo humano, para describir a la dama («cuello, cabello, labio y frente»); el de la naturaleza («oro, sol, lirio, clavel, cristal») y el de la muerte («tierra, humo, polvo, sombra, nada»). Algunos de estos sustantivos están acompañados de epítetos, cuya única finalidad es la de resaltar una cualidad inherente al nombre, logrando así la deseada ornamentación barroca («blanca frente, lilio bello, clavel temprano, luciente cristal»).

A la labor de embellecer el mensaje, al tiempo que dificulta su comprensión, contribuye la presencia en el poema de numerosos recursos retóricos. Así, en los dos cuartetos, la voz poética realiza la descripción física de la amada a través de varias metáforas hiperbólicas, precedidas de la anáfora «mientras», un adverbio que advierte que lo mencionado después tiene fecha de caducidad. El poeta describe a la dama en orden descendente, siguiendo el canon de belleza del amor cortés («cabello, frente, labios, cuello») y compara estos elementos con algunos de los más bellos que se pueden encontrar en la naturaleza, pero la belleza de la dama siempre triunfa: el cabello es más rubio que el oro bruñido al sol, ante cuyo color este «relumbra en vano»; la frente es más blanca que el lirio bello al que, a través de una personificación, mira «con menosprecio», porque lo supera en belleza; los labios son más atractivos, para quien los ve, que el clavel temprano, que es el tipo de clavel que posee el color más intenso; el cuello, personificado, supera la delicadeza y transparencia del «luciente cristal», sobre el que «triumfa», desdeñándolo. Esta descripción hiperbólica deja constancia de que se trata de una belleza idealizada, al modo de las descritas por los poetas renacentistas, pero aquí produce un efecto diferente, ya que contribuye a reforzar la angustia de tener presente lo que se advierte en los tercetos: con el tiempo esta belleza se marchitará y desaparecerá inevitablemente.

En el primer terceto, inmediatamente llama la atención el imperativo «goza», que desde el punto de vista sintáctico constituye el verbo principal del que dependen los demás enunciados, al tiempo que ofrece la clave temática del soneto: «recoge, doncella, las rosas, mientras la flor permanezca joven y fresca»; es decir, disfruta de tu belleza y juventud «mientras» duren. A esta exhortación le sigue una enumeración asindética de las partes del cuerpo, que están personificadas, pero carentes ahora de la adjetivación que poseían en los cuartetos, produciendo la sensación de que la jovialidad anterior está ya muy lejos. Esta enumeración enlaza de forma correlativa con la de los elementos de la naturaleza del v.11, donde ya no hay ningún nexo, contribuyendo el asíndeton a la ralentización del ritmo, al tiempo que sugiere la imagen de la lentitud propia de la vejez; esta enumeración asindética se repetirá nuevamente en el v. 14 refiriéndose a los efectos del poder destructor de la muerte: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

Continuando con el primer terceto, Góngora utiliza la metáfora «edad dorada» para hacer referencia a la juventud, contraponiéndola con otra en el segundo terceto, «viola (violeto) troncada», que representa a la vejez. Como se ha dicho, es aquí donde se halla la clave del

soneto: el imperativo «goza», al que la locución adverbial «antes que» convierte lo que parecía un consejo en una advertencia, pues la dama no solo debe disfrutar de ella, sino que ha de hacerlo «antes que [desaparezca]». El pretérito perfecto simple «fue» no hace más que constatar la terrible realidad: la «edad dorada», la juventud, se ha desvanecido; no hay vuelta atrás para la doncella: tras la juventud llegará la vejez y seguidamente la muerte.

En el segundo terceto, el brusco hipérbaton de los v. 12-13, «no solo en plata o viola troncada se vuelva», para referirse a la llegada de la vejez, es una muestra inequívoca de que la naturalidad renacentista está desapareciendo. Al hipérbaton le sigue una afirmación enfática, «más tú y ello [la juventud y la belleza] juntamente», que hace aumentar el terror de la advertencia, detallando ahora de forma gradual cuál será el proceso destructivo de la muerte: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». El último sustantivo de esta enumeración asindética, «nada», deja constancia de la angustiada visión barroca del destino del ser humano.

Para finalizar, a modo de conclusión, se podría decir que, aunque el motivo temático del poema no es novedoso respecto de la época literaria anterior -como se puede comprobar en las múltiples similitudes con el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y azucena», sí lo es su tratamiento, ya que en este poema no solo se exhorta a la dama a que disfrute de su juventud antes de que llegue la vejez, como hace el poeta renacentista en su soneto XXIII, sino que paralelamente se le recuerda el acecho inexorable de la muerte, mostrándonos con ello la fuerza del pesimismo y el desengaño de la época barroca.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Localiza en el texto las siguientes formas verbales: un infinitivo, un participio, un presente y un imperativo.
2. Continúa la enumeración y escribe otras cinco palabras que pertenezcan al campo semántico de las flores: lirio, clavel...
3. Escribe cinco palabras que pertenezcan a la misma familia léxica que «cristal».
4. Debate en grupo: ¿Crees que, de algún modo, el pesimismo típico del Barroco -producto de la crisis social, económica, política y moral de la época- podría tener vigencia hoy en día? Argumenta tu respuesta.

TEXTO 2: Soneto «Amor constante más allá de la muerte...», Quevedo²

- 1 Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía

² Quevedo, Francisco de: *Obra poética*, tomo I, ed. de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid, Castalia, 1969-1971, pág. 657.

hora a su afán ansioso lisonjera;

5 mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
10 venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Francisco de Quevedo (1580-1645).

1. Tema

El tema del soneto ya se adelanta en el título: la pervivencia del amor más allá de la muerte, la inmortalidad del amor. La voz poética reiterará nuevamente esta idea en el verso final: la muerte transformará su cuerpo en cenizas, pero gracias a la pasión amorosa estas trascenderán esa inevitable realidad, ya que ellas conservarán la memoria de su amor.

2. Resumen

La muerte podrá cerrar los ojos de la voz poética y hacer que el alma se separe de su cuerpo, pero no podrá impedir que en el mundo de los vivos permanezca el recuerdo de la llama de su amor. El alma se liberará del cuerpo, pero no del sentimiento amoroso; la muerte convertirá en cenizas las venas que alimentaban esa pasión amorosa y en polvo las médulas que ardían con ella, pero será ese amor el que dará sentido a su existencia, pues este nunca desaparecerá.

3. Estructura

Externa

El poema está formado por catorce versos endecasílabos, agrupados en dos cuartetos y dos tercetos, que responden al esquema métrico de un soneto clásico con tercetos encadenados. La rima es consonante: ABBA («-era, -ía, -ía, -era») ABBA («-era, -ía, -ía, -era») CDC («-ido, -ado, -ido») DCD («-ado, -ido, -ado»).

Interna

El contenido del poema se podría estructurar en tres partes:

- En la primera, que se corresponde con el primer cuarteto, la voz poética admite que es consciente de que, como todo ser humano, morirá, y detalla cómo será ese proceso: sus ojos se cerrarán y su alma se separará del cuerpo. La muerte vence al ser humano.
- En la segunda, que se identifica con el segundo cuarteto, la voz poética describe cómo será el tránsito de su alma hasta la eternidad y se atreve a desafiar a la muerte, asegurando que el recuerdo de su pasión amorosa se quedará en el lado de los vivos. El amor vence a la muerte.
- En la tercera, que abarca los dos tercetos, la voz poética condensa la idea principal del soneto: con la muerte, el alma se liberará de las ataduras del cuerpo, pero la pasión amorosa permanecerá. El amor es inmortal.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Se trata de un poema lírico de Francisco de Quevedo (1580-1645), máximo representante del conceptismo, que junto al culteranismo constituye una de las corrientes líricas más relevantes del Barroco literario español. Este poema, que se titula «Amor constante más allá de la muerte», y se incluye dentro de su poesía amorosa, muestra las características de un nuevo estilo literario que, aunque utiliza los mismos temas, recursos literarios y esquemas métricos del Renacimiento, introduce una técnica compleja que lo aleja completamente de la naturalidad y sencillez anteriores.

La poesía amorosa de Quevedo se halla estrechamente relacionada con la metafísica, pues para él la relación amor-muerte es el modo de trascender la realidad. Este autor concibe el amor como un sentimiento que enriquece y da sentido a la vida y como lo único que es capaz de salvar los límites temporales que impone la muerte. Para expresar este elevado sentimiento, el poeta utiliza una potente condensación conceptual; es decir, exprime al máximo el contenido de las palabras, lo que exige por su parte una enorme maestría poética, y por parte del lector una gran agudeza intelectual.

En este soneto, Quevedo recurre a la esencia del estilo conceptista, no en vano él es su creador: relacionar dos ideas, pero situándolas en el poema lo más distantes posible. El poeta utilizará figuras literarias tradicionales, como metáforas, antítesis, oposiciones, hipérbatos etc., pero su originalidad radica, como se ha dicho, en que los elementos relacionados nunca estarán juntos, sino que será el lector el que deba encontrarlos para desentrañar correctamente el mensaje.

Desde el punto de vista sintáctico, el poema presenta una sucesión de hipérbatos que alteran el orden lógico de los enunciados y dificultan su comprensión, por lo que antes de proceder a su comentario conviene tratar de ordenar los sintagmas para aclarar el sentido de los versos:

- Primer cuarteto: «la postrera sombra que me llevare el blanco día podrá cerrar mis ojos» y «[la muerte] podrá, lisonjera hora, desatar esta alma mía a su afán ansioso».
- Segundo cuarteto: «mas no, [el amor] dejará la memoria en donde ardía, en la ribera, en esa otra parte» y «mi llama sabe nadar el agua fría y perder el respeto a ley severa [la muerte]».
- Primer terceto: «Alma a quien todo un dios ha sido prisión», «venas que han dado humor a tanto fuego» y «medulas que han ardidido gloriosamente».

- - Segundo terceto: «[el alma] dejará su cuerpo, no su cuidado», «las venas serán ceniza, mas tendrá sentido» y «las médulas serán polvo, mas polvo enamorado».

Paralelamente, el autor, en su afán de separar los elementos que quiere relacionar y dificultar la comprensión del mensaje, coloca simétricamente los versos de ambos tercetos, que se deberían leer como sigue:

- «Alma a quien todo un dios prisión ha sido/su cuerpo dejará, no su cuidado» (v. 9 y 12);
- «venas que humor a tanto fuego han dado/ serán cenizas, más tendrá sentido» (v. 10 y 13);
- «medulas que han gloriosamente ardido/ polvo serán, más polvo enamorado» (v. 11 y 14).

Desde el punto de vista fónico, se puede mencionar el uso de la aliteración del sonido /r/, que transmite el terror que producen los términos relacionados con la muerte: «cerrar», «postrera», «sombra», «esotra parte», «ribera», «ardía», «nadar», «agua fría», «perder respeto», etc; este fonema consonántico se opone a las nasales /m/ y /n/, que predominan en los términos relacionados con la vida y con la pasión amorosa: «blanco día», «alma mía», «afán ansioso», «memoria», «gloriosamente», «sentido», «enamorado», etc.

Por lo que respecta al léxico, este soneto se construye en torno a dos campos léxicos opuestos: «vida» frente a «muerte», en la que la esencia de la vida se identifica con la pasión amorosa y la muerte con la nada. Los términos que pertenecen al campo léxico del amor serían «afán ansioso», «ardía», «llama», «prisión», «fuego», «enamorado», mientras que los que pertenecen al campo léxico de la muerte serían «cerrar [los] ojos», «postrera», «sombra», «alma», «agua», «ley severa», «venas», «medulas», «[dejar el] cuerpo», «ceniza» y «polvo». Esta relación de contrarios se encuentra también en la utilización de los colores: «[negra] sombra» frente a «blanco día», resaltando la vitalidad y alegría que produce el amor a través del epíteto.

En cuanto a los tiempos verbales, la mayoría hacen referencia al futuro. Utiliza el indicativo, que implica certeza para referirse al amor: «dejará la memoria», «no dejará su cuidado», «serán ceniza», «tendrá sentido», «serán polvo enamorado»; mientras que para referirse a la muerte recurre, en cambio, a construcciones perifrásticas y al modo verbal subjuntivo, ambos para resaltar el carácter hipotético de lo expresado; lo que le sirve para mostrar su desafío a las leyes de la naturaleza: «Cerrar podrá mis ojos», «podrá desatar esta alma mía», «me llevare el blanco día». Para separar ambas intenciones, Quevedo utiliza en el v. 5 la conjunción adversativa «mas», dejando claro que para él no hay duda: la muerte nunca podrá vencer al amor.

Desde el punto de vista semántico, aparte de las oposiciones léxicas anteriormente mencionadas, cabe resaltar las dos metáforas del v. 7: «mi llama», que se refiere al amor que siente y «el agua fría», que se refiere a las aguas del Leteo, que representan la muerte; dice que su amor «nadar sabe», lo que le permitirá vencer a la muerte. Esta es la idea central del soneto que se reitera en el verso final: «polvo será, mas polvo enamorado», expresando de esta forma el triunfo del amor sobre la muerte. Esta concepción del amor lo acerca a los postulados del neoplatonismo al entender el amor como un sentimiento puro cuya naturaleza espiritual le permite eternizarse y salvar así la barrera de la muerte.

En definitiva, aunque la inmortalidad del amor es un tema universal tratado por otros autores, Quevedo lo personaliza a través de un nuevo estilo literario que, basado en el ingenio y la agudeza intelectual, exprime al máximo el significado de las palabras y distorsiona la expresión, rompiendo así completamente con la sencillez y naturalidad del Renacimiento y convirtiéndose en el precursor de una nueva corriente literaria, el conceptismo, y en uno de los poetas más relevantes de la literatura española.

Para saber más...

Ponencia de Juan Luis Requejo Cordero sobre Francisco de Quevedo y su obra. Incluye algunos poemas musicados, entre los que figura “Amor constante más allá de la muerte”:

<https://www.youtube.com/watch?v=Co01VSH5QB0>

5. Cuestiones**Preguntas lingüísticas y de creatividad**

1. Explica por qué hoy en día, desde el punto de vista de la concordancia, el grupo nominal «el agua fría» es incorrecto y «esta alma mía» no lo es. Escribe otros dos ejemplos de tu invención.
2. Localiza en el poema una palabra que hoy en día es esdrújula y explica por qué se acentúa.
3. Escribe cinco palabras que pertenezcan a la misma familia léxica que «sombra».
4. Localiza un cuadro o una escultura barroca que, a tu criterio, refleje con exactitud el motivo temático del poema. Argumenta tu elección.

TEXTO 3: Soneto «Contrarios en el amante», Lope de Vega.

- 1 Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
- 5 no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
- huir el rostro al claro desengaño,
10 beber veneno por licor süave³,
olvidar el provecho, amar el daño;
- creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega y Carpio (1562-1635)

³ En el cómputo silábico hay que tener en cuenta la diéresis de «süave».

1. Tema

El tema del soneto es la definición del amor como un sentimiento lleno de sensaciones contradictorias.

2. Resumen

El amor es un sentimiento contradictorio difícil de definir, pero cuyas sensaciones, positivas y negativas, conoce perfectamente aquel que lo ha experimentado alguna vez. Es tan poderoso que puede hacer que el amante se sienta por momentos en el paraíso y al instante siguiente, a causa del desengaño, se vea en la oscuridad del infierno.

3. Estructura

Externa

El poema está formado por catorce versos endecasílabos, agrupados en dos cuartetos y dos tercetos, que responden al esquema métrico de un soneto clásico con tercetos encadenados. La rima es consonante y se distribuye de la siguiente forma: ABBA («-oso, -ivo, -ivo, -oso») ABBA («-oso, -ivo, -ivo, -oso») CDC («-año, -ave, -año») DCD («-abe, -año, -abe»).

Interna

En cuanto al contenido se podrían distinguir dos partes bien diferenciadas:

- La primera parte, que comprende los trece primeros versos, en la que la voz poética enumera una serie de sentimientos y estados contradictorios producidos por algo que aún no se ha mencionado.
- La segunda parte, que se corresponde con el último verso, donde se resuelve el misterio: la voz poética está hablando del amor, un sentimiento que conoce muy bien todo aquel que lo haya experimentado en alguna ocasión.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Se trata de un texto lírico de Lope de Vega y Carpio (1562-1635), uno de los autores más relevantes y prolíficos de la literatura del siglo XVII. Fue el Barroco una época de crisis política, económica y social, que provocó en la sociedad un sentimiento generalizado de pesimismo y desengaño, la cual, en el ámbito de la lírica, se traduce en un alejamiento de la naturalidad y sencillez del Renacimiento y en la búsqueda de una originalidad que trata de sorprender al lector a través del ingenio y la exageración, tanto en la ornamentación como en la acumulación de conceptos. Es la época en la que los autores que se podrían denominar «clasicistas», aunque influidos por las nuevas corrientes culterana y conceptista, muestran mayor fidelidad a la herencia renacentista.

Este poema, titulado «Contrarios en el amante», forma parte de su obra *Rimas*, publicada en 1602, la cual contiene dos poemas épicos y doscientos sonetos.

En este soneto Lope aborda el tema universal del amor, un sentimiento que conoce muy bien por las numerosas relaciones amorosas que mantuvo a lo largo de su vida. No se trata por tanto de simple teoría, sino que él, como cualquiera que se haya enamorado alguna vez, ha experimentado en carne propia todos esos sentimientos contradictorios que describen los trece primeros versos del poema.

Pero la tarea de definición que emprende la voz poética no es fácil: el cúmulo de sentimientos que produce el amor es tan amplio e intenso, que es muy difícil concentrarlo en un poema de catorce versos, por lo que el deseo del poeta barroco de encontrar un nuevo estilo para comunicar su mensaje se convierte aquí en una necesidad. Lope lo consigue de forma magistral jugando tanto con la sintaxis como con la semántica.

Desde el punto de vista sintáctico, el soneto se compone de cinco enunciados oracionales, que se suceden sin ninguna pausa larga, separados tan solo por punto y coma. Los tres primeros se corresponden, respectivamente, con los dos cuartetos y con el primer terceto, el cuarto con los versos 12-13 y el quinto con la segunda parte del v.14. Aparte de la acumulación de enunciados, que transmite la imagen frenética de las innumerables sensaciones que produce el amor, la originalidad de Lope radica en que ninguno de los cuatro primeros enunciados informa de qué se está hablando hasta el último verso, donde se aclara: «esto es amor». Esta es una construcción de predicado nominal, donde el verbo «ser», carente de significado por naturaleza, actúa como mera cópula con el pronombre «esto», referido a todo lo anterior, por lo que la carga del mensaje recae en los adjetivos, que dotan de significado al verbo. Asimismo, el tiempo verbal que usa es el presente, el más adecuado para una definición atemporal.

Por otro lado, se puede observar que las construcciones sintácticas de los cuartetos y las de los tercetos son distintas: en los primeros, excepto en el v.5, se produce una acumulación de adjetivos que dependen del infinitivo, mientras que en los segundos se produce una sucesión de paralelismos que repiten la misma estructura sintáctica: [V]+[CD]+[CC]. Algunos ejemplos: «[huir]+[el rostro]+[al claro desengaño]», «[beber]+[veneno]+[por licor suave]», «[creer]+[que un cielo]+[en un infierno cabe]», etc.

Desde el punto de vista léxico-semántico, la voz poética desarrolla la definición del amor mediante una acumulación de sinónimos y antónimos: «Desmayarse» frente a «atreverse»; «estar furioso», «áspero» y «esquivo» frente a «tierno», «liberal» y «alentado»; «vivo» frente a «mortal»; «difunto», «leal» y «animoso» frente a «traidor» y «cobarde», etc. Con todos estos sinónimos y antónimos, el poeta consigue transmitir que el amor es un sentimiento tan contradictorio que, quien lo prueba, no puede evitar sentirse al mismo tiempo «alegre» y «triste», «humilde» y «altivo», «valiente» y «receloso», etc. Es más, es tal el estado de alteración emocional que sufre el amante, que se podría interpretar que se trata de locura, ya que por su influjo llega a «beber veneno» como si fuera «licor suave», olvida «el provecho», ama «el daño», confunde el cielo con el infierno y llega incluso a «dar la vida y el alma», todo para obtener «un desengaño», algo que nadie en su sano juicio haría.

Cabe mencionar, además, la acumulación de metáforas en los trece primeros versos, de los cuales solo se da a conocer el término imaginario; habrá que esperar al último verso para que se revele el término real a través de un pronombre demostrativo: «Esto es amor». Aquí la voz poética busca la complicidad del receptor haciendo uso de la función apelativa: «quien lo probó lo sabe». Nadie que se haya enamorado alguna vez y sufrido después un desengaño puede dejar de identificarse con los estados de ánimo que producen las sensaciones descritas en este poema.

En definitiva, Lope elige un tema universal, el amor, y construye una definición basada en la oposición léxica, un recurso expresivo que no resulta novedoso, pues se utilizaba ya tanto en la lírica culta y cortesana del siglo XV como en el Renacimiento, pero su técnica de complicar la sintaxis y la semántica, y la visión pesimista y desengañada que ofrece la última parte del soneto, lo alejan de épocas anteriores y lo sitúan en el Barroco.

Para saber más...

Recitado del poema en el anuncio publicitario de la Comunidad Valenciana:

<https://www.youtube.com/watch?v=eNfrFkr4Alw>

Alusión al poema en la publicidad de los vinos de Ribera del Duero:

<https://www.youtube.com/watch?v=tSU02-m07po>

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Transforma los siguientes adjetivos en sustantivos abstractos: áspero, tierno, leal, traidor, cobarde, triste, humilde, altivo, valiente y satisfecho.
2. Transforma los siguientes adjetivos en verbos pronominales: furioso, tierno, liberal, cobarde, animoso, alegre, triste, valiente, claro y suave.
3. Escribe cinco palabras que pertenezcan a la misma familia léxica que «amor».
4. Realiza una selección de imágenes que, a tu criterio, reflejen el significado de los adjetivos del texto y explica tu elección.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. Explica las principales características del conceptismo y del culteranismo.
2. Enumera las características que diferencian al Barroco del Renacimiento y di si existe alguna similitud entre ambos.
3. Argumenta si crees que la crisis de determinados aspectos está llevando a la sociedad actual a un pesimismo similar al del Barroco.



La prosa en el siglo XVII

Soledad Pellitero Llanos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

NOVELA PICARESCA EN EL SIGLO XVII

- *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.
- *El Buscón* de Quevedo.
- Otras novelas picarescas de la época.

PROSA DE IDEAS EN EL SIGLO XVII

- Quevedo
 - Prosa filosófica. *La cuna y la sepultura*.
 - Prosa satírico-moral. *Los sueños*.
 - Prosa de crítica literaria. *La culta latiniparla*.
- Gracián
 - Prosa filosófica. *El Criticón*.
 - Prosa moral. *Oráculo y manual y arte de prudencia*.
 - Prosa de crítica literaria. *Agudeza y arte de ingenio*.

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *El Buscón* de Quevedo. Libro I. Capítulo 3.
- Texto 2: *El Criticón* de Gracián. Primera parte. Crisi 7.

Introducción

Durante el Barroco, muchos escritores de la época (Cervantes, Lope de Vega o Quevedo, por ejemplo) hacen uso de diferentes géneros literarios con mayor o menor éxito. El teatro y la lírica gozaron de una mayor presencia en este siglo XVII, pero no por ello la prosa queda relegada a un género literario de escasa calidad y producción; más bien al contrario, pues esta época es la de mayor esplendor de la novela picaresca y de la novela filosófica o de ideas.

Algunos de los subgéneros narrativos del XVII siguen teniendo cierta continuidad con las tendencias del siglo anterior, como es el caso de la novela pastoril (Lope de Vega con *La Arcadia*) o de la novela picaresca (Mateo Alemán con *Guzmán de Alfarache* o Quevedo con *El Buscón*). Pero la aparición de la novela de ideas de Gracián puede considerarse como la gran innovación de la narrativa del Barroco.

Novela picaresca en el siglo XVII

A priori se podría pensar que el *Lazarillo de Tormes* es el modelo a seguir en las novelas picarescas del Barroco; pero esto merece alguna precisión. Sí se puede afirmar que este tipo de novela continúa con el prototipo creado por el *Lazarillo*, pero añade elementos novedosos como lecciones moralizadoras en *Guzmán de Alfarache* o intensificación de los aspectos deformantes y escatológicos en *El Buscón*. El resultado final es que la novela picaresca alcanza su esplendor en el Barroco.

Mateo Alemán (Sevilla, 1547 – México, 1614)

Después de casi medio siglo de la primera edición del *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán publica las dos partes de *La vida de Guzmán de Alfarache*, en 1599 y 1604. En esta novela autobiográfica Guzmán, ya al final de sus andanzas y condenado a galeras, repasa su vida.

En la primera parte de la obra (1599), Guzmán, desde su Sevilla natal y tras quedarse huérfano de padre, viaja a la corte de Madrid donde dice que llega «hecho pícaro». Para sobrevivir, realiza diferentes oficios e incluso roba, pero finalmente viaja a Italia como paje de un capitán. Una vez en Italia cambia de amo y pasa a servir a un cardenal. En la segunda parte de la obra (1604) está a las órdenes del embajador de Francia en Italia y, tras realizar robos y engaños por diversos lugares de Italia, vuelve a España con una importante cantidad de dinero. Se instala como mercader y se casa; pero al quedar viudo las deudas lo acorralan y decide iniciar la carrera sacerdotal. No llega a cumplir este propósito y se casa, teniendo que vivir de lo que gana su mujer prostituyéndose en diferentes ciudades españolas. En Sevilla, su segunda mujer lo abandona y él se alía con su anciana madre para robar y estafar como antes. Es detenido y condenado a galeras. En este punto, Guzmán se arrepiente de



Vita del picaro Gusmano d'Alfarace, de Mateo Alemán, traducida al italiano por Barezzi Barezzi

todas sus malas acciones, se acerca a Dios y se acoge a su misericordia.

Aunque la narración muestra los hechos de modo lineal, el discurso narrativo se va cortando constantemente con reflexiones y consejos del protagonista. Gracias a los hechos relatados, la obra muestra la penosa situación social y política del momento, y la importancia de las doctrinas católicas de la época sobre la predestinación y la gracia.

Mediante la moral ascética que trasciende de esta obra, el autor desea mostrar el camino para la salvación del hombre. Los valores heroicos y religiosos han sido sustituidos por el poder, el dinero, la codicia, el favoritismo, el egoísmo o la cobardía, pero la evolución espiritual de Guzmán puede servir de ejemplo para otros.

La obra está escrita en una prosa rica y elaborada, no uniforme, sino diferenciada según las peculiaridades de los personajes y de las situaciones.

Francisco de Quevedo (Madrid, 1580-Villanueva de los Infantes, 1645)

Su obra *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos* (1626) se aleja del esquema de la novela picaresca tanto en la estructura del relato (sucesión de escenas divertidas de la vida del protagonista) como en la ideología que trasciende del relato (el autor censura social y moralmente al protagonista).

Pablos, segoviano de baja condición social, entra al servicio de Diego, joven noble. El padre de este último, los envía a estudiar primero con el dómine Cabra y posteriormente a Alcalá de Henares, donde Pablos se convierte en un pícaro. Regresa a Segovia y después, pasa por Toledo y Sevilla, dejando a su paso un sinfín de engaños, antes de marcharse a las Indias, donde también fracasará como se aprecia al final de la obra: «Y fueme peor, como vuesa merced

HISTORIA DE LA VIDA DEL BVSCON, LLAMADO DON PABLOS; EXEMPLO de Vagamundos, y espejo de Tacaños.

Por don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero
de la Orden de Santiago, y señor de
Juan Abad.



CON LICENCIA.

En çoragoça. Por Pedro Verges, a los Señã;
1cs, Año 1626.

*La vida del Buscón, de Francisco de Quevedo.
Primera edición, 1626*

verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres».

Al igual que en otras novelas picarescas, en *El Buscón* hay un narrador protagonista y un destinatario (Vuestra Merced), pero el protagonista no desea mostrar toda su verdad; sus orígenes, la historia de su familia no son descubiertos y esto no es propio de un relato autobiográfico. El protagonista no evoluciona internamente como personaje. Su narración es la superposición de anécdotas y episodios en el tiempo.

El autor no permite al protagonista que ascienda socialmente porque, tal y como indica Quevedo, «la nobleza y la virtud vienen en la sangre, y de una vil cuna solo cabe llegar a la adulteración, a la profanación de esos valores».

La originalidad de la novela está en su estilo, cargado de un rico léxico que busca la comicidad mediante figuras estilísticas como la hipérbole o la caricatura.

NOVELA PICARESCA S. XVI: <i>Lazarillo de Tormes</i>	NOVELA PICARESCA S. XVII
Novela autobiográfica que conlleva una trama y una estructura de los hechos (episodios ensartados).	No se presentan los hechos como una sucesión coherente del relato autobiográfico. Escenas sueltas que tienen como nexo al protagonista.
Veracidad de los hechos, reforzada por la carta auténtica de un pregonero de Toledo que es real.	Las confesiones de estos pícaros no tienen destinatario preciso.
Carta que dirige a una persona conocida («Vuestra Merced»).	Falta de verosimilitud humana del pícaro.
Orígenes humildes del protagonista.	Orígenes humildes de los protagonistas.
No contiene reflexiones morales explícitas.	<i>Guzmán de Alfarache</i> sí contiene abundantes digresiones morales. Por el contrario, <i>El Buscón</i> no incluye ideas morales.
Tiene diversos amos y desea ascender en la escala social.	Los pícaros no se conforman con su situación de penuria económica y, para ello, intentan mejorar mediante el paso por distintos amos.

Otras novelas picarescas del s. XVII son el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda (1605), *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (1618) y *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646) relato de autor incierto. También próximas al género picaresco se consideran dos de las novelas ejemplares de Cervantes (*Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros*), así como *El diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara.

Prosa de ideas en el siglo XVII

La situación política española de pesimismo y decadencia de la época favoreció el florecimiento de escritos con intención satírica y burlesca, en los que se adoptan actitudes didácticas y moralizadoras. A pesar del carácter reflexivo de las obras, los textos abundan en ingenios verbales y en riqueza expresiva.

Francisco de Quevedo (Madrid, 1580–Villanueva de los Infantes, 1645)

Su producción en prosa es muy amplia y comprende desde la novela, la filosofía, el ensayo político, la sátira burlesca, hasta la

crítica literaria y las traducciones. Toda ella caracterizada por su estilo conceptista que busca mediante los juegos de palabras, las paradojas y contrastes, «que se diga lo más con las menos palabras posibles».

La producción prosística de Quevedo es muy extensa y variada. Entre ella destaca:

- Prosa filosófica. En *La cuna y la sepultura* se plantea una reflexión sobre el sentido de la vida y la muerte a partir de su propia experiencia.
- Prosa satírico-moral. *Los sueños* suponen una crítica de los vicios y defectos de la mayoría de la sociedad (solamente se ven libres de esta sátira la Iglesia, la nobleza y la corona) siguiendo el procedimiento literario de «sueño». El libro consta de cinco sueños que tienen un mismo narrador, en los que destaca el tratamiento humorístico de los temas.
- Prosa de crítica literaria. *La culta latiniparla* es una obra irónica sobre el estilo gongorino o culterano, centrada en la moda de hablar afectadamente (sin naturalidad y con un léxico elevado) entre las damas de la época.

Baltasar Gracián (Belmonte, 1601 – Tarazona, 1658)

Ingresó muy joven en la Compañía de Jesús y fue profesor en varios centros jesuítcos. Se inicia pronto en la literatura, pero firma sus escritos con pseudónimo al tratar en ellos temas no estrictamente religiosos. Después de la publicación de la segunda parte de *El Criticón* en 1653, sus superiores le prohibieron escribir ante su crítica de la política y la moral de la época. No atiende a esta imposición y publica la tercera parte en 1657, lo que conlleva su reclusión en un pequeño pueblo aragonés y la petición de abandonar la Compañía de Jesús.

Su obra contiene los aspectos más relevantes del Barroco, tanto temática como estilísticamente (el estilo conceptista se percibe en su obra, e incluso el estilo culterano con el uso de un lenguaje metafórico). Su prosa se caracteriza por la concisión y brevedad («lo bueno, si breve, dos veces bueno»), por la riqueza de su léxico, el rechazo de lo vulgar y los innumerables juegos de ideas y



Retrato de Baltasar Gracián, de Valentín Carderera

palabras. Sus obras, temáticamente, están impregnadas de un claro pesimismo ante la vida, relacionado con la crisis de valores de la época.

Destacan las siguientes obras, dentro de su amplia producción literaria:

- Prosa filosófica. *El Criticón* (1651-1657) es una obra alegórica que, siguiendo la estructura de las novelas bizantinas, relata el peregrinaje de dos personajes (Critilo y Andrenio) por España, Francia, Alemania e Italia, a la vez que aportan las consideraciones sobre las creencias y costumbres que van encontrando a su paso. Los protagonistas simbolizan al hombre reflexivo y al hombre instintivo, respectivamente, y los cuatro lugares geográficos representan las cuatro edades de la vida (niñez, juventud, madurez y vejez). Contiene una gran variedad de temas como la fugacidad de la vida, la fama y la fortuna o el desengaño. Esta obra supone un precedente de la novela filosófica del siglo XIX.
- Prosa moral. *Oráculo y manual y arte de prudencia* (1647). Consta de 300 aforismos, formulados de manera independiente, que contienen un comentario o glosa. En ellos destaca el sentido práctico de cómo desenvolverse en una realidad hostil («el buen arte de vivir en el mundo»), que aparecen también diseminadas en *El Criticón* mediante experiencias vitales de los personajes. El conocimiento, la disciplina, la discreción y la prudencia serán las bases para combatir el mundo y sus falsas apariencias.
- Prosa de crítica literaria. *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Tratado literario en el que se ofrecen las bases del conceptismo («son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto») y su teoría del concepto

(«una agudeza verbal, nacida del ingenio»), y en el que se aportan ejemplos de diferentes estilos de la historia de la literatura, desde Marcial hasta Góngora.

El pensamiento de Gracián, diseminado en sus obras, fue recogido por importantes pensadores y escritores posteriores como Schopenhauer y Nietzsche.

Otras literaturas

En Italia, el siglo XVII supone un cambio en relación a su magnífica producción literaria de los siglos precedentes. La literatura italiana del Barroco apenas tiene esplendor; son otras literaturas (inglesa, francesa y española) las que aportan al panorama europeo las más significativas obras literarias, aunque es innegable la influencia que ha tenido en ellas.

La narrativa de ficción está representada por *Cuento de los cuentos* del napolitano Gianbattista Basile (1566-1632). Esta obra tiene cierta similitud con el relato de *Las mil y una noches* y en ella se mezcla la fantasía de las leyendas locales con el realismo

popular. En cuanto a su estilo, podría señalarse como «ocasionalmente barroco».

La prosa de ideas tiene gran acogida en Italia, tanto en los últimos años del Renacimiento con Bruno y Campanella, como la del periodo barroco y que culminará en la Edad de la Razón del siglo XVIII con la *scienza nuova* de Galileo. Esta prosa se convirtió en un verdadero estilo literario con Galileo y la necesidad de divulgar su pensamiento científico. La mayoría de las veces se difundió en forma de diálogo, facilitando así el contraste entre dos pensamientos diferentes. En general, era un razonamiento deductivo al que se añadía el gusto literario.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *El Buscón* de Quevedo. Libro I. Capítulo 3.

De cómo fui a un pupilaje, por criado de don Diego Coronel

Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje¹, lo uno por apartarle de su regalo, y lo otro por ahorrar de cuidado. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio el criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese.

Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva², porque tal lacería³ no admite encarecimiento. Él era un clérigo cerbatana⁴, largo⁵ sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avocados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos⁶, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico⁷ entre Roma y Francia⁸, porque se le había comido de unas búas⁹ de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado, el gatzate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos, las manos como un manajo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas¹⁰. Su andar muy espacioso¹¹; si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro¹². La habla ética¹³; la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos en caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos entreamul. Llevábala sin ceñidor; no traía cuello ni puños. Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, teatino¹⁴ lanudo. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo¹⁵. ¿Pues su aposento? Aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royese algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomisericia¹⁶.

A poder deste, pues, vine, y en su poder estuve con don Diego, y la noche que llegamos nos señaló nuestro aposento y nos hizo una plática corta, que aún por no gastar tiempo no duró más. Díjonos lo que habíamos de hacer. Estuvimos ocupados en esto hasta la hora de comer. Fuimos allá. Comían los amos primero y servíamos los criados.

Francisco de Quevedo, *El Buscón*, Libro I, capítulo III.

¹ Dejar a un estudiante al servicio de un bachiller o licenciado, quien lo mantiene.
² Hambre viva porque no se puede matar el hambre, es decir, no se puede comer.
³ Misericia, penalidad.

- ⁴ Pieza de artillería de poco calibre. Por extensión, lo que es hueco, largo y estrecho.
- ⁵ Con doble significado: alto y generoso.
- ⁶ Cestos grandes de mimbre oscura que se emplean en la vendimia.
- ⁷ Le falta la nariz, igual que a las momias.
- ⁸ Tenía la nariz aplastada y desfigurada, como era propio de quien había padecido la sífilis o mal francés.
- ⁹ Tumores infectados.
- ¹⁰ Los tenedores de la época tenían dos púas.
- ¹¹ Reposado, tranquilo.
- ¹² Tablillas unidas por una cuerda que sonaban con el movimiento de la persona, generalmente leprosos que advertían de su presencia en las calles.
- ¹³ Cierta tipo de habla suave, propia de quienes han padecido tuberculosis.
- ¹⁴ Religioso de la orden de San Cayetano de Thiene y Juan Pedro Caraffa. Se asocian a los monjes que acompañaban al reo de muerte.
- ¹⁵ De gran estatura. Por asociación de Goliath con los filisteos.
- ¹⁶ Neologismos formados mediante la intensificación de los prefijos.

1. Tema

El texto pertenece al Libro I, capítulo III de la obra de Quevedo *Historia de la vida del Buscón llamado Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626), más conocida como *El Buscón*.

El tema es la miseria física y humana del licenciado dómine Cabra, clérigo avaro con el que convivirán el protagonista y Diego Coronel.

2. Resumen

La obra relata las andanzas de Pablos, joven segoviano de baja condición social, primero en Segovia y posteriormente en Alcalá de Henares, lugar en el que ya se consolida como pícaro. Continúa su recorrido, lleno de engaños (en la corte intenta pasar por noble), por ciudades como Toledo, Sevilla y también por las Indias pero nunca con éxito.

En este fragmento del Libro I, Pablos y Diego Coronel llegan a la casa del dómine Cabra, donde don Alonso Coronel de Zúñiga ha decidido que su hijo sea educado en compañía de su criado. La descripción que se hace del dómine es un claro indicio de cómo va a ser la estancia de los dos jóvenes en el lugar; estancia que concluirá, tras la escritura de numerosas cartas al padre de Diego Coronel y la muerte de un compañero, con el abandono de la casa del dómine Cabra.

3. Estructura

Externa

El texto consta de tres partes, de diferente extensión. El primer y tercer párrafo, de extensión breve, sirven como marco de la parte más extensa y temáticamente central

Interna

En la primera parte del texto se aporta información relevante para su comprensión: la razón por la que don Alonso Coronel se aleje de su hijo y el motivo de que sea el dómine Cabra, el encargado del cuidado de Diego y Pablos.

La segunda parte es la descripción física y moral del dómine Cabra.

La tercera parte muestra las condiciones y la situación en la que Diego y Pablos quedan bajo el cuidado del dómine Cabra.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Narrador

Siguiendo la pauta de las novelas autobiográficas picarescas, el narrador es el protagonista, Pablos, quien, además de indicarnos las razones de encontrarse en ese lugar y de la situación en la que se quedarán, también muestra una descripción degradante y caricaturesca del dómine Cabra.

Tiempo

La marca temporal aparece precisada por el narrador: «Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder del hambre viva».

Esta precisión en el tiempo en el que se desarrolla la escena supone una mejor comprensión de sus vivencias de esta casa. La Cuaresma es tiempo de ayuno y esto podría suponer que el hambre fuese algo coyuntural, pero no va a ser así; el hambre es un estado natural y continuo.

Espacio

La escena se desarrolla en Segovia, más concretamente en la casa del dómine Cabra.

El autor no da ninguna pincelada sobre la ciudad, ni sobre el carácter de las gentes de ese lugar.

Personajes

Son mencionados varios personajes (don Alonso, don Diego y el propio narrador) pero el verdadero personaje central de este fragmento es el dómine Cabra.

Don Alonso Coronel es un personaje que se muestra a través de la visión subjetiva de Pablos. No aparece su descripción física, pero sí una descripción moral: es un padre que se preocupa por la educación de su hijo pero al que alivia, en cierto modo, alejarse de él.

Don Diego Coronel es el amo y amigo del colegio de Pablos. En este fragmento no aparece ninguna descripción de su persona.

Pablos dice de sí mismo que sirve y acompaña a don Diego Coronel. No aporta ningún dato sobre su fisonomía pero se pueden deducir varias de sus características morales. Juzga a don Alonso Coronel suponiéndole cierto desahogo al enviar a su hijo al cuidado del dómine Cabra. Con la etopeya que realiza del dómine se observa una actitud crítica y satírica, llegando a la deformación y la crueldad hacia este personaje.

Todos los rasgos físicos y morales (retrato) del dómine Cabra son ofrecidos bajo la lente de Pablos. La descripción física (prosopografía) comienza desde la parte superior de su cuerpo y continúa en dirección descendente; la descripción moral (etopeya) se intercala constantemente.

Análisis estilístico

El fragmento de la obra destaca por la descripción caricaturesca y deformante del dómine Cabra; caricatura que no se desvía de la realidad, sino que la potencia, mediante recursos estilísticos (metáforas, comparaciones, hipérbolos y juegos de palabras), llevándola a niveles cercanos a la deshumanización física y moral.

El primer acercamiento a la persona del dómine llega mediante una metáfora («era un clérigo cerbatana»); es una pincelada de su aspecto físico general donde se identifica su cuerpo alto y su constitución delgada, con la cerbatana (ver anotación 4 del texto).

Prosigue con un juego de palabras «largo solo en el talle» dotándolo de un doble significado (ver anotación 5 del texto) y con una carga antitética: era alto pero no era generoso.

Se inicia la descripción del cuerpo del dómine desde su parte superior, los ojos, mediante la comparación «parecía que miraban por cuévanos tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes» (ver anotación 6 del texto). Mediante la forma hundida de sus ojos y su color, se alude a la oscuridad que solía existir en las tiendas regentadas por judíos; oscuridad intencionada para poder engañar a los compradores, pues no podían ver bien la mercancía. La hipérbole aparece también al considerar la cuenca de sus ojos tan grande, como para albergar tiendas de mercaderes.

Por contraste describe su nariz, mediante términos metafóricos, como muy pequeña y redonda (ver anotaciones 7 y 8 del texto).

Para la descripción de sus barbas y dientes acude a la metáfora personificante (personificación) «las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado». Gracias a la asociación de acciones propias del ser humano como sentir miedo, sentir hambre, ser holgazán y vagabundo, y sufrir destierro, las barbas o los dientes adquieren un valor inusual.

Mediante una comparación hiperbólica («el gaznate largo como de avestruz») se toma conocimiento de la longitud de su cuello. También con otra hipérbole describe la delgadez de ese cuello, «con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad».

Continúa haciendo uso de la comparación para caracterizar las manos del dómine («las manos como un manajo de sarmientos cada una»).

Las piernas son descritas mediante una metáfora (ver anotación 10 del texto) y una comparación (ver anotación 12 del texto).

La descripción de sus ropas (bonete, sotana y zapatos) se muestra mediante hipérbolos, metáforas y juegos de palabras, contribuyendo todas a intensificar el aspecto desaseado y mezquino del dómine Cabra.

El bonete viejo y sucio es presentado con el juego de palabras «ratonar» y «gatera». Estaba desgastado por el uso y tenía tantos agujeros que parecía que los ratones lo habían mordido y que los gatos tenían espacio para pasar a través de él.

La sotana estaba tan sucia que no se apreciaba el color original.

Para mostrar el conjunto de su figura hace uso de la comparación «Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, teatino lanudo» (ver anotación 14 del texto).

Mediante la hipérbole y la metáfora describe sus zapatos (ver anotación 15 del texto).

En el texto se introduce la interrogación retórica «¿Pues su aposento?», que tiene una función intensificadora respecto a la extensa enumeración de elementos descriptivos del personaje.

Concluye la descripción con la aportación de dos neologismos «archipobre» y «protomisera», adjetivos calificativos en grado superlativo que recapitulan y sintetizan todos los rasgos descriptivos anteriores.

El último párrafo ofrece un nuevo juego de palabras con términos antitéticos para hacer alusión a la causa de la brevedad de su sermón «nos hizo una plática corta, que aún por no gastar tiempo no duró más».

Estilo y lenguaje

La construcción sintáctica del texto no es simple. En el retrato que ocupa la parte central, abundan las oraciones subordinadas adjetivas de relativo y subordinadas adverbiales causales y finales. Esto, junto con la abundancia de elipsis oracionales y conceptuales, que incrementan la dificultad de comprensión, hacen de este texto un ejemplo característico del estilo conceptista de Quevedo.

Para saber más

El interés actual por este personaje se constata con la continuación en cómic de la obra.
<https://www.normaeditorial.com/ficha/comic-europeo/el-buscon-en-las-indias/el-buscon-en-las-indias>

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Indica tres sinónimos de los siguientes sustantivos:

Oficio			
Clérigo			
Mercader			
Resfriado			

2. Escribe cinco palabras que pertenezcan a la familia léxica (palabras derivadas) de:

Boca					
Hueso					

3. En el texto se indica que el dómine Cabra tenía el pelo bermejo e implícitamente se alude a un refrán conocido sobre las personas pelirrojas, quienes eran considerados en la época como practicantes de la brujería. Ese refrán podría ser «Rubio bermejo, mal pelo y peor pellejo» ¿Podrías interpretarlo?
4. Escribe un retrato (rasgos físicos y de carácter) sobre tu persona. Para ello utiliza recursos estilísticos como la comparación, la metáfora y, sobre todo, la hipérbole para conseguir una caricatura de ti mismo que sea identificable por parte de tus compañeros.

Preguntas teóricas y transversales

1. Señala las similitudes y diferencias entre la novela picaresca del s. XVI *Lazarillo de Tormes* y esta novela picaresca del s. XVII, *El Buscón*.
2. ¿Podrías comparar las figuras protagonistas de las novelas picarescas (antihéroes) y de las novelas de caballería (héroes)?
3. «El pícaro es producto de la sociedad». Esta generalizada afirmación considera que el entorno social es determinante para el desarrollo de la persona; por el contrario, también se piensa que el hombre es dueño de su propio destino. ¿Qué opinas tú? Realiza un texto argumentativo que justifique tu opinión.

TEXTO 2: *El Criticón*, Gracián. Primera parte. Crisi 7.

No bien amaneció, que allí aun el día nunca es claro, cuando se vio ocupada toda la plaza de un gran concurso de gente, con que no faltó quien dijo estaba de bote en bote vacía¹. La fiesta era una farsa con muchas tramoyas y apariencias, célebre espectáculo en medio de aquel gran teatro de todo el mundo. No faltó Andrenio, de los primeros, para su gusto, ni Critilo, para su provecho. En vez de la música, ensaladilla² del gusto, se oyeron pucheros y, en lugar de los acordes instrumentos y voces regaladas³, se oyeron lloros y, al cabo dellos (si se acaban), salió un hombrecillo; digo, que comenzaba a ser hombre. Conocióse luego ser extranjero en lo desharrapado. Apenas se enjugó las lágrimas, cuando se adelantó a recibirle un grande cortesano, haciéndosela muy amigo, dándole la bien venida. Ofrecióle largamente cuanto pudiera el otro desear en tierra ajena y él no cumplir en la propia, con tal sobra de palabras que el extranjero se prometió las obras⁴. Convidóle lo primero a su casa, que se veía allí a un lado, tan llena de tramoyas⁵ cuan vacía de realidades. Comenzó a franquearle riquezas⁶ en galas, que era de lo que él más necesitaba, por venir desnudo; pero con tal artificio, que lo que con una mano le daba, con la otra se lo quitaba, con increíble presteza. Calábase un sombrero, coronado de diamantes, y prontamente arrojaban un anzuelo, sin saber cómo ni por dónde, y pescabásenlo con sobrada cortesía; lo mismo hicieron de la capa, dejándole gentilhombre⁷. Poníale delante una riquísima joya, mas luego con gran destreza se la barajaba⁸, suponiéndole otra falsa, que era tirarle piedras⁹. Estrenábale una gala¹⁰ muy costosa y, en un cerrar y abrir de ojos, se convertía en una triste mortaja, dejándole en blanco¹¹. Y todo esto con grande risa y entretenimiento de los presentes, que todos gustan de ver el ajeno engaño. Faltándoles el conocimiento para el propio, ni advertían que, mientras estaban embelesados, mirando lo

que al otro le pasaba, les saqueaban ellos las faldriqueras y tal vez las mismas capas. De suerte que al cabo, el mirado y los que miraban, todos quedaban iguales, pues desnudos en la calle y aun en tierra.

Salió en esto otro agasajador, y aunque más humano, hechura del primero¹². Parecía de buen gusto y así le dijo tratase de emplearlo. Mandó parar la mesa¹³ a quien nunca para. Sacaron muchos platos, aunque los más comen simplato¹⁴. Arrastraron sillas, y al punto que el convidado fue a sentarse en una, que no debiera tomarlo tan de asiento, falseóle a lo mejor; y al caer él, se levantó la risa en todo el teatro. Acudió compasiva una mujer, y por lo joven muy robusta, y ayudándole a levantar, le dijo se afirmase en su rollizo brazo. Con esto pudo proseguir, si no hallara falsificada la vianda, porque al descoronar la empanada, hallaba solo el eco y del pernil el *nibili*¹⁵. Las aves solo tenían el nombre de perdiganas¹⁶. Todo crudo y sin sustancia. Al caer, se quebró el salero, con que faltó la sazón, y el agüero no¹⁷. El pan, que parecía de flor, era con piedras, que aun no tenía salvados. Las frutas, de Sodoma, sin fruto. Sirviéronle la copa de todas maneras penada¹⁸, y tanto, que más fue papar viento que beber vino que fue¹⁹. En vez de música, era la vaya²⁰ que le daban.

A lo mejor del banquete, cansóse o quiso cansarse el falso arrimo, al fin, por lo femenino, flaco y falso. Dejóle caer y contó al revés todas las gradas hasta llegar a tierra y ponerse del lodo. Ninguno de cuantos asistían se comidió²¹ a ayudarle. Miró él a todas partes si alguno se compadecería, y vio cerca un viejo cano. Rogóle que, pues no era hombre de burlas, como lo prometía su madurez, quisiese darle la mano. Respondióle que sí y aun le llevaría en hombros. Ejecutólo oficioso, mas él se hacía cojo, cuando no volaba, y no menos falso que los demás. A pocos pasos tropezó en su misma muleta, con que cayó en una encubierta trampa de flores y verduras, gran parte de la fiesta; aquí lo dejó caer, cogiéndole de vuelo la ropa que le había quedado; allí se hundió, donde nunca más fue visto ni oído, pereciendo su memoria con sonido, pues se levantó la grito de todo aquel mecánico teatro²². Hasta Andrenio dando palmadas, solemnizaba la burla de los unos y la necesidad del otro. Volvióse hacia Critilo y hallóle que no solo no reía, como los demás, pero²³ estaba sollozando.

- ¿Que tienes? -le dijo Andrenio-. ¿Es posible que siempre has de ir al revés de los demás? ¿Cuando los otros ríen, tú lloras, y cuando todos se huelgan, tú suspiras?

- Así es -dijo él-. Para mí esta no ha sido fiesta, sino duelo; tormento, que no deporte²⁴. Y si tú llegases a entender lo que es esto, yo aseguro me acompañarías en el llanto.

- Pues ¿qué es esto -replicó Andrenio--. sino un necio, que siendo extranjero se fía de todos y todos le engañan, dándole el pago que merece su indiscreta facilidad? De esto, yo más quiero reír con Demócrito que llorar con Heráclito²⁵.

- Y dime -le replicó Critilo-: y si fueses tú ese de quien te ríes, ¿qué dirías?

- ¿Yo? ¿De qué suerte? ¿Cómo puedo ser él, si estoy aquí vivo y sano, y no tan necio?

- Ese es el mayor engaño -ponderó Critilo-. Sabe, pues, que aquel desdichado extranjero es el hombre de todos y todos somos él. Entra en este teatro de tragedias llorando. Comiénzanle a cantar y encantar con falsedades. Desnudo llega y desnudo sale, que nada saca, después de haber servido a tan ruines amos. Recíbele aquel primer embustero, que es el Mundo. Ofrécele mucho y nada cumple. Dale lo que a otro quita, para volvérselo a tomar, con tal presteza, que lo que con una mano le presenta, con la otra se lo ausenta,

y todo para en nada. Aquel otro que le convida a holgarse es el Gusto, tan falso en sus deleites cuan cierto en sus pesares; su comida es sin sustancia, y su bebida venenosa. A lo mejor falta el fundamento de la Verdad y da con todo en tierra. Llega la Salud, que cuanto más le asegura²⁶ más le miente. Aquellos que le dan prisa, son los Males; las Penas le dan vaya, y grita los Dolores, vil canalla toda de la Fortuna. Finalmente aquel viejo, peor que todos, de malicia envejecida, es el Tiempo, que le da el traspíe y le arroja en la sepultura, donde le deja muerto, solo, desnudo y olvidado. De suerte que, si bien se nota, todo cuando hay, se burla del miserable hombre: el Mundo le engaña, la Vida le miente, la Fortuna le burla, la Salud le falta, la Edad se pasa, el Mal le da prisa, el Bien se le ausenta, los Años huyen, los Contentos no llegan, el Tiempo vuela, la Vida se acaba, la Muerte le coge, la Sepultura le traga, la Tierra le cubre, la Pudrición le deshace, el Olvido le aniquila; y el que ayer fue hombre hoy es polvo, y mañana nada. Pero ¿hasta cuándo, perdidos, habemos de estar perdiendo el precioso tiempo? Volvamos ya a nuestro camino derecho, que aquí, según veo, no hay que aguardar sino un engaño tras otro engaño.

Baltasar Gracián, *El Criticón*, Primera parte, Crisi VII.

- 1 Vacía de personas (en el sentido moral), aunque llena de gente.
- 2 Ensalada es un género musical polifónico muy apreciado en el s. XVI. Con esta expresión indica que se mezclan, en una misma pieza diferentes «ingredientes»: estilos musicales, idiomas, texturas y otros elementos de la música.
- 3 Suaves, placenteras.
- 4 El extranjero se cree lo que le promete el cortesano.
- 5 Engaños, ficciones.
- 6 Conceder algo con generosidad.
- 7 Puede interpretarse como sinónimo de pobre.
- 8 Se la ocultaba.
- 9 Sustituir falsamente, en su sentido etimológico. Le sustituye una piedra preciosa por otra común.
- 10 Regalar, galardonar.
- 11 Dejar a alguien sin lo que pretendía.
- 12 Cualquier cosa respecto de quien la ha hecho o formado.
- 13 Ordenar, mandar, disponer.
- 14 Juego original: hablando de platos, los más comen «simplato», que podría tomarse también como alimento de los simples.
- 15 Juego fonético/semántico. «Nihil» con significado de la nada.
- 16 Perdiz joven.
- 17 Mala suerte asociada, por superstición, a la sal derramada.
- 18 Vasija de cerámica con la boca muy estrecha por la que sale la bebida muy poco a poco.
- 19 Con la copa penada, más que vino se bebía aire; por eso se dice «vino» (bebida y de venir) que ya no es porque «fue» (de ser y de ir).
- 20 Burla que se hace de uno. *Dar una vaya*.
- 21 Ofrecerse para algo.
- 22 Acción mezquina e indecorosa.
- 23 Sino.
- 24 Pasatiempo, placer, diversión o ejercicio físico.
- 25 Heráclito lloraba por la estupidez humana y, en cambio, a Demócrito esa misma estupidez le producía risa. (anécdota popular, no verificada).
- 26 Confirmar o aseverar la realidad o certeza de algo.

1. Tema

El Criticón es la gran novela alegórica que muestra el viaje del ser humano en busca de la felicidad; una felicidad que va más allá del presente y que persiste en la fama.

El tema de este texto, perteneciente a la 1ª parte (crisi VII), es el engaño humano (*theatrum mundi*), el choque entre apariencia y realidad.

2. Resumen

La obra narra cómo Critilo, tras un naufragio, llega a la isla de Santa Elena y encuentra al joven Andrenio, a quien instruye. Posteriormente son rescatados por un barco español y comienzan su viaje, real y alegórico, por diferentes lugares (la Corte de España, Aragón, Francia y Roma) en busca de Felisinda (la felicidad), esposa de Critilo y madre de Andrenio, para al final de su vida alcanzar la isla de la Inmortalidad (inmortalidad conseguida mediante la fama).

En este fragmento, titulado «La fuente de los engaños», Critilo y Andrenio asisten a la representación de una farsa teatral, símbolo de la vida. Un extranjero se fía de la gente que asiste a esta plaza y es ridiculizado y engañado. Los protagonistas, espectadores de la situación, tienen diferentes ideas sobre lo que han visto y las razones que lo han provocado.

3. Estructura

Externa

Esta crisis (capítulos), la séptima de trece que tiene la primera parte de la obra, publicada en 1651, tiene una doble lectura en los planos real y filosófico.

También la estructura externa tiene dos partes: la real, que comprende los tres primeros párrafos y el diálogo entre los protagonistas, y la alegórica, que abarca el último párrafo.

Interna

El dualismo apariencia/realidad caracteriza a este fragmento con una estructura bimembre. En la primera parte del texto se presenta la plaza, la gente, las acciones propias de una fiesta... es decir, espacios y acciones comunes; en la segunda parte se muestra ya unas visiones alegóricas que permiten a Critilo hacer una interpretación de lo anterior y que no coincide con la interpretación de Andrenio.

El perspectivismo en esta obra desdobra la visión de las cosas según los puntos de vista de cada uno de los personajes, pero de forma contrapuesta y no plural como en Cervantes. Critilo instruye a Andrenio haciéndole ver su error porque es más anciano y está en posesión de la sabiduría de la vida. Por el contrario, Quijote y Sancho están en posesión de su particular sabiduría, y cada una de ellas se suma a la otra.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Gracián deseaba escribir una obra que fuese una superación de todo lo escrito hasta el momento sobre el engaño del hombre, sobre la verdad disfrazada y sobre la posibilidad de elección del ser humano, entre el comportamiento inmoral y el virtuoso. De ahí su relación con el tópico de «el mundo al revés». Si su temática no es original, sí lo es su estilo.

Narrador

El relato viene de la mano de un narrador externo, en tercera persona, que conoce y entiende las diferentes posturas de los dos protagonistas.

Tiempo

La novela se distribuye temporalmente en el ciclo vital del ser humano, asociado a las estaciones del año. Mediante esta interpretación metafórica, se puede indicar que la acción de este párrafo se desarrolla en una jornada matutina de la juventud de Andrenio.

Espacio

En este párrafo, perteneciente al Libro I, los protagonistas se encuentran en la isla de Santa Elena.

Se citan varios escenarios de la acción, como son una plaza y la casa de un cortesano.

Personajes

Son varios los personajes secundarios del texto, pero a ninguno se le designa con un nombre propio. Parece que al autor solo le interesa mostrarlos como una masa de seres caracterizados por su maldad e ignorancia. La postura de Gracián ante la lucha entre apariencia y realidad dentro de este mundo pervertido del siglo XVII, no es del todo optimista, pero al menos sí es esperanzadora ya que confía en la capacidad del hombre en no ser derrotado (necio) y en poder triunfar (persona). Esta masa que circunda al extranjero entra dentro de la categoría de necios.

Los protagonistas del relato son Critilo y Andrenio. Sus nombres tienen carácter simbólico-alegórico. Andrenio (de origen griego, *anér*, *andrós*: «varón, hombre») es símbolo de pureza, de hombre indocto y contempla el mundo desde un ímpetu alocado propio de la juventud. Por el contrario, Critilo (de origen griego, *kritikos*: «capaz de juzgar») lo enjuicia desde la sabiduría propia de la edad madura y su experto recelo.

Gracián caracteriza a los personajes mediante bimebraciones antitéticas, de tal modo que no son dos caracteres contrarios sino complementarios. Entendido alegóricamente, son dos hombres diferentes que forman uno.

Esta dualidad y contraste entre Critilo y Andrenio evoca a los personajes de don Quijote y Sancho Panza. En ambos casos se trata de dos compañeros que inician su viaje bajo dos perspectivas diferentes, pero que finalmente se complementan.

Análisis estilístico

Una aproximación a este texto hace patente la abundancia de fórmulas estilísticas bimebres, establecidas mediante paralelismos: «No faltó Andrenio, de los primeros, para su gusto, ni Critilo, para su provecho», «desnudo llega y desnudo sale»; en este último se aprecia también la antítesis o contraste en la estructura sintáctica idéntica.

Este ritmo de la estructura sintáctica se ve, a veces, alterado con la figura de quiasmo («Ofrécele mucho y nada cumple»). También se aprecia el ritmo en la concatenación («aquel desdichado extranjero es el hombre de todos y todos somos él»).

En algún caso, la oposición entre ideas va seguida de un resumen conclusivo («Dale lo que a otro quita, para volvérselo a tomar, con tal presteza, que lo que con una mano le presenta, con la otra se lo ausenta, y todo para en nada»).

Cuando la enumeración de elementos binarios es extensa, suele ir asociada a un ritmo. En este párrafo se evidencia en la última parte, de contenido alegórico, con la estructura: artículo + sustantivo + pronombre átono + verbo («el Mundo le engaña, la Vida le miente, la Fortuna le burla, la Salud le falta, la Edad se pasa, el Mal le da prisa, el Bien se le ausenta, los Años huyen, los Contentos no llegan, el Tiempo vuela, la Vida se acaba, la Muerte le coge, la Sepultura le traga, la Tierra le cubre, la Pudrición le deshace, el Olvido le aniquila»).

El uso de elipsis dificulta algo la comprensión («que todos gustan de ver el engaño ajeno. Faltándoles el conocimiento para el propio [engaño]»).

Tampoco aligera la comprensión de este texto conceptista la abundancia de estructuras sintácticas del tipo «tan...cuan, tanto...que, no...sino, cuanto más...más» («tan llena de tramoyas cuan vacía de realidades», «cuanto más le asegura más le miente») o el reiterado uso de la conjunción «que» con valor de consecuencia o causal («el pan, que parecía de flor, era con piedras, que aun no tenía salvados», «desnudo llega y desnudo sale, que nada saca»), o la sustantivación de un adjetivo mediante el artículo neutro «lo» («lo desharrapado»).

El uso de la alegoría con sustantivos abstractos en la última parte del fragmento conlleva una dificultad de comprensión añadida. Aquí son muchos los elementos personificados, y se establecen ambivalencias entre los elementos reales y los imaginarios, propios de las metáforas. Estas secuencias comportan elementos negativos («engaña, miente, burla...»).

Abundan también las metáforas como «triste mortaja» o «precioso tiempo». En algunas, además, se encuentra el equívoco de significados que conciernen a una sola palabra («Sirviéronle la copa de todas maneras penada, y tanto, que más fue papar viento que beber vino que fue»).

La antítesis es uno de los recursos estilísticos preferidos por el estilo conceptista, y este texto es un claro ejemplo («estaba de bote en bote vacía», «el mirado y los que miraban»).

Gracián gusta de desmontar o rehacer refranes o frases hechas. En este caso aparece el cruce de los elementos propios de la expresión popular «en un abrir y cerrar los ojos» con significado de celeridad, rapidez, por esta otra «en un cerrar y abrir los ojos».

Los juegos de palabras también son del gusto de los escritores conceptistas como Quevedo y Gracián. Buscan el vocablo preciso que, incluso, tenga más de un significado. En este fragmento, aparecen con diversa tipología:

- Significantes que evocan significados diferentes («sacaron muchos platos, aunque los más comen simplato» [ver anotación 14 del texto]).
- Correspondencias de significado entre significantes distintos («al descoronar la empanada, hallaba sólo el eco, y del pernil el nihil» [ver anotación 15 del texto]).
- Repetición de una parte de la palabra en otra cercana y con significado diferente («comiéndanle a cantar y encantar con falsedades»).

- Significados diferentes por disociación de significantes («Con tal sobra de palabras que el extranjero se prometió las obras»).

Estilo y lenguaje

La prosa de ideas de Gracián es el resultado de un delicado e intenso trabajo. Se esfuerza hasta conseguir la máxima brevedad y condensación en la expresión de sus pensamientos. Se evidencia que hay una voluntad de estilo en sus escritos; es el estilo lacónico de Tácito, Séneca y Marcial.

El influjo de Gracián fue particularmente profundo en los grandes moralistas franceses de la 2ª mitad del s. XVII como La Rochefoucauld y La Bruyère. También se cuentan como seguidores de su obra a Voltaire, Nietzsche y Schopenhauer, cuyos presupuestos ideológicos coinciden en algunos aspectos, así como su visión amarga y pesimista de la vida. También el pensamiento filosófico existencialista del siglo XX reconoce su influencia.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Indica tres sinónimos de los siguientes adjetivos:

Lleno			
Triste			
Crudo			
Falso			

2. Localiza en el texto cinco formas verbales personales y otras cinco formas verbales no personales con el pronombre personal enclítico

Formas verbales personales con el pronombre personal enclítico	Formas verbales no personales con el pronombre personal enclítico

3. Transforma en estilo indirecto la siguiente parte del diálogo entre Andrenio y Critilo:

«— ¿Que tienes? —le dijo Andrenio—. ¿Es posible que siempre has de ir al revés de los demás? ¿Cuando los otros ríen, tú lloras, y cuando todos se huelgan, tú suspiras?»

4. Escribe una anécdota, verdadera o inventada, en la que la confusión entre la realidad y la irrealidad, te haya hecho pasar un mal momento. Para ello utiliza, al menos, cinco sustantivos abstractos, cinco formas verbales en modo subjuntivo y cinco construcciones sintácticas subordinadas.

Preguntas teóricas y transversales

1. Señala tres similitudes y tres diferencias entre los protagonistas de *Don Quijote de La Mancha* de Cervantes y *El Criticón* de Gracián.
2. ¿Podrías encontrar el enlace entre la idea de la fama en las *Coplas* de Jorge Manrique y *El Criticón* de Baltasar Gracián?
3. «Y el que ayer fue hombre hoy es polvo, y mañana nada». Al leerlo, ¿te vienen a la memoria algunos versos de Góngora? Investiga un poco y encuentra la similitud.
4. El choque entre la apariencia y la realidad llevan al ser humano al engaño. En la actualidad este tema sigue estando vigente en las redes sociales con la confusión entre verosimilitud y veracidad. Realiza un texto expositivo en el que muestres tu opinión al respecto.



El teatro en el siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca

Esperanza Falcón Nuviala

Laura Ripiado Chueca

ÍNDICE

INNOVACIONES EN EL TEATRO

- Las representaciones
- El corral de comedias
- Las compañías de actores

LOPE DE VEGA

- Obra
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*

CAMBIOS Y EVOLUCIÓN DEL TEATRO DE LOPE Y LA COMEDIA NUEVA

- Seguidores de Lope de Vega
- El teatro cortesano
- El Auto Sacramental

TIRSO DE MOLINA

- Características de su teatro
- Clasificación de su obra
- *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Creación del mito y evolución

CALDERÓN DE LA BARCA

- Características de su teatro
- Clasificación de su obra
- *La vida es sueño*

RESUMEN. CUADRO GENERAL DE LOS TRES AUTORES

EL TEATRO EUROPEO EN EL SIGLO XVII

- El teatro inglés
- El teatro francés
- El teatro italiano

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: Fragmento de *Fuenteovejuna*: Acto III, escena IV. Lamento de Laurencia tras ser violada. (vv. 1712-1814).
- Texto 2: Fragmento de *El burlador de Sevilla*: Jornada I, burla de D. Juan a Tisbea (vv. 891-962)
- Texto 3: Fragmento de *La vida es sueño*: Jornada I, monólogo de Segismundo (vv. 102-172)

Innovaciones en el teatro

En el siglo XVII se consolida el teatro español desde el punto de vista del espectáculo y del texto, con el nacimiento de la «comedia nueva», un género destinado a toda la sociedad, tanto a hombres como a mujeres. El teatro se convierte en un verdadero espectáculo de masas y este triunfo se produce porque se habían desarrollado los soportes, materiales y económicos, necesarios: se habían creado teatros estables, se había consolidado todo un público urbano que asistía con asiduidad, se había producido la profesionalización de todas las personas que intervienen en el espectáculo (dramaturgos, directores de escena, actores...) y se había desarrollado toda una legislación al respecto.

En este escenario aparece Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), uno de los escritores más prolíficos de la literatura española. Escritor de poesía, de novelas, pero, sobre todo, de teatro. Fue creador del teatro nacional y, con él, de la fórmula nueva, antes mencionada, conocida como la «comedia española», que perdurará durante todo el siglo XVII y cuya teoría plasmará en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Su labor de dramaturgo creó escuela y otros autores escribieron teatro siguiendo su teoría. Dos de ellos destacan por la calidad de sus escritos y personalidad propias: Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca.

Las representaciones

En 1565, se creó la llamada Cofradía de la Pasión, que solicitó al Consejo de Castilla el monopolio sobre la actividad teatral a cambio de construir un hospital, en el que se instaló el primer teatro permanente en España. Parte del dinero recaudado por las representaciones se destinaba a las obras de caridad. Esto supuso un gran avance para el

espectáculo porque, al cerrar el espacio, fue obligatorio pagar para entrar. Además, también era mucho más fácil mejorar la escenografía, ya que el escenario era estable. Sin embargo, hacia 1630, los hospitales dejaron de intervenir en la gestión del teatro.

El público pagaba la entrada, por tanto, había que ofrecerle espectáculos de su gusto que expresaban la ideología dominante de la época; motivo por el cual, muchas de estas comedias tenían gran parecido temático, estructural y formal. Las obras se cambiaban constantemente porque había mucha demanda y Lope era uno de los autores más solicitados.

Las representaciones se hacían por la tarde antes de que se pusiera el sol, colocando un toldo para difuminar la luz. Este horario se elegía para no tener que iluminar el teatro y evitar peleas a la salida. El espectáculo solía durar unas dos horas y media, y los montajes eran muy simples. Por ejemplo, un bosque se representaba con una simple rama o un solo árbol. Había también música y efectos sonoros, como truenos; pero lo más importante era el uso de la tramoya para producir algunos efectos especiales. La tramoya era toda la maquinaria que se colocaba en la parte más alta y que permitía el desplazamiento y elevación de los actores.

Al ser la escenografía y el decorado tan sencillos, estos se completaban con las referencias que hacían los actores en el propio texto dramático. Las obras con mayores recursos escenográficos eran las comedias de santos y mitológicas, y las representaciones cortesanas. A partir de 1620, se añadirán más elementos.

Cuando los espectadores acudían al teatro, no veían solo la representación de una comedia. El espectáculo comenzaba con unos acordes de música que invitaban al público a sentarse y a permanecer en

silencio. A continuación, empezaba el espectáculo propiamente dicho. Se solían intercalar obras menores antes, entre actos y después de la obra. Por ejemplo, era común comenzar con una loa (prólogo al principio de una función en el que se hacía un recitado de un poema para captar la benevolencia del público y presentar a la compañía). Entre el primer y segundo acto era común representar un entremés (pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto); y entre el segundo y tercer acto se representaba un baile. Como despedida, una vez terminada la obra, se ofrecía un espectáculo de baile y música, llamado mojiganga o fin de fiesta.

Para saber más...

La expresión «mucha mierda» viene precisamente de esta época. Los nobles que iban al teatro dejaban sus carruajes en la puerta. Los caballos hacían sus necesidades, así que, si había muchos caballos, quería decir que a la obra habían acudido muchos espectadores.

El corral de comedias

Las representaciones eran públicas y se realizaban en el corral de comedias, que correspondía al patio interior de una manzana de casas alquiladas por cofradías religiosas para obtener beneficios dedicados a obras caritativas.

El escenario se dividía en tres niveles: un tablado (donde actuaban los personajes); por encima, una balconada, en la que se simulaban escenas de balcón, de conquistas de castillos, etc.; por último, debajo del tablado, había un foso del que salían los actores a través de trampillas o escotillones para representar escenas de muertos.

Las ventanas y balcones del patio hacían de palcos de los nobles, ya que eran las mejores

localidades. Los demás espectadores se dividían por sexos: las mujeres se congregaban en la «cazuela», formada por unas gradas y situada frente al escenario. Además, accedían al lugar por puertas distintas a las de los hombres para que no se produjeran altercados o abusos durante las entradas y salidas.

Por su parte, el grupo de los mosqueteros, que era el público más humilde, formado por artesanos y pequeños comerciantes, permanecía de pie en el patio puesto que estas eran las localidades más baratas. En muchas ocasiones, los mosqueteros tenían una actitud violenta y desafiante. Algunos de ellos intentaban arruinar la función silbando e, incluso, lanzando verduras podridas a los actores. En la alojería se podían comprar tentempiés y en los intermedios se vendían agua y limonada.

Algunos de los corrales más importantes de España fueron el de la Cruz o el del Príncipe, en Madrid; así como el de la Huerta de doña Elvira, en Sevilla. Los más antiguos conservados son el de Alcalá de Henares y el de Almagro (conservado en su integridad). En este último se realiza todos los años el Festival de Teatro de Almagro que atrae a un público numeroso.

Las compañías de actores

Las compañías de actores eran las encargadas de convertir el texto dramático en espectáculo. La figura esencial es la del autor (no se debe confundir este término con el de dramaturgo, escritor de la obra), que era el director de escena y empresario, y dirigía los ensayos y las finanzas del grupo de teatro. Cada compañía tenía su propia composición, pero solía estar formada por unas veinte personas: un autor, cinco damas, tres galanes, dos graciosos, dos barbas (hombres más maduros), un vejete, tres músicos y otras figuras menores (apuntador, guardarropa, cobrador...). Los

cambios de papel estaban muy regulados y solo se producían por edad.

Los actores debían saber cantar y bailar, y algunos tenían una gran reputación profesional, lo que era un gran reclamo, pues muchos espectadores no solo iban a ver la obra sino también a sus actores favoritos. Sin embargo, algo muy distinto era la consideración moral de esos actores: algunos moralistas criticaron su vida privada, llegando incluso a pedir que se les privara de sacramentos como la eucaristía, ya que vivían en pecado. Los actores tenían un gran dominio de las técnicas de interpretación, que no habían sido aprendidas mediante libros, sino mediante la observación de otros artistas.

El dramaturgo o poeta (quien había escrito el texto) no cobraba derechos de autor y no participaba en el porcentaje recaudado en taquilla. Solo se le pagaba una vez: cuando el autor (director de escena) le compraba la obra. Además, este último podía hacer todas las modificaciones que quisiera para poner la representación en marcha. A partir de la venta de la obra, el dramaturgo no tenía ningún derecho sobre la misma y, una vez se habían terminado las representaciones de dicha obra, esta podía ser cedida a otras compañías menores o, incluso, ser vendida para su impresión.

Lope de Vega (Madrid, 1562 – Madrid, 1635)

En 1562 nace Félix Lope de Vega y Carpio, en Madrid, en el seno de una familia humilde. Su padre, Félix de Vega, era bordador de oficio, pero intentó dar a su hijo una buena educación. Estudió con los jesuitas, en la Universidad de Alcalá de Henares y en la Academia Real. Desde el principio muestra buena disposición para las letras. Toma parte en la conquista de las

Azores. Fue llamado también el «Fénix de los Ingenios» y «El monstruo de la naturaleza».

Tuvo una vida amorosa muy intensa, llegando a tener 17 hijos. La primera mujer importante para él fue Elena Osorio, que aparece en sus escritos como *Filís*, protagonista de *La Dorotea*. Era una actriz casada de la que Lope estuvo muy enamorado. Sin embargo, Elena le fue infiel y Lope, para vengarse, compuso una serie de escritos contra ella y su familia. Como respuesta, la familia de Elena puso una querrela contra Lope, y este fue condenado a ocho años de destierro en Valencia, donde el teatro ya estaba bastante desarrollado y de donde bebió para crear el suyo propio.

Unos meses después, raptó a Isabel de Urbina (conocida como *Belisa* en sus versos), con la que posteriormente contrajo matrimonio. Se embarcó en la Armada Invencible y, tras su derrota, entró al servicio del Duque de Alba.

En 1595, volvió a Madrid tras la muerte de su esposa y sus dos hijos pequeños. Aquí encontró a Micaela de Luján (*Camila Lucinda* en sus versos) y Juana Guardo. En este tiempo era ya muy conocido y sus comedias se vendían rápidamente. Se hizo sacerdote, pero sus hábitos no le apartaron de la escritura ni de sus enredos amorosos. De esta época es *El perro del hortelano*.



Retrato de Félix Lope de Vega, de autor anónimo.
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Su último amor fue Marta de Nevares (*Amarilis o Marcia Leonarda*). Sus últimos años de vida fueron muy duros: uno de sus hijos murió cuando buscaba perlas en Venezuela, su hija menor fue secuestrada y deshonrada, y su amada se quedó ciega y perdió el juicio, hasta morir.

Lope de Vega falleció el 27 de agosto de 1635 y a su funeral acudieron personas de dentro y fuera de Madrid.

Para saber más...

El libro *Tuerto, maldito y enamorado*, de Rosa Huerta es una novela juvenil que habla de la vida de Lope de Vega.

Existe una película, dirigida por Andrucha Waddington, titulada *Lope* que habla de la vida del autor y que te puede ayudar a hacerte una idea sobre el período histórico y el teatro de la época.

Obra

Lope afirmó que había escrito unas 1500 obras, aunque la crítica actual la considera una cifra exagerada. Hasta la actualidad han llegado algo más de 400 comedias, casi 50 autos sacramentales y diversas obras religiosas. Es difícil saber con exactitud la autoría de algunas creaciones porque, una vez que la obra había sido escrita por el dramaturgo, se vendía al director de la compañía (autor), quien podía, junto con los actores, modificarla a placer para conseguir una mejor puesta en escena, pues su sustento dependía del éxito. De esta forma, el autor inicial (el escritor) perdía todos los derechos de la misma.

En la época, se llegó a utilizar la expresión «es de Lope» para afirmar que era una obra que valía la pena ver. Los temas que utilizó fueron muy variados: desde históricos, legendarios, mitológicos, pastoriles, de costumbres, de aventuras de capa y espada,

religiosos, etc. Se basó en relatos legendarios y en la tradición folclórica.

Lope también escribió obras de tono ligero, como las comedias de enredo. Estas obras están ambientadas en un entorno urbano contemporáneo, cuyo tema principal es el amor. Son obras repletas de celos, intrigas y malentendidos que terminan con un final feliz. Algunos ejemplos de estas son *La dama boba* o *El perro del hortelano*.

También escribió obras de tono más serio. Dentro de este tipo se encuentran los dramas del honor campesino y los dramas trágicos. Los dramas del honor campesino se producen en un entorno rural en el que un campesino debe enfrentarse, solo o junto a todo su pueblo, al abuso de poder de un noble. Aparece un rey como personaje supremo que imparte justicia apoyando la actuación del villano. Entre ellas destacan *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En lo que se refiere a dramas trágicos, donde el protagonista se enfrenta a un destino final inevitable, la obra principal es *El caballero de Olmedo*.

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

La teoría teatral tiene sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles, en donde se distingue la tragedia y la comedia. La tragedia es una representación seria sobre acontecimientos que les suceden a unos personajes elevados (como pueden ser nobles y dioses) y que tiene un final trágico. La comedia es una representación donde los personajes pertenecen a clases bajas y tiene un final feliz. Tradicionalmente, se seguía la unidad de acción (dolorosa en la tragedia y alegre en la comedia), de tiempo (un solo día) y de lugar (un solo espacio). Algunos tratadistas en el siglo XVI exigían la representación en cinco actos.

En el término «comedia nueva» de Lope de Vega, «nueva» hace referencia a la singularidad de su teatro.

ridad de ese teatro con respecto al teatro anterior, ya sea clásico o renacentista. Sin embargo, el término «comedia» es más problemático porque no sigue la acepción histórica, sino que define todas las obras, tengan personajes altos o bajos, provoquen la risa o el llanto y sea cual sea su final.

Lope hizo una renovación del teatro recogiendo la herencia medieval y las tendencias renovadoras de algunos autores renacentistas del siglo XVI. En 1609 escribió *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que fue un discurso presentado en la Academia de Madrid, ante la presencia de eruditos y nobles de la sociedad de la época. En este discurso conflictivo, Lope se defiende, ante un público escéptico, de algunas críticas de la época que lo acusaban de ser infiel a las normas clásicas del teatro.

Hay que tener en cuenta que cuando Lope escribió este texto, la «comedia nueva» ya había triunfado, tenía la plena aceptación del público; por tanto, solo le quedaba ganarse la aprobación de los eruditos. Lope había escrito ya más de cuatrocientas comedias, así que no diseñó un modelo teórico y luego lo puso en práctica, sino que fue al contrario.

Por tanto, las principales características de la teoría dramática de Lope expuestas en su *Arte nuevo de hacer comedias* son:

- Se rompe la drástica diferencia entre la tragedia y la comedia, y se mezclan los elementos de ambas para crear la tragicomedia.
- Se prescinde de las unidades dramáticas de acción, espacio y tiempo. Para los defensores de la «comedia nueva» resultaba inverosímil que en un solo lugar y en unas pocas horas se produjeran tantos hechos dramáticos.
- Las obras se dividen en tres actos, que corresponden al planteamiento, nudo y desenlace. Para mantener el interés del público hasta el final, el conflicto se solucionará en las últimas escenas y no antes.
- Las obras se escriben en verso, utilizando la polimetría. Además, se establecerá una relación entre la acción y el tipo de verso. Por ejemplo, se usará el romance para las narraciones, el terceto para asuntos graves, etc.
- Existe el llamado decoro poético: el habla de los personajes se adapta a su condición social. Podemos distinguir cuatro niveles lingüísticos: épico (personajes elevados), sentencioso (ancianos), «petrarquista» con códigos del discurso amoroso (amantes) y agudeza jocosa (gracioso).
- Uso de personajes prototípicos como la dama, el galán, el noble poderoso, el villano, los criados, etc. Aparece la figura del «gracioso», que suele ser un criado y que es el contrapunto cómico del protagonista.
- El teatro tiene que ser un entretenimiento, por ello, Lope siempre escuchó los gustos del público y mezcló elementos cultos con elementos populares. Con este objetivo se suelen intercalar fragmentos líricos, canciones populares, bailes, etc.
- Los temas son muy variados: el amor, la religión, la historia y la virtud. Cabe destacar especialmente el tema del honor y la honra. Las causas de la pérdida del honor eran muchas, pero estaban casi siempre enfocadas al tema de las relaciones sexuales ilícitas y se solían centrar en los argumentos recurrentes de tener una mujer adúltera o una hija seducida por un hombre. La pérdida del honor obligaba al hombre a tomar venganza. Esta podía ser pública e inmediata (si la deshonra había sido pública) o

meditada y secreta (si la deshonra no era conocida por todos). El honor entra siempre en colisión con el amor o con la jerarquía social. Los códigos del honor se superponen al individuo y este no tiene otra opción que seguirlos; nadie puede rebelarse contra ellos porque la sociedad no lo permitiría.

La importancia de Lope de Vega ha llegado hasta nuestros días. En el patrimonio teatral español, el Premio Lope de Vega de Teatro es uno de los más prestigiosos galardones y la Compañía Nacional de Teatro Clásico sigue representando con éxito sus obras.

Cambios y evolución del teatro de Lope y la «comedia nueva»

El modelo teatral de Lope, seguido por todos los autores del siglo, fue adoptando ligeros cambios y matices hasta Calderón de la Barca, cuyo teatro presenta una mayor profundización en personajes y caracteres.

Por otra parte, a lo largo del siglo, dos tipos de representaciones se unen al éxito de las comedias de Lope: el teatro cortesano para la clase alta y los autos sacramentales para el pueblo en general.

Seguidores de Lope de Vega

El extraordinario éxito de la obra teatral de Lope de Vega hizo que otros autores siguieran su modelo expresado en *Arte nuevo de hacer comedias*; se trata de la llamada escuela o ciclo dramático de Lope de Vega, entre los que destacan tres autores:

- Guillén de Castro (1569-1631) que escribió *Las mocedades del Cid*, una dramatización del romancero creado por el héroe castellano.
- Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), autor de *La verdad sospechosa*, cuyo protagonista es la muestra concreta del vicio de la mentira.

- Tirso de Molina (1584-1648), el más importante de sus seguidores y que supone una evolución con respecto al maestro.

En la segunda mitad del siglo, sobresale la figura de Calderón de la Barca (1600-1681), cuyo teatro manifiesta claras diferencias con respecto a la figura de Lope. El año de la muerte de Calderón se toma como final del Barroco en España.

El teatro cortesano

Hacia 1630 se desarrolló un teatro cortesano en el que convivían poesía y música junto con una gran tramoya. A ello contribuyó la construcción del Palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV. En este tipo de teatro dirigido a la corte trabajaron escenógrafos italianos. Calderón se convirtió en el dramaturgo favorito del rey.

El auto sacramental

El auto sacramental continúa la tradición del drama litúrgico surgido en la Edad Media, aunque ofrece algunos rasgos significativos propios de la época barroca. Formalmente, son obras teatrales de un solo acto, representadas alrededor de la festividad del Corpus Christi, con el fin de exaltar el misterio de la Eucaristía. Presentan un carácter alegórico y los personajes encarnan conceptos abstractos como la Verdad, el Ingenio, Dios, etc. Tenían una finalidad moral encaminada a explicar y reforzar las verdades del catolicismo frente a la presión de la Reforma luterana. La representación de los autos empleaba un aparato escénico protagonizado por los «carros» (dos o más)- construcciones sobre ruedas que servían para disponer los recursos escenográficos sobre el lugar, generalmente plazas- donde iba a ser representada la obra.

Tirso de Molina (Madrid, 1579 – Almazán, 1648)

Gabriel Téllez fue conocido en su faceta artística con el pseudónimo de Tirso de Molina.

De orígenes humildes, ingresó joven en la Orden de la Merced, recorriendo un buen número de conventos, en algunos de los cuales ocupó el cargo de comendador. Entre 1616 y 1618 fue profesor en la Universidad de Santo Domingo, lo que le permitió conocer la realidad del Nuevo Mundo, que después utilizará para algunas de sus obras.

En 1625 la Junta de Reformación lo acusó de escribir comedias profanas y fue desterrado a Sevilla. Sus últimos años los pasó en Soria, donde murió en el convento de Almazán en 1648.

Características de su teatro

Aunque la principal finalidad en la dramaturgia sigue siendo la de entretener y divertir al público, el teatro de Tirso de Molina supone una evolución de la «comedia nueva» hacia una literatura más moralizante. Se observa un progreso en las formas canónicas de Lope en varios aspectos:

- la profundización psicológica de los personajes, especialmente de los femeninos.
- la focalización de la acción en torno a un personaje central.
- un estilo elaborado con simetrías, paralelismos e imágenes.
- preocupaciones morales y sociales.
- una aguda visión de la sociedad, a la que critica; pero, como sucedía en el teatro Lope de Vega, no en su raíz, puesto que defiende el sistema social, sino en los diferentes caracteres individuales.

Clasificación de su obra

Parece ser que Tirso escribió unas 400 obras; sin embargo, solo se conservan 60. Compuso teatro religioso y profano. Dentro del primero se pueden distinguir autos sacramentales, comedias bíblicas y comedias de santos. Mucho más interesante es su teatro profano, en el que se pueden destacar dramas históricos dedicados a la figura de Pizarro y su obra más famosa, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1630). De las comedias de capa y espada merecen especial atención *El vergonzoso en Palacio* y *Don Gil de las calzas verdes*, comedia protagonizada por una mujer, doña Juana, que va a la corte disfrazada de hombre en busca de su amante, que la ha abandonado. Tras numerosos incidentes (celos, presión paterna e infidelidad), consigue recuperar su honor y casarse con su enamorado.

El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra. Creación del mito

Publicada en 1630 y atribuida a Tirso de Molina, es su obra más conocida. Su paternidad ha sido discutida por parte de la crítica porque en la época la versión más conocida era la que llevaba por título *Tan largo me lo fiáis* (1617) que para algunos críticos es de Andrés de Claramonte; no obstante, a día de hoy se considera que Tirso la compuso entre 1612 y 1625.

En esta obra se da origen al mito de D. Juan, uno de los más relevantes de la literatura española. Don Juan es el burlador de todas las convenciones: el amor, el matrimonio, las mujeres, las reglas, el poder, incluso la ley divina. No le preocupa la salvación de su alma, ya que confía en que antes de morir se arrepentirá y podrá salvarse («¡Qué largo me lo fiáis!», es decir, que todavía le queda tiempo para arrepentirse).

El argumento comienza *in media res* con la seducción de la duquesa Isabela por el joven



El burlador de Sevilla y convidado de piedra,
de Tirso de Molina

caballero en Nápoles, haciéndose pasar por su prometido, Octavio. Consigue huir gracias a su tío. En esta fuga arriba, después de un naufragio, a las costas de Tarragona donde es auxiliado por la pescadora Tisbea, a quien también cautiva y abandona para ir camino de Sevilla. Allí engaña a doña Ana de Ulloa, haciéndose pasar por su primo enamorado, el marqués de la Mota. Esta, cuando descubre el engaño, pide auxilio y acude en su ayuda D. Álvaro de Ulloa, su padre, que es asesinado por don Juan. Tras el crimen, Tenorio vuelve a huir hacia Dos Hermanas, donde asiste a la boda de unos aldeanos, Batricio y Aminta. Con artimañas, seduce a la joven novia y luego la abandona. Después de tan numerosas fechorías, todos piden justicia al rey, que manda apresar a D. Juan. Este se refugia en la iglesia donde está enterrado el Comendador, padre de doña Ana. El joven invita a cenar al espectro y se citan para la noche siguiente en la capilla. Al darle la mano a la estatua del Comendador, un fuego recorre su cuerpo y muere.

Mucho se ha especulado sobre los orígenes de este personaje. Para su creación, Tirso reúne fuentes históricas y literarias. Con respecto a las primeras, Juan de Tassis y Acuña, Conde de Villamediana, pudo ser un modelo. Conocido en su tiempo como jugador, mujeriego y peleón, sufrió incluso un proceso inquisitorial por sodomía.

Las fuentes literarias parecen más diversas. Por una parte, están las que defienden su origen en el folclore medieval europeo: el tema de la invitación a una calavera por parte de un joven que antes se ha burlado de ella, se muestra en varias leyendas europeas. Otras aluden a la literatura española como fuente. En *Dineros son calidad* (1623) de Lope de Vega, aparece una estatua animada. También se presenta el joven apasionado en sus relaciones con mujeres en *La fianza insatisfecha* (1612-13), igualmente de Lope, *El infamador* (1581) de Juan de la Cueva o en *El rufián dichoso* (1615) de Cervantes. Por último, algunos autores sugieren el origen del personaje en otras literaturas. El profesor Farinelli afirma que en 1620 aparece en Italia la leyenda de *El convidado de piedra* con un argumento parecido; T.A.E. Scröder apunta al entremés *Larva mundi* (1615) representado por los jesuitas alemanes del Ingolstadt.

En cualquier caso, aunque el personaje se popularizó y fue modificándose con el tiempo, se considera que el arquetipo se creó a partir del drama de Tirso. El objetivo del personaje del mercedario es el de actuar como si las leyes humanas y divinas no existieran. Posee una doble personalidad, por un lado, la condición hidalga y noble, llena de juventud y valor, por otro, el perfil diabólico que le lleva a actuar en la oscuridad de la noche, ocultando su identidad, como si de un Lucifer se tratase. Se atreve contra el cielo y actúa sin piedad alguna. Con estas dos caras se enfrenta, con orgullo, al amor y a la muerte. Estos son los elementos que lo hacen eterno.

La fuerza del protagonista se evidencia en las obras artísticas y ensayos que posteriormente han tratado este modelo, que ha ido evolucionando y mostrando nuevos matices. Partiendo de la versión de Tirso, que se considera como punto de partida de la fijación del mito, se ha producido a lo largo de los siglos un proceso de reescritura que va desde la parodia, la exaltación de la figura de D. Juan en alguno de sus atributos, hasta incluso su desmitificación.

Para saber más...

Propuesta de Ana Suárez Miramón para la UNED.
<https://canal.uned.es/video/5a6f5f35b111f930c8b45e5>

(1685) Teatro. El burlador de Sevilla – YouTube

Estudio 1 de TVE visionado de la obra:
<https://youtu.be/mSLOmfjMb7g>

Calderón de la Barca

Calderón de la Barca es uno de los dramaturgos más importantes de la literatura española y del teatro barroco. Nació en 1600 en el seno de una familia acomodada. Estudió en los jesuitas de Madrid y en las Universidades de Alcalá y Salamanca. Fue un hombre de carácter severo y aristocrático, de ideas tradicionales y pesimista, lo cual se refleja en algunas de sus obras.

Viajó por Italia y Flandes, fue nombrado caballero de la Orden de Santiago y se dedicó al ejercicio de las armas. Se ordenó sacerdote a los 51 años y se hizo capellán del rey Felipe IV, para cuya corte escribió obras de teatro cortesano. Murió a los 81 años, fecha que se considera el final de la literatura barroca.

Para saber más...

Vídeo introductorio sobre Calderón de la Barca en el Biblioteca Virtual Cervantes:
<https://youtu.be/yFnhRQrsl8?t=3>

Características de su teatro

La obra de Calderón aplica el modelo teatral creado por Lope de Vega, perfeccionando distintos aspectos:

- La construcción, simplificando las tramas, reduciendo el número de personajes y centrando la atención en un solo protagonista, más desarrollado psicológicamente.
- El lenguaje que utiliza es más elaborado, con imágenes y metáforas cultas.
- La puesta en escena también es mucho más rica; da especial importancia a la escenografía y a la música.
- Los temas son más profundos y son tratados desde una perspectiva filosófica.
- Utiliza las técnicas del soliloquio y del monólogo para expresar sentimientos y razonamientos.

Clasificación de su obra

Sus obras comprenden 110 comedias y 80 autos sacramentales, además de varias obras menores como entremeses. Se dividen principalmente en dos fases:

- En la primera fase retoma el estilo y temas de Lope, simplificándolos, como en *La dama duende* (1629).
- En la segunda fase, busca formas más personales, incluyendo elementos filosóficos, simbólicos y espirituales. A esta pertenecen dramas como *La vida es sueño* (1636) o *El alcalde de*

Zalamea (1651) y también autos sacramentales, género del que fue un gran maestro.

La vida es sueño

Publicada en 1635, es posiblemente la mejor obra de Calderón y la más conocida y recordada, sobre todo, por los monólogos de Segismundo.

La obra comienza *in media res* con el personaje de Rosaura vestida de hombre para ir en busca de su enamorado, Astolfo, que la ha rechazado por ser hija ilegítima. Se encuentra con Segismundo que se lamenta de su encierro e intenta matarla. Clotaldo, el tutor del joven la protege. Segismundo es el príncipe de Polonia al que su padre, Basilio, ha decidido encerrar en una torre porque, al nacer, un oráculo le predijo que su hijo se convertiría en un ser tirano que atentaría contra su padre. Pasado el tiempo, Basilio decide dar una oportunidad a su hijo y hace que lo narcoticen y lo lleven a palacio, para ver cómo se comporta. Si sus acciones confirman lo dicho por el oráculo, su sobrina Estrella y Astolfo (el enamorado de Rosaura) serán los nuevos reyes. Al despertar, Segismundo reacciona violentamente y, de nuevo drogado, es devuelto a la torre donde Clotaldo le explica que todo ha sido un sueño. El pueblo de Polonia, enterado de su existencia, se subleva contra el rey Basilio y libera a Segismundo que, en contra de los pronósticos, perdona a su padre y se muestra como un hombre prudente y clemente. Rosaura se casa con Astolfo y Segismundo con Estrella.

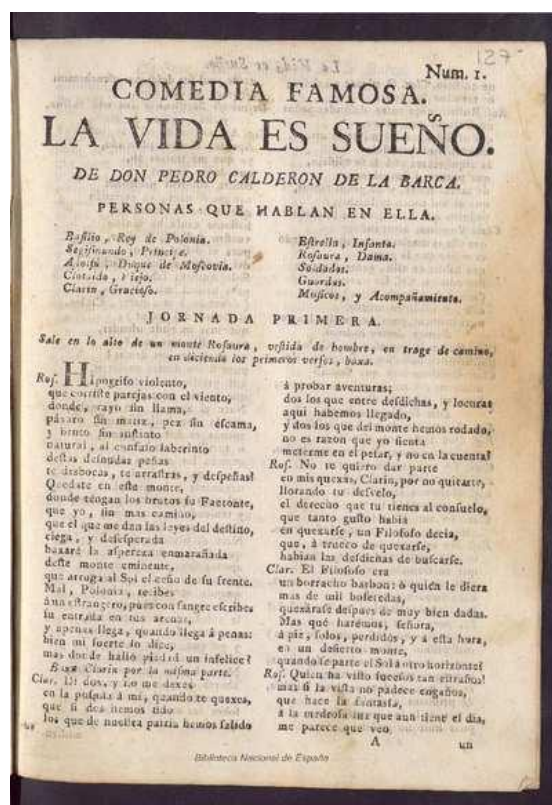
La obra plantea cuatro temas fundamentales: el libre albedrío, la dualidad entre la realidad y el sueño, el problema político de la legitimidad del poder y la tiranía, y, por último, el honor.

La cuestión del libre albedrío enfrentaba a teólogos y filósofos; la posición de la reforma luterana estaba a favor de la

predestinación, mientras que la iglesia católica se pronunciaba a favor del libre albedrío del hombre. Esta idea se desarrolla en el primer soliloquio de Segismundo, en el que se queja de su falta de libertad.

La comparación de la vida con un sueño se relaciona con el tema de la apariencia y la realidad, y la dificultad de distinguirlas. Segismundo se cuestiona qué es la realidad frente a los sueños, ya que nunca conoció una vida fuera del sueño al encontrarse encerrado desde que nació. Cuando a Segismundo, sin saberlo, le es concedido un día en la realidad, esto le parece más bien un sueño, haciendo al protagonista cuestionar la vida en su famoso segundo monólogo.

El problema de la legitimidad del poder lo desarrolla Basilio al proteger a su pueblo de la posibilidad de que Segismundo se convierta en un tirano. Sin darse cuenta, es él el que se convierte en tirano al anular la libertad de su hijo y privar a su pueblo del príncipe legítimo. Obra mal, pero Calderón soluciona el problema sin atacar las bases de la institución: Basilio reconoce su error y es perdonado, del mismo modo que Segis-



La vida es sueño,
de Pedro Calderón de la Barca

mundo cambia su destino y se convierte en un príncipe prudente.

Por último, el tema del honor perdido por Rosaura es el eje de la acción secundaria. A ella le ha sido arrebatado su honor en dos ocasiones: cuando su padre la abandonó después de nacer y cuando ha sido seducida y de nuevo dejada por Astolfo. El problema también se resuelve, en tanto que Clotaldo reconoce su paternidad y ella se casa con Astolfo.

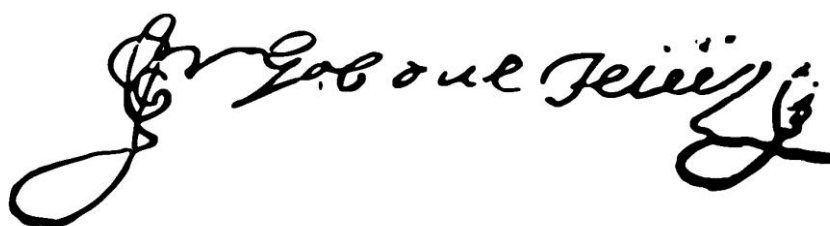
Para saber más...

Programa de RTVE *La mitad invisible* dedicado a *La vida es sueño*:

<https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-vida-sueno-calderon-barca/1275665/>

Solilloquios de Segismundo en la representación de *La vida es sueño* de Estudio 1 de TVE:

https://youtu.be/e8d_yDCEd9c



Firma de Gabriel Téllez, Tirso de Molina

Resumen. Cuadro general de los tres autores

	Características generales	Personajes	Acción, argumento y trama
Lope de Vega	Teatro popular, de acción y vital. Poca complicación escénica. Una tradición culta con lenguaje popular.	Prototípicos, con poca carga ideológica.	Dos acciones (principal y secundaria).
Tirso de Molina	Teatro más artificioso y complicado, estilo elaborado. Preocupaciones sociales y morales.	Con más profundidad, las mujeres son protagonistas.	Argumentos complicados con juegos de apariencias e intrigas.
Calderón de la Barca	Teatro con rica escenografía. Lenguaje elaborado. Preocupaciones filosóficas. Técnica del monólogo y soliloquio.	Profundos y elaborados. Los personajes populares más escasos.	Simplifica las tramas, concentra la acción.

El teatro europeo en el siglo XVII

El teatro inglés

El teatro isabelino (Teatro del Siglo de Oro inglés, que abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII), está unido intrínsecamente a William Shakespeare, aunque en su época fue mucho más famoso Christopher Marlowe; también fueron populares John Ford y Ben Jonson.

Shakespeare trabajó como actor y director escénico, además de escribir las obras que representaba con su compañía. Está considerado como la cumbre de la dramaturgia universal. Su obra abarca desde dramas históricos como *Ricardo III* o *Enrique IV*, tragedias en las que los personajes encarnan modelos de comportamiento como *Hamlet* (la duda), *Otelo* (los celos), *Macbeth* (la ambición) y *Romeo y Julieta* (el amor), hasta comedias de enredo y fantasía como *Sueño de una noche de verano*.

El teatro francés

En la segunda mitad del siglo XVII, paralelo a la hegemonía de Francia, el teatro vivió su máximo esplendor. Se trata del llamado «teatro clásico francés» que anticipa la estética neoclásica, pues se ajusta a la regla de las tres unidades de la preceptiva grecolatina, separa lo trágico y lo cómico y persigue una finalidad moral. Destacan tres autores, Pierre Corneille, Molière y Racine.

Corneille fue el creador de la tragedia clásica francesa, mediante obras centradas en el estudio psicológico. Escribió *El Cid*, basada en el héroe castellano.

Molière es la figura más relevante de la comedia francesa, cuya misión es «corregir los vicios de los humanos». Para ello escribió comedias de caracteres en verso y prosa, en las que pone en escena algún personaje marcado por un defecto en su grado máximo; por ejemplo, la avaricia en *El avaro*, la pedantería femenina en *Las preciosas ridículas*, la ignorancia de los médicos en *El médico a palos*. Su obra más



Shakespeare's Globe, Londres

famosa es *Tartufo*, estrenada en 1664, en la que censura el vicio de la hipocresía. Es conocida, también su adaptación del mito de don Juan, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de 1665.

Racine es el máximo exponente de la tragedia clásica francesa, alcanza la perfección en el verso y construye personajes tomados de la antigüedad clásica. Destacan las figuras femeninas como en *Fedra* o *Andrómaca*.

El teatro italiano

En Italia, aunque la mezcla entre realidad y ficción lograda a través de la representación escénica es afín a la sensibilidad del siglo XVII, la calidad de la producción teatral es bastante más modesta que la europea, con la excepción de la tragedia *Reina di Scotia* de Federico Della Valle.

También se registra un éxito del melodrama (aunque data del siglo anterior), así como una difusión de la *commedia dell'arte*, también del siglo anterior, pero que es muy apreciada por el público popular.



Evolución del mito de D. Juan desde Tirso de Molina al siglo XXI

La *commedia dell'arte* de la Italia del siglo XVII lo parodió y lo convirtió en uno de los temas de los *canovacci* de la época en los que D. Juan aparece como un personaje que acumula conquistas. Esta interpretación burlesca influyó en las versiones francesas e inglesas posteriores; la de Molière y la de Thomas Shadwel resaltan el carácter libertino y ateo del protagonista, y casi eliminan el elemento trascendental representado por la muerte.

En el siglo XVIII, en el libreto de Da Ponte de la ópera de Mozart, se restableció la relación entre la estatua vengadora del Comendador y el seductor rebelde.

En las versiones del Romanticismo, se exaltó su imagen como símbolo del rebelde individualista y adquirió importancia la figura femenina que se presenta como intermediaria entre lo terrenal y el más allá. Don Juan busca ser el ideal del amante irresistible y, a su vez, la seducción se convierte en un deseo frustrado de conocimiento, lo que lo acerca al personaje de Fausto. Algunas de las obras de esta época que recrearon el mito son una expresión de las vivencias personales de los autores, como las de Lord Byron o José de Espronceda. Otras, en cambio, se basan en el original de Tirso, tal es el caso de las de Dumas y Mérimée, o la del español José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, de 1844 que presenta a un protagonista burlador y pendenciero como el de Tirso, pero que al final de la obra se salva por la intervención de la mujer y de su amor. La obra de Zorrilla ha sido la que ha dado a conocer al personaje al público de los últimos siglos, y su *D. Juan Tenorio* se representa tradicionalmente en España la víspera del Día de los Fieles Difuntos.

Al calor del éxito que obtuvo el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, al igual que ocurrió con

Don Juan y la estatua del comendador, de Alexandre-Évariste Fragonard.
Metropolitan Museum of Art, New York

las reinterpretaciones de la *commedia dell'arte*, surgieron una serie de obras que parodiaron el modelo e hicieron burla de sus versos más famosos. Ejemplos de ello se evidencian en títulos como *Juan Perdió* o *D. Juan Notorio*. La novela realista española también dejó ejemplos de donjuanes con un talante más burgués y provinciano en obras de Galdós (*Fortunata y Jacinta*) y Clarín (*La Regenta*).

Por último, los autores del siglo XX y XXI se plantean el propósito de interpretar el mito, aclararlo o desmitificarlo. Para los miembros de la Generación del 98 tuvo un interés especial, lo utilizaron para examinar problemas modernos como la religión (Unamuno), la desvirtualización del personaje que aparece en su edad madura como un donjuán cansado (los Hermanos Machado, Azorín) o su degradación esperpéntica, que muestra una crítica a la sociedad (Valle-Inclán). El médico Gregorio Marañón, se acercó al mito desde la biología y en un famoso ensayo lo caracterizó como

un adulto inmaduro con un desarrollo biosexual débil. En el siglo XX aparecieron versiones en las que D. Juan se feminiza, mostrando cómo el mito se adapta a las circunstancias de cualquier época. El cine también se ha interesado por el mito del que hay varias versiones, tanto de cineastas europeos como españoles: Roger Vadim, Carlos Saura o Gonzalo Suárez, son solo algunos de los que lo han adaptado.

En el siglo XXI, D. Juan sigue siendo un personaje que interesa a los artistas y al público porque permite su reelaboración continua en parodia, sublimación o desmitificación, se revisa continuamente. En definitiva, después de tantos siglos, se puede afirmar que D. Juan es un arquetipo que, surgido de la cultura española pertenece al imaginario colectivo occidental como los grandes personajes clásicos. Ello se debe a su capacidad de adaptación para dar respuesta a las preguntas del individuo de cualquier época.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Fuenteovejuna*, Lope de Vega. Acto III, escena IV. Lamento de Laurencia tras ser violada. (versos 1712-1814).

ACTO III ESCENA IV

Sale LAURENCIA, desmelenada

LAURENCIA: Dexadme entrar, que bien puedo,
en consejo de los hombres;
que bien puede una mujer,
sino a dar voto, a dar voces.
¿Conocéisme?

ESTEBAN: ¡Santo cielo!
¿No es mi hija?

JUAN [ROXO]: ¿No conoces
a Laurencia?

LAURENCIA: Vengo tal,
que mi diferencia os pone
en contingencia quién soy.

ESTEBAN: ¡Hija mía!

LAURENCIA: No me nombres
tu hija.

ESTEBAN: ¿Por qué, mis ojos?
¿Por qué?

LAURENCIA: ¡Por muchas razones!
Y sean las principales,
porque dexas que me roben
tiranos sin que me vengues,
traidores sin que me cobres.
Aún no era yo de Frondoso,
para que digas que tome,
como marido, vengança,
que aquí por tu cuenta corre;

que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre, y no del marido,
la obligación presupone;
que en tanto que no me entregan
una joya, aunque la compre,
no ha de correr por mi cuenta
las guardas ni los ladrones.
Llevóme de vuestros ojos
a su casa Fernán Gómez;
la oveja al lobo dexáis,
como cobardes pastores.
¡Qué dagas no vi en mi pecho!
¡Qué desatinos enormes,
qué palabras, qué amenazas,
y qué delitos atrozes,
por rendir mi castidad
a sus apetitos torpes!
Mis cabellos, ¿no lo dicen?
¿No se ven aquí los golpes,
de la sangre, y las señales?
¿Vosotros sois hombres nobles?
¿Vosotros, padres y deudos?
¿Vosotros, que no se os rompen
las entrañas de dolor,
de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dize
de Fuente Ovejuna el nombre.
¡Dadme unas armas a mí,
pues sois piedras, pues sois bronzes,
pues sois jaspes, pues sois tigres...!
Tigres no, porque ferozes
siguen quien roba sus hijos,
matando los caçadores
antes que entren por el mar,
y por sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
¡Gallinas! ¡Vuestras mujeres

sufrís que otros hombres gozen!
¡Poneos rucas en la cinta!
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios, que he de trazar
que solas mujeres cobren
la honra de estos tiranos,
la sangre de estos traidores!
¡Y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes!
¡Y que mañana os adornen
nuestras tocas y basquiñas,
solimanes y colores!
A Frondoso quiere ya,
sin sentencia, sin pregones,
colgar el Comendador
del almena de una torre;
de todos hará lo mismo;
y yo me huelgo, medio hombres,
porque quede sin mujeres
esta villa honrada, y torne
aquel siglo de amazonas,
eterno espanto del orbe.

Fragmento de *Fuenteovejuna*, Acto III, escena IV. Lamento de Laurencia tras ser violada.
Versos 1712-1814 en MARÍN, J. M. (ed.), *Fuente Ovejuna*, Madrid, Cátedra,
Letras Hispánicas, 2004

1. Tema

En este fragmento se trata el tema del honor a través del lamento de Laurencia, quien ha sufrido una violación a manos de un personaje poderoso, el Comendador Fernán Gómez, y quien pide venganza al resto de habitantes del pueblo.

2. Resumen

Este fragmento pertenece al Acto III, Escena IV (versos 1712-1799). Este tercer y último acto comienza con una reunión del pueblo de Fuenteovejuna, que se encuentra molesto por el comportamiento del Comendador y pretende dictaminar el castigo que se tiene que aplicar. En

este preciso instante se inserta el fragmento: aparece Laurencia, despeinada y herida, que acaba de escapar de su prisión, reclamando a gritos poder tomar parte en el consejo de hombres para pedir venganza.

El pueblo decide actuar tomando la justicia por su mano, entrando a la fuerza en el palacio de la Encomienda y asesinando al Comendador. La acción se realiza en nombre de Fuenteovejuna y de los Reyes Católicos. Estos, cuando conocen lo ocurrido por boca de Flores (sirviente de Fernán González) mandan a un juez a resolver el caso, pero lo único que consigue a la pregunta de «¿Quién mató al Comendador?» es la respuesta de «Fuenteovejuna lo hizo».

Tras el infructífero interrogatorio, el juez vuelve al palacio del Rey. Este, al no entender lo ocurrido, deja paso para que el mismo pueblo se lo explique. El pueblo de Fuenteovejuna le dice que había actuado en contra de los agravios que el Comendador había cometido y que todo lo hicieron en el nombre del Rey mismo y de la Reina. Don Fernando de Aragón, decide absolver al pueblo de toda culpa.

En este texto, Laurencia aparece desmelenada y magullada en escena, clamando venganza por haber sido violada por Fernán González el mismo día de su boda. Exige, con rabia, la responsabilidad de la represalia al padre, ya que todavía no había consumado su amor con Frondoso en la noche de bodas y, por tanto, no corresponde a este último el castigo. Además, Frondoso está preso injustamente por defender sus derechos y los problemas que el Comendador siempre origina con las mujeres. Del mismo modo, Laurencia expresa las amenazas y golpes recibidos, llama a los hombres cobardes por no defenderla y dice que solo las mujeres podrán devolverle la honra. Si se continuase con la lectura de la escena, en el fragmento se apreciaría cómo todos deciden ir a dar muerte al Comendador por ser un tirano.

3. Estructura

Externa

La obra está escrita en verso y está compuesta por tres actos:

- El primer acto se compone de cuatro escenas. En ellas se presentan los distintos personajes, se habla sobre la existencia del amor y se muestra la actitud censurable del Comendador, quien acosa a Laurencia, que es defendida por Frondoso. También se nombran las batallas y luchas entre Alonso de Portugal y Fernando de Aragón por la sucesión de Enrique IV.
- El segundo acto está formado por cinco escenas. El Comendador, haciendo gala de su poder, pide a Esteban que le junte con su hija Laurencia. Este, con el apoyo del pueblo, se niega y Fernán González decide tomar represalias. Laurencia y Frondoso se comprometen, pero durante la celebración de la boda aparece el Comendador que apresa a Frondoso y se lleva a Laurencia. Se siguen mencionando las batallas con el Rey de Portugal.
- El tercer acto se compone de siete escenas y es donde se ubica este fragmento.

El ritmo es rápido, intenso. Laurencia quiere decir muchas cosas en poco tiempo. Es un fragmento que se podría calificar de breve, pero en el que hay gran tensión dramática. Esta se mantiene hasta que Laurencia consigue que los hombres reaccionen y se movilicen. Destacan las preguntas retóricas, para dar cierta lentitud y expectación al oyente.

Interna

Se podría dividir el fragmento en tres partes:

- «Dexadme entrar... ni los ladrones»: Laurencia se abre paso entre la multitud de hombres y le reprocha a su padre no haber sido vengada, ya que es su obligación.
- «Llevóme de... y las señales?»: se cuenta el terrible acontecimiento sufrido con el Comendador.
- «¿Vosotros sois...?... espanto del orbe»: Laurencia mantiene la rabia contra los hombres profiriéndoles insultos, tomando ella las riendas y animando a las mujeres a actuar.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Este fragmento teatral procede de la obra *Fuenteovejuna*, escrita en tres actos por el dramaturgo Félix Lope de Vega, en torno a 1613 y publicada en Madrid en 1619. Es una de las obras más conocidas del autor. Está ambientada en el periodo de los Reyes Católicos y está basada en un hecho real. La obra presenta la reacción del pueblo frente a los abusos de poder del Comendador.

Se enmarca dentro de los dramas de honor campesino, que pertenecen a las obras de tono más serio de Lope. Estas se producen en un entorno rural y un villano debe enfrentarse a las injusticias de alguien más poderoso. Al final de dichas obras, aparecen los Reyes Católicos para instaurar de nuevo la paz y el orden social. Otros ejemplos son *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *El mejor alcalde, el Rey*.

Para Lope, el tema del honor era uno de los más importantes. En el *Arte nuevo de hacer comedias* escribía «los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente» (Vega, *Arte nuevo*, 327-328). El hecho de que se tratase de una obra basada en un hecho real fue para Lope de Vega algo importante para poder atraer al público.

En lo que respecta al tono es exaltado e intenso, lleno de rabia y fuerza. Laurencia acaba de vivir un episodio traumático y en este fragmento expresa toda la cólera y el sufrimiento que ha sentido y reprocha la actitud de los hombres de la villa. Se hace fuerte en su discurso, con una exhortación desesperada a la actuación de los hombres ante la injusticia sufrida. Es un tono muy personal en el que describe lo que su cuerpo ha sufrido («Mis cabellos, ¿no lo dicen? / ¿No se ven aquí los golpes, / de la sangre, y las señales?»).

Por otro lado, la obra se lleva a cabo, en su mayor parte, en el pueblo de Fuenteovejuna. Este fragmento en concreto se realiza en la sala del consejo, donde están reunidos todos los hombres del pueblo y donde interrumpe Laurencia la reunión.

En referencia al tiempo, como se ha señalado anteriormente, esta obra está basada en un hecho real, acontecimientos que ocurrieron entre los años 1474 y 1516, tras la muerte del rey Enrique IV, que produciría una guerra civil. El tiempo histórico de la obra es, por tanto, abril de 1476, mientras que el tiempo de la acción son varios días. Este fragmento en concreto representa unos pocos minutos.

Entre los variados personajes cabe mencionar los siguientes:

- Laurencia: es el personaje principal, el más activo (habla y actúa). Tiene voz propia, pide su venganza, pero también se defiende a sí misma con gran fuerza. Es una mujer del pueblo, una labradora.
- Esteban: es el padre de Laurencia y alcalde del pueblo. Apenas aparece en la obra, pero cuando lo hace, aparece en relación con su hija y la afrenta que les ha hecho el Comendador, ya que debe ser el protector de la honra de ella.
- Juan Rojo (Roxo): labrador del pueblo. Antes de entrar Laurencia con su discurso había propuesto pedir la protección de los Reyes Católicos ante el incidente con el Comendador.

Se nombra, además, a Frondoso y al Comendador, pero no aparecen en escena en este fragmento.

Es un fragmento que destaca por su crudeza. Se muestra el sufrimiento de la joven que ha vivido una terrible experiencia, pero, a la vez, se pide que se produzca un acto en el futuro próximo todavía más terrible: la muerte del Comendador. Es un momento de gran tensión dramática, en el que se llama a las armas y que prepara el desenlace de la obra.

El fragmento supone una acusación a los hombres de la villa de ser unos cobardes, a los que llama a la movilización. En un primer momento, Laurencia pone en duda la hombría con una serie de preguntas retóricas: «¿Vosotros sois hombres nobles? / ¿Vosotros, padres y deudos? / ¿Vosotros, que no se os rompen / las entrañas de dolor, / de verme en tantos dolores?». A continuación, hay una serie de comparaciones con animales: «tigres» no pueden ser porque no son feroces; sino que son «liebres» porque huyen y «gallinas» por cobardes. Por último, aparecen, aquí una gran cantidad de insultos en boca de la joven: hilanderas, maricones, amujerados, cobardes, medio hombres...

La forma verbal más utilizada es el presente de indicativo, ya que da una sensación de que se debe actuar aquí y ahora, y le sirve a Laurencia para las acusaciones y las calificaciones que hace de los hombres.

Destaca el verbo «Llevóme»: en pretérito perfecto simple con el pronombre pospuesto; está colocado al inicio del verso para emprender la narración de la violación, siendo, además, un verbo de movimiento que expresa esa violencia al haber sido arrancado el honor de la joven.

El texto seleccionado es un romance, ya que está compuesto por versos octosílabos, con rima asonante en los pares (o-e). Entre las figuras retóricas que aparecen destacan las metáforas, que son muy abundantes, especialmente con los animales como vehículo: lobos, ovejas, tigres... Se utiliza la imagen del lobo que roba el ganado. También hay una personificación de los cabellos: «Mis cabellos, ¿no lo dicen?» y una sinécdoque de la parte por el todo en «Llevóme de vuestros ojos».

Asimismo, hay preguntas retóricas y exclamaciones, anáforas («¿Vosotros sois...? ¿Vosotros...? ¿Vosotros...?»), paralelismos («tiranos sin que me vengues / traidores sin que me cobres»), una hipérbole («¿...os rompen las entrañas de dolor?») y un polisíndeton final («pues..., pues...»). Además, al comparar al pueblo con las ovejas se hace un juego de palabras con el nombre de *Fuenteovejuna*.

Conclusión

Este es uno de los fragmentos más importantes de la literatura española. Su fuerza expresiva y el poder que se le otorga a la mujer, con la capacidad de levantar a un pueblo entero en rebelión, muestra una visión diferente e innovadora en el teatro español.

Aparecen en él varios temas como el honor, la justicia, el poder, el amor... El Comendador abusa de su poder actuando como si Laurencia fuera de su propiedad, mientras esta daña su orgullo al oponer resistencia. Asimismo, el juicio de Frondoso va a ser «sin sentencia, sin pregones», es decir, el Comendador va a actuar por su cuenta, de forma arbitraria y sin hacer caso a la justicia. Por ello, Laurencia añade que, vista la actuación del poderoso, cualquier hombre está en riesgo de sufrir una injusticia semejante.

Contiene también un alegato feminista. La rabia de Laurencia moviliza a los hombres y les obliga a tomar una dura decisión, la de enfrentarse a un poderoso que ha desoído los principios de la justicia y que actúa con abuso de poder.

En este fragmento, Laurencia se adjudica los papeles socialmente reservados a los hombres: ella tiene voz ante la muchedumbre y decide actuar porque ve que el resto no lo hace. Es una sociedad patriarcal en la que ella toma las riendas. Además, se mencionan las amazonas, sociedad absolutamente matriarcal en las que las mujeres son temidas por todos.

Laurencia, en este texto, niega su relación padre-hija, ya que Esteban no la ha protegido, acusación que extiende a todos los hombres del pueblo. Hace una inversión de papeles, diciendo que será ella quien limpiará su honra matando al ofensor. En el fragmento siguiente, Esteban, ante los insultos de Laurencia dice que irá él a vengar su honra, a lo que se le une todo el pueblo. Más adelante en la obra, el Comendador quita la vara de alcalde al padre de Laurencia y le atiza con ella. En ese momento, Laurencia defiende a su padre, de nuevo, en una inversión de papeles.

Para saber más

Hay una representación teatral muy fiel al texto original a cargo del pueblo cordobés de Fuente Obejuna, donde participaron más de 300 vecinos, entre actores, figurantes y voluntarios.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Muchas veces, en español, utilizamos los nombres de animales con valoración calificativa, igual que en este fragmento aparecen algunas metáforas con animales para referirse a los habitantes de la villa. Por ejemplo, «eres un tigre» significa que eres una persona feroz, agresiva, implacable; sin embargo, «gallina» se utiliza para llamar a alguien cobarde. ¿Puedes encontrar más ejemplos con nombres de animales? ¿Hay diferencia cuando utilizamos el nombre del macho o el nombre de la hembra, como pasa en toro/vaca? Coméntalo con tus compañeros.

2. En el texto la palabra «Llevóme» lleva tilde. ¿Por qué? ¿Debería llevarla? Reflexiona sobre este acento.
3. Escribe una carta como si fueras Laurencia en la que le cuentas a un familiar que vive en Madrid lo que ha ocurrido en Fuenteovejuna.
4. Relaciona las siguientes características de la teoría dramática de Lope con estos fragmentos de su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Características	Fragmento número...
Se rompe la drástica diferencia entre la tragedia y la comedia y se mezclan los elementos de ambas para crear la tragicomedia.	
Se prescinde de las unidades dramáticas de acción, espacio y tiempo.	
Las obras se dividen en tres actos, que corresponden al planteamiento, nudo y desenlace.	
Las obras se escriben en verso, utilizando la polimetría. Además, se establecerá una relación entre la acción y el tipo de verso.	
Existe el llamado decoro poético: el habla de los personajes se adapta a su condición social.	
El tema de la honra.	

Fragmento 1

[...] Adviértase que sólo este sujeto
 tenga una acción, mirando que la fábula
 de ninguna manera sea episódica,
 quiero decir inserta de otras cosas
 que del primero intento se desvíen;
 ni que de ella se pueda quitar miembro
 que del contexto no derribe el todo; [...]

Fragmento 2

[...] Lo trágico y lo cómico mezclado,
 y Terencio con Séneca, aunque sea
 como otro Minotauro de Pasife,
 harán grave una parte, otra ridícula,
 que aquesta variedad deleita mucho:
 buen ejemplo nos da naturaleza,
 que por tal variedad tiene belleza. [...]

Fragmento 3

[...] Las décimas son buenas para quejas;
 el soneto está bien en los que aguardan;
 las relaciones piden los romances,

aunque en octavas lucen por extremo;
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas. [...]

Fragmento 4

[...] Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada,
pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman. [...]

Fragmento 5

[...] Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres. [...]

Fragmento 6

[...] El sujeto elegido, escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. [...]

TEXTO 2: *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina. Jornada I. Burla de D. Juan: a Tisbea (vv. 891-962)**JORNADA I**

CATALINÓN: Al fin, ¿pretendes gozar a Tisbea?

D. JUAN: Si burlar es hábito antiguo mío, ¿qué me preguntas, sabiendo mi condición?

CATALINÓN: Ya sé que eres castigo de las mujeres.

D. JUAN: Por Tisbea estoy muriendo, que es buena moza.

CATALINÓN: ¡Buen pago a su hospedaje deseas!

D. JUAN: Necio, lo mismo hizo Eneas con la reina de Cartago.

CATALINÓN: Los que fingís y engañáis las mujeres desa suerte lo pagaréis con la muerte.

D. JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis! Catalinón con razón te llaman.

CATALINÓN: Tus pareceres sigue, que en burlar mujeres quiero ser Catalinón. Ya viene la desdichada.

D. JUAN: Vete, y las yeguas prevén.

CATALINÓN: ¡Pobre mujer! Harto bien te pagamos la posada.

(Vase CATALINÓN, y sale TISBEA)

TISBEA: El rato que sin ti estoy estoy ajena de mí.

- D. JUAN: Por lo que finges así,
ningún crédito te doy.
- TISBEA: ¿Por qué?
- D. JUAN: Porque, si me amaras,
mi alma favorecieras.
- TISBEA: Tuya soy.
- D. JUAN: Pues di, ¿qué esperas,
o en qué, señora, reparas?
- TISBEA: Reparo en que fue castigo
de amor el que he hallado en ti.
- D. JUAN: Si vivo, mi bien, en ti,
a cualquier cosa me obligo.
Aunque yo sepa perder
en tu servicio la vida,
la diera por bien perdida,
y te prometo de ser
tu esposo.
- TISBEA: Soy desigual
a tu ser.
- D. JUAN: Amor es rey
que iguala con justa ley
la seda con el sayal.
- TISBEA: Casi te quiero creer;
mas sois los hombres traidores.
- D. JUAN: ¿Posible es, mi bien, que ignores
mi amoroso proceder?
Hoy prendes con tus cabellos
mi alma.
- TISBEA: Yo a ti me allano
bajo la palabra y mano
de esposo.
- D. JUAN: Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.
- TISBEA: Advierte,
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.

- D. JUAN: [Aparte.]
(¡Qué largo me lo fiáis!)
Ojos bellos, mientras viva,
yo vuestro esclavo seré.
Esta es mi mano y mi fe.
- TISBEA: No seré en pagarte esquivada.
- D. JUAN: Ya en mí mismo no sosiego.
- TISBEA: Ven, y será la cabaña
del amor que me acompaña
tálamo de nuestro fuego.
Entre estas cañas te esconde
hasta que tenga lugar.
- D. JUAN: ¿Por dónde tengo de entrar?
- TISBEA: Ven y te diré por dónde.
- D. JUAN: Gloria al alma, mi bien, dais.
- TISBEA: Esa voluntad te obligue,
y si no, Dios te castigue.
- D. JUAN: (¡Qué largo me lo fiáis!)

El Burlador de Sevilla, Tirso de Molina, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Edición a cargo de Ignacio Arellano

1. Tema

La seducción de Tisbea.

2. Resumen

El fragmento pertenece a la Jornada primera de *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. D. Juan, un noble español desterrado en Nápoles por sus fechorías, seduce a la duquesa Isabela fingiéndose su novio, el duque Octavio. Es descubierto y el rey ordena detenerlo, pero consigue escapar con la ayuda de su tío, don Pedro. De regreso a España, el barco naufraga en Tarragona, donde D. Juan vuelve a seducir a una pescadora, Tisbea. Más tarde la abandona y vuelve a Sevilla.

En este texto D. Juan confiesa a su criado Catalinón su intención de gozar de Tisbea. Catalinón le advierte de que si continúa con ese comportamiento, lo pagará con la muerte, a lo que D.

Juan responde que tiene tiempo («¡Qué largo me lo fiáis!»). Cuando D. Juan se queda a solas con Tisbea, le promete ser su esposo, ella cede a sus intenciones y propone tener el encuentro amoroso en su cabaña.

3. Estructura

Externa

La obra se divide en tres jornadas a la manera de la «comedia nueva», según las directrices de Lope de Vega. Cada jornada sigue a la anterior sin indicaciones de tiempo y lugar. Los diálogos son rápidos y, en general, también lo es el ritmo de la obra que comienza *in media res*: D. Juan acaba de engañar a la duquesa Isabela.

Interna

Atendiendo a la estructura interna de la obra completa, esta se divide en tres partes que se corresponden con las tres jornadas: planteamiento, nudo y desenlace. Así, en la primera jornada se presenta al personaje principal y su forma de proceder para con las mujeres, la seducción y el engaño. En la segunda, el protagonista comete su mayor pecado, mata al padre de la mujer que acaba de engañar, el comendador don Álvaro de Ulloa, en la tercera, se produce el desenlace, y D. Juan acaba siendo arrastrado a los infiernos.

Por lo que respecta al fragmento del comentario, se puede dividir en dos partes, según el movimiento de los personajes en la escena. La primera se corresponde con los versos 893-907 («Si burlar...» / «...te llaman») en los que se desarrolla la conversación entre Catalinón y D. Juan: el deseo, expresado por el protagonista, de gozar de Tisbea y la advertencia de su criado de que si sigue así lo pagará con la muerte.

La segunda parte está marcada por la entrada en escena de Tisbea y se corresponde con la conversación entre ella y D. Juan: el protagonista expone sus dotes seductoras por medio del uso de la palabra («Aunque yo sepa perder / en tu servicio la vida / la diera por bien perdida») y así consigue convencer a la pescadora («Ven, y será la cabaña / del amor que me acompaña / Tálamo de nuestro fuego») que cae rendida a sus pies.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El Burlador de Sevilla, obra a la que pertenece el fragmento, es la pieza teatral más famosa de Tirso de Molina (aunque todavía no está muy clara su autoría) en tanto que en ella se fija el arquetipo de D. Juan, ejemplo del joven apasionado y gallardo que actúa como si las leyes humanas y divinas no existieran para él («¡Qué largo me lo fiáis!»).

Esta obra pertenece al grupo de dramas filosóficos del autor. En ella se propone el castigo ejemplarizante de quien se cree que puede vivir saltándose las reglas sociales y divinas.

El espacio en el que se enmarca el fragmento son las costas de Tarragona, donde Tisbea trabaja como pescadora. Este es, por tanto, el lugar en el que se desenvuelven dos conversaciones de tono muy distinto: la primera entre D. Juan y su criado y la segunda entre el joven y Tisbea.

En la primera, la advertencia de Catalinón («lo pagaréis con la muerte») tiene un tono premonitorio, lúgubre al que D. Juan contesta con su habitual prepotencia: «¡Qué largo me lo fiáis!», auténtico *leit-motiv* que se repite constantemente en toda la obra.

La segunda charla, entre Tisbea y el burlador, presenta tonos líricos en los que D. Juan despliega toda su capacidad de seducción. La joven se muestra ya enamorada, de hecho, lo confiesa («El rato que estoy sin ti / estoy ajena de mí»), expresando de esta manera que solo piensa en él. Sin embargo, D. Juan juega a no creerla y pide más: «Porque, si me amaras, mi alma favorecieras». Poco a poco va minando la voluntad de la joven que, de forma sensata, ante la promesa de matrimonio del protagonista, indica la imposibilidad del enlace: «soy desigual a tu ser». Y de nuevo el seductor, ejerciendo sus dotes, confiesa que «Amor» es capaz de salvar las desigualdades. Tisbea, casi a punto de ceder, todavía muestra sus reticencias: «mas sois los hombres traidores». Parece que ella, de forma casi inconsciente, conoce la naturaleza de su conquistador.

No obstante, D. Juan es perseverante en su deseo, maneja con eficacia el arte de la seducción y ahora vuelve a la carga jurando matrimonio a «esos ojos» que lo matan. Y cuando ella vuelve a avisarle con la misma sentencia dicha por Catalinón («Advierte que hay Dios y que hay muerte»), don Juan muestra claramente la naturaleza de su engaño en el *Aparte*, que supone el anticlímax de la cautivadora conversación: «¡Qué largo me lo fiáis!».

Al final del fragmento Tisbea se entrega y expone abiertamente su deseo («¿Por dónde tengo de entrar? / -Ven y te diré por dónde»). D. Juan ha conseguido que sea ella, por su propia voluntad, quien le entregue su virtud y le señale el «camino», utilizando una terminología con un evidente doble sentido que haría las delicias de los espectadores de la época.

El protagonista ha doblegado la voluntad de la joven por medio de la palabra, utilizando toda la simbología del imaginario colectivo de cualquier espectador, tanto culto como popular. Por ejemplo, cuando confiesa a Catalinón lo que piensa hacer con Tisbea, alude al pasaje de Dido y Eneas de *La Eneida* y pone de manifiesto, tanto su superioridad cultural, como su arrogancia, al llamar «necio» a su criado.

Con Tisbea utiliza el tierno lenguaje amoroso con reminiscencias de la poesía culta y la popular. «Si vivo, mi bien, en ti» recuerda a la amorosa renacentista en la que el enamorado vive fuera de sí con la imagen de la amada; «perder/ en tu servicio mi vida» es un reflejo del servicio amoroso que el poeta asume en el «amor cortés». Por otra parte, la utilización de los ojos como metonimia de Tisbea, «ojos bellos, que mirando me matáis», pertenece tanto a la lírica culta como a la popular. Los ojos como espejo del alma y expresión del sentimiento aparecen en poemas tan conocidos como el madrigal de Gutierre de Cetina «Ojos claros, serenos». La utilización de «bellos» en lugar de «claros» parece solo una variante. D. Juan sabe cómo dirigirse a ella para que su discurso no resulte impostado.

Un último ejemplo de cómo D. Juan demuestra su manejo del lenguaje se encuentra en el uso de la metáfora «Amor es rey...junta seda con sayal». Tisbea es mujer inteligente, pero no instruida, por tanto, la imagen tiene que ser cotidiana para que sea eficaz (seda-clase alta; sayal-clase baja).

En cuanto al uso de la lengua por parte de Tisbea, se puede apreciar que sus intervenciones son más cortas, pero sentenciosas, como corresponde a un lenguaje más popular: «Estoy ajena de mí...soy desigual...que hay Dios y que hay muerte...y si no Dios te castigue». Con estas breves intervenciones Tisbea asume dos papeles, el de advertidora premonitoria, como Catalinón, y el de mujer defensora de su honra, en tanto que se resiste a los embates de D. Juan, hasta que se rinde.

Conclusión

En conclusión, el fragmento de esta primera jornada presenta a un protagonista con los atributos que lo han hecho convertirse en un arquetipo: prepotente, gallardo e inteligente. D. Juan se ríe de las advertencias de Catalinón y de Tisbea, se evidencia su hermosura cuando Tisbea confiesa que «está ajena de sí» y muestra su inteligencia en la manera en que es capaz de doblegar la voluntad de la joven para conseguir que, de forma voluntaria, se entregue a él. Resulta un personaje fascinante. En la primera jornada D. Juan todavía no ha alcanzado los tintes dramáticos que adquirirá cuando mate al padre de doña Ana de Ulloa y, a partir de ese hecho todo se vaya precipitando hacia el trágico final. D. Juan aquí es burlador, conquistador, pero todavía no ha visto el rostro de la muerte. Este fragmento, no obstante, revela la atracción que ejerce el personaje sobre los demás, también sobre el receptor de la obra, porque conecta con la raíz y la complejidad del comportamiento humano universal.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Pasa a estilo indirecto el siguiente pasaje: «Ya sé que eres / castigo de las mujeres.»
Catalinón le dice que
Catalinón le dijo que
2. Sustituye la palabra «crédito» en este fragmento por:
 - a) dinero.
 - b) adelanto.
 - c) confianza.

«Por lo que finges así
Ningún crédito te doy»
3. Transcribe esta oración condicional de segundo tipo (posible): «Si me amaras, / mi alma favorecieras» a una condicional de primer tipo (real) y a otra de tercer tipo (imposible).
4. En el texto aparecen dos campos semánticos, el del amor y el del engaño. Agrupa las palabras que pertenecen a uno y a otro.
5. Cambia los imperativos que aparecen en este fragmento a imperativos negativos.

«Entre estas cañas te esconde».

«Ven y te diré por dónde»
6. Escribe una breve conversación de unas 120-150 palabras en la que aparezcan dos personas, una de ellas intenta conquistar a la otra. Intenta que la conversación se adapte a la realidad de hoy y utiliza los recursos que creas necesarios.

TEXTO 3: *La vida es sueño*, P. Calderón de la Barca. Jornada I, monólogo de Segismundo (vv. 102-172)**PRIMER MONÓLOGO DE SEGISMUNDO**

(¡Ay mísero de mí, ay, infelice!)
Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así
105 qué delito cometí
contra vosotros naciendo;
aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:
bastante causa ha tenido
110 vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber
para apurar mis desvelos
115 dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer,
qué más os pude ofender
para castigarme más.
¿No nacieron los demás?
120 Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
qué yo no gocé jamás?

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
125 apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
130 del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
135 apenas signo es de estrellas
gracias al docto pincel,
cuando, atrevida y cruel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,

- 140 monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?
- Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
145 y apenas, bajel de escamas,
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
- 150 como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?
- Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
155 y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
- 160 del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?
- En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
165 quisiera sacar del pecho
pedazos del corazón.
¿Qué ley, justicia o razón,
negar a los hombres sabe
privilegio tan süave,
- 170 excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Edición de Ciriaco Morón, Cátedra.
Letras Hispánicas, Madrid, 2020.

Vocabulario:

«ovas»: cierto género de hierba muy ligera, que se cría en el mar y en los ríos que la misma agua arranca.

También significa huevas. Tiene los dos sentidos.

«lamas»: cierto género de «excremento» que cría el agua y forma una especie de tela o nata.

«bajel»: embarcación antigua de vela.

1. Tema

Reflexión sobre la libertad del hombre.

2. Resumen

El fragmento pertenece a la primera jornada de *La vida es sueño* en la que Rosaura, acompañada por Clarín, llega a Polonia disfrazada de hombre para demostrar su origen noble, ya que el príncipe Astolfo la ha despreciado por ser hija ilegítima. Rosaura encuentra al prisionero Segismundo, pero este intenta matarla. Clotaldo, tutor de Segismundo, la protege.

En la corte, el rey Basilio confiesa a sus sobrinos Estrella y Astolfo que el prisionero es su hijo, a quien encerró por miedo a la profecía según la cual iba a derrotarlo y humillarlo frente al pueblo. Para aliviar su conciencia, el rey libera a Segismundo por un día. De haber señales de alarma, Segismundo sería encerrado nuevamente, y Estrella y Astolfo serían los herederos del trono.

En el texto seleccionado, Segismundo se lamenta porque está preso y piensa que el hombre ha pecado por haber nacido. Se pregunta por qué si otros nacieron igual que él, tiene que sufrir mayor castigo que los demás, la prisión. El protagonista se compara con el ave, con el bruto, el pez y el arroyo; todos ellos, no siendo «humanos» gozan de más libertad que él. Finalmente, expresa su deseo de arrancarse el corazón pues no entiende por qué a él se le ha privado de esa libertad.

3. Estructura

Externa

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, está escrita en verso; siguiendo la preceptiva lopesca de la «comedia nueva», está dividida en tres jornadas o actos. Las dos tramas principales son, por un lado, el encierro de Segismundo y, por otro, el compromiso entre Rosaura y Astolfo (sobrino del rey que heredaría el trono).

La obra se caracteriza por el ritmo lento marcado por los monólogos que ofrecen la posibilidad de mostrar pasajes narrativos, argumentativos o líricos. A través de ellos se presenta también un profundo conocimiento de la psicología de los personajes. En la pieza, un tercio de los versos está dedicado a ellos.

Aparte de su valor como género dramático independiente, el monólogo es una expresión verbal de índole dramática, y relativa extensión, que emite un personaje cuando tiene como interlocutor un grupo indiferenciado de personas, el público auditor o su propia conciencia individual. El soliloquio, como lo dice la misma palabra, implica la soledad del personaje, soledad que puede ser real o ficticia según los casos; en el segundo estaríamos ante el fenómeno llamado aparte. Es evidente, que el monólogo puede establecerse dentro de un mismo diálogo, cuando el personaje que habla realiza una operación de ensimismamiento, cuando como comúnmente se dice, «habla para sus adentros», habla para sí (o para un ser imaginario, ficticio o incluso inanimado) o dirige su mensaje a un auditor presente o ausente que desborda la realidad actual del diálogo efectivo que tiene lugar en el escenario. Pues bien, todo este tipo de variedades de monólogos aparecen en *La vida es sueño*, tanto cuantitativa como cualitativamente, los monólogos son un factor determinante en la elocución dramática.

El fragmento del comentario pertenece al primer soliloquio de Segismundo que aparece en la escena II de la primera jornada. Está compuesto por siete décimas con rima abbaaccddc.

Interna

Atendiendo al desarrollo de la obra, la estructura interna se divide en tres partes, coincidiendo el planteamiento con la primera jornada, el nudo con la segunda y el desenlace con la tercera. Coinciden también las dos tramas con esta distribución: la de Segismundo y la de Rosaura.

En la primera parte, que comienza *in media res*, se presenta a Rosaura y Segismundo y las circunstancias que los rodean.

La segunda parte coincide con la primera salida de Segismundo de su encierro y con el descubrimiento, por parte de Rosaura, de que Clotaldo es su padre. Finaliza con el clímax del segundo monólogo importante de Segismundo: «Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son».

El desenlace se produce en la tercera jornada cuando Segismundo se postra a los pies de su padre, pide la mano de Estrella y da a Astolfo la mano de Rosaura.

Por lo que respecta al fragmento del comentario, se distinguen las siguientes partes:

- 1ª parte (versos 103-113). Segismundo expresa su zozobra por el cautiverio que sufre, así como su ignorancia de las causas.
- 2ª parte (versos 114-166). El protagonista compara su prisión con la libertad que gozan diversos animales y elementos del paisaje. El monólogo repasa en este punto los cuatro elementos de la naturaleza (aire, tierra, agua y fuego).
- 3ª parte (versos 167-172). Una última interrogación retórica cierra la pieza recalcando su desazón por la falta de libertad y recapitulando lo mencionado en el monólogo.

Desde un punto de vista dramático, la función de este monólogo (soliloquio) es la de plantear la penosa situación de Segismundo, un personaje clave de la obra. Sin embargo, este largo lamento posee significados que van más allá del argumento teatral: es una reflexión sobre la verdadera libertad del hombre, es decir, la libertad de decidir su destino. Para tal fin, nos muestra a un personaje encerrado, encadenado, aunque la esencia del fragmento sobrepasa de los límites de la libertad física. La esencia consiste en saber si el hombre es dueño de su destino o si, por el contrario, este ya está escrito por Dios, por lo que el hombre no puede hacer nada por cambiarlo.

El monólogo, soliloquio en este caso, de Segismundo consta de 70 versos octosílabos agrupados en siete décimas. La métrica y la estructura interna aparecen imbricadas en este texto, cada décima termina con una interrogación retórica, en ocasiones dos, que alude directamente al tema del soliloquio.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

En los versos 103 y 104 Segismundo invoca a Dios mediante el término «cielos». No se trata de un simple recurso retórico, sino que marca desde el principio la verdadera dimensión de la duda que mueve al personaje. Tal desazón solo puede tener consuelo ante Dios, por lo que Segismundo apela a la máxima autoridad divina. El espectador, al oír esta llamada, empieza a ser consciente de que Segismundo es más que un prisionero en una torre: es el Hombre ante el

Destino. Por otro lado, esto permite a Calderón establecer desde un principio a qué categoría pertenece su obra. No se trata de una comedia, ni siquiera de un drama de honor. Este monólogo enfrenta a la audiencia con un drama filosófico en el que los personajes, a pesar de su hábil caracterización, son esquemáticos y poseen un carácter simbólico.

En los cuatro versos siguientes (105-108) se introduce la idea de nacer como delito que ha de ser castigado. Aunque procede de Séneca, el concepto es puramente barroco, puesto que toca a la visión de la vida y, en concreto, al tema central de *La vida es sueño* y de este monólogo, el libre albedrío: si el hombre nace con un delito (una mancha, un pecado original), nada de lo que pueda hacer en su vida servirá para cambiar su destino.

La siguiente décima (113-122) continúa con la idea de la anterior (nacer = delito) pero da un paso más al mostrar a Segismundo consciente de su singularidad, algo que no se apreciaba en la estrofa anterior.

Los versos 119 a 122 abundan en la sensación del personaje, de que su desgraciada situación se debe a una condición de la que es ignorante. Dan comienzo entonces, las interrogaciones retóricas, dirigidas a ese «cielos» mencionado: «¿qué privilegios tuvieron / que yo no gocé jamás?»

En la segunda parte, Segismundo empieza a comparar su suerte con la de diversos elementos de la naturaleza, que se relacionan con los cuatro elementos fundamentales: aire, tierra, agua y fuego. Desde el verso 123 hasta el 162 se extienden cuatro décimas que presentan una estructura paralela en varios aspectos:

- la disposición sintáctica. Los versos primero, tercero y quinto de todas las estrofas empiezan de la misma manera: «Nace» / «apenas (y apenas)» / «cuando» (anáfora). Además, los dos últimos de cada décima están ocupados por una interrogación retórica que recoge el lamento del protagonista. El final de cada estrofa se refiere a la idea principal del monólogo: una reflexión sobre el destino del hombre y sus aspiraciones de libertad.
- el significado. Cada estrofa evoluciona desde el nacimiento bajo del animal hasta su vida en libertad. En todas se compara la libertad del animal con la confinación del personaje. Esta estructura repetitiva, marca un ritmo pausado y recurrente que insiste en el dolor de Segismundo, ayuda a hacer comprender la historia y el mensaje al espectador, y facilita el recitado por parte del actor.

El aire es el elemento tratado en la tercera décima, mediante la descripción del ave. Sobresalen los dos sintagmas: «flor de pluma» (v.125), «ramillete con alas» que son dos metáforas referidas al ave, utilizando la imagen de las flores.

En la siguiente décima, Calderón elige un animal terrestre (el bruto) para representar el segundo de los elementos fundamentales: la tierra. Hay un brusco hipérbaton en los versos 135 y 136, que separa dos ideas: la alegoría del poder creador de Dios («docto pincel») y la certeza de que el animal obtiene su libertad al nacer («cuando atrevida y cruel»)

Para el siguiente elemento, el agua, escoge al pez y el arroyo. Para el primero utiliza la metáfora «bajel de escamas» que ahonda en su posibilidad de movimiento (como un bajel) en contraste con el cautiverio que sufre Segismundo. Para el segundo, la metáfora es «culebra que entre flores se desata», insistiendo también en el movimiento del que se le ha privado al protagonista.

Cierra esta parte la identificación del personaje con un volcán, tan desmesurada es su congoja. En este caso aparecen superpuestas metáfora e hipérbole: «un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón».

La tercera parte consiste en una interrogación retórica, como las que cierran cada una de las estrofas, intensificada por varios procedimientos. En primer lugar, ocupa seis versos en lugar de dos; en segundo lugar, la enumeración del verso 167 («¿Qué ley, justicia o razón...?») acentúa el vigor de estos tres conceptos, fundamentales por sí mismos en el teatro barroco, a la vez que muestra la capacidad argumentativa del personaje; por último, utiliza un recurso muy barroco, ya empleado por Góngora en alguno de sus poemas más famosos («Mientras por competir con tu cabello») y que consiste en la diseminación de los elementos a lo largo del poema, en este caso, ave, bruto, pez y arroyo, para después recogerlos al final en orden inverso: cristal (arroyo), pez, bruto y ave.

Conclusión

En conclusión, este fragmento es uno de los pilares de *La vida es sueño*, por su importancia dramática en el planteamiento de la trama y por las ideas fundamentales que transmite (el Hombre y su Destino). Es un soliloquio épico en el que Segismundo expone su dolor al comprobar su inferioridad con respecto a otras criaturas, es un protohombre porque no ha sido educado como le corresponde a un príncipe; la grandeza del alma que le viene por ser hijo de rey, ha sido dejada a la pasión porque no ha recibido esa instrucción. *La vida es sueño* es la dramatización de ese paso de la violencia a la prudencia. En la primera jornada, Segismundo se presenta como un hombre desesperado; en la segunda, se explicita en su conducta errática su falta de instrucción y en la tercera, sin embargo, se transforma en un ser prudente por todos alabado.

Finalmente, se puede afirmar que este primer soliloquio es una composición poética de extraordinaria calidad: su cuidada estructura, los imaginativos recursos que se utilizan y la efectividad con la que sus versos transmiten el tema principal, le otorgan un legítimo e imperecedero valor lírico.



El sueño del caballero o La vida es sueño, de Antonio de Pereda.
Academia de San Fernando, Madrid

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Transforma las preguntas retóricas de Segismundo a estilo indirecto: Segismundo se pregunta si...
2. "Bruto" es un falso amigo del italiano, ¿qué significa en español? Escribe una frase en español en la que utilices esta palabra.
3. Reformula en prosa la segunda décima del fragmento.
4. "Ave" es un sustantivo de género femenino, ¿Por qué, entonces se acompaña con un artículo masculino? Escribe cuatro palabras españolas que siendo de género femenino se acompañen con un artículo determinado masculino.
5. Imagina que estás en una cárcel de un país de América del Sur por un error de identidad. Escribe una carta de 150-180 palabras dirigida al embajador de tu país en la que expongas tu situación y pidas amparo y protección.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. ¿Qué diferencias hay entre el corral de comedias y un teatro actual? Coméntalas.
2. ¿Qué diferencia hay entre el escritor y el dramaturgo o autor? Pon un ejemplo.
3. ¿Cómo eran las compañías de actores en el teatro barroco?
4. Lope escribió muchos poemas en los que nombraba a mujeres de las que decía estar enamorado. Escribe el nombre real de algunas de ellas y busca poemas en los que las nombre. ¿Cómo se llamaban estas mujeres en sus versos?
5. ¿Por qué este fragmento de *Fuenteovejuna* se ha considerado feminista? Expresa tu opinión.
6. Señala las características del teatro de Tirso de Molina.
7. Explica la creación y evolución del mito de D. Juan en la literatura universal.

8. ¿Crees que el comportamiento de D. Juan menosprecia la figura de la mujer, o bien ejerce fascinación y atractivo? Escribe un texto en el que recojas tu opinión con argumentos en uno y otro sentido y en el que llegues a una conclusión. Organiza el discurso señalando el orden de tus argumentos (*En primer lugar, por otro lado, además, sin embargo...*).
9. Señala las características del teatro de Calderón de la Barca.
10. Indica cuáles son las obras y autores más sobresalientes del teatro europeo del siglo XVII.
11. Segismundo ha sido encerrado por su padre porque cree el vaticinio de los astros y quiere evitar que su hijo le arrebate el reino de Polonia. Hoy en día hay muchas personas que creen en las predicciones del horóscopo y piensan que determinados comportamientos se deben a la influencia de los astros. Escribe un texto argumentativo de 120-150 palabras en el que razones qué parte del comportamiento se debe a los astros y cuál a la voluntad personal. Ordena tu discurso y llega a una conclusión.



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

El siglo XVIII. Introducción general

Francisco Fernando Latorre Romero

ÍNDICE

LA ILUSTRACIÓN EN EUROPA

OTRAS LITERATURAS

LA ILUSTRACIÓN EN ESPAÑA

El XVIII es un siglo que aporta enormes renovaciones en todos los ámbitos. A nivel económico se producirá la revolución industrial. La burguesía se ha enriquecido, pero el sistema de poder sigue organizado en la división en estamentos y el control absoluto de la monarquía, con los privilegios del alto clero y la aristocracia. Las ideas de libertad e igualdad conllevarán grandes cambios de orden social que culminarán con la Revolución francesa en 1789.

Ambas revoluciones contaron con las bases sólidas que suministraron los descubrimientos científicos y técnicos, como la máquina de vapor (1763), la razón como guía del conocimiento y el empirismo como nuevo método de investigación. La razón es la nueva guía que ilumina hacia el conocimiento y por eso se conoce como Siglo de las Luces. Se cuestionarán los conocimientos tradicionales y serán verificados para aceptarlos o rechazarlos, con la finalidad de crear un orden nuevo. La *Enciclopedia* francesa es el mejor ejemplo de estos cambios y de su divulgación.

A nivel político se introducirán reformas para conseguir una nueva organización más equilibrada y justa. La burguesía aumentará su poder económico y político, a la vez que crecerá su reconocimiento social.

En el ámbito de las nuevas ideas, es Francia el país que marca las pautas con las obras de Montesquieu y de Voltaire.

La Ilustración en Europa

Siglo de las Luces, Ilustración, *Age of Enlightenment*, *Aufklärung* e *Illuminismo* son los nombres que aluden a la importancia que tiene este período en relación con el pasado y las épocas futuras, esto es, a las transformaciones que originó. Revisará críticamente las ideas tradicionales y los cambios más importantes que se producirán son los siguientes:

Filosofía: la razón es la nueva guía del conocimiento. Descartes, con su *Discurso del método*, ya había rechazado los conocimientos que no aparecían evidentes a la razón, única vía para el conocimiento de la realidad. Newton, Locke y Bacon establecieron la observación y la experimentación como método imprescindible para analizar el mundo, lo que conlleva el desarrollo de todas las ramas de las diversas ciencias y técnicas.

Montesquieu en las *Cartas persas* (1721) defiende el humanismo y la tolerancia, criticando las instituciones y costumbres de su época. Diderot destaca en el grupo de la *Enciclopedia*, junto a Voltaire, criticando el absolutismo y defendiendo el progreso. Rousseau establece los principios de igualdad de derechos y soberanía popular en *El contrato social* (1762).

Religión: la moral ya no es exclusiva de la religión. La igualdad y el humanitarismo nacen al margen de las creencias religiosas y se engloban en la concepción igualitaria del ciudadano. Nace la filantropía. Se cree en un ser supremo que no se revela en cultos: el deísmo. Dios es el «supremo hacedor», la inteligencia que ordena la naturaleza. La Iglesia pierde autoridad y prestigio. El conocimiento de otros países y religiones rompe con la intransigencia, e instaura la tolerancia para todas las creencias. Con la idea de progreso y de mejora de la convivencia el interés se centra ahora en la vida terrenal, ya que en ella se puede obtener la felicidad.

Ciencia: el empirismo comprueba la realidad sensible. Se obtienen grandes resultados en la técnica y en la ciencia experimental, que reforzarán la fe en el progreso. La *Enciclopedia* fue el mejor medio de difusión de las ideas ilustradas. Publicada entre 1751 y 1780 por Diderot y D'Alambert, estaba formada por 17 volúmenes que abarcaban todos los campos del saber y de los oficios. Fue prohibida en

España por la Inquisición, por su crítica al gobierno absolutista y al poder de la Iglesia. Se crearon las academias.

Técnica: se prepara el terreno para una nueva era industrial. La máquina de vapor (1763), el barco de vapor (1783), el primer telar automático (1745) y el alumbrado de gas de las calles (1797) son los inventos más destacados. El conocimiento, el saber, se han de poner al servicio de la humanidad para crear una nueva mentalidad y una humanidad más libre, racional y autónoma. Saber es sinónimo de perfeccionamiento, de donde surge el optimismo en la visión de la historia y la consideración de que todo individuo puede y debe cooperar en el bien de la humanidad.

Economía: gran auge de la burguesía y creación de nuevos capitales.

Política: del derecho divino se pasa al derecho natural. Es el pueblo, y no el rey, el sujeto de la soberanía. Se propugna la igualdad de derechos civiles para todos los ciudadanos al margen de su nacimiento. La gran meta es crear un estado laico. Los ilustrados, muchos de ellos nobles, colaboraron con los monarcas y emprendieron reformas para modernizar el aparato estatal. Se expanden las ideas de libertad, de justicia social y de fraternidad. Su máxima expresión será la Revolución francesa que acabará con la monarquía y los privilegios de la aristocracia por derecho de cuna. Todo ser humano, por estar dotado de razón, es libre. De ahí surgirá la abolición de la esclavitud y de la monarquía absoluta, y el reconocimiento de los derechos del ciudadano, ya no súbdito. En el resto de Europa los excesos revolucionarios frenarán la línea reformista pero las nuevas ideas penetrarán, con el tiempo, todo el tejido social. La independencia de los Estados Unidos de América tiene una importancia fundamental.

Otras literaturas

Esta nueva visión de la realidad tiene su forma de expresión en las artes y en la literatura. El neoclasicismo es la corriente más importante de la Ilustración.

Precedentes: el clasicismo francés con dramaturgos como Corneille, Racine y Molière. El *Arte poética* de Boileau se convirtió en el código preceptivo de las reglas clásicas: imitación de los clásicos, estudio de los caracteres, contenido moral, separación de géneros (trágico y cómico) y estilo sencillo y natural.

Neoclasicismo: En Italia destacan Goldoni y Alfieri. El primero renovará el teatro con comedias de tipo neoclásico, inspiradas en Molière y basadas en la observación de la vida real, como *La posadera*. Alfieri se ajusta fielmente a las reglas del teatro clásico en sus tragedias, como *Saúl* y *Mirra*, y con su estilo preanuncia el Romanticismo. En Inglaterra destaca Jonathan Swift con su sátira de la sociedad, *Los viajes de Gulliver*, y Daniel Defoe con *Robinson Crusoe*.

Prerromanticismo: los dos autores más representativos son Rousseau, en Francia, y Goethe, en Alemania. Rousseau se aleja de los postulados de la Ilustración en su valoración de la naturaleza. Su *Emilio, o de la educación* se basa en el principio de que la sociedad y la cultura no mejoran, sino que pervierten, y que el ser humano perfecto se halla en estado natural. Sus *Confesiones* tendrán una gran difusión. Goethe, perteneciente al movimiento *Sturm und Drang*, «Tormenta y empuje» con su *Werther* influirá notablemente en los autores románticos.

La Ilustración en España

El siglo XVIII se inicia con la llegada de Felipe V de Borbón, quien inaugura el reinado de esta dinastía en España y

determina la influencia de Francia en todos los ámbitos de la vida española. Se aplicará una política centralista y se practicará como forma de gobierno el despotismo ilustrado, nacido de la colaboración de los ilustrados con la monarquía que proponen reformas legales y políticas para modernizar la sociedad y el estado. Su lema es: «Todo para el pueblo, pero sin el pueblo». Era necesario aumentar el nivel de instrucción de la población, sobre todo de los que tenían un oficio, pero esta no tomaba parte en las decisiones que llegaban emanadas directamente del monarca.

Los reinados más importantes son los de Felipe V, Carlos III y Carlos IV. Felipe V fue rey de 1700 a 1758, designado por Carlos II, último monarca de la casa de Austria que murió sin descendientes. El Archiduque Carlos de Habsburgo reivindicó el trono y estalló la Guerra de Sucesión (1701-1715), de la que salió victorioso el pretendiente francés. La paz se consiguió con los tratados de Utrecht (1713) y de Rastadt (1714) por los que España perdió, entre otras posesiones, Gibraltar, Menorca, el Milanesado y Nápoles.

Felipe V abolió los fueros y privilegios de algunas regiones como el Reino de Aragón. El papel de las Cortes pasó a un segundo plano. Fueron entrando las nuevas ideas de la Ilustración. Se fundan la Biblioteca Nacional, a partir de los fondos de la Biblioteca Real (1712), la Real Academia Española (1713), para «fijar las voces y vocablos de la lengua castellana en su mayor propiedad, elegancia y pureza», y la Real Academia de la Historia (1735), para recuperar y conservar la historia de España. La Real Academia Española, con la publicación del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), la *Ortografía* (1741) y la *Gramática de la Lengua Española* (1771), fija las líneas generales del español moderno que perduran hasta hoy.

Carlos III reinará de 1759 a 1788. Tercer hijo de Felipe V, fue primero rey de Nápoles. Es el mejor representante del despotismo ilustrado. Se rodeó de ministros capaces y realizó, inspirado en las ideas de la Ilustración, grandes reformas económicas, sociales y políticas, dando gran impulso a las obras públicas y mejorando todos los órdenes del estado. Destacan la creación de los ministerios, la remodelación del ejército, la reforma monetaria, la creación de la Hacienda Pública y la introducción de nuevos cultivos como la patata y el maíz. Se lleva a cabo la expulsión de los jesuitas en 1767, acusados de instigar el motín de Esquilache. Se crean más instituciones para el progreso, como la Sociedad Vascongada de Amigos del País (1764).

Carlos IV ocupará el trono de 1788 a 1808. En un reinado lleno de intrigas palaciegas, dejó el poder en manos de su primer ministro Godoy. La Revolución, en 1789, tuvo como consecuencia que se frenaran las reformas de corte progresista. El enfrentamiento con Francia acabará con Carlos IV prisionero de Napoleón. Este nombrará a su hermano José I rey de España, dando comienzo a la Guerra de Independencia. Ahora, los grandes reformadores ilustrados pasarán a ser llamados despectivamente «afrancesados» y, acabado el conflicto, muchos se verán obligados a exiliarse, como Goya o Moratín.

Cada reinado se caracteriza por uno de los tres movimientos literarios del siglo: Posbarroquismo, Neoclasicismo y Prerromanticismo. Estas son sus características más importantes:

Posbarroquismo: es la prolongación de la estética y los valores del Barroco, aunque se van introduciendo paulatinamente las nuevas ideas ilustradas. En el teatro, las obras producidas tienen poco valor artístico y originalidad, pero gozan de gran aceptación entre el público. En narrativa destacan las obras de Feijoo.

Neoclasicismo: expresión de la Ilustración, con normas artísticas y estéticas rígidamente codificadas. Se vuelve al ideal estético grecolatino. Ignacio de Luzán, siguiendo a Boileau, publica su *Poética* en 1737, en la que combate los excesos del Barroco y promueve los dictados de la razón aplicada a la literatura. Insiste en la verosimilitud, el propósito moral y el equilibrio entre la utilidad y el deleite. En el teatro, respeto a las tres unidades de acción, tiempo y lugar. Los autores más representativos son

Jovellanos y Cadalso en la prosa, Meléndez Valdés en la poesía y Fernández de Moratín en el teatro.

Prerromanticismo: como reacción ante la racionalidad del neoclasicismo que limitaba la expresión de las emociones. Aparece en las últimas décadas del siglo y anticipa el Romanticismo que caracteriza el siglo XIX. Las *Noches lúgubres* de Cadalso, con sus emociones íntimas y personales, anuncia ya la estética y la sensibilidad románticas.

Para saber más

Sobre la Real Academia de la Historia
www.youtube.com/watch?v=VdJwx6fwxAs&t=4s

Sobre Carlos III
www.youtube.com/watch?=bdzYORCMbtE

Sobre Goya
<https://elpais.com/especiales/2019/cuadernos-y-dibujos-de-goya/>

Sobre la música del periodo
www.youtube.com/watch?v=Y9niwzsq9DI



Tu que no puedes

La lírica en el siglo XVIII

Rafael Cid Martínez

ÍNDICE

LA POESÍA POSBARROCA

LA POESÍA NEOCLÁSICA

- Juan Meléndez Valdés.

LOS FABULISTAS

- Félix María de Samaniego. Tomás de Iriarte.

POESÍA PRERROMÁNTICA

- Nicasio Álvarez de Cienfuegos. Manuel José Quintana.

COMENTARIO LITERARIO

- Texto: «El amor mariposa», Juan Meléndez Valdés.

La poesía posbarroca

En la primera mitad del XVIII la producción poética española sigue muy apegada a la estética precedente de los grandes poetas del Barroco español. Los modelos más elogiados y seguidos son Góngora y Quevedo, que serán imitados repetidamente exagerando a menudo sus rasgos y con un uso de la metáfora que busca a veces lo insólito, aunque lo más común es que se discurra por los caminos trillados. Algunos de estos poetas son Gabriel Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo o el propio Torres Villarroel.

La poesía neoclásica

Juan Meléndez Valdés (1754 – 1817)

A partir de 1750 se produce un movimiento de rechazo de lo anterior y surge una nueva corriente siguiendo las estéticas neoclásicas, tomando ahora como modelos autores como Garcilaso o Fray Luis de León. Los temas más habituales desde el punto de vista filosófico y utilitario son la exaltación de las bellas artes, las novedades científicas y filosóficas, las ideas de reforma social y la ponderación de la amistad, así como los ideales de virtud y fraternidad. El objetivo fundamental de la poesía es «aprovechar deleitando», vinculado este aprovechamiento a la política y la moral. Se aúna, por tanto, placer y bien común.

El poeta más destacado del siglo XVIII es Juan Meléndez Valdés. En su juventud se vio influenciado por Cadalso y sus anacreónticas (poemas de estrofa breve y verso corto dedicados a la fiesta, el vino, las mujeres, bailes, el amor... en un marco idílico), y por el tono más reflexivo de Jovellanos en su madurez. Es un autor que cuenta con una amplia formación clásica y moderna, además de gozar de dotes líricas excepcionales. Cultivó, como se ha dicho, la anacreóntica, de temas amorosos, sensuales

y delicados, con una exaltación jubilosa de los sentidos. El ritmo es ligero y gracioso, y el léxico está lleno de diminutivos. En otro estilo más grandilocuente escribió poesía filosófica de divulgación de ideas. Culto e instruido, representa a la perfección al hombre ilustrado de ideas progresistas puestas al servicio de la comunidad.

Los fabulistas

Félix María de Samaniego (1745 – 1801).

Tomás de Iriarte (1750 – 1791)

Se cultiva también en la segunda mitad del XVIII otra vertiente de la poesía ilustrada: la fábula, género que se adecua perfectamente a los propósitos didácticos y utilitarios de este periodo. Se trata de un género caracterizado por el protagonismo de animales, aportan al lector una enseñanza práctica y se cierran con una moraleja. El estilo presenta un cierto prosaísmo y escasa expresividad, siendo el didactismo uno de sus valores fundamentales.

Félix María de Samaniego debe su fama a sus *Fábulas en verso castellano*, que vieron la luz en dos partes, la primera en 1781 y la segunda en 1784. El propósito fundamental es puramente didáctico. Los modelos elegidos fueron Esopo, Fedro y Lafontaine, limitándose Samaniego a recrear en castellano temas ya conocidos. Son célebres las tituladas: «La cigarra y la hormiga», «El asno y el caballo», «El lobo y la zorra», «Las ranas pidiendo al rey», «La gallina de los huevos de oro», etc.

En 1782 apareció la obra que dio fama a Tomás de Iriarte: *Fábulas literarias*, una colección de 67 cuentecillos repletos de graciosas anécdotas, en los que destacan los animados cuadros, los diálogos vivos y los retratos de vicios y virtudes, que tienen un alcance general. Es interesante subrayar que

Iriarte utilizó numerosas combinaciones estróficas distintas, si bien los versos cortos resultan de los más afortunados. Entre las fábulas más célebres se encuentran: «El burro flautista», «Los dos conejos», «El pato y la serpiente», «La mona», etc.

Poesía prerromántica

Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764 – 1809).

Manuel José Quintana (1772 – 1857)

Hacia finales del siglo aparecen en escena nuevos poetas en los que el sentimentalismo y la sensibilidad exacerbada son más evidentes. Se reivindica la primacía de los sentimientos sobre la razón. Es una poesía que, si bien formalmente neoclásica, tiene ya el énfasis retórico y desgarrado que, junto con una defensa de la subjetividad, desembocará en el Romanticismo.

La poesía de Cienfuegos se mantiene dentro de los márgenes del último Neoclasicismo, pero evidencia ya la pugna por romperlos. En algunos de sus poemas se encuentran pasajes melancólicos que se pueden denominar prerrománticos, tal y como ocurre en «Mi paseo solitario en primavera», o como en el titulado «La escuela del

sepulcro», en el que el patetismo y el tono desgarrado son evidentes:

*El bronco son que tus oídos hiere
Es la trompeta de la muerte, el doble
De la campana [...]
Ahora mismo a su cadáver yerto,
En estrecho ataúd aprisionado,
Alumbrarán con dolorosa llama
Tristes antorchas del color que ostentan
Las mustias hojas que al morir otoño
Del árbol paternal ya se despiden.*

Manuel José Quintana se convierte en voz de las ideas de libertad y progreso. Aunque siguió, por una parte, los usos poéticos de su tiempo: poemas didácticos, romances bucólicos, etc., por otro lado, predica en versos apasionados la tolerancia y la libertad. Su poesía se convierte en instrumento de la lucha política que Quintana mantuvo a lo largo de toda su existencia. Entre los poemas que se podrían calificar de filantrópicos e ilustrados, destacan «Oda a la imprenta» y «A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis»; mientras que de su producción abiertamente política y patriótica destacan: «A Juan de Padilla» y «Al armamento de las provincias españolas contra los franceses».

Comentarios literarios

TEXTO: «El amor mariposa», Juan Meléndez Valdés.

El amor mariposa

Viendo el Amor un día
que mil lindas zagalas
huían de él medrosas
por mirarle con armas,
dicen que de picado
les juró la venganza
y una burla les hizo,
como suya, extremada.

Tornose en mariposa,
los bracitos en alas
y los pies temezuelos
en patitas doradas.

¡Oh! ¡qué bien que parece!
¡Oh! ¡qué suelto que vaga,
y ante el sol hace alarde
de su púrpura y nácar!

Ya en el valle se pierde,
ya en una flor se para,
ya otra besa festivo,
y otra ronda y halaga.

Las zagalas, al verle,
por sus vuelos y gracia

mariposa le juzgan
y en seguirle no tardan.

Una a cogerle llega,
y él la burla y se escapa;
otra en pos va corriendo,
y otra simple le llama,

despertando el bullicio
de tan loca algazara
en sus pechos incautos
la ternura más grata.

Ya que juntas las mira,
dando alegres risadas
súbito amor se muestra
y a todas las abrasa.

Mas las alas ligeras
en los hombros por gala
se guardó el fermentido,
y así a todas alcanza.

También de mariposa
le quedó la inconstancia:
llega, hiere, y de un pecho
a herir otro se pasa.

Juan Meléndez Valdés, *Oda anacreóntica* II, «El amor mariposa».

1. Tema

Se puede establecer como tema del texto la inconstancia del amor, que vuela de flor en flor como si fuera una mariposa.

2. Resumen

El poeta narra el engaño que lleva a cabo el dios Amor con unas muchachas, transformándose en una atractiva mariposa. Así camuflado, recorre el valle revoloteando de flor en flor, suscitando

la atracción de las jóvenes, que no lo reconocen bajo esa apariencia. Las chicas lo persiguen y él acaba por alcanzarlas a todas, hiriéndolas de amor.

3. Estructura

Externa

Externamente presenta la forma de un romance, estrofa formada por un número indeterminado de versos, generalmente octosílabos, que tienen una única rima asonante en los versos pares, mientras que los impares quedan sueltos. En este caso se trata de un romance en heptasílabos, metro más vinculado al Renacimiento, época de la literatura en la que se toman como referencia estética los modelos clásicos. El esquema métrico de los cuarenta y cuatro versos que componen el poema sería: 7-, 7a, 7-, 7a, 7-, 7a..., hasta el final.

Interna

En cuanto a la estructura interna se establecen las siguientes partes:

- Versos 1-8. En los ocho primeros versos, se explica el motivo: el Amor decide burlarse de las jóvenes, en venganza de que estas se muestren esquivas con él, es decir, que eviten enamorarse.
- Versos 9-20. Los doce versos siguientes se dedican a la puesta en práctica de la burla: se transforma en una colorida mariposa y se deja ver por el valle, revoloteando de flor en flor.
- Versos 21-32. En los doce versos siguientes, se describe la reacción de las muchachas al verle: como no le reconocen, en lugar de evitarle, se sienten atraídas por él, y le persiguen y tratan de cogerle.
- Versos 33-44. En los doce últimos versos, el Amor se descubre y las abraza, es decir, hace que se enamoren. Además, conserva las alas de su disfraz de mariposa, lo que le permite alcanzarlas con más facilidad. También conserva otro rasgo característico de la mariposa: la inconstancia, lo que le hace ir de una a otra, hiriéndolas a todas y sin permanecer con ninguna.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Juan Meléndez Valdés (1754-1817) desarrolla su actividad poética dentro de la corriente neoclásica, la cual, siguiendo los dictados de Ignacio Luzán en su *Poética*, se basaba en una actualización de temas y estilos heredados de la antigüedad griega y latina. Esta poesía neoclásica conoce dos vertientes: una ligera en la que predominan los temas pastoriles y la exaltación del placer y el amor galante; y otra más profunda, marcada por la búsqueda de la utilidad y su finalidad didáctica.

Estas dos etapas pueden diferenciarse asimismo en la lírica de Meléndez Valdés, de tal modo que, en su juventud, influenciado por José Cadalso, se siente atraído por la poesía rococó. Compone poemas anacreónticos y pastoriles, con el amor como tema predominante, tal y como se puede ver en el texto («El amor mariposa») o en su égloga *Batilo*. Más adelante, y siguiendo ahora los consejos de Jovellanos, se inclina hacia una poesía reflexiva, sensibilizada con las

necesidades de reforma social y crítica con las desigualdades sociales. A este período pertenecen composiciones como «A Llaguno» o «Sobre el fanatismo».

En «El amor mariposa» está presente buena parte de las características de la primera etapa de Meléndez Valdés: simplicidad, optimismo, alegría y diversión, claridad expresiva, y un metro corto y ágil como vehículo de expresión. El poema comienza con una personificación: el sentimiento del Amor aparece personificado bajo la figura del dios Cupido y realiza acciones humanas: «viendo» (verso 1), «les juró la venganza» (verso 6), «una burla les hizo» (verso 7). Los otros personajes del poema, las jóvenes, aparecen de manera hiperbólica en el verso 2 («Mil lindas zagalas»), lo cual da una idea de gran cantidad.

El término «zagalas» (versos 2 y 21) remite a un ambiente pastoril. Sin embargo, las protagonistas del poema no son auténticas pastoras, de las que se dedican a cuidar del ganado. La composición se enmarca en un entorno bucólico, originario asimismo de la literatura clásica y muy recurrente también durante el Renacimiento, en el que los pastores son bellos y refinados jóvenes, que, en lugar de cuidar de sus rebaños, pasan el día conversando acerca del amor y del desamor, o componiendo canciones; en cuanto a las zagalas de este marco bucólico literario, son también jóvenes bellísimas, pero duras de corazón, que enamoran a todos cuantos las ven, si bien son incapaces de enamorarse de ninguno de sus pretendientes.

Al tratarse de una narración, predominan los verbos, las acciones, especialmente a partir de la transformación del Amor en mariposa. Entre otros: «tornose», «parece», «vaga», «se pierde», «se para», «besa», «ronda», «halaga», «seguirle», «cogerle», «escapa», «corriendo», «muestra», «abrasa», «alcanza», «llega», «hiere», lo que confiere al poema ritmo y agilidad.

La descripción de la mariposa, en cambio, que tan atractiva resulta a las zagalas, se reduce a dos adjetivos: tan sólo se nos indica que es de color «púrpura y nácar» (verso 16).

A dar esta sensación de agilidad y dinamismo contribuye también el empleo de la anáfora: los versos 17-19 comienzan por «ya», enumerando acciones que ocurren una a continuación de la otra, pero rápidamente; y del paralelismo: «Oh! ¡qué bien que parece! / ¡Oh! ¡quéuelto que vaga...!» (versos 13-14), «Ya en el valle se pierde, / ya en una flor se para» (versos 17-18). Muy abundante también, como recurso de repetición, es el polisíndeton. Todos estos recursos parecen evocar el vuelo errante de la mariposa, yendo de una flor a otra.

Es significativa también la presencia del hipérbaton: alteración del orden lógico de los elementos de una oración. Se trata de hipérbatos suaves: en los versos 23, 24 y 25, el verbo aparece desplazado al final de la oración («...mariposa le juzgan / y en seguirle no tardan. / Una a cogerle llega...»); también en los versos 37-40 los verbos «se guardó» y «alcanza» son desplazados fuera de su lugar habitual («Mas las alas ligeras / en los hombros, por gala, / se guardó el fermento, / y así a todas alcanza»); en los versos 41-42, lo que aparece descolocado es el adyacente «de mariposa», separado del nombre «inconstancia» («También de mariposa / le quedó la inconstancia»).

El poema está construido a base de oraciones simples, o compuestas, pero sin una subordinación demasiado compleja, lo que hace que su comprensión resulte relativamente sencilla. El autor utiliza un estilo culto, preciso, cuidado, pero con un lenguaje claro, sin dificultades léxicas o sintácticas. Aparecen pocas imágenes o metáforas: «a todas las abrasa» (verso 36), con un sentido figurado de pasión amorosa, y algún juego de palabras al final del poema, donde dos acciones aparecen contrapuestas: «llega» y «pasa» (versos 43 y 44); son antitéticas, pero juntas representan la esencia de la inconstancia.

En el poema se aprecia un predominio del léxico del campo semántico de la caza: «armas», «seguirle», «cogerle», «escapa», «en pos va corriendo», «alcanza», «llega», «hiere», «herir»... Sin embargo, hay que interpretar estos términos en el sentido figurado del juego del amor, que es en el que se enmarcan en esta composición: las jóvenes huyen del amor, prefieren el divertido coqueteo, y evitan enamorarse para no resultar dañadas; pero el amor es un sentimiento difícil de eludir y así, inadvertidamente, hasta las más cautas pueden caer al final en sus redes.

El género al que pertenece esta composición es la poesía anacreóntica, heredera directa de la literatura clásica y muy frecuente en el Rococó. Se caracteriza por cantar al amor, entendido no como pasión, sino como divertimento, como un sentimiento superficial: las relaciones entre hombres y mujeres que en este género se describen se basan más en el coqueteo que en la pasión, especialmente en un entorno pastoril idealizado.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Explica la presencia o ausencia de la tilde en estas palabras: día, él, ¡qué!, mas y guardó.
2. Define los siguientes términos: medrosas, nácar, halaga y fermentido.
3. Imagina un posible diálogo entre el Amor y las muchachas que aparecen en el poema.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. Realiza una exposición sobre las características fundamentales de la poesía neoclásica.
2. ¿De qué manera se ven reflejadas en esta poesía las ideas de la *Poética* de Luzán?
3. Investiga acerca del tratamiento que se ha dado al tema del amor, a lo largo de la historia de la literatura española y europea.
4. Compara el poema de Meléndez Valdés con el soneto de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte".

Para saber más

Accediendo al siguiente enlace podrás saber más acerca de Meléndez Valdés y su época:
<https://www.youtube.com/watch?v=Rh-3H3-fBwA>



La prosa en el siglo XVIII

Francisco Fernando Latorre Romero

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

DIEGO DE TORRES VILLARROEL

FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJOO

FRANCISCO JOSÉ DE ISLA

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

LA PROSA EPISTOLAR. JOSÉ CADALSO

COMENTARIO LITERARIO

- Texto: *Cartas marruecas*, José Cadalso.

Introducción

La prosa didáctica de tipo ensayístico es la manifestación literaria más cultivada en el siglo XVIII. La novela casi desaparece porque intelectuales y preceptistas menosprecian la literatura de ficción, tachándola de poco útil y falta de verosimilitud. La prosa era el medio de la verdad y de la historia. El ensayo, como forma literaria, triunfó entre los intelectuales para difundir las ideas ilustradas. Esta prosa es en parte educativa y doctrinal, muestra un deseo de acercarse a los problemas del momento y tiende a la reforma de costumbres. También cabe destacar el formato epistolar. Para poder llegar a un público amplio, el lenguaje utilizado era directo y claro, prescindiendo de las figuras retóricas que habían triunfado en el siglo anterior.

Otra modalidad de gran influencia en esta época fue la prensa escrita. Publicaciones literarias, científicas o de curiosidades, como el *Diario de los Literatos de España*, *El Censor* o el *Correo de Madrid*, contribuyeron a difundir en España las teorías y las ideas del momento. Los autores más importantes son:

Diego de Torres Villarroel (1693 – 1770)

Catedrático en la Universidad de Salamanca y autor muy prolífico. Escribió, entre otras, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de el doctor don Diego de Torres Villarroel, catedrático de prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca*, novela autobiográfica de corte picaresco; *Almanaques y Pronósticos*, estas dos últimas publicaciones periódicas de carácter popular, leídas por todas las clases sociales, que firmaba bajo el seudónimo de «El Piscator de Salamanca»; *Visiones y visitas con D. Francisco de Quevedo por la Corte*, marcadamente conceptista, y *La barca de Aqueronte*.

Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676 – 1764)

Monje benedictino y profesor en la Universidad de Oviedo, destaca como divulgador científico. Defiende la crítica basada en la razón y su aplicación al saber tradicional sin base científica. Pretende eliminar las supersticiones populares del culto religioso. En los ocho volúmenes del *Teatro crítico universal* (1727-1739) trata temas muy variados con un estilo didáctico, claro y sencillo. También escribió en cinco volúmenes las *Cartas eruditas y curiosas* (1742-1760).

Francisco José de Isla (1703 – 1781)

Religioso jesuita, autor de *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), novela satírica contra los excesos culteranos posbarrocos de los predicadores. Fue prohibida por la Inquisición.

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744 – 1811)

Es el mayor representante de la Ilustración en España. Ocupó diversos cargos públicos –fue ministro de Justicia durante el reinado de Carlos IV– y su actividad reformadora es gigantesca. Pasó de ser ministro a la cárcel y al exilio, siendo un ejemplo del conflicto en España entre el sector reformador ilustrado y el tradicional y conservador. Sus obras más significativas son ensayos: propone reformas en la agricultura, *Informe sobre la ley agraria* (1794), en los espectáculos, *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas* (1796) y en la instrucción, *Memoria sobre la educación pública* (1802). También escribió poesía bajo el nombre poético de Jovino y teatro con obras como el drama histórico *Pelayo* (1769) y *El delincuente honrado* (1774).

La prosa epistolar. José Cadalso (1741-1782)

Durante su juventud viajó por Europa y se impregnó del espíritu ilustrado. Escribió bajo el seudónimo de *Dalmiro* el poemario anacreóntico *Ocios de mi juventud* (1773), pero sus obras más importantes están en prosa: *Los eruditos a la violeta*, donde satiriza la enseñanza memorística y el desmedido anhelo de modernidad; en *El buen militar a la violeta* critica el estamento militar del que formaba parte. Las obras más importantes son *Cartas marruecas* (1793) y las *Noches lúgubres* (1789-1790).

Escribió las *Cartas marruecas* entre 1768 y 1774, siguiendo el modelo de las *Cartas persas* de Montesquieu, aunque en la literatura española ya aparece el tema del orientalismo combinado con el perspectivismo en el *Viaje a Turquía* de Cristóbal de Villalón y en *El amante liberal* de Cervantes. Cadalso anuncia claramente sus intenciones en la «Introducción»:

Yo no soy más que un hombre de bien, que he dado luz a un papel que me ha parecido imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación.

Las componen noventa epístolas entre Gazel, Ben-Beley y el español Nuño Núñez, que ofrecen diferentes perspectivas de España. Gazel es el personaje que más cartas escribe (setenta y seis a Ben-Beley y tres a Nuño); Ben-Beley envía tres a Nuño y ocho a Gazel; y Nuño escribe seis a Gazel y cuatro a Ben-Beley. Esto permite observar distintos enfoques sobre los temas tratados, lo que proporciona el perspectivismo característico de este tipo de literatura, donde se critica desde la óptica de un extranjero, y su impacto será directamente proporcional a la

distancia cultural del narrador respecto a lo narrado. Gazel forma parte de la comitiva del embajador de Marruecos y ha decidido quedarse en España. Ben-Beley es el anciano depositario de la sabiduría y de la experiencia, y el español Nuño representa, con su estoicismo, el ideal del hombre virtuoso del s. XVIII.

En las cartas se tratan todos los aspectos de la sociedad española de la época con la finalidad de mejorarla. La caracterización de los españoles es uno de los primeros aspectos tratados, con sus rasgos positivos (patriotismo, valor, cordialidad...) y negativos (vanidad, pereza, inmovilismo...), elogiando los primeros y censurando los segundos. Se critican las costumbres y la sociedad, centrándose en los factores que han originado su decadencia como el sentido de la nobleza erradicado en una idea equivocada del orgullo y el honor, y la valoración negativa del trabajo y la industria. Otros de los males que señala son: la pobre situación cultural, el atraso de la ciencia, los métodos escolásticos, la abundancia de falsos eruditos, la escasez de población, el abandono de la agricultura, la corrupción administrativa, los toros... La lengua y la literatura también son objeto de atención de Cadalso: considera que los galicismos están convirtiendo el castellano en un calco del francés y ataca los excesos del barroquismo. Tan solo deja dos temas fuera de su consideración: no se habla de religión ni de gobierno.

Cadalso compagina magistralmente el racionalismo ilustrado, cuyo propósito didáctico le conduce a la utilidad, y sus sentimientos personales, que le hacen considerar el patriotismo un medio de salvación individual y colectiva.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Cartas marruecas*, José Cadalso. Carta LXX.

De Nuño a Gazel, respuesta de la anterior

Veo la relación que me haces de la vida del huésped que tuviste, por la casualidad, tan común en España, de romperse un coche de camino. Conozco que ha congeniado contigo aquel carácter y retiro. La enumeración que me haces de las virtudes y prendas de aquella familia, sin duda ha de tener mucha simpatía con tu buen corazón. El gustar de su semejante es calidad que días ha se ha descubierto propia de nuestra naturaleza, pero con más fuerza entre los buenos que entre los malvados; o, por mejor decir, sólo entre los buenos se halla esta simpatía, pues los malos se miran siempre unos a otros con notable recelo, y si se tratan con aparente intimidad, sus corazones están siempre tan separados como estrechados sus brazos y apretadas sus manos; doctrina en que me confirma tu amigo Ben-Beley. Pero, Gazel, volviendo a tu huésped y otros de su carácter, que no faltan en las provincias y de los cuales conozco no pequeño número, ¿no te parece lastimosa para el estado la pérdida de unos hombres de talento y mérito que se apartan de las carreras útiles a la república? ¿No crees que todo individuo está obligado a contribuir al bien de su patria con todo esmero? Apártense del bullicio los inútiles y decrépitos: son de más estorbo que servicio; pero tu huésped y sus semejantes están en la edad de servirla, y deben buscar las ocasiones de ello aun a costa de toda especie de disgustos. No basta ser buenos para sí y para otros pocos; es preciso serlo o procurar serlo para el total de la nación. Es verdad que no hay carrera en el estado que no esté sembrada de abrojos; pero no deben espantar al hombre que camina con firmeza y valor.

La milicia estriba toda en una áspera subordinación, poco menos rígida que la esclavitud que hubo entre los romanos. No ofrece sino trabajo de cuerpo a los bisoños y de espíritu a los veteranos; no promete jamás premio que pueda así llamarse, respecto de las penas con que amenaza continuamente. Heridas y pobreza forman la vejez del soldado que no muere en el polvo de algún campo de batalla o entre las tablas de algún navío de guerra. Son además tenidos en su misma patria por ciudadanos despegados del gremio; no falta filósofo que los llame verdugos. ¿Y qué, Gazel, por eso no ha de haber soldados? ¿No han de entrar en la milicia los mayores próceres de cada pueblo? ¿No ha de mirarse esta carrera como la cuna de la nobleza?

La toga es ejercicio no menos duro. Largos estudios, áridos y desabridos, consumen la juventud del juez; a ésta suceden un continuo afán y retiro de las diversiones, y luego, hasta morir, una obligación diaria de juzgar de vidas y haciendas ajenas, arreglado a una oscura letra de dudoso sentido y de escrupulosa interpretación, adquiriéndose continuamente la malevolencia de tantos como caen bajo la vara de la justicia. ¿Y no ha de haber por eso jueces, ni quien siga la carrera que tanto se parece a la esencia divina en premiar el bueno y castigar el malo?

Lo mismo puede ofrecer para espantarnos la vida de palacio, y aun mucho más, mostrándonos la precisión de vivir con un perpetuo ardid que muchas veces aun no basta para mantenerse el palaciego. Mil acaso no previstos deshacen los mayores esfuerzos de

la prudencia humana. Edificios de muchos años se arruinan en un instante. Mas no por eso han de faltar hombres que se dediquen a aquel método de vivir.

Las ciencias, que parecen influir dulzura y bondad, y llenar de satisfacción a quien las cultiva, no ofrecen sino pesares. ¡A cuánto se expone el que de ellas saca razones para dar a los hombres algún desengaño, o enseñarles alguna verdad nueva! ¡Cuántas pesadumbres le acarrea! ¡Cuántas y cuán siniestras interpretaciones suscitan la envidia o la ignorancia, o ambas juntas, o la tiranía valiéndose de ellas! ¡Cuánto pasa el sabio que no supo lisonjear al vulgo! ¿Y por eso se ha de dejar a las ciencias? ¿Y por el miedo a tales peligros han de abandonar los hombres lo que tanto pule su racionalidad y la distingue del instinto de los brutos?

El hombre que conoce la fuerza de los vínculos que le ligan a la patria, desprecia todos los fantasmas producidos por una mal colocada filosofía que le procura espantar, y dice: Patria, voy a sacrificarte mi quietud, mis bienes y vida. Corto sería este sacrificio si se redujera a morir: voy a exponerme a los caprichos de la fortuna y a los de los hombres, aun más caprichosos que ella. Voy a sufrir el desprecio, la tiranía, el odio, la envidia, la traición, la inconstancia y las infinitas y crueles combinaciones que nacen del conjunto de muchas de ellas o de todas.

No me dilato más, aunque fuera muy fácil, sobre esta materia. Creo que lo dicho baste para que formes de tu huésped un concepto menos favorable. Conocerás que aunque sea hombre bueno será mal ciudadano; y que el ser buen ciudadano es una verdadera obligación de las que contrae el hombre al entrar en la república, si quiere que ésta le estime, y aun más si quiere que no lo mire como a extraño. El patriotismo es de los entusiasmos más nobles que se han conocido para llevar al hombre a despreciar y emprender cosas grandes, y para conservar los estados.

José Cadalso, *Cartas marruecas*, Carta LXX

1. Tema

El ilustrado busca crear el perfecto ciudadano. Esto no consiste sólo en perfeccionar al individuo sino en poner dicha perfección al servicio de todo el país, una de las más nobles misiones a las que se pueda dedicar el hombre. El tipo de hombre virtuoso, bueno (modelo de Gazel) es un carácter bastante común en la literatura europea, sobre todo en el siglo XVIII con las *Lettres persannes* de Montesquieu y *L'Emile* de Rousseau.

2. Resumen

La carta es la respuesta de Nuño a otra anterior enviada por Gazel en la que elogiaba las cualidades de un personaje retirado en una pequeña población que lo ha hospedado. Nuño reconoce la bondad de dicho personaje, pero opina que «no basta con ser bueno para sí y para otros pocos» y considera que debería aspirar a más, aprovechando su talento en el bien de la nación. Después, repasa las cuatro carreras útiles para el estado - la milicia, la toga, la vida de palacio y las ciencias- con sus inconvenientes y ventajas, y concluye en la necesidad de ser buenos ciudadanos. Cadalso pone al «buen ciudadano» por encima del «hombre bueno».

3. Estructura

Externa

La carta está formada por siete párrafos.

Interna

Internamente, el texto presenta tres partes:

1ª Parte: Se corresponde con el primer párrafo.

Nuño reconoce la buena impresión causada en Gazel por el personaje que lo ha hospedado, al cual elogia y propone como modelo a imitar, pero le hace ver que representa un tipo de personas cuya pérdida no puede permitirse la sociedad, ya que han de aprovecharse sus cualidades naturales para beneficio de la patria. A partir de ahí se formula el tema de la carta: el país necesita personas de valor que desempeñen una serie de funciones clave para el bien de todos.

Necesitamos buenos ciudadanos capaces de anteponer el servicio a la nación a sus intereses propios.

2ª Parte: Ocupa los párrafos 2º-5º.

Demostración, por medio del análisis, del tema propuesto. El autor repasa las «carreras útiles» a la nación, enumerando en cada una de ellas sus dificultades y, lo que es más arduo, la falta de reconocimiento o los ataques por parte de aquellos a los que se va a servir. No obstante, son imprescindibles para el buen funcionamiento del estado y para conseguir el bien común. Estas «carreras útiles» son:

- La milicia (párrafo 2º). Vida austera y dura; pocas recompensas, ni siquiera en la vejez, pero cuna de nobleza y dedicación de los más nobles.
- La abogacía (párrafo 3º). Exige al que lo practica estudio y dedicación constantes; poco ocio y poco agradecimiento, pero es un oficio semejante al de Dios.
- La vida en palacio (párrafo 4º). Los sinsabores del gobierno en la corte.
- Las ciencias (párrafo 5º). La actividad intelectual del ilustrado, llena de pesadumbres y hasta odio al intentar descubrir la verdad a los hombres.

3ª Parte: Ocupa los párrafos 6º y 7º.

Conclusión. Reformulación del tema y respuesta concreta a la opinión de Gazel. Acaba diciendo que el verdadero patriotismo ha de atraer a los corazones nobles y ha de llevar a superar inconvenientes y a vencer «comodidades» individuales.

A partir de las cuatro carreras analizadas, Nuño sostiene que el reconocimiento, por parte del «hombre bueno», de los vínculos para con la patria ha de llevarle a realizar sacrificios por ésta, incluso a pesar del desprecio de sus conciudadanos, identificando servicio y sacrificio (párrafo 6º).

Aplicando lo expuesto al huésped motivador de la carta, concluye que «aunque sea hombre bueno será mal ciudadano». Nuño rectifica la precipitada impresión inicial de Gazel: su huésped es un hombre bueno, pero no ha de conformarse solo con eso, sino que ha de ser un buen ciudadano (párrafo 7º).

Comentario crítico y análisis estilístico

El texto es un ejemplo de lengua conversacional, propia del género epistolar y del afán educador de los ilustrados. Prosa llana pero cuidada. De hecho, la carta se estructura en refutación-argumentación: la opinión que se ha formado Gazel es algo superficial y Nuño irá al fondo de la cuestión. Esto se traduce en el aspecto lingüístico con el uso de tres recursos básicos: el contraste, a nivel semántico; las oraciones adversativas, a nivel morfosintáctico; y las interrogaciones retóricas, a nivel figurativo. Aparecen también varios recursos que tienen en común la reiteración: repeticiones, paralelismos, bimetraciones...

Nuño reconoce al principio las afirmaciones de Gazel, pero las matiza: el congeniar con los semejantes se ha descubierto propio de nuestra naturaleza, pero sólo en los buenos. Reforzará la matización con dos interrogaciones retóricas sobre la obligación del individuo para con la sociedad, que harán que Gazel se replantee su afirmación expuesta en la carta anterior. Siempre en el primer párrafo, Nuño insistirá: «Apártense los inútiles... pero tu huésped [...]». Remachará luego la misma oposición restrictiva: «No basta ser bueno para sí [...] es preciso serlo [...] para el total de la nación» y concluye con una coordinada adversativa: «[...] es verdad que no hay carrera (sin dificultades) [...] pero no deben espantar [...]».

El mismo esquema va a repetirse en el análisis de las cuatro carreras «útiles a la nación» para demostrar la afirmación expuesta al final del primer párrafo: admitir inconvenientes para no juzgarlos suficiente impedimento y reafirmar la conveniencia de dichas carreras. A este esquema argumentativo se añade una gradación referida a su dureza y necesidad.

La milicia: casi esclavitud y pocas recompensas. Expresado en forma de gradación negativa y reiteración semántica, pero no obsta para que sea seguida por los mejores y sea la cuna de la nobleza. Cadalso le dedicó su vida y es su profesión como noble. Las dos preguntas retóricas obligan a Gazel y al lector a responder afirmativamente a Nuño.

La justicia: larga y difícil preparación. Obligación continua y poco solaz, responsabilidad sobre vidas y haciendas... Acaba con nuevas interrogaciones retóricas en las que se ensalza esta función llegando a igualarla con la de Dios: premiar al bueno y castigar al malo.

Palacio: «perpetuo ardid», muchos esfuerzos que quedan sin recompensa. Acaba con la adversativa: «Mas no por eso han de faltar hombres que...».

Ciencias: aumentan aquí los contrastes ya que parecen dar dulzura, pero no ofrecen sino pesares. Las exclamaciones señalan el final de la gradación, reforzada por la anáfora de «Cuántos, cuántas...». Acaba con dos nuevas interrogaciones retóricas en las que se observa lo vital de esta función, pues «distingue al hombre de los brutos». Esta es la carrera más importante para Nuño, la más difícil pero la más necesaria.

El penúltimo párrafo recoge todo lo dicho hasta ahora: el ciudadano es capaz de sacrificarse y superar todos los obstáculos en aras del bien común. En el último párrafo aparece una concesiva que reafirma lo dicho en el primer párrafo: «Conocerás que aunque sea hombre bueno será mal ciudadano» y concluye enunciando positivamente lo que es un buen ciudadano y lo imprescindible que es para la nación.

Otros recursos que refuerzan la refutación-contraste y refuerzan su sentido y orientación última son:

- La antítesis: «buenos-malvados»; «apártense los inútiles y decrépitos-sirvan a la patria los útiles y de talento»; «bueno para pocos-para el total de la nación». La milicia: «no

promete premios-amenaza con penas»; «bisoños-veteranos». La toga: «premiar buenos-castigar malos». Vida de palacio: «edificios de muchos años-se arruinan en un instante». Ciencias: «parecen dar satisfacción-ofrecen pesares»; «Buen hombre-mal ciudadano».

- La reiteración semántica: dificultades y obstáculos de cada carrera, pero utilidad y necesidad de las mismas.
- El paralelismo: a veces refuerza la antítesis («sus corazones están siempre tan separados como estrechados sus brazos y apretadas sus manos»; «oscura letra de dudoso sentido y de escrupulosa interpretación»; «despreciar los trabajos y emprender cosas grandes»). Las interrogaciones retóricas forman parte de la refutación de cada una de las carreras excepto la de palacio: «¿Por eso no ha de haber...? ¿No ha de...?».
- La enumeración: una muy marcada aparece en el penúltimo párrafo, otras han aparecido a lo largo del texto (como las dificultades de cada carrera) y en varios casos aparece la geminación o bimetración acompañando al paralelismo: «aquel carácter y retiro»; «bueno para sí y para otros pocos».
- La metáfora: «carrera sembrada de abrojos» (dificultades), y sin embargo el hombre «camina» (sigue su carrera).
- La comparación: la toga «se parece a la esencia divina en premiar al bueno y castigar al malo»; un edificio «se arruina» (un proyecto).
- La personificación de la patria, a la que se dirige ese ciudadano imaginario.

Como aspecto ilustrado del texto destaca, en primer lugar, el tema ya enunciado: se intenta formar una élite de hombres que sean capaces de mejorar la sociedad para el bien de todos, doctrina del despotismo ilustrado. Nuño (trasunto de Cadalso) manifiesta que los logros de la razón y los avances de las ciencias han de servir a todo el género humano, no a la élite que los aprovecha exclusivamente en beneficio propio, como el huésped elogiado por Gazel. Hay que utilizar la razón para llegar al fondo de las cosas y clarificar las ideas. Gazel se ha quedado en una primera impresión, sin analizarla; Nuño, mediante la razón, intentará que reflexione sobre lo poco que hay que fiarse de las apariencias y la necesidad de llegar al fondo de las cosas.

En esta carta, Nuño ocupa el primer plano. Gazel aparece nombrado como destinatario de la misiva refutadora y clarificadora de Nuño. Ben-Beley tan solo es mencionado en su coincidencia con la primera matización en el primer párrafo. La relación establecida entre los tres emisores pone en evidencia sus funciones en las *Cartas marruecas*: Gazel nos da su perspectiva de observador poco reflexivo; Ben-Beley da la de la experiencia y la del observador de lo natural, y Nuño ofrece la del ilustrado: se apoya en la de Ben-Beley, precisa y matiza la de Gazel, y deja patente la suya, la del ilustrado. En la carta predomina un tono racional, objetivo: el autor tiene clara su función que lo sitúa en la última de las «carreras útiles», la del intelectual. El objetivo fundamental de su obra, formar buenos ciudadanos, lo incluye entre los hombres «útiles para todos», tema principal del texto. La claridad de su análisis y lo elevado de sus objetivos lo hacen asumible por el ciudadano del siglo XXI. El tipo de lenguaje empleado y la estructura refutativo-argumentativa es una buena muestra de la importancia que los ilustrados asignan a la lengua y a la literatura como vehículo de sus ideas.

La modernidad y la devoción del autor por Cervantes, manifestada ya en otras cartas y en el nombre mismo de Gazel, es clara. Hay un antecedente en el *Quijote*, cuando Sancho elogia al caballero del Verde Gabán y don Quijote manifiesta una perspectiva similar a la de Nuño (vida

retirada-vida al servicio de la sociedad), pero el tema de que las personas de mayores méritos y talento deben servir a la patria se remonta a Cicerón.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Define las siguientes palabras: esmero, decrepito, prócer, desabrido y ardid.
2. Proporciona al menos tres palabras de la familia léxica de: milicia, ciencias y ciudadano.
3. Escribe una carta de unas 300 palabras, donde describa detalladamente desde un punto de vista sociológico, a un amigo que no es italiano un fenómeno de la cultura italiana como el carnaval de Venecia o el Festival de Sanremo.
4. Escribe una carta de unas 300 palabras, siguiendo el modelo de la Carta XXXV, sobre la invasión de los anglicismos en el español.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. Haz un cuadro cronológico con los principales autores europeos y españoles y sus obras. Añade también los principales acontecimientos históricos y con qué reinado se corresponden.
2. Escribe una breve biografía de José Cadalso y comenta las características fundamentales de su obra.
3. Lee las cartas VII, X, XI, XIII, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXXVIII y LXVII sobre el carácter y los rasgos de los españoles. ¿Es actual esta visión de Cadalso? Las encuentras en:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-marruecas--0/html/>

4. Aquí tienes la carta LXXII. ¿Qué crees que pensaban los ilustrados sobre las corridas de toros? Léela atentamente y razona tu respuesta.

De Gazel a Ben-Beley

“Hoy he asistido por mañana y tarde a una diversión propiamente nacional de los españoles, que es lo que ellos llaman fiesta o corrida de toros. Ha sido este día asunto de tanta especulación para mí, y tanto el tropel de ideas que me asaltaron a un tiempo, que no sé por cuál empezar a hacerte la relación de ellas. Nuño aumenta más mi confusión sobre este particular, asegurándome que no hay un autor extranjero que hable de este espectáculo, que no llame bárbara a la nación que aún se complace en asistir a él. Cuando esté mi mente más en su equilibrio, sin la agitación que ahora experimento, te escribiré largamente sobre este asunto; sólo te diré que ya no me parecen extrañas las mortandades que sus historias dicen de abuelos nuestros en la batalla de Clavijo, Salado, Navas y otras, si las excitaron

hombres ajenos de todo el lujo moderno, austeros en sus costumbres, y que pagan dinero por ver derramar sangre, teniendo esto por diversión dignísima de los primeros nobles. Esta especie de barbaridad los hacía sin duda feroces, pues desde niños se divertían con lo que suelen causar desmayos a hombres de mucho valor la primera vez que asisten a este espectáculo”.

5. Comenta con tus compañeros si estás de acuerdo o en desacuerdo con Gazel y escribe un pequeño texto dando tu opinión acerca de las corridas de toros. Puedes seguir esta estructura:

“Yo creo que . . . Y te voy a explicar por qué. Para empezar. . . En segundo lugar. . . Además, ten en cuenta que. . . Es decir. . ., o lo que es lo mismo, . . . Para terminar. . .”

6. Relaciona ahora las funciones con las expresiones siguientes:

A	Iniciar un razonamiento o una argumentación.	1	Es decir, o sea, esto es, en otras palabras, o lo que es lo mismo.
B	Aclarar algo ya dicho.	2	En conclusión, en resumen, para terminar, finalmente, en fin.
C	Expresar una opinión personal.	3	Sin duda, sin lugar a dudas, en efecto, ciertamente, seguramente.
D	Expresar certeza.	4	Sin embargo, en cambio, a pesar de, no obstante.
E	Introducir una objeción.	5	Luego, por eso, entonces, por lo tanto, por consiguiente, así pues, de manera que.
F	Concluir un razonamiento o una argumentación.	6	Para empezar, en primer lugar, lo primero de todo, ante todo.
G	Explicar el resultado o la causa.	7	En mi opinión, a mi modo de ver, para mí, yo creo que.
H	Añadir un elemento a una argumentación.	8	Además, asimismo, también.

Para saber más

Puedes navegar por el siguiente portal monográfico para ampliar información sobre Cadalso, su obra y sus contemporáneos:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_cadalso/



El teatro en el siglo XVIII

Rafael Cid Martínez

ÍNDICE

EL TEATRO POSBARROCO

- Antonio de Zamora y José de Cañizares

EL TEATRO NEOCLÁSICO

LA TRAGEDIA NEOCLÁSICA

- Vicente García de la Huerta: Raquel

LA COMEDIA NECOCLÁSICA

- Leandro Fernández de Moratín: *El sí de las niñas*

EL TEATRO POPULAR: EL SAINETE

- Ramón de la Cruz.

COMENTARIO LITERARIO

- Texto: *El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín.

El teatro posbarroco

Antonio de Zamora (1660 – 1727) y José de Cañizares (1676 – 1750)

Durante la primera mitad del siglo XVIII, se sigue representando con éxito en España un teatro en el que se aprecia la continuidad de la estética y de los valores heredados del Barroco. Se trata de obras que, si bien gozaban del favor del público, repetían una y otra vez los mismos esquemas, lances e intrigas del XVII, junto con una progresiva saturación de recursos escénicos y efectos de tramoya vistosos.

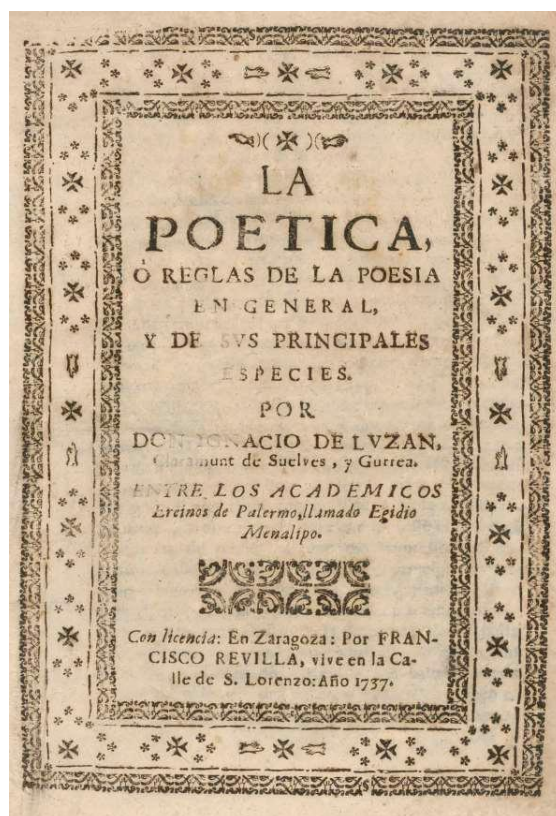
Los dos autores más representativos de este teatro son los madrileños Zamora y Cañizares. El primero, Antonio de Zamora, escribió comedias heroicas de tema nacional y extranjero, en las que mezcla los ingredientes de las comedias militares con la intriga propia de las comedias de capa y espada. Tuvo fortuna con las comedias de figurón; sus comedias de santos alcanzaron bastante fama e hizo también algunas versiones de obras de autores barrocos. Su título de mayor relieve es *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* (1722), versión personal del mito de don Juan. En ella, Zamora aumenta considerablemente el número de lances en una acción más rápida, junto con una figura protagonista que presenta menos profundidad psicológica y un carácter un tanto bronco.

José de Cañizares se dedica también a refundir temas barrocos. Se opuso radicalmente a la conveniencia de las reglas y los preceptos, ya que para él lo esencial era la imaginación creadora. En su teatro se dan cita todos los géneros: desde comedias de figurón, de enredo, de santos, de aventuras o históricas, hasta los temas mitológicos, si bien gozaron de gran popularidad sus comedias de magia. Su obra más destacada es *El domine Lucas*

(estrenada en 1716), en la que su principal atractivo es la caricaturización del estudiante D. Lucas. La trama desarrolla los típicos cruces amorosos de la comedia española, en este caso entre dos damas y dos galanes, con la pareja protagonista: Lucas y Melchora, quienes presentan algunos de los rasgos típicos del gracioso y destacan por su rusticidad y ordinariez, lo que contrasta vivamente con el refinamiento de los otros personajes.

El teatro neoclásico

En 1737 Ignacio Luzán publica una *Poética* con la que, siguiendo las doctrinas clásicas, trata de combatir los excesos barrocos y de promover los dictados de la razón aplicada a la literatura. En cuanto al teatro se refiere, se defiende el cumplimiento de la regla de las tres unidades y la separación entre tragedia (que debe estar en verso) y comedia (que puede utilizar el verso o la prosa), además del decoro poético, la imitación y la verosimilitud, entre otros aspectos. En el siguiente cuadro se recogen las diferencias más significativas entre el teatro barroco y el teatro neoclásico.



La poética, de Ignacio Luzán, edición de 1737

	Teatro barroco	Teatro neoclásico
Reglas	No se respetan las reglas de las tres unidades.	Se vuelven a respetar las reglas de las tres unidades: un lugar, un tiempo máximo de un día y una acción.
Temas	Los temas fundamentales son el amor y la defensa de la honra y el honor (pasiones).	Defensa de la razón frente a las pasiones. Se pretende reformar la sociedad y educar en las nuevas ideas de la Ilustración.
Personajes	Los personajes pertenecen a diversos estamentos y clases sociales: rey, nobles, labradores ricos y pueblo llano.	Los personajes suelen pertenecer a la burguesía (clase media).
Lenguaje	Se utiliza el verso.	Tragedia: en verso. Comedia: en verso o en una prosa sencilla, con elementos de la lengua coloquial.
Verosimilitud	En determinados aspectos, el teatro del barroco terminó resultando inverosímil. Fue degenerando hacia la comedia de magia y las acciones increíbles.	Se representan acciones creíbles y sencillas de la vida cotidiana.
Género	Se mezcla lo trágico y lo cómico en una misma obra: tragicomedia.	No se mezclan los géneros. Vuelve a haber: – Tragedia: <i>Raquel</i> , de Vicente García de la Huerta. – Comedia: <i>El sí de las niñas</i> , de Leandro Fernández de Moratín.

La tragedia neoclásica

Vicente García de la Huerta (1734 – 1787): *Raquel*

Es frecuente en las tragedias españolas del XVIII la mezcla de los principios neoclásicos con algunos elementos barrocos suavizados. En un principio se siente una gran atracción por los temas y personajes localizados en la antigüedad clásica o en un ambiente bíblico u oriental, pero más tarde todos los autores vuelven sus ojos hacia la historia nacional. Así, sobre un fondo real, más o menos falseado, se desarrollan caracteres grandiosos y ejemplares, abocados a terribles pruebas en las que siempre sale triunfante su virtud,

patriotismo y nobleza. Los protagonistas se ofrecen al espectador como modelos de conducta. Uno de los temas que se repite con más frecuencia es la lucha por la libertad que lleva a un heroico sacrificio.

Vicente García de la Huerta escribió la más famosa tragedia española del XVIII. Se estrenó en 1772 en Orán, en donde estaba desterrado, y posteriormente en Barcelona (1775) y en Madrid (1778), con gran éxito. La obra presenta una estructura perfectamente clásica, que respeta las tres unidades y está escrita en romance endecasílabo. El tema gira en torno a la situación caótica que reina en Castilla por el enfrentamiento entre la nobleza y Alfonso

VIII, que ha cedido parte de sus poderes a su amante, la judía Raquel, a la que Rubén utiliza como instrumento de su ambición. Los nobles castellanos, encabezados por Hernán García, no están dispuestos a tolerar esta situación y se conjuran contra la protagonista.

El rey, enojado por unos insultos que ha oído, pide explicaciones, pero Hernán García le expone su postura y Alfonso decreta el destierro de la judía. Sin embargo, en el momento de la partida, el rey revoca la orden de expulsión. Raquel, movida por un deseo de venganza y manejada por el astuto Rubén, se dedica a perseguir a sus enemigos y a aumentar las cargas tributarias al pueblo. Alfonso ha llegado incluso a sentarla en su trono.

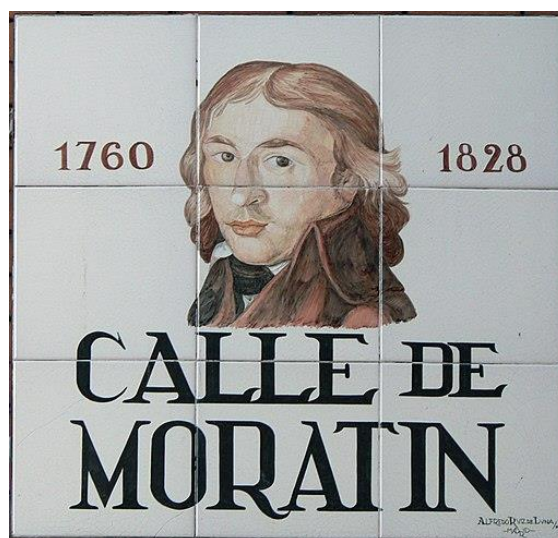
La situación es insostenible y los nobles, dirigidos por Álgar Fáñez, deciden dar muerte a la judía, algo a lo que Hernán García se opone. Aprovechan para consumarlo la ausencia del rey, que ha ido a una cacería. Hernán ofrece a Raquel la huida, pero esta la rechaza con ademán altivo. Al final será el propio Rubén el que la asesine, a quien se le ha prometido, a cambio, salvarle la vida. Cuando el rey regresa encuentra a su amante moribunda. Finalmente, el rey mata a Rubén y perdona a sus súbditos.

La comedia neoclásica

Leandro Fernández de Moratín (1760 – 1828): *El sí de las niñas*

La comedia neoclásica tuvo como máximo representante a Leandro Fernández de Moratín. Con su comedia reivindicaba el regreso al teatro de inspiración clásica, dominado por el «buen gusto» y el sometimiento a la regla de las tres unidades: unidad de acción, de lugar y de tiempo; es decir, una obra teatral debe tener una sola acción principal, desarrollarse en un mismo

lugar y en un determinado periodo de tiempo (un día), para dar realce a la verosimilitud. Esta acción suele estar inspirada en una situación real y de ella se deriva una enseñanza práctica y una intencionalidad didáctica. Sus obras recogen la vida social de su tiempo, y así, invitaba a la burguesía a ser ella misma (*El barón*), recomendaba una educación basada en la sinceridad que acabara con las bodas de conveniencia (*El sí de las niñas*; *El viejo y la niña*), criticaba los excesos del teatro popular (*La comedia nueva o el café*) y a los falsos devotos (*La mojigata*).



Placa en la calle de Moratín de Madrid

Su obra más representativa es *El sí de las niñas* (redactada en 1801 y estrenada en 1806). Escrita en prosa, ya el título se refiere a la aceptación del contrato matrimonial por parte de las jóvenes, que, educadas para obedecer a sus padres, no tienen la posibilidad de elegir marido libremente. La obra, compuesta en tres actos, transcurre en un solo lugar: una posada de Alcalá de Henares. La acción empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana del día siguiente.

Don Diego y doña Irene han ido a buscar a la joven Francisca, hija de la dama, a un

convento de Guadalajara donde se ha educado. En el momento de iniciarse la acción, se encuentran en una posada de Alcalá de Henares, camino de Madrid. Por medio de un diálogo con su criado Simón, nos enteramos de que don Diego, pese a su avanzada edad, pretende casarse con la niña. Doña Irene tiene mucho interés en este enlace porque le atrae la riqueza del caballero; presiona constantemente a su hija para que dé muestras de agrado y de afecto, ya que él no quiere sacrificarla y solo la tomará por mujer si se sabe amado de verdad. Francisca revela su secreto a su criada Rita: está enamorada de un oficial que dice llamarse don Félix. Este don Félix, es en realidad don Carlos, sobrino del propio don Diego. Al saber que su amada va a casarse, acude desde Zaragoza y va a hospedarse en la misma posada. Juntos todos los implicados, se resolverá el conflicto cuando don Diego, a cuyas manos llega casualmente una carta de amor de su sobrino, descubre la verdad. El noble anciano renuncia a su felicidad y aprueba la boda de los jóvenes.

Los protagonistas masculinos, don Diego y don Carlos, su sobrino, pertenecen a la burguesía enriquecida; mientras que los femeninos, doña Irene y doña Francisca, su hija, a la burguesía empobrecida. Doña Irene representa la actitud tiránica que impone a su hija el casamiento por motivos de interés económico, siguiendo una práctica corriente en la época. Sin embargo, en la obra triunfa la cordura y la humanidad, y al mismo tiempo, se critican los errores de

la educación de las jóvenes que, carentes de toda iniciativa, les impiden seguir los dictados de sus sentimientos.

El teatro popular: el sainete.

Ramón de la Cruz (1731 – 1794)

El sainete es el género que goza de mayor popularidad durante la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de piezas cortas, continuadoras del entremés, que servían para amenizar los descansos de la obra principal. Son obras humorísticas, de carácter popular y costumbrista, que pretenden divertir al público por medio de la caricatura y unos diálogos ingeniosos. Los personajes son comúnmente planos, y divierten por sus actitudes simples y primarias, y por sus pequeñas manías. Se acostumbra a usar el verso octosílabo y el acompañamiento musical es importante.

El principal autor de este género fue Ramón de la Cruz. Fue un autor fecundo, ya que escribió más de trescientos cincuenta sainetes en los que aparecen materializados los rasgos anteriores. El público mostró su total predilección por estos sencillos cuadros de costumbres populares madrileñas, en los que veía reflejados los aspectos de la vida cotidiana. Se trata de obras que se centran en los aspectos más externos y superficiales, sin profundizar en la psicología de los personajes ni buscar trascendentalismos. Escribió Ramón de la Cruz, entre otros, sainetes de costumbres, sátiras de tipos sociales, paródicos y de circunstancias.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín. Acto III. Escena VIII.

DON DIEGO: — No tengo empeño de saber más... Pero de todo lo que acabo de oír resulta una gravísima contradicción. Usted no se halla inclinada al estado religioso, según parece. Usted me asegura que no tiene queja ninguna de mí, que está persuadida de lo mucho que la estimo, que no piensa casarse con otro, ni debo recelar que nadie dispute su mano... Pues ¿qué llanto es ése? ¿De dónde nace esa tristeza profunda, que en tan poco tiempo ha alterado su semblante de usted, en términos que apenas le reconozco?

¿Son éstas las señales de quererme exclusivamente a mí, de casarse gustosa conmigo dentro de pocos días? ¿Se anuncian así la alegría y el amor? (Vase iluminando lentamente la escena, suponiendo que viene la luz del día.)

DOÑA FRANCISCA: — Y ¿qué motivos le he dado a usted para tales desconfianzas?

DON DIEGO: — ¿Pues qué? Si yo prescindo de estas consideraciones, si apresuro las diligencias de nuestra unión, si su madre de usted sigue aprobándola y llega el caso de...

DOÑA FRANCISCA: — Haré lo que mi madre me manda, y me casaré con usted.

DON DIEGO: — ¿Y después, Paquita?

DOÑA FRANCISCA: — Después... y mientras me dure la vida, seré mujer de bien.

DON DIEGO: — Eso no lo puedo yo dudar... Pero si usted me considera como el que ha de ser hasta la muerte su compañero y su amigo, dígame usted: estos títulos ¿no me dan algún derecho para merecer de usted mayor confianza? ¿No he de lograr que usted me diga la causa de su dolor? Y no para satisfacer una impertinente curiosidad, sino para emplearme todo en su consuelo, en mejorar su suerte, en hacerla dichosa, si mi conato y mis diligencias pudiesen tanto.

DOÑA FRANCISCA: — ¡Dichas para mí!... Ya se acabaron.

DON DIEGO: — ¿Por qué?

DOÑA FRANCISCA: — Nunca diré por qué.

DON DIEGO: — Pero ¡qué obstinado, qué imprudente silencio!... Cuando usted misma debe presumir que no estoy ignorante de lo que hay.

DOÑA FRANCISCA: — Si usted lo ignora, señor Don Diego, por Dios no finja que lo sabe; y si en efecto lo sabe usted, no me lo pregunte.

DON DIEGO: — Bien está. Una vez que no hay nada que decir, que esa aflicción y esas lágrimas son voluntarias, hoy llegaremos a Madrid, y dentro de ocho días será usted mi mujer.

DOÑA FRANCISCA: — Y daré gusto a mi madre.

DON DIEGO: — Y vivirá usted infeliz.

DOÑA FRANCISCA: — Ya lo sé.

DON DIEGO: — Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo mandan, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

DOÑA FRANCISCA: — Es verdad... Todo eso es cierto... Eso exigen de nosotras, eso aprendemos en la escuela que se nos da... Pero el motivo de mi aflicción es mucho más grande.

DON DIEGO: — Sea cual fuere, hija mía, es menester que usted se anime... Si la ve a usted su madre de esa manera, ¿qué ha de decir?... Mire usted que ya parece que se ha levantado.

DOÑA FRANCISCA: — ¡Dios mío!

DON DIEGO: — Sí, Paquita; conviene mucho que usted vuelva un poco sobre sí... No abandonarse tanto... Confianza en Dios... Vamos, que no siempre nuestras desgracias son tan grandes como la imaginación las pinta... ¡Mire usted qué desorden éste! ¡Qué agitación! ¡Qué lágrimas! Vaya, ¿me da usted palabra de presentarse así..., con cierta serenidad y...? ¿Eh?

DOÑA FRANCISCA: — Y usted, señor... Bien sabe usted el genio de mi madre. Si usted no me defiende, ¿a quién he de volver los ojos? ¿Quién tendrá compasión de esta desdichada?

DON DIEGO: — Su buen amigo de usted... Yo... ¿Cómo es posible que yo la abandonase... ¡criatura!..., en la situación dolorosa en que la veo? (Asiéndola de las manos.)

L. Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, Acto III, escena VIII.

1. Tema

El tema de la comedia entera está presente en este fragmento: los frutos de una educación equivocada y sus consecuencias en lo relativo al matrimonio, si no se contrae libremente.

2. Resumen

El fragmento se podría resumir de la siguiente manera: don Diego trata de averiguar el motivo de las lágrimas de Paquita, porque se da cuenta de que no le quiere a él, pero no logra que esta

le dé una explicación satisfactoria. El caballero señala los defectos de la educación que se da a las mujeres en su tiempo, y Paquita corrobora.

Finalmente, ante el temor de que llegue doña Irene, la madre de la muchacha, esta debe recobrar la compostura y don Diego le promete su ayuda.

3. Estructura

Externa

El sí de las niñas es una comedia en tres actos. El acto inicial funciona como el planteamiento; en él se nos van a proporcionar los elementos necesarios para comprender la peripecia argumental. El primer diálogo entre don Diego y su criado Simón nos va a permitir saber dónde se desarrolla la acción (en una posada), cómo es ese lugar, quiénes participan en esa acción y qué les ha llevado hasta allí. A medida que avanza la escena don Diego va a referir a su criado su propósito de casamiento con la niña. El nudo de la obra, el desarrollo de la trama se concentra en el acto II, en donde se va a complicar todo el argumento y va a producirse el enredo, recurso básico para la situación dramática buscada. El desenlace se producirá en el tercer acto, con la incorporación en escena de un elemento desencadenante del enredo y su solución: la carta. Se desvelan todos los secretos y se soluciona el conflicto.

Este fragmento, pertenece a la escena VIII del acto III, al desenlace, por tanto.

Interna

En este fragmento se pueden apreciar tres partes:

- Una primera, en la que don Diego recapitula los datos que posee sobre las inclinaciones de Paquita, y que le producen tal perplejidad que le llevan a hacer una serie de preguntas en cadena acerca de las lágrimas y del silencio de Paquita. Hay que tener en cuenta que don Diego ya está enterado del amor entre Paquita y don Carlos, pero quiere que sea ella quien hable, como luego tratará de que don Carlos le cuente su versión. El espectador también sabe que don Diego está enterado, de modo que la única que ignora, y que por eso sufre, es Paquita.
- Una segunda parte, en la que don Diego, al no obtener respuesta convincente, diserta acerca del tema central de la obra, haciéndose portavoz del pensamiento de Moratín. A esto le da pie la determinación de Paquita de dar gusto a su madre, aun a costa de su propia felicidad. La serenidad y seguridad con que se expresa don Diego no es la de alguien que necesita respuesta a las preguntas que antes ha hecho y a las que no ha recibido contestación satisfactoria.
- Una tercera parte, en la que don Diego, paternalmente, ofrece su ayuda a Paquita frente a su madre.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

En el contexto de la obra de Leandro Fernández de Moratín, *El sí de las niñas* es la más lograda. En sus comedias trató repetidamente el tema de la educación de la mujer y de su libertad para elegir marido: el argumento de *El viejo y la niña*, *El barón*, *La mojigata*, y finalmente, *El sí de*

las niñas, gira en torno a este tema. A pesar de ser su mejor comedia, tardó varios años en ser estrenada. Está escrita en prosa, como *La comedia nueva*, mientras que las otras tres citadas lo están en verso.

El sí de las niñas consta de tres actos, que suponen la presentación del problema, la complicación del enredo, y el desenlace, con una distribución equilibrada de los clímax. Los actos están divididos en escenas, pero también puede descubrirse otra división interna en secuencias dramáticas.

Moratín respeta las tres unidades clásicas. En cuanto al tiempo, los sucesos abarcan un periodo de diez horas: la acción comienza a las siete de la tarde y termina a las cinco de la mañana siguiente. La luz juega un papel simbólico en el desarrollo de la comedia, que comienza con el paulatino oscurecimiento del día (y del enredo), y termina con las luces del alba, que simbolizan el triunfo de la razón y del buen sentido. La unidad de lugar exige que todos los personajes confluyan en uno determinado: la sala de una posada; mientras que la unidad de acción viene dada por un único problema que resolver: el futuro matrimonio de doña Paquita, enamorada de don Carlos, y coaccionada por su madre a casarse con don Diego.

Este fragmento pertenece a la escena VIII del tercer acto, el decisivo de la comedia, y es parte de uno de los tres diálogos finales de don Diego –verdadero protagonista– con otros tantos personajes, que conducen a la solución del problema planteado y, por tanto, al desenlace del conflicto que se ha ido entretejiendo desde el comienzo. Estos tres diálogos (don Diego-Paquita, don Diego-don Carlos y don Diego-doña Irene) –escenas estáticas, sin movimiento, donde importa sobre todo el texto, lo que se dice–, van precedidos por varias escenas que son quizá la parte más dinámica de toda la pieza, donde lo principal es la acción, por otra parte poco característica de esta comedia: la llegada de don Carlos, sus palmadas, su punteo de guitarra, la conversación con Paquita, la carta que cae al suelo y recoge Simón entregándosela a don Diego, la caída de la jaula del tordo... Don Diego, que ha leído la carta de don Carlos a Paquita, manda a Simón que salga a buscarle al camino y le obligue a regresar.

Entretanto, él mantiene esta conversación con Paquita, que ha comenzado con preguntas intrascendentes hasta que logra entrar en materia. Pasados los tres diálogos, vuelve la acción, y con ella el desenlace de la obra. Se trata, pues, de un paréntesis sereno entre dos momentos de agitación. Es un momento clave en la trama, con el que se pasa del nudo al desenlace. Esto viene simbolizado, al igual que en toda la comedia, por la luz: lo recoge la acotación posterior a la primera intervención de don Diego: «Vase iluminando lentamente la escena, suponiendo que viene la luz del día», y con ella la clarificación de los problemas, porque se impone la razón, el sentido común.

Dialogan por tanto los dos personajes principales de la comedia, y se alude a doña Irene. Don Diego hace gala de su carácter. Es un fragmento en el que aparecen bien representadas las cualidades de este personaje: la ponderación, el buen sentido, la generosidad que le lleva a estar dispuesto a sacrificar su felicidad por la de los demás, su buen corazón, que siente compasión por las lágrimas de Paquita y por su indefensión ante su madre, su amor más bien paternal hacia doña Francisca, su postura frente a doña Irene y al lado de Paquita, que es lo mismo que decir al lado del sentido común y de la razón, frente a la autoridad que no razona.

También el fragmento es ilustrativo con respecto a Paquita: apenada porque ama a otro hombre, que en este momento piensa que no le corresponde, y se ve abocada a casarse con un hombre al que no quiere, por temor a su madre. Mujer de bien y dispuesta a serlo toda la vida, aun a

costa de su felicidad, como fruto de una equivocada educación, de la que ella misma es consciente.

Y doña Irene que, aunque solo mencionada, aparece como la madre autoritaria, artífice de todo el problema planteado en la obra, por su interés, voluntad y autoridad. Esto lo demuestra el hecho de que Paquita se asusta —«Dios mío»— cuando don Diego le advierte de que ya estará levantada.

Los personajes se caracterizan por medio de las palabras que emplean. Don Diego se expresa con parlamentos algo más largos, a base de juicios y razonamientos («Ve aquí los frutos de la educación... la astucia y el silencio de un esclavo»), mientras que doña Francisca utiliza réplicas breves, entrecortadas, de quien teme decir más de lo que quisiera («Es verdad... Todo eso es cierto... Eso exigen de nosotras, eso aprendemos en la escuela que se nos da...»). El empleo del polisíndeton sirve al autor para enlazar algunas réplicas de los dos personajes, lo cual da credibilidad y verosimilitud a la escena dialogada («y dentro de ocho días... Y daré gusto a mi madre... Y vivirá usted infeliz»).

El léxico, en el que no faltan adjetivos («gravísima contradicción», «tristeza profunda», «impertinente curiosidad», «imprudente silencio», «pérfida disimulación») y la sintaxis de don Diego, en la que abundan las duplicaciones («su compañero y amigo»; «mi conato y mis diligencias»; «esa aflicción y esas lágrimas»; «desmienta» y oculte»; «callar y mentir») y las enumeraciones («el temperamento, la edad ni el genio»; «el temor, la astucia y el silencio»; «un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos») son los de un hombre culto e ilustrado.

La mayor parte de las figuras literarias que aparecen se encuentran asimismo en su boca. Destacan particularmente las anáforas («Usted no se halla... usted me asegura», «Que no tiene... que está persuadida... que no piensa...») y los paralelismos («con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden...»), que ponen de manifiesto un talante sereno, que elabora paso a paso su razonamiento, acumulando datos y argumentos sobre una misma idea, sin precipitación. En la misma línea se puede incluir la acumulación de interrogaciones retóricas de la primera réplica de don Diego.

Por su parte, Paquita, mujer inteligente, también sabe de la lógica de su tiempo: «Si usted lo ignora, señor don Diego, por Dios no finja que lo sabe; y si en efecto lo sabe usted, no me lo pregunte».

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Transforma a estilo indirecto el siguiente fragmento extraído del texto:

DOÑA FRANCISCA: — ¡Dichas para mí!... Ya se acabaron.

DON DIEGO: — ¿Por qué?

DOÑA FRANCISCA: — Nunca diré por qué.

DON DIEGO: — Pero ¡qué obstinado, qué imprudente silencio!... Cuando usted misma debe presumir que no estoy ignorante de lo que hay.

2. Escribe un sinónimo de estas palabras: queja, semblante, dichosa, aborrecer; y un antónimo de estas otras: tristeza, amor, luz, confianza.
3. Relata cómo hubiese sido el matrimonio entre doña Francisca y don Diego de haberse celebrado.

Preguntas teórico literarias y transversales

1. Expón las características fundamentales del teatro neoclásico, tomando como central la figura de Leandro Fernández de Moratín.
2. Desarrolla un tema teórico referido al teatro comparando el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, con la *Poética* de Ignacio Luzán.
3. Investiga acerca de la imagen de la mujer en la literatura española y europea a lo largo de la historia.
4. ¿Qué opinas de la situación de la mujer en las sociedades actuales?

Para saber más

En este enlace se puede ver la intervención central de don Diego en el texto propuesto para el comentario, en la que aparece sintetizado el tema del fragmento y de la obra:

https://www.cervantesvirtual.com/portales/leandro_fernandez_de_moratin/241083_si_de_las_ninas/

En este otro, una representación completa de la obra:

<https://www.youtube.com/watch?v=zCaebQoFFpc>

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dispone de una página monográfica sobre Moratín:

https://www.cervantesvirtual.com/portales/leandro_fernandez_de_moratin/

Bibliografía

Siglo XVI

- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de La Mancha*, ed. de Andrés Trapiello, Barcelona, Destino, Colección Áncora y delfín, 2017.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la edición de clásicos españoles,
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martí de Riquer, Planeta, Barcelona 1980.
- CERVANTES, Miguel, *Don Quijote de La Mancha, prólogo de Francisco Rico*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- CERVANTES, Miguel, *Novelas ejemplares*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- CERVANTES, Miguel, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1998, vols. I y II.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías Castellanas completas*, ed. De Elias L. River, Clásicos Castalia, Madrid, 1972
- JONES, Roystan O., *Historia de la literatura española. Tomo 2. Siglo de Oro. Prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, Ariel, Barcelona, 1974
- LAPESA MELGAR, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Alianza, Madrid, 1985
- MURIAS DE ALLER, Eduardo, y REY HAZAS, Antonio, *Cervantes. Un escritor en busca de la libertad*. Barcelona, Vicens-Vives, Colección Cucaña, 2005.
- RICO, Francisco (coord.) y LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro, Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980 (vol.2)

- RICO, Francisco (coord.) y LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro, Renacimiento: primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991 (vol.2)
- RICO, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 2 y 2/1: Siglos de oro y renacimiento (Francisco López Estrada), ed. Crítica, Barcelona, 1980
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona 1980, Vol. 2, Tomo 2: Siglos de Oro, Renacimiento / Francisco López Estrada .
- RILEY, Edward C., *Teoría de la Novela en Cervantes*, Taurus, Madrid 1989
- ROSSO GALLO, Maria, *El camino de perdición del amante. Garcilaso, Boscán y el diálogo intertextual con Petrarca*, en: VV.AA., «Non omnis moriar». Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda, ed. Álvaro Alonso y J. Ignacio Díez Fernández, Universidad de Málaga, 2007.
- ROSSO GALLO, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Anejo XLVII del “Boletín de la Real Academia Española”, Madrid, 1990
- SAMONÀ, MANCINI, GUAZZELLI, MARTINENGO, *La letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Sansoni Accademia, Milano, 1973
- SECO SANTOS, Esperanza. *Literatura italiana y española: Influencia de Petrarca en Garcilaso de la Vega*. en “*Didáctica. Lengua y Literatura*, 4, 267.
- TENORIO MATANZO, Pedro, *Iniciación a la literatura española en lengua castellana (I)*, Madrid, Akal, 1991.
- VV.AA., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1995
- VV.AA., *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1998
- VV.AA., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2001
- VV.AA., *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2004
- VV.AA., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2008
- VV.AA., *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2011
- VV.AA., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2014
- VV.AA., *Antología poética de los siglos XV y XVI*, Biblioteca didáctica Anaya, Madrid, 1987
- VV.AA., *Historia de la literatura española, Vol. II, Renacimiento y Barroco*. Dirigida por Menéndez Peláez, J., Everest, León, 2005
- VV.AA., *Historia de la literatura española. Tomo 2. El siglo XVI*. Dirigida por J. Canavaggio, Ariel, Barcelona, 1995
- VV.AA., *Introducción a la literatura española a través de los textos. De los orígenes al siglo XVII*. Vol. 1, ED. ISTMO, Madrid, 2001
- VV.AA., *Breve historia de la literatura española*, Alianza editorial, Madrid, 2014

Siglo XVII

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*. Madrid, Gredos, 1970, tomo II.
- ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco (2018) Marañón, como investigador del perfil de Don Juan Tenorio y como pionero de la Psicohistoria. *Anales RANM*, (Núm. 135) pp. 72-76.
- ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BARROSO, Asunción y varios, *Introducción a la literatura española a través de los textos*. Madrid, 1990.
- BLECUA, J. M. (coord), *Lengua castellana y literatura. 1º Bachillerato*, Savia, SM, 2015.
- CABRALES, José Manuel y Hernández, Guillermo, *Literatura española y latinoamericana 1. De la Edad Media al Neoclasicismo*, Madrid, SGEL, 2009.
- CANDELLI, E.; SALVAGGIO, M.; BRUNETTI, A.; CABALLERO SÁNCHEZ, P.; VARGAS VERGARA, M.; *Horizontes. Paisajes literarios y raíces culturales del mundo hispano*, Eli, Milano, 2021.
- CARNERO, Roberto y IANNACCONE, Giuseppe, *Vola alta parola. Il Seicento e il Settecento (3)*, GIUNTI T.V.P. editori, Firenze, 2019.
- DOMINGO BENITO, M^a Teresa (1993) Don Juan, un mito vigente. *CAUCE*, (Núm. 16) pp. 203-216.
- FAIANO, Alessia. (2017) *Metamorfosis de un mito. Don Juan en las reescrituras españolas contemporáneas*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- GARZILLIO, Liliana y CICCOTTI, Rachele, *ConTextos literarios 1. De los orígenes al siglo XVIII (segunda edición actualizada)*, Zanichelli, Bologna, 2019.
- MARÍN, J. M. (ed.), *Fuente Ovejuna*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2004.
- PONZI, M^a Carla y MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Marina, *La literatura en tu tiempo. De los orígenes al Realismo*, Zanichelli, Bologna, 2021.
- RICO, Francisco (coord.), y EGIDO, Aurora, *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1992, vol. 3/1.
- RIQUER, Martín de, y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*. Barcelona, Planeta, 1984, vol. 5.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 2011.
- SOOK-HWA NOH KANG. (2016) *Las parodias dramáticas de Don Juan Tenorio en el s. XIX*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *La renovación poética del Barroco*. Cuadernos de Estudio. Serie Literatura. Madrid, Editorial Cincel, 1985.
- VARELA JÁCOME, Benito, *La prosa barroca en el siglo XVII*. Madrid, Cincel, 1981.
- WARDROPPER, B. W. (de), *Siglos de Oro: Barroco*, en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, Barcelona, Crítica, 1983, pp- 203-290 y 291-380 (“El teatro en el siglo XVII”, “La obra dramática de Lope de Vega”).

Siglo XVIII

- AGUILAR PIÑALS, F., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta, 1996.
- ALBIAC BLANCO, *Historia de la Literatura Española, 4. Razón y sentimiento*, Barcelona, Crítica, 2011.
- ALBORG, J. L. (1982). *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 2000.
- AMALRIC, J. P. y L. DOMERGUE, *La España de la Ilustración (1700-1833)*, Barcelona, Crítica, 2001.
- AMORÓS, A. (dir.), *Antología comentada de la Literatura Española. Historia y textos. Siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 2006.
- AULLÓN DE HARO, P., *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1987.
- BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996.
- CADALSO, J. de, *Cartas Marruecas. Las noches lúgubres*, edición de R. P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- CADALSO, J. de, *Ocios de mi juventud*, edición de M. A. Lama, Madrid, Cátedra, 2013.
- CANAVAGGIO, J. (dir.), *Historia de la Literatura Española. Tomo IV. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1993.
- CASO GONZÁLEZ, J. M., *Jovellanos*, Barcelona, Ariel, 1998.
- CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CHECA BELTRÁN, J., *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, CSIC, 2004.
- DÍAZ, F., *Europa: de la Ilustración a la Revolución*, Madrid, Alianza, 1994.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Carlos III y la España de la ilustración*, Madrid, Alianza, 2005.
- FEIJOO, B. J., *Teatro crítico universal*, edición de A. R. Fernández González, Madrid, Cátedra, 2006.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *El sí de las niñas*, edición de E. Martínez Mata, Madrid, Cátedra, 2004.
- GARCÍA DE LA CONCHA (dir.), *Historia de la Literatura Española*, vols. 6 y 7, G. Carnero (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- JOVELLANOS, M. G. de, *El delincuente honrado*, edición de R. P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- JOVELLANOS, M. G. de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, edición

de G. Carnero, Madrid, Cátedra, 1998.

JOVELLANOS, M. G. de, *Obras en prosa*, edición de J. Caso González, 1988.

JOVELLANOS, M. G. de, *Prosa selecta*, edición de A. M. ^a Freire López, Barcelona, Debolsillo, 2002.

MARAVALL, J. A., *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Centro de Estudios políticos y constitucionales, 1999.

MELÉNDEZ VALDÉS, J., *Obras completas*, Madrid, Catedra, 2004.

MUNCK, T., *Historia social de la Ilustración*, Barcelona, Crítica, 2001.

REYES, R. (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2006.

SÁNCHEZ-BLANCO, F. (ed.), *El ensayo español 2. El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 1997.

SÁNCHEZ-BLANCO, F., *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991.

SEBOLD, R. P., *Descubrimientos y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Cátedra, 1985.

SEBOLD, R. P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Anthropos, 1989.

VAN HORN MELTON, J., *La aparición del público durante la Ilustración europea*, Universidad de Valencia, 2009.

