

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА
МАХСУС ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

**ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ ЖАҲОН ТИЛЛАРИ
УНИВЕРСИТЕТИ**

ИСПАН ФИЛОЛОГИЯСИ ФАКУЛЬТЕТИ

5220100-Филология ва тилларни ўқитиш

**ТИЛИ ЎРГАНИЛАЁТГАН МАМЛАКАТ АДАБИЁТИ
(Испан адабиёти)**

Умумий соатлар сони114

Жумладан

Маърузалар.....56 соат

Семинар..... 58 соат

Мустақил таълим 52 соат

Mualiflar: M.Abdullayev, A.Xalillayev, K.Abdullayev, Sh.Kholmatova,
B.Mamedov

Taqrizchilar: T.J.Oltiyev –O`zDJTU filologiya fanlar nomzodi, dotsent
Y.Sh.Muattarova – TDSHI roman tillari kafedrasi mudiri

Тошкент-2012



Literatura Española

O'zbekiston davlat Jahon tillari universiteti Ilmiy kengashi 26 noyabr 2009 yil № 4 sonli yig'ilishida ispan filologiyasi fakulteti va bo'limlari uchun o'quv qo'llanma sifatida tavsiya etgan. O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligining 2010 yil 17 iyundagi 234-buyrug'iga asosan **O'QUV ADABIYOTLARI GRIFI** № 234-44 berilgan.

ÍNDICE

I.Introducción	7
Presentación.....	7
El nacimiento de España y el idioma español.....	8
II.La Edad Media	12
Particularidades de la Edad Media española.....	12
Las formas literarias y períodos de la Edad Media española.....	12
Cantares de gesta y épica.....	13
El poema de Mío Cid.....	13
III.El prerrenacimiento en España	16
Particularidades de la época.....	16
Formas y movimientos literarios.....	17
Romancero.....	18
Jorjue Manrique.....	26
Coplas por la muerte de su padre.....	29
Fernando de Rojas.....	34
La Celestina.....	41
Género literario.....	45
IV.La Época de Oro. Características y períodos	59
Poesía de Renacimiento. Garcilaso de la Vega	63
Lazarillo de Tormes.....	74
San Juan de Cruz.....	79
Miguel de Cervantes.....	81
Don Quijote de la Mancha.....	83
El monólogo de Marcela.....	85
Francisco de Quevedo y Vellegas.....	96
Luis de Gongora.....	103
Tirso de Molina.....	105
Lope de Vega.....	108
Calderón de la Barca.....	111
V.El siglo XVIII – La ilustración	115
La Ilustración en España.....	116
Gaspar Melchor de Jovellanos.....	117
Leandro Fernandez De Moratín.....	121
VI. El Romanticismo	122
José de Espronceda.....	124
Ángel de Saavedra, Duque de Rivas.....	127

Gustavo Adolfo Bécquer.....	139
VII.Realismo y naturalismo.....	149
Leopoldo Alas, «Clarín».....	151
Benito Pérez Galdós.....	153
Doña Perfecta.....	157
VIII.Generación del 98.....	171
Antonio Machado.....	172
Pío Baroja y Nessi.....	176
Vicente Blasco Ibáñez.....	181
Emilia Pardo Bazán.....	185
Hija Única.....	188
José Martínez Ruíz “Azorín”.....	196
Miguel de Unamuno.....	204
XIX. Poesía contemporánea española e hispanoamericana.....	206
Juan Ramón Jiménez.....	206
Rubén Darío.....	208
La Genaración del 27.....	212
Federico García Lorca.....	214
Pedro Salinas.....	229
Luis Cernuda.....	233
César Vallejo.....	237
XX. Narrativa contemporánea española e hispanoamericana.....	242
Juan Marsé.....	244
Juan Benet.....	245
Julio Cortázar.....	246
Jorge Luis Borges.....	248
Ana María Matute.....	261

Сўз боши

Бугунги кунда Ўзбекистон мустақилликда эришгандан сўнг иқтисодий, ижтимоий ва илмий соҳаларда дунёдаги энг илғор мамлакатлар тенглашадиган, нафақат тенглашадиган балки намуна бўладиган давлатга айланди. Яқин йигирма йил ичида қўлга киритилган давлатимизнинг иқтисодий салоҳияти, маънавият соҳасида олиб борилган ишлар дунё миқёсида тан олинмоқда.

Демакки, иқтисодиёт ва ижтимоий соҳаларда илдам қадамлар билан бораётган эканмиз, дунёнинг тан олинган илғор маънавий бойликларидан қай даражада ўрганаётганлигимиз ҳам эътиборлидир.

Дарҳақиқат Ўзбекистон Республикаси президенти И.А.Каримов “Адабиётга эътибор – маънавиятга эътибор” рисоласида тўғри таъкидлаганидек: “Қайси мамлакатда бизнинг адабиётимиз маданиятимиз, қадриятларимизга ҳурмат билан қарашади, хориждан биз нималарни ўрганишимиз мумкин ва, ўз навбатида, уларга нималарни тақдим этишимиз мумкин, бугун бу масалалар халқаро майдонда ўзлигимизни намоён этишда катта аҳамиятга эга эканини доимо ёдда тутишимиз лозим”¹

Мустақиллик туфайли бутун ўзбек адабиётида шундай бир йўналиш пайдо бўлди, энди бизда жаҳон адабиёти бўйича ўша тилда дарслик ва қўлланмалар ёзилмоқдаки, буни алоҳида таъкидлаш лозим.

“Испан адабиёти” бўйича ёзилган мазкур дарслик шу йўлдаги илк қадам бўлиб, унда испан адабиётининг шаклланиши, ўша халқнинг миллий характери миқдори билишга, тарихи ва маданиятининг ўзига хос жиҳатларини ўрганишда ёрдам беради. Муаллифларнинг асосий мақсади, талабаларга ва умуман Испания адабиёти билан шуғулланувчи мутахассисларга бу адабиётнинг пайдо бўлиши, такомил босқичларини тарихий ривожланиш билан боғлиқ ҳолда кўрсатишдан иборат. Бинобарин, ҳар бир адабиёт ўз тарихидан, ижтимоий тузилиши ва маънавий шаклланиш жараёнидан ажратилган ҳолда ривожланмайди.

Мазкур дарсликда Испания адабиёти қуйидаги даврларга бўлиб ўрганилди:

- I. Ўрта асрлар адабиёти.
- II. Уйғониш даври адабиёти.
- III. XVII аср адабиёти.
- IV. XIX-XX асрлар адабиёти.

Дарсликда ҳар бир даврнинг ўзига хос жиҳатлари, адабий жараён ва оқимлар билан узвий боғлиқ ҳолда, сиёсий, фалсафий, эстетик қарашлар заминида ўрганилган.

Ушбу дарсликни яратиш заминида яна бир мулоҳаза туғилади. Бу ўзбек-испан адабий алоқалари тарихига тегишли. Шу ўринда испан ва ўзбек адабиётидаги муштарак жиҳатларга алоҳида тўхталмоқ лозим, зеро, бу

¹ И.Каримов. Адабиётга эътибор – маънавиятга, келажакка эътибор. –Т. “Ўзбекистон” нашриёти. 2009 йил. 32-33 бетлар.

келгусида шу йўналишда яратилажак илмий ишларга йўл очади. Маълумки, 711 йилда араблар Гибралтардан ўтиб Испанияга бостириб кирдилар. Шу даврдан бошлаб Шарқ ва Ғарб адабиётининг синтизи бўлган янги давр бошланди. Араблар истилоси натижасида Испанияда араб ва испан тилида таълим олувчи юзлаб мактаблар, таниқли олий ўқув юртлари очилди.

Бу даврда Испанияда Имом ал-Бухорийнинг ҳадислар тўплами, Ибн Сино ва Ибн Рўшд асарлари ўрганилди. Испанлар Шарқ мутафаккирларининг асарларини араб тилида ўқиш даражасига етди.

Айнан Испания олий ўқув юртларида Шарқ шеърляти қонун қоидалари мукаммал ўрганилди, араб-испан шеърлятига хос зажал жанри пайдо бўлди. Уч жилдлик “Испан адабиёти тарихи”нинг муаллифи Тикнор араблар истилосидан сўнг Испанияда илм-фан, адабиёти ва маданияти шунчалик олий чўққига кўтарилган эдики, бундай ҳолатни Европанинг бошқа минтақасидан ахтариш умуман беъманилик, деб ёзгани юқоридаги фикрларни яна бир бор тасдиқлайди.² Биргина, Кордова халифалиги кутубхонасида тўрт юз мингга яқин Шарқ кўлёмалари сақланган бўлиб, уларнинг аксарияти ватандошларимиз Ахмад Фарғоний, Абу Наср Форобий, Юсуф Хос Хожиб, Абу Райхон Берунийларнинг китоблари эди.

Яна бир далил. Ўзбек адабиётининг йирик вакилларида бири Дурбекнинг “Юсуф ва Зулайхо” номли достони бор. Дурбек шахси ҳақида якунига етмаган турли илмий мулоҳазалар борлигини истисно қилмаган ҳолда, асар бугунги кунда ўзбек адабиётининг нодир намунаси сифатида ўз ўрнига эга. Шуниси тажжубки, худди шундай асарнинг бир нусхаси ҳозир Мадрид кутубхонасида сақланмоқда. Китоб испан тилида бўлиб, араб ёзувида битилган. Бугунги кунда ҳар иккала асарни қиёсий ўрганиш муаммоси турибди.

Ушбу дарсликнинг кейинги мукаммал нашрларида муаллифлар шу жиҳатга алоҳида эътибор бериши лозим. Бу ўзбек-испан адабий алоқаларининг янги зарварақларини яратилишига замин тайёрлайди.

Б.Мамедов
филология фанлари доктори, профессор

² Қаранг: Ф.Сулаймонов. Шарқ ва Ғарб. –Тошкент. 1997 йил, 369-бет.

I.INTRODUCCIÓN

Presentación

España tiene una rica historia en el ámbito de las Bellas Artes y Letras. Las buenas relaciones culturales entre España y Uzbekistán se remontan a épocas lejanas. En un primer momento, se inauguraron las Academias de Mahmmún, Bagdad y la Escuela de Traductores de Toledo, así como los centros universitarios de Córdoba y Sevilla. En este período muchas obras de la literatura oriental fueron traducidas a la lengua castellana. Seguidamente, en la época de Ruy González de Clavijo, las relaciones dejaron el ámbito estrictamente cultural para internarse en las diplomáticas. A continuación, tuvo lugar la visita oficial del Presidente de la República de Uzbekistán, Islam Karimov, al Reino de España en enero de 2003. Como resultado de esta visita, se inauguró en Tashkent, la capital uzbeka, una facultad de filología hispánica.

La literatura desempeña un papel de gran importancia en las relaciones entre los pueblos.

El manual que tiene entre sus manos presenta de forma sucinta los autores y textos fundamentales de la literatura en lengua española. Ha sido diseñado por los profesores de la Facultad de Filología Hispánica de la Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas Mundiales para ser utilizado en las asignaturas de literatura que en ella se imparten.

La Literatura en lengua española es una de las más ricas del mundo. Su nacimiento se remonta al siglo XI, fecha en que se recogió la primera gran obra escrita en lengua española: *El Poema de Mio Cid*. Nuestro manual recoge cada uno de los jalones de su larga y fecunda vida. En el índice del manual se puede observar que éste proporciona información sobre los autores y corrientes literarias de cada uno de los grandes periodos: la Edad Media, los Siglos de Oro, la Ilustración, el siglo XIX y finalmente el siglo XX que ha venido a llamarse la Edad de Plata de las letras hispánicas gracias a la profusión de obras escritas en territorio español pero sobre todo, a la incorporación de la original literatura creada en la otra orilla del Atlántico.

Sin embargo, dado que se trata de un manual para estudiantes, no hemos querido emplear exclusivamente un punto de vista cronológico e histórico. La literatura, en cuanto a arte, emplea recursos y técnicas que aplica a la materia bruta, es decir, la literatura es literatura porque modifica la lengua ordinaria con la finalidad de convertirla en un objeto estético. El filólogo debe saber cuáles son las técnicas y recursos empleados en esta metamorfosis. Así, los estudiantes no sólo deben aprender cuáles son las obras y autores del canon literario en lengua española, sino también comprender por qué son estas y no otras las obras maestras de nuestra literatura. Para ello se hace imprescindible ser capaz de analizar un texto, ser capaz de interpretar su sentido, ser capaz de detectar las estrategias empleadas por el artesano, el autor, para transmitir determinado sentido. Por esta razón hemos incluido en nuestro manual

Agradecimientos

El presente manual debe su realización a las contribuciones del Rector de la Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas Mundiales Izmáilov A.A., de la Vicerrectora del Departamento de Relaciones Internacionales Bakíeva G.J., de los Lectores de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo Alejandra Blundell y Guillem Castacar, del Profesor y Vicerrector Altíev T.Zh., de la Profesora del Instituto de Lenguas Orientales Muhattárova Yu.Sh.j y de la Profesora Bálich D.A.

El nacimiento de España y el idioma español

El nombre de Hispania parece ser de origen púnico. Los fenicios se establecieron en las costas de la península hacia el año 1100 A. C. Así pues, antes de que apareciera la lengua española, la tierra que había de acogerla tenía ya nombre. Ocho siglos más tarde, los romanos consagraron este nombre y en el siglo VII D. C. San Isidoro afirmará que España es la más hermosa de todas las tierras.

En la prehistoria de España dos núcleos de pobladores se hallaban instalados en suelo peninsular: por un lado, el cántabro pirenaico, que ha dejado impresionantes muestras en Altamira de su capacidad artística; por otro, el mediterráneo, que también deja testimonios de arte rupestre en Alpera, Minateda o Corgull. Algunos especialistas creen que hay que radicar los orígenes de los pueblos vasco e íbero en estos ancestrales núcleos de población.

Cuando amanece la historia de España, los íberos aparecen por todo el este. La península les debe su nombre, Iberia, topónimo que emplearan ya los escritores griegos. Los tartesos o turdetanos son una raza afín a los íberos que se extienden por el sur y el oeste, aunque los restos arqueológicos que podrían arrojar más luz sobre esa primitiva civilización. Más tarde llegan los fenicios, que serán sucedidos por los cartagineses, que instalan su capital en Cartago, la actual Cartagena y llegan hasta las islas Baleares (Mahón viene del nombre fenicio Portus Magonis). Los griegos conquistaron parte del Levante español, desde Alicante hasta la costa septentrional de Cataluña. Todas estas civilizaciones orientales y griegas fueron absorbidas por los íberos. En el norte, oeste y centro aparecieron los celtas, que provenientes de Alemania habían conquistado las Galias. Antes del siglo V se hallaban en España y se extendieron desde Galicia hasta Aragón, fundiéndose con la población local.

Invasión romana

En el año 218 A. C. desembarcan, durante las Guerras Púnicas, los Escipiones en las costas de la península Ibérica. Comienza así la conquista romana de la península, a la que los pueblos hispánicos opusieron una resistencia tenaz. Según el historiador romano Estrabón, en el siglo I D. C. había todavía algunos núcleos de población como los gallegos, astures o cántabros, que no habían cedido a la dominación imperial. Hasta la época de Augusto no se logró vencer esta resistencia.

Con el advenimiento de este emperador se inicia un proceso de fuerte romanización. Los romanos empiezan entonces a encontrar aliados entre los jefes de los pueblos primitivos ya romanizados. De esta manera, España se incorporó a la vida activa de Roma y llegó a convertirse en el segundo país del Imperio, como lo llamó Plinio. La provincia española dio a Roma emperadores como Trajano, Adriano o Marco Aurelio, además de los dos Sénecas, Lucano, Marcial o Quintiliano.

Con el concilio de Toledo celebrado en el año 400, el cristianismo, que había sufrido dos siglos de continua persecución, se establece en España el credo católico proclamado en el concilio de Nicea.

Invasión bárbara

Nueve años más tarde atraviesa los Pirineos un conglomerado de pueblos bárbaros: vándalos, suevos y alanos. Al cabo de cinco años, se producía una segunda invasión bárbara. Se trataba esta vez de los visigodos, que llegaban de antemano muy romanizados. No penetraron en grandes números y se asentaron principalmente en la meseta castellana. Tardaron mucho en fundirse con la población local, pues sus leyes les prohibían el matrimonio mixto. Los visigodos transformaron las costumbres, modificaron el derecho y a ellos se debe, probablemente, el primer aliento de la poesía épica en España. Asimismo, se asentó una monarquía basada en el dominio del clero y la nobleza. La península deja de ser así una provincia romana y pasa a organizarse como una monarquía con sentido de soberanía.

Invasión árabe y Reconquista

A principios del siglo VIII se desencadenan una serie de luchas internas en el reino visigodo. Los hijos del emperador Witiza, enfrentados al rey Rodrigo, piden ayuda al gobernador árabe de Mogreb. Los musulmanes entran en la península y toman posesión de ella. Tras la invasión comienza una larga guerra, desde los rincones más recónditos de los territorios peninsulares del norte, que finalizará con la expulsión de los árabes de Granada en el siglo XV. A lo largo de esta guerra, van surgiendo los reinos cristianos. El de Castilla es uno de los más fuertes y en la primera mitad del siglo XIII, bajo el reinado de Fernando III, absorbe el reino de León.

La lucha contra el invasor musulmán está dominada siempre por un sentido de designio: se trata de expulsar a un enemigo que, pese a ser reconocido en ocasiones como superior en cultura, técnica y riquezas, será siempre considerado un usurpador. Para muchos musulmanes, España dejó de ser un país invadido y se convirtió en su tierra de nacimiento. Muchos se casaron con mujeres hispanogotas o tomaron esclavas gallegas, vascas, castellanas... Se fueron constituyendo así grupos de población mixta:

- 1 Los mozárabes eran hispanos godos que permanecieron entre los árabes o se encontraban en zonas de dominio musulmán. Los grados de asimilación son

variados: desde mozárabes que se convirtieron al islam (muladíes) hasta los que se levantaron contra el invasor y fueron perseguidos.

- 2 Los mudéjares eran árabes que tras los avances de la Reconquista permanecían en los territorios nuevamente dominados por cristianos. Algunos incluso renegaban de su fe mahometana, los llamados tornadizos o ladinos. Finalmente estaban los moriscos, que tras la terminación de la Reconquista fueron obligados a abjurar de su fe y someterse a la Iglesia. Vivirían en España, mayoritariamente en la zona levantina, hasta ser expulsados por Felipe III.

Época moderna

Hasta la época del fin de la Reconquista y el inmediato descubrimiento del Nuevo Mundo, España experimenta una sucesión de invasiones que conforman el carácter peculiar del país. Apenas se constituye en nación, en vez de concentrar sus energías en su territorio emprende la gran aventura del descubrimiento y colonización de América. Dirigida por una monarquía extranjera disputa a Francia e Inglaterra el rango de primero imperio y gran Estado del siglo XVI. Asimismo, en esa misma época nace la pugna entre Reforma y Contrarreforma, que tanta repercusión tiene en la vida del espíritu español. La España de los Austrias, lanzada a la conquista de Europa y América, se enfrenta al espíritu de crítica y de libre examen que es reformista y europeo. Una minoría intelectual será progresista e incluso el misticismo español, influido por la mística sufí islámica, sufrirá un periodo heterodoxo.

La lengua española

En el léxico de la lengua española podemos encontrar vocablos procedentes de muchas lenguas. La influencia en el castellano de las lenguas prerromanas peninsulares es escaso pero aún así encontramos, por ejemplo, los sufijos celta e ibérico *briga* y *ciri*, así como el vasco *urris*, que se mantienen en la toponimia romana de muchas ciudades del centro y norte de España. El griego, que había sido lengua oficial en la parte oriental del Imperio romano y se introdujo por necesidad de la predicación en los textos del Nuevo Testamento, sembró de voces el latín eclesiástico, del cual pasaron al español palabras como *evangelio*, *ángel*, *apóstol*, *diablo*, *iglesia*, *obispo*, *catecúmeno*, *asceta*, *mártir*, *eremita*, *bautizar*, *monasterio*, *cementerio* y sus derivadas. La importancia de las invasiones germánicas en la historia de la lengua española es mínima. La onomástica y la toponimia aún conservan huellas del palabras o partículas que aluden a la guerra o al valor personal: *all*, «todo», y *wars*, «prevenido», dan Álvaro; *frithn*, «paz», y *nanth*, «audaz», *Fridenandus*, de donde Fernando; *Gunthis*, «luchar», está como raíz de Gonzalo.

Son numerosas las voces árabes en nuestro léxico (la segunda fuente tras el latín) y bastantes los galicismos e italianismos que después del siglo X van incorporándose al castellano. Los árabes dieron un gran impulso a la agricultura e introdujeron sistemas de regadío (*acequia*, *aljibe*, *alberca* o *noria*), cultivos (*alcachofas*, *algarrobas*, *alubias* o *zanahorias*), productos desconocidos para el mundo cristiano (*azafán*, *azúcar* o *algodón*), así como *aceñas* y *tahonas* para fabricar

harina y *almázaras* para moler la *aceituna* (la palabra *aceite* prevalecerá sobre el latín *olio*). Introdujeron también léxico relacionado con la construcción: *alcantarilla*, *albañal*, *tabique*, *azotea*... E hicieron progresar el arte culinario: *albóndiga*, *almíbar*, *alfeñique*... Algunos nombres de instrumentos son también de origen árabe: *laúd* o *guzla*. Las ciencias deben también muchas palabras al árabe: *logaritmo*, *guarismo*, *álgebra*, *alcohol* o *alambique*. Algunas partículas como *balde*, en «de alde» o «en alde», interjecciones como *hala*, *arre* o la palabra *ojalá* son de origen árabe. En la toponimia española son numerosísimos: *Guadalquivir*, *Guadalajara*, *Benicásim*, *Benicarló*, *Guadaira*...

Hasta el siglo XI, España vive inmersa en el afán de la reconquista y casi aislada del resto de Europa. Es entonces cuando empieza a abrirse, gracias al itinerario a Santiago, a Francia. A la lengua le llegan nuevas voces: *homenaje*, *deleite*, *mensaje*, *vergel*, *fraile*, *monje*, *deán*, *manjar*, *vianda*, *vinagre*... Nuevos galicismos se introducirán en la lengua a partir en los siglos XIV y XVIII: *faz*, *visage*, *monseñor*, *tisú*, *chapeo*, *manteo*, *servilleta*, *ujier*, *madama* o *damisela*. Los siglos XV y XVI son pródigos en italianismos: *avería*, *corsario*, *tramontana*, *bonanza*, *piloto*, *orza*, *escaramuza*, *embajada*, *soneto*, *novela*, *florín*, *escopeta*, *parapeto*, *centinela*, *escolta*, *bisoño*, *fragata*, *pedante*, *bagatela*, *hostería*, *foso*, *designo* o *marcha*.

Con todo, ni los legados léxicos de las lenguas de los invasores no romanos, ni los galicismos e italianismos de asimilación posterior, ni la influencia de las lenguas primitivas constituyen el fundamento del castellano. Los elementos básicos de toda lengua están en la estructura gramatical y en su caudal léxico: aquella más estable y duradera a lo largo de la evolución de la lengua; éste susceptible de continuado enriquecimiento pero conservador de su peculiaridad morfológica. Estos elementos básicos proceden ambos del latín. Este latín no era una variante culta, sino que era la lengua empleada por legionarios, colonos y administradores romanos. En el siglo V cae el Imperio y las provincias romanas se convierten en países bárbaros, aislados unos de otros. Se pierde el influjo unificador de Roma y se pierden las escuelas, encargadas de pulir y fijar el latín vulgar, que se va constituyendo en una lengua diferente del latín clásico procedente del centro del Imperio. Incluso el latín hablado por eclesiásticos y letrados, el bajo latín, no es ya el mismo que el de la Roma imperial. Al terminar la época visigoda, el latín vulgar había evolucionado hasta transformarse en una nueva lengua que los eclesiásticos y letrados llamaban desdeñosamente *sermo rusticus*, que va constituyendo lentamente el romance español primitivo. Es una evolución que dura cinco siglos. En el XI, el dialecto castellano comienza a prevalecer: él será la primera lengua literaria, la de las gestas.

Hay que destacar, por último, que en la península se hablan otras lenguas y dialectos: el portugués, el gallego, el catalán y el vasco son lenguas. Los dialectos más importantes son el bable (Asturias) y el sayagés (Salamanca). El aragonés y el andaluz no pueden considerarse dialectos, si bien tienen variantes fonéticas y algunas particularidades léxicas. El valenciano y el balear se mantienen como formas dialectales del catalán.

II. LA EDAD MEDIA

Particularidades de la Edad Media española

Esta época histórica presenta en España particularidades que la distinguen de los demás pueblos europeos. Lo que caracteriza a este territorio desde el siglo VIII al XV es la especial y compleja situación de existir como una frontera entre los dos grandes orbes en que se divide el mundo durante esas centurias. Durante casi nueve siglos coexistieron en España el mundo musulmán y el cristiano, más que separados unidos por una frontera fluctuante, descendiente de río a río. Esto hizo que hasta el siglo XI España estuviera apartada del curso seguido por los demás pueblos occidentales. Hasta mediados del siglo XIII, la lucha contra los árabes fue el quehacer principal de toda la península. Cuando después de la batalla de las Navas de Tolosa (1212), la Reconquista llega a Córdoba y Sevilla, la guerra se desarrolla a un ritmo más lento y empieza una intercomunicación cultural muy estrecha caracterizada por el aprovechamiento de la cultura árabe. Durante los dos siglos posteriores, España prosigue la Reconquista pero empieza a ensanchar también sus relaciones con el resto de Europa. La política de expansión mediterránea de catalanes y aragoneses y las comunicaciones con Francia amplían el ámbito cultural español, en el cual, junto a la influencia árabe, comenzará a sentirse la provenzal e italiana.

Es conveniente recordar la estructura general de nuestra Edad Media: en ella dominan los labriegos o siervos en el campo y los artesanos en las ciudades. Las clases serviles van extinguiéndose poco a poco. Paralelamente al proceso de extinción de la servidumbre va formándose y creciendo una pequeña burguesía de hijosdalgos, pequeños señores, letrados y caballeros de villas. La nobleza y el clero habían conseguido, gracias a sus contribuciones en la lucha contra los musulmanes, grandes privilegios económicos de parte de la monarquía. Lo emplearon contra la misma monarquía los nobles, principalmente para oponerse al poder político. La monarquía, en sus luchas con una nobleza enriquecida y ensoberbecida, tenía que aliarse con los antiguos siervos y ceder en muchas ocasiones a sus demandas de igualdad. Con todo, las concesiones obtenidas eran de orden jurídico y no se traducían económicamente en mayor bienestar real, sino que la relación de dependencia económica en que quedaban esas clases sociales respecto de los poderosos era tan dura y vejatoria como la anterior. Sin embargo, esas luchas fueron las que determinaron la fundación y desarrollo, en la Edad Media, de una institución política de extraordinaria importancia: las Cortes.

Las formas literarias y períodos de la Edad Media española

Es imposible contemplar el desarrollo literario de los cuatro siglos del medioevo de una forma homogénea. En su transcurso se marcan como específicos tres períodos:

- 2 Primer período: desde que el romance español comienza a ser utilizado como lengua literaria hasta principios del siglo XIII. Podría llamársele período de las gestas. Las influencias germánicas y francesas son más perceptibles en nuestra epopeya que el influjo del árabe.
- 3 Segundo período: siglo XIII, momento en que se recibe la herencia de la epopeya y la introduce en las crónicas. En éstas nace toscamente la prosa. Durante toda la centuria percíbese el esfuerzo que realizan los escritores por labrar literariamente el idioma y crear una lengua poética, no sólo capaz de de la expresión heroica, sino de la lírica. La influencia provenzal y el árabe en la poesía galaico-portuguesa y la lírica castellana primitiva contribuyen junto al sentido de perfección formal del mester de clerecía al avance de esta empresa.
- 4 Tercer período: siglo XIV. En él adquieren mayor brío y perfección las formas ya conocidas y aparecen algunos géneros nuevos. En cambio, se extingue la épica. A lo largo de la centuria se perfecciona notablemente el idioma.

Cantares de gesta y épica:

El Poema de Mío Cid



Contexto histórico y social

En la poesía medieval había dos escuelas o mesteres - oficios - : el mester de juglaría, propio de los juglares, y el de clerecía, propio de los clérigos. Entre el mester de juglaría cabe resaltar como características principales la presencia de versos irregulares, que oscilan entre diez y veinte sílabas, y que son mayoritariamente monorrimos, rimando siempre en asonante. El juglar era el que divertía al rey, a los nobles o al pueblo. Se ganaba la vida ante un público para recrearlo con la música, la literatura, la charlatanería o con juegos de manos, de mímica, de acrobacia, ... También servían como órganos de publicidad y de influencia en la opinión.

Los cantares de gesta. Origen de la épica romance

Los poemas épicos son narraciones en verso de carácter heroico. Su objeto era cantar o relatar la vida de personajes importantes, sucesos notables o acontecimientos de

vida nacional que merecieran ser divulgados. Debido a su carácter oral la mayoría de ellos.

Su probable origen es que un poeta, que se ha servido de materiales del patrimonio popular o colectivo, los haya redactado.

A lo largo de los siglos los romances se han visto influenciados por raíces germánicas, (la crueldad de las venganzas de la mujer), francesas, debido a las numerosas peregrinaciones a Santiago, y árabigas (las "archuzas", semejantes a nuestra épica).

Autor y fecha del Poema

El poema fue escrito hacia el año 1110, inmediatamente después de sucedidos los hechos por primera vez por un juglar de la zona de San Esteban de Gormaz.

Partes y argumento

El Poema se divide en tres partes o cantares : *cantar del Destierro*, *Cantar de las bodas* y *Cantar de la afrenta de Corpes*

Cantar I. *Cantar del Destierro* :

El Cid sale de Vivar, dejando sus palacios desiertos y llega a Burgos, donde nadie se atreve a darle asilo por temor a las represalias del rey. Una niña de nueve años le ruega que no intente la ayuda por la fuerza para no perjudicar a los moradores de la posada. En la ciudad se aprovecha de la avaricia de unos judíos. El Cid se dirige al monasterio de San Pedro de Cardeña, para despedirse de su esposa, doña Jimena, y de sus dos hijas, a las que deja confiadas al abad de dicho monasterio. Entra luego en tierra de moros, asalta la villa de Castejón y vence a los moros en varias ocasiones, recogiendo un rico botín del que envía parte al rey ; continúa sus correrías y derrota y prende al conde Barcelona, liberándole poco después .

Cantar II. *Cantar de las Bodas* :

Refiere fundamentalmente la conquista de Valencia. El Cid vence al rey moro de Sevilla y envía un nuevo presente al rey Alfonso VI, lo que permite el reencuentro del Cid con su familia. Poco después la ciudad es sitiada por el rey moro de Marruecos ; el Cid le derrota y envía un tercer presente al rey Alfonso. Los infantes de Carrión solicitan al rey de Castilla las hijas del Cid en matrimonio y el rey y señor del Cid interviene para lograr el consentimiento de aquel y lo perdona solemnemente. Con los preparativos termina el Cantar.

Cantar III. *La afrenta de Corpes* :

Los infantes de Carrión quedan en ridículo ante los cortesanos del Cid por su cobardía en el campo de batalla y por el pánico que demuestran a la vista de un león escapado. deciden entonces vengar las burlas de que han sido objeto, para ello parten de Valencia con sus mujeres y, al llegar al robledal de Corpes las abandonan, después de azotarlas bárbaramente. El Cid pide justicia al rey. Convocadas las cortes en Toledo, los guerreros del Campeador desafían y vencen a los infantes, que son declarados traidores. El Poema con las nuevas bodas de las hijas del Cid, doña Elvira y doña Sol, con los infantes de Navarra y Aragón.

Estructura

En el poema hay dos tramas que se cruzan :

1. *el tema del deshonor* : eje central de la obra, motivado por el injusto destierro del Cid ; continúa con el progresivo engrandecimiento del Cid mediante sus victorias y las riquezas que éstas le procuran y finalmente se describe la entrada triunfal del Cid en Valencia
2. *las bodas de las hijas del Cid y el injusto trato que estas reciben por parte de los infantes de Carrión* : esto motiva que el Cid obtenga la culminación de su honor. Finalmente las hijas del Cid se casan con los infantes de Navarra y Aragón.

Aspectos formales : métrica y estilo

Métrica :

característica : versificación irregular : medida de los versos oscila entre las 10 y las 20 sílabas, aunque se aprecia un predominio de los de 14, 15 y 13 con hemistiquios de 6, 7 y 8 sílabas combinados preferentemente en 7 + 7, 7 + 8 y 6 + 7. Los versos están agrupados en series o tiradas que encierran una misma idea, cuya asonancia es más o menos *Estilo* :

Con el propósito de ennoblecerlos el poeta dota a los personajes de cualidades excelentes mediante el epíteto épico - "el que en buen hora nació", "el bueno de Vivar", o de adjetivos caracterizadores, ponderativos o afectivos que se extienden no sólo al héroe, sino también a su mujer, a su caballo, ... Visualiza las escenas de emocionantes mediante expresiones deícticas, señaladoras - afectos (heos aquí), veriedes - porque presupone un auditorio ; en estos casos el autor se introduce en la obra haciendo sus propios comentarios. El vocabulario que alude a prácticas legales, usos feudales, arte de la guerra y ropajes es amplio y sirve para dar a conocer costumbres y modos de vida. Se usa con cierta frecuencia el ablativo absoluto. Hay pleonasmos - *llorando de los ojos* - que intensifican la expresión emotiva. Se suelen anteponer el artículo al adjetivo, con lo que se le individualiza y se le atribuye la cualidad en exclusiva - *Castilla la gentil, Valencia la clara*. Abundan las descripciones de personas, batallas y lugares. Para terminar hay que destacar la claridad, simplicidad y a la vez severa grandeza que el poeta confiere a la narración que discurre con rapidez y viveza (dinamismo). La ornamentación es sobria y la adjetivación escasa. La expresión adquiere una infinita gama de matices que van desde lo finamente irónico a lo dramático.

Temas

En primer lugar se señala el tema del restablecimiento del honor del héroe, perdido a causa del destierro. Entonces el concepto del honor equivalía a "posición o rango social". La ascensión del Cid al poder es otro de los temas. El destierro que sufre el héroe supone el desamor del rey y la muerte jurídica del Cid. Para conseguir el poder lucha y gana batallas y riquezas a las que se les concede gran importancia en la obra. En la lucha por el poder son importantes las hijas, por las que siente gran ternura, pero las mueve en el tablero según sus conveniencias como cualquier señor medieval. También hay que destacar el tema de la *integridad* . El Cid se demuestra íntegro en un sentido cristiano, feudal y social . Esta integridad le gana la adhesión de sus vasallos y su generosidad y fidelidad le hacen recuperar el favor del rey. Es tierno y humano en el amor a su familia y a sus amigos, religioso, cortés, astuto, discreto y valiente en la lucha.

Historicidad, ficción y realismo

El poema tiene un gran valor histórico, porque gran parte de los personajes y hechos que nos muestra están atestiguados históricamente.

Pero la intensa exaltación priva al texto de cierta imparcialidad y exactitud que, por otra parte, no era lo que pretendía el autor.

continúa. Suele cambiarse la asonancia cuando la narración da paso al discurso directo o viceversa y cuando una nueva escena o tema.

El realismo es otro de los valores añadidos al Poema. Las batallas, los lugares geográficos citados, las costumbres, vestidos y comida, aparecen descritos con fidelidad

III. EL PRERRENACIMIENTO EN ESPAÑA

Particularidades de la época

Las luchas medievales de la monarquía con la nobleza, de los municipios con los señores y de los señores con villanos y siervos continúan durante el período que va desde el reinado de Juan II hasta el de los Reyes Católicos. Hasta el reinado de Juan II, en Castilla principalmente y de modo general en toda España, la nobleza señorial y feudal sigue preponderando. Sin embargo, la decadencia económica de esa nobleza merma su poder, lo cual es aprovechado por la monarquía para ir afirmando su autoridad.

En los municipios y concejos va naciendo una clase que puede denominarse media de comerciantes y artesanos que acrecentaba su poder a medida que era poseedora de mayor riqueza mueble. Esa clase, en competencia con los señores, se convertía en propietaria territorial y de sus filas nacían los «letrados». Se acentuaba así el proceso de laicización de la cultura, que se emancipaba más y más del influjo de monasterios y catedrales.

El reinado de Juan II puede considerarse la puerta de entrada al Renacimiento y ofrece con el de Enrique IV las mejores características de esas luchas y crisis a que nos referimos. La sociedad feudal del medioevo no podía subsistir ante las nuevas condiciones económicas, que alteraban sus cimientos; aparecen la artesanía en villas, concejos y ciudades, así como una clase social que se conocería más tarde por el nombre de burguesía.

Este vasto período viene marcado por la desaparición en Aragón de la dinastía monárquica de los condes de Barcelona al morir sin descendencia Martín *el Humano*, el último representante de este linaje. En 1410 el Compromiso de Caspe da la Corona de Aragón y el Condado de Cataluña a Fernando I de Trastámara. Su hijo, Alfonso V, conquista Nápoles en 1443. A partir de estos momentos se produce un intenso intercambio cultural entre las culturas hispánica e italiana.

Poco después, el matrimonio de Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla unifica todos los territorios peninsulares bajo una sola autoridad monárquica. Esta monarquía se caracterizaría por dos empeños: el absolutismo imperial y el absolutismo religioso. Al servicio del primero los Reyes Católicos procuraron casar a

sus hijos con las de las principales familias reales de Europa (Francia, Portugal, Austria e Inglaterra) y realizar por medio de la guerra vastas conquistas (África, Italia). Al servicio del segundo realizaron la persecución de los judíos, a los cuales expulsaron con grave daño para la cultura y economía nacionales; desencadenaron un sistemático terror contra los mudéjares de Castilla, Granada, Navarra y Vascongadas para forzar su conversión al catolicismo y establecieron la Inquisición. Asimismo, anularon la influencia de las Cortes para establecer la soberanía absoluta de la Corona. Este sistema de gobierno aislaba cada vez más a los hombres de letras del pueblo y cerraban a éste el más estrecho acceso a los movimientos de cultura.

Sin embargo, mientras los Reyes Católicos se esforzaban en esta empresa, se desarrollaban y transformaban las ciencias; progresaban las matemáticas, daban grandes pasos las humanidades, la astronomía, la geografía. En el año 1470 se introdujeron las primeras imprentas en España; se fundaban universidades como la de Alcalá de Henares o se engrandecían las que existían, como la de Salamanca; se erigen colegios mayores; se multiplican las ediciones de libros clásicos y se traducen obras del latín, del italiano, del árabe y del griego.

Formas y movimientos literarios

El hecho literario más notable del siglo XV, el que imprime carácter a la época, es el predominio de la influencia italiana. Iniciada en el siglo XIV con la traducción de la *Caída de Príncipes* de Boccaccio, fue favorecida luego por la creciente difusión en España de las obras de los tres mayores escritores y poetas italianos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Hacia la mitad del siglo, la conquista de Nápoles intensificó esa corriente de influencia, que se caracterizaba por el neoplatonismo amoroso petrarquista y que rejuveneció la prosodia lírica castellana con la introducción del endecasílabo. Asimismo, esa corriente italiana de influencia rebasaba los límites de la actividad poética y configuraba una actitud intelectual más amplia: algo que ya estaba en las obras latinas y en los trabajos filológicos de Petrarca y Boccaccio: el acercamiento al mundo grecolatino. Con todo, el humanismo en España es más tardío que en Europa y tuvo un alcance más limitado. Pero hubo un humanismo prerrenacentista español en el siglo XV; en esta época la antigüedad clásica constituía ya para los hombres cultos de la península un mundo ideal que era oponible al mundo rudo y desierto en el cual vivían.

Persisten las formas medievales y continúan teniendo validez sus esquemas ideológicos pero son transfigurados en nuevas actitudes. Esta actitud humanista del cuatrocientos español tuvo influencia no sólo en la elección de temas, sino que también influyó en la renovación del lenguaje. La admiración por los poetas latinos y el gusto de la cultura griega influyeron en el estilo; se enriqueció la adjetivación y la sintaxis del epíteto y se introdujo el uso del hipérbaton. El vocabulario español se enriqueció con neologismos cultos: *exhortar*, *colegir*, *ígneo*, *turbulento*, *ceremonia* o *nocturno*.

Otro hecho característico de este período es que los letrados y cultos, los escritores y poetas ya no son predominantemente eclesiásticos. Son hombres laicos, nobles y burgueses. En el siglo XV el noble feudal se había acercado a la corte, lo

que había permitido el surgimiento de una nobleza cortesana; a ella pertenecen muchos escritores y poetas que son diplomáticos, privados del rey o capitanes de sus ejércitos. Este hecho se relaciona significativamente con otro de gran interés: la existencia de las Cortes literarias. En torno al monarca se crea un núcleo de actividades artísticas. Hubo una poesía de Corte que agudizó el ingenio, amaneró los temas, pulió la forma hasta el refinamiento; hállese en la lírica de los *Cancioneros*. En contraste con esta poesía pulida, aparece la sátira política de acento popular. Y todavía contrasta más frente a la poesía cortesana el *Romancero*. En lo que a la novela se refiere, se advierte igual un contraste entre una línea popular y realista y otra de influencia exterior, idealizante, si bien no se trata de compartimentos estancos y una obra tan paradigmática como *La Celestina* mezcla el orbe de lo real con el de la fantasía idealizadora. La novela sentimental a finales de siglo brinda narraciones rodeadas de misterios y alegorías y apunta al mismo tiempo hacia formas idealizadas de amor neoplatónico. Aún llevará hacia un horizonte de mayor idealización literaria la novela caballeresca.

El teatro en el cuatrocientos comenzará a adquirir relieve de género nacional. Saldrá de los marcos medievales empujado por la influencia italiana y las nuevas concepciones renacentistas de la vida. Con todo, no olvidará del todo sus orígenes religiosos y populares. Otro género que subraya el carácter prerrenacentista del cuatrocientos español es lo que podría llamarse literatura de retratos. El retrato se introduce como género en la literatura del cuatrocientos con Pérez Guzmán: retratos de emperadores y príncipes, de santos y sabios.

Para finalizar, podríamos afirmar que el siglo XV es el preludio renacentista de la edad de oro y, a su vez, la última gran voz de la Edad Media en España.

ROMANCERO

Los romances son poemas épicos o épico-líricos, casi siempre breves, compuestos originariamente para ser cantados o recitados al son de un instrumento. José Luís Alborg ha escrito que el Romancero constituye la poesía nacional por excelencia: «un inmenso poema disperso y popular», que representa una de las pocas cumbres excelsas en la literatura universal, capaz de llegar al alma de todo un pueblo sin distinción de clases y sin necesidad de preparación intelectual.

Están formados por un número indefinido de versos octosílabos con rima asonante en los pares –manteniendo casi siempre la misma rima durante toda la composición–, mientras quedan libres los impares. Éste es el resultado de escribir como versos diferentes los dos hemistiquios de los versos heroicos, los de los cantares de gesta, que tendían a las dieciséis sílabas y eran monorrimos.

Los romances más antiguos son de finales del siglo XIV y principalmente del siglo XV. Se llaman romances viejos y pertenecen a la literatura popular y tradicional con todas sus características de transmisión oral, anonimia, variantes, etc.

Conservamos gran número de romances viejos porque en los siglos XV y XVI, como sucedió con la lírica popular, se recopilaron en Cancioneros o Romanceros, como el *Cancionero de Romances*, publicado hacia 1547 o el *Romancero General* de 1600. También se han conservado - con la creación a su vez

de nuevos romances - en la tradición oral moderna, con numerosas variantes, en la Península, Hispanoamérica y las comunidades judeo-sefardíes.

A partir del siglo XVI hasta finales del XVII, muchos poetas cultos – Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Quevedo– componen también romances, a los que se les da el nombre de romances nuevos o artísticos que amplían y renuevan el contenido temático y los recursos formales. Durante el Romanticismo y en el siglo XX se conocerá una nueva floración de este tipo de romances cultos: Duque de Rivas, Zorrilla, Antonio Machado, Unamuno, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti.

Origen

Según la teoría más admitida, los romances más viejos proceden de ciertos fragmentos de los antiguos cantares de gesta, especialmente atractivos para el pueblo, que los retenía en la memoria y después de cierto tiempo, desgajados del cantar, cobraban vida independiente y eran cantados como composiciones autónomas con ciertas transformaciones. En palabras de Menéndez Pidal: «Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos, a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente: un romance». Son los llamados *romances épico-tradicionales*.

Más tarde, los juglares, dándose cuenta del éxito de los romances tradicionales, compusieron otros muchos, no desgajados de un cantar, sino inventados por ellos, generalmente más extensos y con una temática más amplia. Los autores desaparecen en el anonimato, y la colectividad, plenamente identificada con ellos, los canta, modifica y transmite. Estos últimos se conocen con el nombre de *romances juglarescos*.

Temas

Los temas del Romancero viejo son muy variados. Sin ser exhaustiva se propone la siguiente clasificación temática:

- *Romances histórico-legendarios nacionales*
- De historia épica: Don Rodrigo, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara, Fernán Gonzáles, el Cid.
- De historia contemporánea: Pedro el Cruel.
- Noticieros que se dividen en fronterizos, sobre los episodios militares de la guerra de Granada, y moriscos, donde los hechos relatados están vistos desde el lado musulmán.
- *Romances histórico-legendarios extranjeros:*
- El ciclo carolingio: Carlomagno, Roldán, Roncesvalles.
- El ciclo bretón, sobre la llamada "materia de Bretaña" - leyendas caballerescas bretonas dadas a conocer por los "romans courtois" -: Lanzarote y Tristán
- *Romances de historias bíblicas y grecorromanas* (tomados de las obras del mester de clerecía): Saúl, David, París, Elena, Nerón.
- *Romances novelescos*: de amor, misterio, venganza, aventuras.

Por su importancia, aunque ya no dentro de la clasificación temática, hay que mencionar los llamados romanes líricos, de escasa acción y con predominio del sentimiento, principalmente el amoroso.

Estilo

Desde el punto de vista estilístico, el Romancero manifiesta una gran sencillez y sobriedad de recursos: descripciones parcas y realitas, casi total ausencia de elementos fantásticos o maravillosos, escasez de adjetivos y metáforas. A pesar de ello se consigue una extraordinaria viveza narrativa y los más variados efectos poéticos.

Destaca en el romancero la inmediata composición de la escena y la presentación de los personajes, la aproximación a la realidad con una gran fuerza plástica y el arte de saber llevar, sin dilaciones, la atención del oyente hacia el núcleo temático. Se combinan admirablemente la narración y el diálogo; mediante éste se consigue el característico movimiento dramático de muchos romanes.

La alternancia en la utilización de las formas verbales - presente/pretérito - es otro aspecto que anima la narración con el cambio de perspectivas temporales, desde un pasado lejano a un pasado cercano e incluso a un presente o viceversa.

Las fórmulas expresivas más utilizadas son las repeticiones de palabras o frase y el uso del paralelismo para conseguir una mayor intensidad emocional y rítmica. También se usan con mucha frecuencia las formas deícticas, apostroficas y exclamativas para conseguir mayor emotividad y recabar la atención del oyente.

Otra característica muy importante es el fragmentarismo: El romance se centra en un momento determinado de la acción. Los antecedentes no aparecen porque son conocidos o no interesan, y se entra, como ya hemos dicho, directamente en el asunto. Además, con mucha frecuencia, la narración se rompe bruscamente sin que se conozca el desenlace final. El resultado es de una increíble eficacia poética, al atrapar al oyente en el misterio y la emoción, y hacerle participar con su propia imaginación, lanzada a una actividad creadora personal.

Análisis de texto

Anónimo

Romance de una morilla de bel catar
(Romancero)

- 1 *Yo me era mora Moraima*
 morilla de un bel catar;
 cristiano vino a mi puerta,
 cuitada por me engañar.
- 5 *Hablóme en algarabía,*
 como aquel que la bien sabe:
 -Abrásme la puerta, mora,
 sí Alá te guarde de mal.
 -¿Cómo te abriré, mezquina;

- 10 *que no sé quién te serás?*
 -Yo soy el moro Mazote,
 hermano de la tu madre,
 que un cristiano dejó muerto,
 tras mí venía el alcalde:
- 15 *si no me abres tú, mi vida,*
 aquí me verás matar.
 Cuando esto oí, cuitada,
 comencéme a levantar;
 vistiérame una almejía,
- 20 *no hallando mi brial,*
 fuérame para la puerta
 y abríla de par en par.

Durante la última etapa de la Reconquista, en la frontera entre los reinos moros y cristianos, especialmente en el de Granada, surgieron los romances moriscos o fronterizos, que ya quedan lejos, por sus características formales y temáticas, de los rudos romances históricos desgajados de las gestas. El Romance de la mora Moraima es, a la vez que morisco, un romance novelesco: frente a otros de su género, como **Abenámar** o **Ay de mi Alhama** que aluden a episodios conocidos de la guerra de Granada, este romance se aleja de la anécdota conocida para ganar en artificio novelesco, en dramatismo lírico y en resonancias poéticas.

En sólo veintidós octosílabos asonantados se nos cuenta una turbadora historia de amor, un engaño, una entrega confiada, o bien, una justificación ante no se sabe qué juez y el arrepentimiento por un error cometido, y, quizás también, un artificioso montaje exculpatorio dirigido a quien se cree con derecho a juzgar la libre decisión de un corazón enamorado.

La ambigüedad de la historia, el final trunco y la elipsis crean un clima denso de pasión amorosa, secreto peligro, arrepentimiento y duelo; es decir, la imaginación queda abierta a cualquier desenlace posible y la fantasía poética a mil analogías y sugerencias.

El tema del romance es la concesión a la pasión amorosa, la entrega ante los requerimientos del amante. La historia, en primera persona, la cuenta una mujer, una bella mora. Explícitamente se alude a un doble engaño: un cristiano que se hace pasar por moro para entrar en la casa y la falsedad en la declaración de intenciones del cristiano a Moraima. La confusión alcanza también a la última decisión: ¿abrió la bella mora la puerta a un tío suyo o a un amante secreto? Por todo ello y por las múltiples alusiones a la culpa y a la pena, este romance se acerca también a la canción lírica que trata el tema de la debilidad femenina frente a la sociedad, al marido o a las propias pasiones.

Como es frecuente en muchos romances, en éste alternan la narración y el diálogo. Podemos diferenciar en él claramente tres partes:

En los seis primeros versos se presenta a los dos protagonistas y se establece un conflicto, una relación engañosa entre ellos:

*Yo me era mora Moraima
morilla de un bel catar;
cristiano vino a mi puerta,
cuitada por me engañar.
Hablóme en algarabía,
como aquél que bien la sabe:*

El romance empieza con el pronombre de primera persona. De manera clara entramos en la historia de la mano de este sujeto lírico y dramático que, enseguida, se nos define como una bella mujer mora, *de bel catar*. Este eufónico nombre, Moraima, centra una expresiva aliteración en los dos primeros versos:

*Yo me era mora Moraima,
morilla...*

Como vemos, los sonidos ‘m’ y ‘r’ sugieren un mimoso susurro que se refuerza con el calambur e intensifica con la repetición:

Yo me era amor aMoraim amorilla...

Si a esto le sumamos la aportación afectiva y cariñosa del pronombre de interés *me*, pseudorreflexivo, vemos que ya desde el arranque aparece en el romance una velada y dulce confesión de amor. El primer verso juega en perfecto equilibrio antitético con el verso 11 y ambos presentan una declaración de principios, un juego de intenciones contrarias:

*Yo me era mora Moraima
...
-Yo soy el moro Mazote*

Como vemos, en estos dos versos anafóricos, se produce un paralelismo fónico, léxico y sintáctico que encierra, al mismo tiempo, el misterioso enfrentamiento:

Moraima / Mazote

Moraima, dulce nombre construido sobre mora y amor, de resonancias árabes por su final -aima (compárese con Aixa), se opone a *Mazote*, de evidentes connotaciones negativas: mazo -dureza, brutalidad- y -ote, aumentativo, despectivo y grotesco (compárese con Don Quijote, Camilote). Esta misma dualidad se va repitiendo en otros elementos del romance:

<i>morilla</i>	-----	<i>cristiano (falso)</i>
<i>bel catar</i>	-----	<i>engañar</i>
<i>yo me era</i>	-----	<i>yo soy</i>

cómo abriré ----- ábreme
mi vida ----- matar

La conversación en estilo directo entre los dos protagonistas de la historia (vv.7-16) constituye la parte central del romance; frente a la presentación, narrada en tiempo pasado, el diálogo supone un acercamiento al presente: estamos ante la escena y la presenciamos conmovidos:

*-Abrásme la puerta, mora,
si Alá te guarde de mal.
-¿Cómo te abriré, mezquina,
que no sé quién te serás?
-Yo soy el moro Mazote,
hermano de la tu madre,
que un cristiano dejo muerto,
tras mí venía el alcalde:
si no me abres tú, mi vida,
aquí me verás matar.*

El contraste entre la primera parte y la segunda radica en que en esta parte central, la dramatización y el tiempo en presente le dan más viveza a la historia; es un típico recurso juglaresco el de acercar la escena al espectador y teatralizarla mediante el juego de distintas entonaciones. Algo también muy propio de los romances viejos es la alternancia (v.14) del imperfecto *venía*, frente al resto de formas en presente. Se explica por el carácter paratático del lenguaje juglaresco, reminiscencia de la tradición oral del romance viejo. Este imperfecto rompe la línea temporal de la narración en presente y evita la monotonía introduciendo algo así como un paréntesis que puede ser debido a un pensamiento o a un recuerdo que se añade:

(recuerdo que) *tras mí venía el alcalde*

O bien se trata de un guiño de complicidad con el público que está escuchando:

(sabed que) *tras mí venía el alcalde*

Con los versos 15 y 16 termina trágica y amenazadora la dramatización dialogada.

En los últimos versos (17-22) presenciamos el desenlace de la historia. Volvemos a la narración en pasado, a la tensa lucha, en la intimidad, de la bella muchacha:

*Cuando esto oí, cuitada,
comencéme a levantar;
vistiérame una almejía,*

*no hallando mi brial,
fuérame para la puerta
y abríla de par en par.*

Se produce de nuevo otro cambio de ritmo. Frente al tono discursivo y racional de las preguntas, siguen las explicaciones exculpatorias de la acción: la protagonista necesita cinco versos para decidirse ante tan urgente demanda. La perífrasis verbal *comencéme a levantar* y el gerundio de carácter durativo *no hallando mi brial*, junto con el lamento *cuitada* y el complemento circunstancial de lugar *de fuérame para la puerta* retrasan la acción final, retardan el tiempo para expresar el miedo ante la decisión y el intento por evitar lo inevitable:

*oí... comenzéme a levantar... vistiérame...
no hallando... y fuérame para la puerta*

Estamos en el penúltimo verso y todavía pueden ocurrir muchas cosas. Recordemos que venimos hacia esta puerta desde el verso tercero:

cristiano vino a mi puerta

Así todo el romance se configura como un arco tenso entre estas dos alusiones a la puerta: *puerta* simbólica, de connotaciones eróticas, que se ha de abrir o no. Y por fin, el decidido verso final con el refuerzo, casi pleonástico, de cómo se abre la puerta:

y abríla de par en par

Puerta abierta del todo y a todo. Apertura a todas las posibilidades que quedan en la imaginación del lector, que no se cuentan. Sabio fragmentarismo de los romances que suprime el melodrama y la banalidad de cualquier desenlace para dejar en el alma toda la amplitud y la belleza de la sugerencia, de la connotación, de la fantasía. Como vemos, todo el poema nos ha dirigido a esta puerta, que se hace inmensa porque se *abre de par en par*. El sonido claro, abierto, de la vocal *a*, potencia y subraya esa metafórica apertura.

En medio de la relativa uniformidad de estilo del romancero viejo, destaca como recurso expresivo, en casi todos los romances, su extrema sencillez: se eliminan elementos extraordinarios o fantásticos, hay una sobria ornamentación, poca adjetivación, versificación asonantada y monorrima. Es decir, tienden hacia una austera simplicidad formal que coincide con el gusto de la literatura realista española. Pero es precisamente esta ausencia de artificio literario lo que potencia una gran viveza intuitiva de la escena, una emoción clara y fuerte, la apertura hacia el misterio y, en definitiva, el valor poético de la palabra.

Es por esto por lo que la bella Moraima, abriendo de par en par su corazón, como un hermoso jardín que la tradición oral quiere dejar abierto, misterioso y perfumado, nos habla, más que cualquier invención detallada y realista, de la eterna

tragedia femenina, del insondable misterio que acompaña siempre a lo que García Márquez llama esa “fracción de siglos” que antecede a toda decisión importante, y del imposible anhelo humano por retener un instante de plenitud.

Guía para el comentario

Tema

Historia de un engaño, consentido o no, que cuenta una muchacha enamorada. Se pueden imaginar distintos grados de ocultamiento de la verdad (ambigüedad del texto).

Estructura

El poema es una confesión, en primera persona, de una mujer mora. Aparece, como es normal en los romances, un breve diálogo en estilo directo. El texto tiene un final trunco. Se pueden distinguir en él tres partes:

- Planteamiento (vv.1-6): presentación de los protagonistas y del conflicto.
- Desarrollo (vv.7-16): conversación entre los dos personajes.
- Desenlace (vv.17-22): apertura de la puerta... a la imaginación del lector.

Como romance, consta de 22 versos octosílabos con rima asonante en *a* aguda en los pares (a excepción de los versos 6, 12 y 14 que riman en *a-e*)

Claves del texto

- Buscaremos los rasgos temáticos y estilísticos para definir y clasificar este poema. Por su carácter narrativo, dramático y lírico, podemos considerarlo un romance novelesco; y por el tema y los personajes, lo adscribiremos al grupo de los romances fronterizos o moriscos.
- Aparecen en este romance palabras de origen árabe que los alumnos pueden aprender en su contexto (*algarabía, alcalde, almejía*), y también otras del castellano medieval que están ahora en desuso o han cambiado de significado (*cuitada, mezquina, brial*).
- Podemos destacar los arcaísmos sintácticos propios del romancero: anteposición del pronombre personal átono (yo me era mora Moraima, quién te serás); ausencia del artículo en el sintagma nominal (*cristiano vino*); anteposición del artículo al posesivo (*hermano de la tu madre*); desplazamiento del adverbio (*aquél que bien la sabe*); abundancia de pronombre enclíticos (*hablóme, abrásmeme, comencéme, vistiérame, fuérame, abríla*).
- Es interesante observar la riqueza y variedad de las formas verbales propias del romancero. Así, el pretérito imperfecto de apertura (*era*) contrasta con los pretéritos perfectos, propios de la narración en pasado (*vino, hablóme*); a las formas narrativas les suceden las formas en presente (imperativo, indicativo y

subjuntivo) que nos acercan a la acción en estilo directo. Hay que hacer una mención especial del uso del pretérito imperfecto *venía* en alternancia con el presente: *soy, dejo, me abres*. También se puede hacer ver el valor de la perífrasis *comencéme a levantar* (acción no acabada, retardadora del desenlace).

- Insistiremos en el carácter fragmentario de las historias en los romances. En este caso nos encontramos con un final trunco que deja abierta la imaginación del lector, a la vez que realiza el contenido lírico del romance.

Relación del texto con su época y autor

El romancero viejo debe relacionarse con la fragmentación de la épica, del cantar de gesta, a finales de la Edad Media. Debido al carácter oral de la transmisión de los romances se explica cómo la memoria popular conservó los fragmentos que más impresionaban al pueblo por su relevancia histórica o por su contenido emotivo, y cómo, en este largo proceso de transmisión, los romances fueron transformándose y originaron distintas variantes, se depuraron y estilizaron las anécdotas reales, aumentaron su valor poético y se extendieron por todas las tierras de habla española. Esto explica la constante incidencia que esta poesía popular, así como la canción tradicional, ha tenido a lo largo de los siglos en la obra de los grandes poetas (Siglo de Oro, Romanticismo, Grupo del 27).

Otras actividades

1. Los alumnos pueden memorizar éste y otros romances viejos. Para ilustrar algunos hechos históricos del final de la Reconquista, son especialmente apropiados los romances fronterizos o moriscos.
2. En clase se puede proponer alguna lectura dramatizada de romances. Para aquéllos que tengan un final trunco los alumnos buscarán distintos desenlaces.
3. No resulta difícil componer un romance tomando como asunto algún suceso de actualidad que sirva para este cometido.
4. Buscar una interpretación al Romance de la mora Moraima puede convertirse en un buen ejercicio oral: ¿a quién se quiso realmente engañar? ¿a quién dirige la mora su confesión? ¿puede tener la historia un valor simbólico?
5. Existen grabaciones de romances viejos acompañados de su música tradicional. Puede resultar interesante una breve audición de estas melodías populares.

Jorjue Manrique (1440-1479)

JORGE MANRIQUE: La vida como río

El Mundo, 18 de enero de 1998

No llegó a cumplir los 40 años. No pudo ver cómo Isabel de Castilla, por la que tanto arriesgó su vida, empezaba junto a Fernando de Aragón, el reinado más importante de la



Historia de España. Inauguró la poesía como un hecho individual, como expresión particular de sentimientos.

Es Jorge Manrique el primer gran poeta de la España moderna, la que nace con los Reyes Católicos, aunque también puede decirse que es el último gran poeta de la España que cierra la Edad Media y se abre a una nueva era con Isabel y Fernando. Dentro de los signos curiosos que esmaltan su reinado, no es menor que su primer año coincida con el de la muerte del primer poeta de Castilla defendiendo precisamente el derecho al trono de Isabel. No es tampoco casualidad que inaugure la gran serie de poetas inmensos en la lengua de España con brevísima obra. A Jorge Manrique le bastaron unas pocas estrofas de un solo poema para ganar fama imperecedera. También Garcilaso escribió muy poco, Fray Luis de León apenas una docena de poemas y de San Juan de la Cruz se recuerdan tres y hasta con uno bastaría. El paladar del lector de poesía estaba hecho al gusto exquisito y popular de los romances, que ya en el siglo XV se constituyen en el Banco de España de nuestra divisa lírica. No ya una lengua y una literatura sino toda una historia se justificarían sólo por el Romancero. Pero además, con Jorge Manrique, la poesía en español -en su tiempo, la lengua de Castilla es ya la lengua franca de toda la Península, primera o segunda de todos los que sabían leer y escribir- comienza a ser una empresa individual, al margen de los gustos de la corte y de las modas literarias. Inaugura la poesía como hecho individual, como expresión de sentimientos que sabemos a qué y a quién corresponden.

La poesía no nace con él, pero él es nuestro primer lírico puro. Jorge Manrique tiene además un misterio especial, un algo mágico que lo identifica con una época y una sensibilidad que nos parecen fijados de una vez y para siempre por la sola gracia de unos pocos versos. El culto que los lectores han rendido desde hace cinco siglos al hijo de Don Rodrigo Manrique, dedicatario del primer gran poema de su género en nuestra lengua, viene siendo inalterable, regular, sencillito, clásico, tan normal como el que puede rendirse a la Naturaleza. Y todo nace del prodigio de esas «*Coplas por la muerte de su padre*» que comienzan:

*Recuerde al alma dorminda,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;*

aunque la estrofa más popular es la sexta:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir.
Allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir.*

¿Sólo esto basta para hecer imperecedera la gloria de un poeta? Pues sí, basta y sobra. Su sencillez, su falta de apresto y su naturalidad son precisamente las virtudes que lo han canonizado sobre la inmensa tribu de los versificadores. Pero además Jorge Manrique tiene en torno a su nombre un conjunto de hallazgos, una conjunción de misterios que nos permiten explicarnos no ya su valía -que nada importa a los inmunes al encanto difícil de la poesía, en arcano para la mayoría de los humanos- sino esa permanente popularidad suya, esa inquebrantable devoción secular. Jorge Manrique llevaba uno de los apellidos más ilustres y antiguos de Castilla, el que pasó precisamente al *Romancero* con los Siete Infantes de Lara. Sin embargo, se pudo el apellido célebre -Manrique de Lara- como para dejarlo sin hojarasca, por noble que fuera. Era hijo de uno de los hombres más poderosos de su época, don Rodrigo Manrique, Comendador de la Orden de Santiago, gran guerrero, político tenaz, noble turbulento, como todos los de su tiempo y emparentado con la familia de los Mendoza. Pero la vida de Jorge Manrique, que podía haber dado para una gran crónica cortesana, política y militar se quedó o alcanzó a quedarse sólo en elegía. Era Jorge Manrique sobrino, hijo y hermano de poetas, entre los que destaca su tío Gómez Manrique, uno de los tres o cuatro mejores del siglo XV si su sobrino carnal no los hubiera eclipsado a todos. Por los datos que tenemos, escasos y convencionales, no hay la menor sospecha de enfrentamiento generacional o familiar, más bien todo lo contrario. Jorge, que nació en Paredes de Nava, tierras de Palencia, en 1440, parece haber seguido con aprovechamiento los estudios de Humanidades y se adiestró concienzudamente en el oficio militar que su tradición y su época requerían. A los cuatro años perdió a su madre, doña Mencía de Figueroa, y su padre se volvió a casar dos años después con doña Beatriz de Guzmán. Quince años duró el matrimonio, por lo que cabe pensar que ella fue, si se dejó, la madre real del poeta, aunque éste guardara siempre el recuerdo de la verdadera. Su boda a los 26 años denota lo identificado que estaba Jorge Manrique con su familia: en 1469 se casa por tercera vez su padre con doña Elvira de Castañeda y al año siguiente, 1470, se casa Jorge con la hermana de su madrastra, doña Guiomar. Para entonces ya eran célebres su valor y arrojo en el campo de batalla. La primera vez que aparece al frente de la caballería es en el asedio al castillo de Montizón y tenía 24 años. Participa en las innumerables batallas por la sucesión en la Corona de Castilla, siempre del lado de Isabel. No conoció sólo la gloria. La primera parte de la guerra fue penosísima y él mismo fue hecho prisionero cuando trataba de tomar la ciudad de Baza. Su hermano Rodrigo murió en el mismo hecho de armas. Pero la muerte esencial, en su vida y en nuestra literatura, se había producido un año antes, en 1476. Don Rodrigo, el padre, murió en Ocaña el 11 de noviembre, víctima de un cáncer que le devoró el rostro. Semejante imagen de las Postrimerías, medieval hasta la caricatura pero terriblemente real, marcó indudablemente a Jorge, que expresó por ello en las *Coplas* no sólo el elogio fúnebre a su progenitor sino la contemplación misma de la vida como bien perecedero y mortal, del tiempo como víctima del tiempo, de la belleza como objeto de nostalgia más que de celebración. Cuando dice «Los infantes de Aragón, / ¿qué se hicieron?», recuerda a los hijos de Fernando de Antequera y lo hace con afecto, porque su familia era tradicionalmente aliada del bando aragonés de Castilla, pero se acuerda sobre todo de su niñez, cuando aquellos galanes supieron conquistar la Corte.

Tampoco queda nada de ellos. El tema clásico del *Ubi sunt?* pierde su carácter convencional por acercar formas vividas de lo fugaz: su padre, su niñez, el Tiempo. Su propio tiempo. Era Jorge Manrique amigo de la tristeza y deudo de la melancolía, quizá persuadido de que la muerte le rondaba. Y fue así: asediando el castillo de Garcimuñoz cayó gravemente herido y murió poco después, en Santa María del Campo. Era el 24 de abril de 1479. Seguramente una lluvia fina calaba las tierras altas de Castilla, los soldados volvían con sus armaduras manchadas de sangre y de barro, aún no salía el sol y ya se ponía para aquel noble guerrero que en sus ratos libres, siguiendo la tradición familiar, escribía algún poema. No llegó a cumplir los 40 años. No pudo ver cómo Isabel de Castilla, por la que tanto arriesgó su vida y finalmente la perdió, empezaba, junto a Fernando de Aragón, el reinado más importante de la Historia de España. Sin duda soñó con la gloria, la de su casa, la de su patria, pero a todo se sobrepuso veloz el tiempo. Su verso claro no tenía rostro: se lo prestó un caballero de la Orden de Santiago, Martín Vázquez de Arce, enterrado en Sigüenza. Hay sobre el sepulcro un guerrero que lee un libro con gesto de melancolía. Es una de las esculturas más hermosas de España. Mucha gente cree que es una evocación de Jorge Manrique. Desde luego no se trata de un equívoco o de un error. La imagen del *Doncel de Sigüenza*, siendo absolutamente singular, resulta casi intemporal por la armonía interior que trasluce y la perfecta simetría de los rasgos. Podría decirse que es típicamente renacentista, pero tampoco hay en ella el júbilo de las formas y la rotundidad de las celebraciones del volumen humano al modo del siglo XVI. Se ha interpretado, por eso mismo, como un gesto de despedida del Renacimiento a la Edad Media, con su inmensa fuerza desgarrada, sus convulsiones alucinadas y sus vértigos angélicos. Como si en el pasado turbulento se perdiera también algo de la alegría salvaje de los siglos oscuros. Como si la claridad de la piedra noble no alcanzara a consolarnos de la pérdida de aquel terror donde se escondía la nostalgia del Infinito. Tanto sugiere esa piedra que, como símbolo de lo que Huizinga llamó *El otoño de la Edad Media*, alguien acabó identificándola con Jorge Manrique. Y acertó.

Coplas por la muerte de su padre

Recuerde el alma dormida,
 avive el seso y despierte
 contemplando
 cómo se pasa la vida,
 cómo se viene la muerte 5
 tan callando,
 cuán presto se va el placer,
 cómo, después de acordado,
 da dolor;
 cómo, a nuestro parecer, 10
 cualquiera tiempo pasado
 fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado, 15
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar 20
lo que espera,
más que duró lo que vio
porque todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos 25
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir; 30
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos 35
y los ricos.

Invocación:

Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones, 40
que traen yerbas secretas
sus sabores;
A aquél sólo me encomiendo,
aquél sólo invoco yo
de verdad, 45
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada 50
sin pesar;
mas cumple tener buen tino

para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos, 55
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos. 60

Este mundo bueno fue
si bien usáramos de él
como debemos,
porque, según nuestra fe,
es para ganar aquél 65
que atendemos.
Aun aquel hijo de Dios,
para subirnos al cielo
descendió
a nacer acá entre nos, 70
y a vivir en este suelo
do murió.

Coplas a la muerte de su padre

Jorge Manrique, hijo de don Rodrigo Manrique, Maestre de la orden de Santiago y entroncado con el linaje de los Lara, una de las más antiguas familias de Castilla, nació supuestamente en Paredes de Nava (Palencia) defensa de Isabel la Católica, de quien era partidario. Sabemos además que fue poeta cortesano y a su vez hombre de armas, aunque no se tienen muchos más conocimientos sobre su persona.

Las Coplas son una dolorosa elegía en la que lamenta sentenciosa y melancólicamente la inestabilidad de los bienes de la fortuna, la fugacidad de las vidas humanas y el poder igualatorio de la muerte. La virtud personal es lo único que desafía al tiempo y al destino. Jorge Manrique habla de tres vidas: la vida eterna, la terrenal y la de la fama. La vida terrenal acaba con la muerte, pero hay una "*eterna*" y "*verdadera*", y otra vida que es la de la fama, que perdura a través del recuerdo y, en cierto modo, vence a la muerte. La muerte y sus consecuencias inevitables, la fugacidad del tiempo y de los bienes terrenos están muy dentro de la tradición medieval. El ubi sunt? Era un tema tópico entre moralistas y predicadores, lo mismo que la fortuna. En fin los planteamientos doctrinales no son originales, pero incluso la forma métrica era ya conocida en el siglo XIV con otras variantes.

En cuanto al estilo, es sobrio, sereno, sin estridencias. La estrofa puede estar en función de este propósito de contención, de equilibrio y a la vez de sonoridad producida por los versos cortos que producen un ritmo funerario. Manrique expresa sus ideas sin retorcimientos conceptistas y sin pedantes cultismos. Su lenguaje es claro y sencillo, inteligible para cualquier lector. Hay una continuidad en imágenes y

metáforas como la imagen de la vida como río y la muerte como mar. Estas se continúan en metáforas: partir = nacer, andar = vivir, llegar = morir.

La aportación personal de Jorge Manrique es por ejemplo su forma de describir a la muerte: respetuosa, cortesana, casi misericorde, que dialoga con don Rodrigo en vez de una muerte con una guadaña al hombro como se la solía caracterizar en las danzas y diálogos populares de la época. La afirmación de la vida de la fama es un rasgo prerrenacentista, al igual que la Fortuna, la jactancia de las lecturas, las citas clásicas...

El ubi sunt? lo presenta Jorge Manrique desprendiéndose de todo alarde de erudición y ostentación libresca, con un estilo sobrio, citando los personajes mas cercanos en el tiempo y en el espacio, procedimiento que le sirve para acercar más el poema al lector.

Recuerde el alma dormida,
avive el seso (1) e despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto (2) se va el placer,
cómo, después de acordado(3),
da dolor;
cómo, a nuestro parecer (4),
cualquier tiempo pasado
fue mejor.

II

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto (5) se es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por pasado.
Non se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

III

Nuestras vidas son
los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;

allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados (6), son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada(7)
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin error.

Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que fenecemos (8);
así que cuando morimos,
descansamos.

VI

Este mundo bueno fue
si bien usásemos de él
como debemos,
porque, según nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos (9).
Aun aquel hijo de Dios
para subirnos al cielo
descendió
a nacer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do (10) murió.

1. La razón, la mente
2. Rápido
3. Recordado
4. En nuestra opinión
5. En un momento
6. Llegado el momento
7. Que es la casa
8. Morimos
9. Esperamos
10. Donde



La Celestina

(1499)

Fernando de Rojas



Fernando de Rojas

Fernando de Rojas, ([La Puebla de Montalbán](#), [Toledo](#), 1470 - [Talavera de la Reina](#), [Toledo](#), 1541), dramaturgo español, autor de [La Celestina](#), considerada una de las obras cumbre de la historia de la [literatura española](#) y la más importante sin duda en la transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#).

Biografía

Nació en [La Puebla de Montalbán](#) ([Toledo](#)), hacia 1470, en el seno de una familia de [judíos conversos](#) que reaparece en posteriores procesos inquisitoriales por mantener el [judaísmo](#) a escondidas de la [Inquisición](#). De Rojas ayudó a miembros de su familia, los llamados [marranos](#) o [criptojudíos](#), [Anusim](#) en la literatura rabínica, afectados por las persecuciones de la [Inquisición](#). Su familia habría sido perseguida y él mismo ha aparecido en documentos como acusado por la [Inquisición](#), documentos que demuestran que fue el autor de *La Celestina*.

Estudió leyes en la [Universidad de Salamanca](#), según él mismo afirma en *La carta del autor a un su amigo*, que precede el texto de su obra. Parece documentado que hacia 1496-97 habría obtenido su grado de Bachiller en Leyes.

Hoy día no se duda de que sea el autor de *La Celestina*, que habría escrito con pocos más años que su protagonista, Calisto, que cuenta con veintitrés. Fernando de Rojas rondaría los veinticinco. El autor reveló su nombre y lugar de nacimiento en un famoso [acróstico](#) al principio de la segunda edición del año [1500](#). No se le conoce ninguna otra obra ni es mencionado por ninguno de sus contemporáneos.

Se le sabe establecido en la localidad de [Talavera de la Reina](#), población de la que algunos autores piensan que fue alcalde^[1] y casado allí. Su condición de converso influye en el argumento de su obra, que a decir de la mayoría de los críticos es obra de alguien de esta condición: se ha dicho que la ausencia de fe firme justificaría el [pesimismo](#) de *La Celestina* y la falta de esperanza patente en su dramático final.

Murió en [1541](#) en [Talavera de la Reina](#), entre el 3 y el 8 de abril. Se conserva su testamento, fechado ese día 3, muy detallado, que ha sido el deleite de los críticos al poder estudiar su abundante biblioteca. Dejó los libros de derecho a su hijo, que también fue abogado, y los de literatura profana a su esposa. En el inventario de su biblioteca, y eso es lo extraño, solo figura un ejemplar de «La Celestina» (Cuando murió había al menos 32 ediciones de la obra) y ninguno de la «Segunda comedia de La Celestina» y de la «Tercera parte de la tragicomedia de Celestina», publicadas en vida de Rojas.

Argumento

Calisto, un joven noble apuesto y de preclaro ingenio, penetra persiguiendo a un halcón en la huerta donde se halla a Melibea, de quien queda profundamente enamorado. Ante el rechazo de ésta y aconsejado por su criado Sempronio, decide encomendar su cuidado a Celestina, para lograr por medio de ella el amor de Melibea. La alcahueta consigue mediante artimañas que Melibea se enamore de Calisto. Los criados de éste intentan explotar un beneficio propio la pasión de su amo: que había prometido una cadena de oro a Celestina si lograba entre todos enamorar a Melibea. Cuando esto sucede, los criados reclaman su parte y ante la negativa de Celestina, la matan. Son apresados y ejecutados por la justicia, de lo que Calisto tiene noticia al día siguiente. Concierta una entrevista una entrevista nocturna con Melibea; sube por una escalera de cuerda y cuando va a bajar para marcharse, se rompe la escalera y Calisto se mata. Ante la muerte de su amado, Melibea sube a una torre y se arroja desde ella tras declarar las causas del suicidio a su padre. Termina la obra con el llanto y unas reflexiones morales de Pleberio, padre de Melibea.

Efectivamente, la primera parte, hasta el acto XII, presenta un ritmo ascendente de acercamientos múltiples alrededor y en función del principal: el encuentro de Calisto y Melibea. Hasta este momento, los acercamientos interesados se van sucediendo con mayor o menor dificultad. Calisto ante los impedimentos determinados por la ilegitimidad de su amor y las imposiciones sociales se alía con Celestina por

mediación de Sempronio. Pármeneo, más idealista y bienintencionado para con su amo, es, al principio, un impedimento que hay que destruir. Las muchachas de Celestina, Elicia y Areusa, desempeñarán un papel importante en la consecución de la necesaria asociación de Celestina, Sempronio y Pármeneo. Celestina se encuentra con una doble misión: atraer como aliado a Pármeneo, que la conoce bien y la desprecia, y, como proyecto último conseguir la claudicación de Melibea, misión ardua no por el modo de ser de Melibea sino principalmente por los comportamientos sociales que se le imponen. La corrupción de Pármeneo se consigue definitivamente en el acto IX en el encuentro con Areusa; la atracción de Melibea, trabajosa y lenta, culmina en el XII. La segunda parte, de línea descendente, se inicia también en el acto XII con el asesinato de Celestina, a manos de Sempronio y Pármeneo. La muerte, ya anunciada varias veces en la primera parte, va a convertirse a partir de ahora en motor de la acción. Tras la muerte de Celestina, Tristán y Sosia comunican el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo en el acto XIII. En el XIX, única noche de amor completo, muere Calisto. El XX, el suicidio de Melibea, último eslabón de la cadena: Celestina, criados, Calisto, Melibea. Pero la muerte también está presente también en otros actos; por ejemplo, en el XV, XVII y XVIII con los planes de venganza de las muchachas de Celestina y, sobre todo, en el XXI, con el planto de Pleberio, que cierra la obra confirmando el triunfo de la muerte sobre el amor por la fuerza del destino.

Personajes

La Celestina es una obra única en cuanto a la creación de caracteres. Aunque Calisto y Melibea aparecen como protagonistas, es **Celestina** la que señorea la obra entera; éste es el hecho que justifica el cambio de título. Es, sin duda el personaje mejor logrado y a la vez el más complejo de los personajes creados por Rojas. Sobre este personaje se han cargado todos los calificativos imaginables, hasta el demoníaco. Y Celestina no es un personaje demoníaco sino humano en el sentido de que su existencia sólo es posible porque existe una sociedad urbana que de alguna manera la necesita. Celestina es un personaje que vive del vicio y de las bajas pasiones de los demás. Y todo esto lo aprovecha en beneficio propio. Pero sin los vicios y miserias morales de la ciudad, Celestina no sería posible.

Lo que sí hace Celestina es servirse de todas las artes, desde la hechicería a las ocasiones para lograr su propósito: dinero. Porque la gran pasión de Celestina es la avaricia. La avaricia es la que la lleva a pervertir a los criados de Calisto: por avaricia no se detiene ante nada ni le importan los medios. Sus conocimientos de la naturaleza humana, el engaño, la falsedad, la pretendida compasión, el cinismo y la ironía, la hechicería y sobre todo su inmensa experiencia, todo lo pone al servicio de su gran pasión, que no es la lujuriar sino la avaricia.

Celestina ha pasado a la posteridad como la encarnación de la moral sin escrúpulos, puramente utilitaria, para lo que todo es lícito si es en provecho propio. No repara en medios para lograr sus objetivos, y el proceso de perversión a que somete a los criados de Calisto es algo cercano a lo demoníaco.

Importante también es señalar que Celestina ama su oficio y lo realiza con el interés de un profesional, como otros realizan el suyo - según ella misma dice-. El fundamento de dicho comportamiento lo constituyen dos aspectos: su filosofía del

amor y una definida actitud psicológica. Para ella, el amor es una fuente de vida que la naturaleza proporciona y, por lo tanto, es bueno, obra de Dios; además, en su vida ha sido ley y norte. Psicológicamente, ella goza al revivir, realizando su oficio, el esplendor de su juventud - recuérdese la escena con Areúsa.

Otro hecho que la define de algún modo es su importancia social como alcahueta, hecho éste digno de tenerse en cuenta a la hora de ver *La Celestina* como testimonio histórico social. En efecto, Celestina es reconocida, tal como es, de una manera general. Pármene, en la descripción que de ella hace, dice que en todas partes está y todos la solicitan.

Tragicomedia de Calisto y Melibea

CELESTINA.- ¡Doncella graciosa e de alto linaje!, tu suave habla e alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad, que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir. Yo dejo enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza.

MELIBEA.- Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras e provocas a enojo; por otra me mueves a compasión. No te sabría volver respuesta conveniente, según lo poco, que he sentido de tu habla. Que yo soy dichosa, si de mi palabra ay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, e el que le da le recibe, cuando a persona digna de él le hace. E demás de esto, dicen que el que puede sanar al que padece, no lo haciendo, le mata. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.

CELESTINA.- El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones; sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes e dádivas, como a ti. E pues como todos seamos humanos, nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el que -176- para sí solo nació, ¿por qué los hombres hemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias e personas a los próximos, mayormente, cuando están envueltos en secretas enfermedades e tales que, donde está la medicina, salió la causa de la enfermedad?

MELIBEA.- Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente, que de mal tan perplejo se siente, que su pasión e remedio salen de una misma fuente.

CELESTINA.- Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA.- ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Ese es el doliente por quien has fecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para ti? ¿Por quien has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? ¿Qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De

locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha de ese loco, con qué palabras me entrabas! No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros! ¡Jesús, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto e más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase a mi honestidad e por no publicar su osadía de ese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón e vida acabaran en un tiempo.

CELESTINA.- (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!

MELIBEA.- ¿Aún hablas entre dientes delante mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco? ¿Dejar a mí triste por alegrar a él e llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mí yerro? ¿Perderé destruir la casa e la honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas e entendido tu dañado mensaje? Pues yo te certifico que las albricias, que de aquí saques, no sean sino estorbarte de más ofender a Dios, dando fin a tus días. Respóndeme, traidora, ¿cómo osaste tanto hacer?

CELESTINA.- Tu temor, señora, tiene ocupada mi disculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla airada e lo que más siento e me pena es recibir enojo sin razón ninguna. Por Dios, señora, que me dejes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado ni yo condenada. E verás cómo es todo más servicio de Dios, que pasos deshonestos; más para dar salud al enfermo, que para dañar la fama al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero habías de conjeturar de lo pasado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar en cosa, que a Calisto ni a otro hombre tocasse.

MELIBEA.- ¡Jesús! No oiga yo mentar más ese loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta. ¡Este es el que el otro día me vio, e comenzó a desvariar conmigo en razones, haciendo mucho del galán! Dirasle, buena vieja, que, si pensó que ya era todo suyo e quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades, que castigar su yerro, quise más dejarle por loco, que publicar su grande atrevimiento. Pues avísale que se aparte de este propósito e serle ha sano; sino, podrá ser que no aya comprado tan cara, habla en su vida. Pues sabe que no es vencido, sino el que se cree serlo, e yo quedé bien segura e él ufano. De los locos es estimar a todos los otros de su calidad. E tú tórnate con su misma razón; que respuesta de mí otra no habrás ni la esperes. Que por demás es ruego a quien no puede haber misericordia. E da gracias a Dios, pues tan libre vas desta feria. Bien me habían dicho quien tú eras e avisado de tus propiedades, aunque ahora no te conocía.

CELESTINA.- (Aparte.) ¡Más fuerte estaba Troya e aún otras más bravas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.

MELIBEA.- ¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo e excusar tu yerro e osadía?

CELESTINA.- Mientras viviere tu ira, más dañará mi descargo. Que estás muy rigurosa e no me maravillo: que la sangre nueva poca calor ha menester para hervir.

MELIBEA.- ¿Poca calor? ¿Poco lo puedes llamar, pues quedaste tú viva e yo quejosa sobre tan gran atrevimiento? ¿Qué palabra podías tú querer para ese tal hombre, que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluido: ¡quizá pagarás lo pasado!

CELESTINA.- una oración, señora, que le dijeron que sabías de sancta Polonia para el dolor de las muelas. Así mismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias, que hay en Roma e Jerusalén. Aquel caballero, que dice, pena e muere dellas. Esta fue mi venida. Pero, pues en mi dicha estaba tu airada respuesta, padézcase él su dolor, en pago de buscar tan desdichada mensajera. Que, pues en tu mucha virtud me faltó piedad, también me faltará agua, si a la mar me enviara. Pero ya sabes que el deleite de la venganza dura un momento y el de la misericordia para siempre.

MELIBEA.- Si eso querías, ¿por qué luego no me lo expresaste? ¿Por qué me lo dijiste en tan pocas palabras?

CELESTINA.- Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se había de sospechar mal. Que, si faltó el debido preámbulo, fue porque la verdad no es necesario abundar de muchos colores. Compasión de su dolor, confianza de tu magnificencia ahogaron en mi boca al principio la expresión de la causa. E pues conoces, señora, que el dolor turba, la turbación desmanda e altera la lengua, la cual había de estar siempre atada con el seso, ¡por Dios!, que no me culpes. E si el otro yerro ha fecho, no redunde en mi daño, pues no tengo otra culpa, sino ser mensajera del culpado. No quiebre la soga por lo más delgado. No seas la telaraña, que no muestra su fuerza sino contra los flacos animales. No paguen justos por peccadores. Imita la divina justicia, que dijo: El ánima que pecare, aquella misma muera; a la humana, que jamás condena al padre por el delito del hijo ni al hijo por el del padre. Ni es, señora, razón que su atrevimiento acarree mi perdición. Aunque, según su merecimiento, no tenía en mucho que fuese él el delincuente e yo la condenada. Que no es otro mi oficio, sino servir a los semejantes: de esto vivo e de esto me arreo. Nunca fue mi voluntad enojar a unos por agradar a otros, aunque hayan dicho a tu merced en mí ausencia otra cosa. Al fin, señora, a la firme verdad el viento del vulgo, no la empecé. Una sola soy en este limpio trato. En toda la ciudad pocos tengo descontentos. Con todos cumplo, los que algo me mandan, como si tuviese veinte pies e otras tantas manos.

MELIBEA.- No me maravillo, que un solo maestro de vicios dicen que basta para corromper un gran pueblo. Por cierto, tantos e tales loores me han dicho de tus falsas mañas, que no sé si crea que pedías oración.

CELESTINA.- Nunca yo la rece e si la rezare no sea oída, si otra cosa de mí se saque, aunque mil tormentos me diesen.

MELIBEA.- Mi pasada alteración me impide a reír de tu disculpa. Que bien sé que ni juramento ni tormento te torcerá a decir verdad, que no es en tu mano.

CELESTINA.- Eres mi señora. Téngote de callar, hete yo de servir, hasme tú de mandar. Tu mala palabra será víspera de una saya.

MELIBEA.- Bien la has merecido.

CELESTINA.- Si no la he ganado con la lengua, no la he perdido con la intención.

MELIBEA.- Tanto afirmas tu ignorancia, que me haces creer lo que puede ser. Quiero pues en tu dudosa disculpa tener la sentencia en peso e no disponer de tu demanda al sabor de ligera interpretación. No tengas en mucho ni te maravilles de mi pasado sentimiento, porque concurrieron dos cosas en tu habla, que cualquiera dellas era bastante para me sacar de seso: nombrarme ese tu caballero, que conmigo se atrevió a hablar, e también pedirme palabra sin más causa, que no se podía sospechar sino daño para mi honra. Pero pues todo viene de buena parte, de lo pasado aya perdón. Que en alguna manera es aliviado mi corazón, viendo que es obra pía e santa sanar los passionados e enfermos.

CELESTINA.- ¡E tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conosciesses, no le juzgases por el que has dicho e mostrado con tu ira. En Dios e en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil: en franqueza, Alexander; en esfuerzo, Etor; gesto, de un rey; gracioso, alegre; jamás reina en él tristeza. De noble sangre, como sabes. Gran justador, pues verlo armado, un san George. Fuerza e esfuerzo, no tuvo Hércules tanta. La presencia e facciones, disposición, desenvoltura, otra lengua había menester para las contar. Todo junto semeja ángel del cielo. Por fe tengo que no era tan hermoso aquel gentil Narciso, que se enamoró de su propia figura, cuando se vio en las aguas de la fuente. Ahora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás cesa de quejar.

MELIBEA.- ¿E qué tanto tiempo ha?

CELESTINA.- Podrá ser, señora, de veinte e tres años: que aquí está Celestina, que le vio nacer e le tomó a los pies de su madre.

MELIBEA.- Ni te pregunto eso ni tengo necesidad de saber su edad; sino qué tanto ha que tiene el mal.

CELESTINA.- Señora, ocho días. Que parece que ha un año en su flaqueza. E el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela e tañe tantas canciones e tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel Emperador e gran músico Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. Pues, si acaso canta, de mejor gana se paran las aves a le oír, que no aquel antiguo, de quien se dice que movía los árboles e piedras con su canto. Siendo este nacido no alabaran a Orfeo. Mira, señora, si una pobre vieja, como yo, si se fallará dichosa en dar la vida a quien tales gracias tiene. Ninguna mujer le ve, que no alabe a Dios, que así le pintó. Pues, si le habla acaso, no es más señora de sí, de lo que él ordena. E pues tanta razón tengo, juzga, señora, por bueno mi propósito, mis pasos saludables e vacíos de sospecha.

MELIBEA.- ¡O cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante e tu inocente, has padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me relega de culpa, la cual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda e darte luego mi cordón. E porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

LUCRECIA.- (Aparte.) ¡Ya, ya, perdida es mí ama! ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude ay! ¡Más le querrá dar, que lo dicho!

MELIBEA.- ¿Qué dices, Lucrecia?

LUCRECIA.- Señora, que baste lo dicho; que es tarde.

MELIBEA.- Pues, madre, no le des parte de lo que pasó a ese caballero, porque no me tenga por cruel o arrebatada o deshonesto.

LUCRECIA.- (Aparte.) No miento yo, que ¡mal va este fecho!

CELESTINA.- Mucho me maravillo, señora Melibea, de la duda que tienes de mi secreto. No temas, que todo lo sé sufrir e encubrir. Que bien veo que tu mucha sospecha echó, como suele, mis razones a la más triste parte. Yo voy con tu cordón tan alegre, que se me figura que está diciéndole allá su corazón la merced, que nos hiciste e que lo tengo de hallar aliviado.

MELIBEA.- Más haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido.

CELESTINA.- Más será menester e más harás e aunque no se te agradezca.

La Celestina

La Celestina es el nombre con el que se conoce desde el [siglo XVI](#) a la obra titulada primero *Comedia de Calisto y Melibea* y después *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida casi en su totalidad al bachiller [Fernando de Rojas](#). Es una obra de transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#) escrita durante el reinado de los [Reyes Católicos](#) y cuya primera edición conocida es de [1499](#). Constituye una de las bases sobre las que se cimentó el nacimiento de la novela y el teatro modernos.

La obra presenta dos principales versiones: la *Comedia* (1499, 16 actos) y la *Tragicomedia* (1502, 21 actos). La crítica tradicional ha debatido profusamente el género de *La Celestina*, obra dramática o novela. La crítica actual coincide en señalar su carácter de obra híbrida y su concepción como "diálogo puro", quizá para ser recitado por un sólo lector impostando las voces de los distintos personajes ante un auditorio poco numeroso. Sus logros estéticos y artísticos, la caracterización psicológica de los personajes -especialmente

la tercera, Celestina, cuyo antecedente original se encuentra en [Ovidio](#)-, la novedad artística con respecto a la [comedia humanística](#), en la que parece inspirarse, y

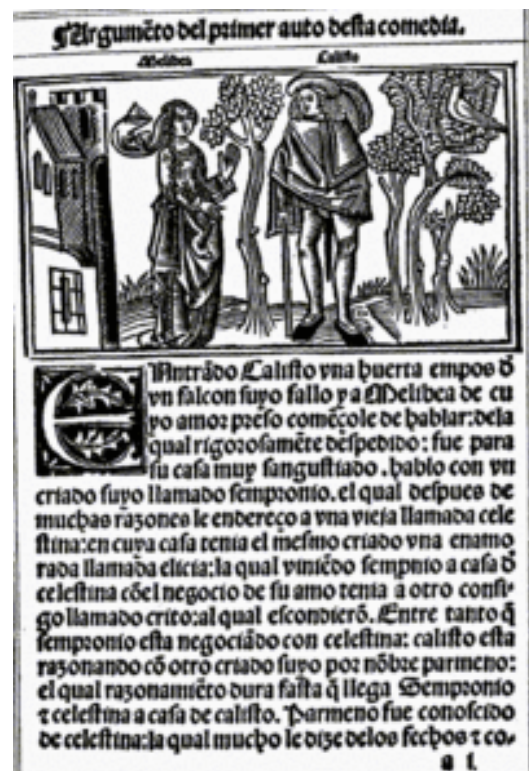
su falta de antecedentes y de continuadores

a su altura en la literatura occidental, han hecho de *La Celestina* una de las obras cumbre de la [literatura española](#) y universal.

Contexto histórico y social

La Celestina se escribe durante el reinado de Reyes Católicos, cuyo matrimonio se celebra en [1469](#) y alcanza hasta [1504](#), año

de la muerte de [Isabel la Católica](#). En 1492 se produce el [descubrimiento de América](#), la [conquista de Granada](#) y la [expulsión de los judíos](#), tres hechos de gran significado en la historia de [España](#). Es también el año en que [Antonio de Nebrija](#) publica la primera gramática de la lengua castellana, publicación que, junto a la actividad docente del propio Nebrija en Salamanca, propicia la irrupción del [Humanismo](#) en España. Así, convencionalmente y a efectos didácticos, se sitúa en este año, 1492, el comienzo de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Es, precisamente, en la década de los noventa del cuatrocientos cuando aparecen las primeras ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.



La unificación de todos los territorios de la [Península Ibérica](#), excepto [Portugal](#), en un único reino y en una única religión, la cristiana, se produce en este periodo. Sánchez Albornoz resalta la importancia de ser cristiano viejo, en una sociedad que está prevenida frente a los miembros de las otras dos religiones: [judíos](#) y [musulmanes](#), e incluso llega al rechazo frontal. Se desconfía de los [conversos](#) (cristianos que antes eran judíos o con antepasados de esa religión), que han de ocultar su condición. Finalmente, serán expulsados los miembros de esas religiones del reino y la [Inquisición](#) perseguirá, incluso hasta a la muerte, a los sospechosos de practicar otras religiones.

Ediciones

La primera cuestión en el estudio de esta obra capital es el gran número de ediciones existentes en sus primeros años, el hecho de tratarse de una obra que se amplía, de 16 a 21 actos, y el que en la bibliografía consultada encontramos diferentes teorías que consideran unas ediciones anteriores o posteriores a su fecha oficial. Existen dos versiones principales de la obra, la que llamaremos *Comedia*, que cuenta con 16 actos, y la que llamaremos *Tragicomedia*, que cuenta con 21.

La Comedia

Aunque se sospecha que pudiera haber habido una edición anterior, se considera actualmente que la [edición príncipe](#) de la *Comedia* fue la publicada en [Burgos](#) por el impresor [Fadrique de Basilea](#) en [1499](#), con el título probable de *Comedia de Calisto y Melibea* y conservada en la *Hispanic Society* de [Nueva York](#). Sin embargo, algunos estudiosos han puesto en duda la fecha de esta edición, retrasándola y haciendo de la de [Toledo](#) de [1500](#) la edición príncipe. El problema de la edición de Burgos es que carece de la primera hoja, por lo que se supone el hecho de que, como las otras conservadas, llevaría el título de *Comedia*.

La *Comedia* cuenta con 16 actos y, a partir de la edición de Toledo, con unas coplas reales con [versos acrósticos](#) en que se puede leer "El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la Puebla de Montalbán". Esta edición de 1500 incluye la carta prólogo, los versos antedichos, el *incipit* y el argumento. Al faltar la primera hoja se ha sugerido que la edición de Burgos también pudiera incluirlos, pero sin fundamento.

El éxito de la obra fue inmediato, lo que propició otras ediciones, tal vez alguna perdida, y en 1501 la obra se publica en Sevilla con una nueva edición, la cual también lleva el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, lo cual parece argumentar también a favor de que ese sea el nombre de la edición de 1499. Como las dos anteriores, tiene dieciséis actos, y como de las dos anteriores, sólo se conserva un único ejemplar, aunque en bastante buen estado.

La Tragicomedia

En [1502](#) apareció una nueva edición titulada *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con cinco actos más antes del acto final, 21 en total, el llamado *Tratado de Centurio* porque en él aparece este personaje, así como un prólogo en que se explica que la obra se inspira en la máxima de [Heráclito](#) "todas las cosas son criadas a manera de contienda o batalla", es decir, "la guerra o discordia es el padre de todas las cosas", concepción dialéctica de la vida que se imprime en la obra, en la que se detestan siervos y señores, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ingenuos y avispados, e incluso el mismo lenguaje batalla consigo mismo, contraponiéndose un estilo elevado y latinizante a otro bajo, coloquial y aun vulgar. De esta *Tragicomedia* existen 6 ediciones en ese mismo año 1502, destacando la de Sevilla de Jacobo Cromberger, aunque hay otras tres en esa misma ciudad, una en Salamanca y otra en Toledo.

El éxito fue tal que del periodo que va de 1499 a 1634 se han conservado 109 ediciones en España, a las que hay que sumar 24 de su traducción al francés, 19 en italiano, dos en alemán, una en latín clásico y otra en hebreo.

Pero no triunfó el título, pues ni por *Comedia*, ni por *Tragicomedia* fue nunca tan conocida como por *La Celestina*, y así podemos ver que se refieren a ella desde principios del siglo XVI [Juan de Valdés](#) o [Juan Luis Vives](#).

Autoría

Aunque el autor es sin duda [Fernando de Rojas](#), existe cierta controversia en este punto, en parte inducida por el mismo autor. La obra no va firmada y Fernando de Rojas es el nombre que encontramos en los versos preliminares a la obra, a los que acompaña la carta donde se dice que hacia 1497 encontró el primer acto y el comienzo del segundo mientras estudiaba leyes en Salamanca y, al haberle gustado mucho y no conocer el final de la historia, añadió quince más hasta concluir la (se refiere, claro está, a la primera versión, la *Comedia*). El primer problema de autoría sería, siguiendo a Rojas, el de encontrar al autor de ese primer acto; se cree que dicho primer acto es un manuscrito que se ha hallado en el Palacio Real y que se denomina *Celestina de Palacio*. El continuador afirma que algunos atribuían este primer acto a [Juan de Mena](#) y otros a [Rodrigo de Cota](#).

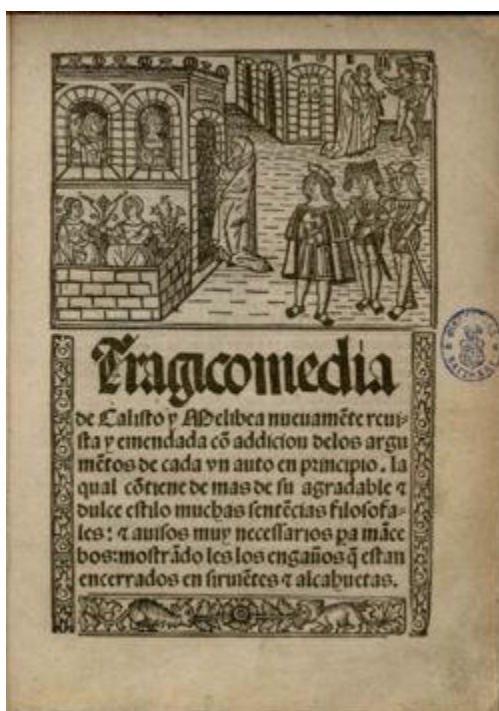
Estas atribuciones *probables* que hace Fernando de Rojas son problemáticas. Mena fue descartado por la crítica casi de inmediato, porque su fama en Salamanca habría sacado a la luz esa autoría de inmediato, lo cual indica que puede ser un recurso de Rojas para llamar la atención sobre la obra usando un nombre de prestigio. Al descubrirse unos escritos de Mena en prosa latinizante, se quiso volver sobre esta pista, que no parece probable.

Algo más creíble es la posibilidad de Rodrigo de Cota y se han visto conexiones entre *La Celestina* y su *Diálogo entre el Amor y un Viejo* si bien el tema amoroso se trata en ambas obras de forma muy distinta. En todo caso, la posibilidad no pasa de ahí, pues nada la fundamenta.

El problema llegó a ser más grave, pues en el [siglo XIX](#) llegó a negarse la existencia de Rojas, queriendo buscar otras atribuciones, pero autores de principios del siglo XX (Serrano y Sanz en 1902 y Del Valle Lersundi en 1929) demostraron que se trataba de una persona real, presentando documentos que demostraban su existencia y su autoría.

[Menéndez Pelayo](#) tomó algunas de estas dudas (entre los que las planteaban había gente de la talla de [Leandro Fernández de Moratín](#) o [Blanco White](#)) y descreyó de las afirmaciones de Rojas, pensando que serían fruto de la timidez o de un tópico literario convencional que acaso encubriría la necesidad de separarse de una obra algo licenciosa compuesta en su juventud, barajando también la posibilidad de que fuese un judío converso, que temería a la [Inquisición](#); para ello se basó en la unidad de estilo, lo que justificaba la existencia de un único autor. Otros, que consideran que ese primer acto sería de verdad anónimo y todo lo demás de Fernando de Rojas, prueban su afirmación alegando diferencias en las fuentes, en las estructuras sintácticas y en los rasgos de estilo de ambos textos. Sin embargo, otra autoridad, cual es Alan D. Deyermond, se inclina por pensar que esas diferencias, realmente existentes, serían fruto del paso del tiempo. Pero aún hay opiniones más diversas, pues hay quienes creen que Rojas es autor solamente de los 5 actos añadidos en la *Tragicomedia*, el llamado *Tratado de Centurio*, o incluso al revés, el *Tratado de Centurio* sería fruto de una composición colectiva por parte de una reunión de humanistas amigos. Estos problemas de atribución han llegado también a los textos que acompañan la obra (carta, [prólogo](#) o incipit, versos acrósticos y argumentos). La carta, el prólogo y los versos acrósticos se atribuyen, por lo general, al [humanista Alonso de Proaza](#), si bien María Rosa Lida piensa que son de Rojas.

Género literario



El género de *La Celestina* es una cuestión polémica, que surge ya en el [siglo XVIII](#) cuando el problema del género se plantea. La inflexible preceptiva [neoclásica](#) apremiaba a encajar la obra en un modelo preexistente, pero los férreos moldes de los géneros dieciochescos imposibilitan ese propósito, lo que deterioró su consideración entre los idealizantes escritores del [Neoclasicismo](#), como [Moratín](#), que la llamó «novela dramática» para denotar la mezcla de géneros y la originalidad de la obra. Otro crítico y escritor, éste de la [Renaixença](#) catalana, [Buenaventura Carlos Aribau](#), la llamó «novela dialogada».

Portada de la *La Celestina*.

Se resistían a encajarla en el [drama](#). El hecho es

que se trata de un texto totalmente dialogado, cuya extensión y saltos temporales y sobre todo espaciales, hacían irrepresentable en su momento y la destinaban a la lectura en voz alta, como era costumbre en la época; sin embargo, esto no quita que para el lector de la época de Rojas se tratara de un texto dramático. Ya entrado el [siglo XX](#) y con extensos medios escenográficos, la obra pudo representarse íntegra o resumida, si bien no es una obra concebida para la representación sobre un escenario, sino para una lectura dramática.

[Marcelino Menéndez Pelayo](#) se debatía en sus *Orígenes de la novela*, a fines del XIX, en la contradicción de considerarla drama por ser todo en ella activo y nada narrativo, o no hacerlo, a causa de su excesiva longitud, su obscenidad y su estructura, donde la acción es escasa y la escenografía nula. En todo caso, Menéndez Pelayo no duda del influjo que la obra produce sobre la novela posterior por su realismo, tanto ambiental como psicológico. Desde la perspectiva moderna, sin embargo, estas objeciones que plantea son de escasa relevancia: la duración es una convención más comercial que literaria y la obscenidad es algo opinable y más propio del momento político en que Pelayo escribió que del de la obra o la época actual. Es más, su estructura no es muy diferente de la de muchas obras de ese momento e incluso posteriores, cuando en los [Siglos de Oro](#) el [teatro](#) en [España](#) alcanzó su máximo esplendor. Sencillamente, Menéndez Pelayo era víctima de sus prejuicios clasicistas y de su formación católica, que hacían prevaricar con frecuencia sus juicios estéticos.

Críticos posteriores, como [Alan Deyermond](#) a fines del siglo XX, recuperaron la denominación de Aribau de novela dialogada, viendo en *La Celestina* uno de los precursores de la [novela](#) moderna y con ella del [Quijote](#), primera obra que merece esta consideración. Hoy en día, aunque son mayoría los que la ven como una obra dramática, se reconoce la imposibilidad de reducir la cuestión a un esquema simplista. Es cierto que la acción es escasa; el ritmo, lento; los parlamentos, largos y los monólogos, minuciosos; pero no es la única obra dramática de su extensión ni con sus mutaciones escénicas. María Rosa Lida habló de teatro para no ser representado. El uso del tiempo es típico de lo que será la novela, aunque no exclusivo de ella. Stephen Gilman y Asensio no dudan en separar el tiempo implícito del tiempo explícito. Si bien hay un tiempo explícito en el que se desarrolla la acción, de forma continua y lineal, también hay un tiempo implícito, más largo, que se hace necesario para entender lo que sucede. Gilman resuelve la cuestión calificando la obra como *agenérica*; principalmente por contener [diálogo](#) puro, es para él algo distinto y anterior a la cristalización de la novela y el drama tal y como hoy los concebimos. Pero Lida apunta en 1962 una idea ya sugerida por Menéndez Pelayo y es considerarla [comedia humanística](#). Hay que señalar la comedia humanística como género subyacente a la constitución de *La Celestina* por varios motivos, como el ser hecha para la lectura, con argumento simple y desarrollo lento, la concepción del tiempo y del lugar, ser en prosa, el manejo del diálogo como estructura clave, la división en actos y el interés por lo pintoresco.

Sin embargo, no podemos hablar de comedia humanista propiamente dicha por dos motivos principales: el no estar escrita en latín y, sobre todo, el final trágico, heredado según Deyermond de la novela sentimental. Además el uso que se hace del diálogo no se había dado hasta entonces. La novela y el teatro modernos, que hacen un uso similar del diálogo están aún por crear; vemos un uso del diálogo en el que los personajes toman vida y se van creando. Gilman opina que fue *La Celestina* quien dio la base a Cervantes para usarla en los diálogos del *Quijote*.

Es también destacable el uso del [aparte](#) (no acotado), los monólogos y la ironía, cuyas raíces provienen de la "comedia" latina de [Terencio](#), autor que a menudo se usaba como libro de texto. Como en la [comedia elegíaca](#) hay un papel activo de la amada y un ambiente coetáneo. De todo lo dicho se deduce que una reducción simplista está fuera de lugar. Aunque se tiende a considerarla como obra dramática, en realidad ningún género literario se adecua por sí solo a las características de la obra.

Fuentes

Fernando de Rojas era un gran lector, como testimonia el inventario de los libros que poseyó (los cuales se incluyen en su testamento). Las fuentes de su magna obra no son populares, sino cultas; sin embargo, no hay que menospreciar, como se suele hacer habitualmente, la experiencia vital del autor como abogado, que posiblemente le puso en contacto con el mundo criminal.

Entre las fuentes cultas hay que distinguir primero las obras con las que *La Celestina* posee sólo coincidencias fortuitas ([Museo](#), [Teócrito](#) o [Safo](#)). Muchos autores citados no lo son directamente, sino que sus palabras llegan a través de fuentes indirectas o por imitadores y comentaristas ([Menandro](#), [Epicuro](#) o [Heráclito](#)). Un ejemplo de esto es el tema de la imperfección de la mujer, el cual puede venir de [Aristóteles](#), pero que es a su vez un [tópico literario](#) medieval tan frecuente como el [carpe diem](#), que aparece también en la obra. Por otra parte, el personaje de la *lena* (tercera o alcahueta) es muy habitual en el *Ars amandi* de [Ovidio](#) y en clásicos como [Séneca](#), [Plauto](#) y [Terencio](#).

Sí es determinante y fundamental en la obra de Rojas la obra filosófica del humanista [Francesco Petrarca](#), y en concreto el *De remediis utriusque Fortunae*, que aparece citado 99 veces y que el autor conocía a través del *Index* o extracto de sus obras. Por otra parte, y en cuanto al argumento de la obra, existían los precedentes de *Paulus* (1390) de [Pier Paolo Vergerio](#), la *Commedia Poliscena* de [Leonardo Bruni](#), la *Historia duobus amantibus* del cardenal [Enea Silvio Piccolomini](#) (una obra erótica del que luego sería papa), y la *Elegia di madonna Fiammeta* de [Giovanni Boccaccio](#), además de comedias humanísticas en latín de la [Edad Media](#) como el *Pamphilus*.

En cuanto a las huellas castellanas, encontramos a los dos arciprestes: [Alfonso Martínez de Toledo](#) y [Juan Ruiz](#) (posiblemente el *Libro de buen amor* no lo conoció directamente, sino que tendría comunidad de fuentes en el [Pamphilus](#)), la *Crónica*

General, el [*Tristán de Leonís*](#), la [*Cárcel de amor*](#) y las obras de [Juan de Mena](#), [Jorge Manrique](#), y [Juan del Encina](#).

Estructura

Hemos de señalar, para comenzar, que la división externa de la obra en actos no tiene un verdadero significado estructural. Atendiendo a la acción, sin embargo, podemos decir que se divide en dos partes .

- **Prólogo:** encuentro de Calisto y Melibea en la escena I.
- **Primera parte:** intervención de Celestina y los criados y muerte de éstos. Primera noche de amor.
- **Segunda parte:** tema de la venganza. Segunda noche de amor. Muerte de Calisto, suicidio de Melibea. Llanto de Pleberio.

La crítica medievalista [María Rosa Lida de Malkiel](#) señala la estricta y cuidada motivación de toda la trama en un plano realista, así como la relación causa-efecto de los acontecimientos. La escena inicial es desconcertante, pero dota a la obra del carácter dramático necesario para este primer encuentro y para el violento rechazo que conlleva. Su función es la de desencadenante. Pocos son los hechos que escapan de esta relación causa-efecto para sorprender al lector o a los personajes.

El esquema de la acción es el de una serie de consecuencias encadenadas (relaciones de causa-efecto) que corresponden al patrón estructural de la «cuenta presentada» de [Georg Lukács](#), según la cual más tarde o más temprano hay que pagar por nuestros actos. La repetición de motivos trae la simetría que ordena la obra. Esto se funde con otro principio de ordenación aún más poderoso: la anticipación del fin. Todos los símbolos parciales se ordenan hacia el desenlace final.

Otro crítico, Morón habla de una línea estructural:

- acto I.....pecado
- actos II-XIV.....pérdida de la hacienda
- actos XV-XVIII.....fama
- acto XIX.....vida y alma
- actos XX-XXI.....recapitulación

Con los 5 actos añadidos, quedan más profundamente motivados el carácter de Melibea y la muerte de Calisto.

Lo que subyace en la estructura de *La Celestina* para Humberto López Morales es una novela amatoria de tono caballeresco y simbólico en el primer acto (tópico del joven que, persiguiendo un ave encuentra a una bella joven) sobre la cual Rojas trabaja una concepción diametralmente opuesta, cambiando hacia un tono de realismo psicológico y un ambiente burgués de tintes muy concretos.

Ejes temáticos

Los temas de la obra (que señalan y marcan los prólogos, en vistas a orientar la interpretación de la obra en su tiempo) los declara el mismo titulillo introductorio:

Compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios, asimismo hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.

De lo cual se deduce su fin educativo de atacar el loco amor o apetito de lo material (amor a la carne, amor al oro) y la corrupción que trastorna el orden social humano y divino. Sin embargo, subyace una temática filosófica expresa en el segundo prólogo de la obra, y extraída de las obras filosóficas de [Francesco Petrarca](#) que tanto leyó el autor, quien, como abogado, tenía una concepción muy litigiosa del mundo: *Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla...*: el mundo de los señores se contrasta con el de los siervos, el de los viejos con el de los jóvenes, el masculino con el femenino, el idealismo con el materialismo y el lenguaje mismo popular con el culto. A esto se reducen los temas principales: el amor, la muerte y la codicia (distintas versiones según los personajes). El tema del amor es el eje determinante de la obra y suscita el comportamiento de todos los personajes, los dos únicos personajes que no resultan víctimas del amor son Pleberio y Alisa (los padres de Melibea). El modo de presentar el amor en "La Celestina" es complejo, ambiguo y a veces contrario a las ideas tradicionales recibidas por los jóvenes. En esta obra pone en tela de juicio los valores sociales propios de la literatura amorosa tradicional, donde se mantenía una separación de clase social. En esta tradición la clase alta se le atribuía el refinamiento y las doctrinas, frente al amor que las capas bajas eran incapaces de experimentar. El tema del amor es tratado de formas distintas: El primer tipo de amor que encontramos es el amor cortés del que se hace una parodia en la obra. Calisto no tiene en absoluto la paciencia del amante cortesano, ni guarda el secreto de sus relaciones amorosas, y la divinización de Melibea le lleva hiperbólicamente a convertirla en "su Dios". En realidad, la relación amorosa entre Calisto y Melibea más parece propia del amor romántico, y apasionado que del amor cortés. Todo parece indicar que se trata de una concepción estética del amor. El amor de Sempronio y Pármeno por Elicia y Areusa está claro que procura el goce físico. Calisto y Melibea utilizan un lenguaje más ideal y literario que suele ser una muestra del lenguaje amoroso que durará hasta el siglo XVIII, e incluso se podría interpretar como una burla de dicho lenguaje que solo sirve para encubrir intenciones y deseos concretos. Otro tipo de amor que se trata en "La Celestina" es el llamado "loco amor", este amor apasionado no se distinguía de la lujuria y era una manifestación auténtica de la locura. Calisto posee una locura real y sus actuaciones y palabras, exhiben un personaje con todas las características de un loco de verdad. Melibea, una vez admite la pasión amorosa para con Calisto, también se comporta como persona loca y no vacila en poner en peligro tanto su fama como la de sus padres, introduciendo a su amante de noche en su huerto y desechando todas las moralidades propias de una muchacha de estirpe aristocrática. El último tipo de amor sería el

"amor como sexualidad". En este tipo de amor es Celestina la que, basándose en lo que ha aprendido a lo largo de su vida dedicada al amor ilícito, es la encargada de proferir juicios y consejos relacionados con amor y sexualidad. Para la vieja, amor y acto sexual son términos intercambiables. Celestina pasa por alto la doctrina ortodoxa, porque piensa que la idea de las finezas del amor cortés son meros gestos hipócritas, mediante los cuales, hombres y mujeres aparentan una sensibilidad por las cosas amorosas. La sexualidad no es cosa privada. Así, la vieja quiere asistir de testigo al acto sexual entre Pármeno y Areusa, y Melibea, ya loca de amor, no halla inconveniente en que su criada Lucrecia esté presente en el huerto mientras hace el amor con Calisto. Las trágicas consecuencias de este amor confirman la interpretación moral de la obra. Francisco José Herrera señala que, como motor, la codicia y la avaricia sustituye en los personajes de clase baja a la furia amorosa de los de la clase alta. En cuanto al tema de la magia, hay opiniones contrapuestas en cuanto a su importancia dentro de la obra. Para Lida De Malkiel es una nota de la época un tanto ingenua a la que no hay que dar más importancia. Sin embargo, para autores como Petriconi, Maravall o Russel tiene una función importante en el desarrollo, alcanzando la categoría de elemento integral; Celestina cree en la eficacia de sus artes y la pasión de Melibea es producto de los conjuros de Celestina. Asensio y Gilman niegan la existencia del 'tiempo implícito' al decir que el cambio psicológico de Melibea se produce por las malas artes de Celestina. La intención de Rojas sería alertar contra este mundo, real y activo en su tiempo.

Argumento

La obra comienza cuando Calisto ve casualmente a Melibea en el huerto de su casa, adonde ha entrado a buscar un halcón suyo, y la requiebra. Esta lo rechaza, pero ya es tarde, ha caído violentamente enamorado de Melibea. Por consejo de su criado Sempronio, Calisto recurre a una vieja prostituta y ahora alcahueta profesional llamada Celestina quien, haciéndose pasar por vendedora de géneros diversos (peines, alfileres, ovillos, afeites, hierbas e incluso oraciones, género este que es el que compra Melibea: una oración contra el dolor de muelas), puede entrar en las casas y de esa manera puede actuar de casamentera o concertar citas de amantes; Celestina también regenta un prostíbulo con dos pupilas, Areusa y Elicia.

El otro criado de Calisto, Pármeno, cuya madre fue maestra de Celestina, intenta disuadirlo, pero termina despreciado por su señor, al que sólo le importa satisfacer sus deseos, y se une a Sempronio y Celestina para explotar la pasión de Calisto y repartirse los regalos y recompensas que produzca.

Mediante un pacto con el diablo, Celestina, consigue que Pármeno se ponga de su parte ya que hace que una de sus pupilas lo enamore y que Melibea se enamore de Calisto por la misma magia y como premio recibe una cadena de oro, que será objeto de discordia, pues la codicia la lleva a negarse a compartirla con los criados de Calisto; éstos terminan asesinándola, por lo cual se van presos y son ajusticiados.

Las prostitutas Elicia y Areusa que han perdido a Celestina y a sus amantes, traman que el fanfarrón Centurio asesine a Calisto, pero éste en realidad sólo armará un alboroto. Mientras, Calisto y Melibea gozan de su amor, pero al oír la agitación en la calle y creyendo que sus criados están en peligro, Calisto salta el muro de la casa de su amada, cae y se mata. Desesperada Melibea se suicida y la obra termina con el llanto de Pleberio, padre de Melibea, quien perdona a los amantes.

Personajes

Hace Rojas un poderoso trazo de sus personajes, que aparecen ante el lector dotados de vida, con profundidad [psicológica](#), son seres humanos con una caracterización interna excepcional, lo que los aleja de los 'tipos' tan usuales en la literatura medieval.

Sin embargo, algunos críticos sólo han visto en ellos [alegorías](#) o [esquemalizaciones](#). Gilman llega a negar la posibilidad de analizarlos como personajes al creer que Rojas se limitó a escribir diálogos en los que los interlocutores responden a una situación dada, la hondura psicológica sólo se podría argumentar mediante elementos extratextuales.

Lida de Malkiel habla de objetividad; así, distintos personajes juzgan a otro de diferente manera. En cuanto a las contradicciones de conducta se dan porque Rojas ha humanizado a sus personajes.

Un rasgo común de todos los personajes (tanto en el mundo de los señores como en el de los criados) es su [individualismo](#), su [egoísmo](#), su falta de [altruismo](#). Pero no se acartonan, sufren cambios en ocasiones. El tema de la codicia ha sido tratado por Francisco José Herrera en un artículo sobre la ganancia en materia celestinesca (es decir, en todas las obras del ciclo de *La Celestina*, incluyendo imitaciones, continuaciones...), donde señala que el motivo que mueve a las alcahuetas y a los criados es 'la avaricia y la rapiña' respectivamente, frente a los motivos de los señores, que serían la furia amorosa y la defensa del honor familiar y social. El provecho privado de los personajes de clase baja, sustituye en fuerza y presencia al amor en la clase alta.

Fernando de Rojas gusta de crear los personajes en parejas para ayudarse a construir el carácter de cada uno por medio de relaciones de complementariedad y oposición. Así, se constituyen a lo largo de la obra dos grupos de personajes opuestos, los siervos y los señores, y en ambos grupos los personajes se agrupan por parejas: Pármeno y Sempronio, Tristán y Sosia, Elicia y Areusa, en el mundo de los siervos; Calisto y Melibea, Pleberio y Alisa, en el mundo de los señores. Solamente Celestina y Lucrecia no tienen correspondencia, pero es porque su oposición es vertebral en la historia: Celestina constituye el elemento catalizador de la tragedia, al representar el desenfreno vital, mientras que Lucrecia, criada de Melibea, representa el extremo de toda represión. En ese sentido, el personaje del bribón Centurio añadido a la segunda

versión de la obra resulta un añadido poco funcional, aunque tiene algo que ver en los desórdenes que llaman la atención de Calisto y hacen que se mate.

Celestina

Celestina es el personaje más sugestivo de la obra, hasta el punto de que acabó por darle título; es un personaje pintoresco y vívido, es [hedonista](#), avara y vital. Conoce a fondo la psicología del resto de los personajes, haciendo que incluso los reticentes con sus planes cedan a ellos. Sus móviles son la codicia, el apetito sexual (que sacia facilitando e incluso presenciando) y amor al poder psicológico. Representa un elemento subversivo dentro de la sociedad: se siente comprometida a propagar y facilitar el goce sexual. En cuanto a la magia, ver el apartado de los temas. Se inspira en el personaje de la alcahueta que ya había aparecido en las comedias romanas de [Plauto](#) y a lo largo de la Edad Media en obras como el *Libro de Buen Amor* de [Juan Ruiz](#), [Arcipreste de Hita](#) (el personaje conocido como Urraca la Trotaconventos) y en obras latinas e italianas como la *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini o la *Elegía de madonna Fiammeta* de [Giovanni Boccaccio](#). Antaño fue una meretriz, ahora se dedica a concertar discretamente citas amorosas a quien se lo pide al mismo tiempo que utiliza su casa para que las prostitutas Elicia y Areusa puedan ejercer su oficio. Utiliza para penetrar en las casas el artificio de vender afeites, hierbas, ovillos y adornos para las mozas; como alcahueta considera estar haciendo un oficio útil y como tal tiene su orgullo profesional. Le gusta el vino y es diabólicamente inteligente y utiliza su experiencia para manipular psicológicamente a los demás, pero sin embargo nubla su entendimiento el defecto de la codicia. Además es una bruja y hechicera que hace un pacto con Plutón, máscara pagana que encubre en realidad al demonio, y en la *Tragicomedia* las adiciones de Rojas subrayan este hecho.



Calisto

Calisto arrodillado ante Melibea.

Calisto es un joven a quien solamente le preocupa satisfacer sus deseos, atropellando a quien sea para conseguirlo. Su [cinismo](#) le hace despreciar la sinceridad de su criado Pármeno cuando este le advierte de los peligros que corre. En Calisto no se observan verdaderas crisis, es una persona

realmente egoísta. Es el personaje más cargado de literatura, más voluntariamente artificioso. Encarna el 'loco amor', del que es víctima: figura [trágica](#) y antiheroica. Tras la escena primera (rechazo de Melibea a Calisto) se da el amor ilícito, no se insinúa el matrimonio y se recurre a la alcahueta. Esto, según autores, sería porque él es [cristiano viejo](#) y ella no. No obstante, Lida de Malkiel señala que el casamiento entre cristianos nuevos y viejos siempre fue lícito. No es posible saber la intención del autor o si esta 'ilicitud' se debe a estos motivos, lo que sí es indudable es que los cristianos nuevos no estaban muy bien vistos en esa época y en posteriores. Otra

teoría sería la de Otis H. Green, que piensa que la negativa inicial responde al ideal del [amor cortés](#), si bien Calisto no respetará las reglas, lo que provocará una suerte de 'castigo poético'. En todo caso, cabe recordar que el amor ilícito o escondido se encuentra muy arraigado en la lírica popular peninsular.

Melibea

Melibea es una mujer vehemente, que pasa de la resistencia a la absoluta entrega a Calisto sin apenas tránsito de duda; en ella la represión aparece como forzada y antinatural; se siente esclava de una hipocresía que se le ha inculcado desde pequeña en su casa. En la obra se intenta hacerla víctima de una pasión cegadora inculcada por el hechizo de Celestina. Actúa regida por su conciencia social. Lo que ella cuida es su externo concepto del [honor](#): no hay pudor personal ni sujeciones morales. Su pasión es más real y menos literaria que la de Calisto; sería la lujuria más que el amor el motor de sus acciones, si pensamos que no es la magia la que la hace cambiar de opinión respecto a Calisto, pensaremos que todo es un 'plan' de Melibea en el que él hace los gastos y Celestina se esfuerza para que sea ella la que disfrute. Lo único que le saldría mal es la muerte de Calisto, que la deja en una delicada posición moral. Finalmente se suicida tras una trágica conversación con su padre.

Pármeno

Pármeno es quizá el personaje más trágico de la obra, porque es corrompido por todos los demás personajes. Al ser hijo de Claudina, maestra y antaño compañera de Celestina, intenta advertir a su señor de los peligros que le pueden venir; pero es humillado por éste. Su lealtad termina de derrumbarse al ser seducido por una de las pupilas de Celestina, que ha de sufragar con unos medios de los que carece de forma que se ve obligado a participar en la corrupción de su señor al mismo tiempo que se corrompe él mismo. La pasión material del amor que acaba de descubrir le ciega y ya sólo pretende aprovecharse de la pasión de Calisto al igual que su compañero, el más cínico Sempronio. Tiene cierto paralelismo con Melibea, quien también se niega en principio a seguir la corriente corruptora.

Sempronio

Sempronio hace tiempo ya que ha perdido cualquier ideal sobre los amos a los que sirve y solamente pretende aprovecharse de ellos con egoísmo y codicia. Mantiene una relación con una de las prostitutas de Celestina, que a su vez le engaña, y es el dueño de la idea de aprovecharse de Calisto para poder mantener su pasión a costa de la de su señor, en él se ve la ruptura de los lazos feudales amo-señor.

Elicia y Areusa

Las prostitutas **Elicia** y **Areusa** odian en el fondo a los hombres y a las aficionadas como Melibea; son rencorosas, envidian a Melibea y pretenden que Centurio venga la muerte de sus amantes, los criados de Calisto. Una tiene clientela fija y casa, la

otra, menos experimentada, todavía no. Elicia sólo busca el placer con despreocupación de lo que pasa a su alrededor y de lo que no sea placentero; no le preocupa ni su pasado ni su futuro. Sólo la muerte de Celestina la hace volver a la realidad. Areúsa presenta una conciencia de sí misma más acusada. La venganza que trama junto a Elicia no es realmente por la muerte de sus amantes, sino más bien por el desamparo en el que quedan y por el odio que sienten por la clase social alta (envidia y rabia).

Padres de Melibea

Alisa es la madre de Melibea y no posee una verdadera relación con su hija; se limita a especular sobre su matrimonio sin haberle consultado apenas. **Pleberio** es el padre demasiado ocupado que ama a su única hija y ve cómo su vida pierde todo sentido al suicidarse ésta, por lo cual declama el planto final de la obra, un lamento por el poder del amor donde sufre por la soledad y esterilidad a la que le ha condenado el destino tras tanto esfuerzo sin fruto.

Tiempo y espacio

Tiempo

Hay dos órdenes de tiempo (como ya hemos comentado): explícito e implícito. Primer salto temporal implícito: para Asensio, entre la escena-prólogo y la siguiente han pasado unos días, en los que se fermenta la pasión de Calisto y éste acude a Celestina. Esto haría también verosímil la evolución psicológica de Melibea. A esto seguirían tres días de acción ininterrumpida.

Segundo salto temporal: se da entre los actos XV y XVI, entre los que pasaría un mes. Tras esto, todo transcurre en un día y medio. Este manejo del tiempo lleva a Lida a decir que la representación no es sino una selección. Sin embargo, hay autores que niegan la existencia de ese tiempo implícito, aduciendo la evolución de Melibea a la magia de Celestina y dándole a este elemento (como vimos en el apartado de los temas) gran importancia estructural.

Espacio

El [macroespacio](#) de la obra es evidentemente [urbano](#), que se va configurando a través de los diálogos de los personajes con sus calles, plazas, iglesias... dando incluso nombres concretos. Se han barajado los nombres de algunas ciudades como marco espacial de la obra, pero no existen referencias suficientes e inequívocas al respecto, con lo que se asume que Rojas creó como marco una ciudad arquetípica. Hay muchos escenarios, que cambian rápidamente, pasando de un lugar a otro, llegando incluso a simultanearse dos espacios (en el acto 12 se simultanea el diálogo de Calisto y Melibea con el de Pármeno y Sempronio. Resalta la domesticidad: la acción principal tiene lugar en tres casas (la de Melibea, la de Calisto y la de Celestina). Es de

destacar la función principal del huerto de Melibea en lo que supone la primera dramatización de la naturaleza en la literatura española. El espacio es, en fin, vital, dinámico, múltiple y hasta simultáneo.

Intención de la obra

Hay tres temas principales en la obra, ambos señalados por el propio autor: la corrupción, a fin de prevenir "contra los malos y lisonjeros sirvientes" que degradan a sus amos; la prevención contra el loco amor o el blasfemo [amor cortés](#), que hace que los amantes creen "que sus amadas son su dios" y un tema más profundo, dramático y filosófico, según el cual la vida humana es una constante y feroz lucha entre opuestos: jóvenes contra viejos, inocencia contra corrupción, ignorantes contra sabios, pobres contra ricos, siervos contra señores, mujeres contra hombres, el bien contra el mal... y viceversa. Cada valor engendra dentro de sí su vicio... y viceversa. El reverso del amor como una fuerza destructiva es uno de los aspectos de esta visión filosófica de que es muestra la obra, cuya intención es moralizante: el crudo naturalismo de que hace gala sólo era soportable según los criterios de la época con un desenlace en que los culpables fuesen debidamente castigados, y así mueren en el desenlace Celestina, Melibea, Calisto y los criados Pármeno y Sempronio, envueltos en esa trama de corrupción. Sin embargo, su intención ha sido muy debatida en un abanico que va desde esta finalidad moralizante (todos los personajes mueren por sus pecados) a otra crítica (la sociedad es la causa de las muertes).

Hay un misterio sin resolver en la trama: ¿cómo es que dos jóvenes de buena familia no intentan el casamiento? Efectivamente no hay en la trama enfrentamientos familiares previos, como en [Romeo y Julieta](#), ni referencias al problema de los [bandos](#), que desde siglos antes enfrentaba en [Salamanca](#) a dos familias. La poetisa colombiana [María Mercedes Carranza](#), sospechaba que una razón podría ser que Melibea fuese de familia conversa, y su nombre lo delatase y lo hiciera comprensible para los contemporáneos.

En esta obra se muestran las características de una Edad Media que se está terminando, para dar paso al Renacimiento. Se aprecia en:

- Los sirvientes, en la Edad Media los sirvientes trabajaban para su señor a cambio de la manutención y defensa, pero en *La Celestina* le exigen a Calisto que les pague.
- Calisto, los nobles en la Edad Media surgieron para defender al pueblo llano, pero Calisto no tiene el ejercicio de las armas, limitándose a una vida de ocio. La defensa está encargada al rey y al ejército. Por lo que los nobles ya no son necesarios.

- El resurgimiento del comercio, esto se demuestra en el lamento del padre de Melibea. Basa sus riquezas en cosas materiales y no en la propiedad de terreno, una de las características de la edad media.

"¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?".

[Fernando de Rojas](#), *La Celestina*.

La obra da un sinfín de sugerencias, con lo que, como hemos ido viendo pueden hacerse interpretaciones muy diversas de los diferentes aspectos. En cuanto a la intención, podemos ver algunas teorías:

Tesis de la intención moral

Esta tesis ha sido sostenida por Marcel Bataillon, que piensa que la moral cristiana domina toda la obra, la moralidad contra el 'loco amor' y sus funestas consecuencias. Niega el carácter realista de la obra para destacar su condición didáctica (éste es uno de los puntos débiles de esta teoría). Para Alborg, Rojas comunica la gran lección sin moralizar jamás expresamente. Mostraría además una parte de la sociedad de la que hay que huir: alcahuetas y meretrices, así como a los malos criados. Esta tesis cree las palabras de Rojas literalmente y piensa que su intención de advertir no es fingida: ni un recurso ni una excusa que le proteja de la censura o la Inquisición.

Tesis de la intención artística

Sostenida por Lida de Malkiel, quien no niega el fondo moralista, pero una fábula moral no contendría personajes y caracteres, sino personificaciones ejemplares, tipos. Para ella es, ante todo, fruto de una voluntad artística que habría sido la clave para su éxito ya que para Lida la intención didáctica pasó desapercibida a los lectores. Además no da importancia al origen converso del autor.

Tesis ecléctica

Defendida por Otis H. Green, quien admite la intención moral e intenta explicar lo que tiene de artístico. Nada, para él, imposibilita un amor lícito; es el pecado lo que lleva aparejado el final trágico. Rojas habría partido del esquema del amor cortés, cuya ruptura traerá consigo la tragedia. Esta tesis hace hincapié en lo que de amor cortés hay en *La Celestina*.

Tesis existencialista

Sostenida por autores como [Américo Castro](#) o Gilman, que piensan (como en la tesis del judaísmo) que *La Celestina* es fruto del origen converso de Rojas. Lo que sí es comúnmente aceptado de esta teoría es el [pesimismo](#) de Rojas, no hay más que ver el final mortal de los personajes principales; el [amor](#) es mentira, engaño, la única

realidad es la [muerte](#). Gilman va más allá y afirma que la existencia de cada personaje está en función del diálogo y no son las acciones, sino las palabras, quienes tienen verdadero significado; la postura vital de Rojas no es de moralista ni de satírico, sino de irónico descreído. Escribió una obra a modo de catarsis, de liberación personal. Gilman piensa que el autor ve la Fortuna como un universo hostil, si bien Deyermond cree que esta opinión es un anacronismo y prefiere ver la acción inexorable de un destino. Esta tesis emparentaría la obra con las [Danzas de la muerte](#), obras medievales en las que la muerte aparecería como poder igualador pues ante ella ni reyes ni plebeyos son más importantes.

Tesis del judaísmo

Sostenida por [Marcelino Menéndez Pelayo](#), quien ve en *La Celestina* un escepticismo religioso y moral que contradice los principios ortodoxos afirmados por Rojas. La tesis ha sido aplicada a diversos pasajes y problemas concretos. Melibea sería hija de converso, por lo que existía imposibilidad de una relación 'normal'. Américo Castro, por su parte, ve *La Celestina* como contienda literaria de castas (su teoría tiene concomitancias con Gilman). Sin embargo, Deyermond piensa que el autor era un converso de tercera generación, con lo que no se puede explicar el pesimismo como fruto de una conversión traumática.

Tesis de la crítica social

Sostenida por Maravall, quien ve a los protagonistas a la luz de las transformaciones de la sociedad coetánea. Calisto representaría el nuevo estilo de vida de la clase ociosa, mientras Sempronio y Pármeno simbolizan la ruptura de los lazos feudales. Según esta teoría Rojas estaría próximo a la burguesía mercantil. Se daría el conflicto, ya señalado, entre el 'querer ser' y el 'tener que ser', que atrapa a todos los personajes.

Otras tesis filosóficas

Existen otras tesis, como la de Alcalá, que ve en la obra un neoepicureísmo que siente la vida como una pasión inútil. Se da una visión [esperpéntica](#) de la realidad, una parodia del mundo. Otros autores ven en la obra un [neoestoicismo](#) platónico.

Estilo

Se cultivan en la obra dos estilos enfrentados: por un lado el culto, donde domina el [hipérbaton](#), la sintaxis latinizante, el [homoioteleuton](#), el léxico preñado de [cultismos](#), las metáforas, el párrafo largo y henchido de [subordinación](#) y las citas grecolatinas; y por el otro, el popular, menos afectado, de frase corta, preñado de diminutivos, de refranes y frases hechas, en tono coloquial y con frecuentes exclamaciones. Abundan además las [geminaciones](#) (a veces antitéticas, a veces sinonímicas de [cultismo](#) y de palabra patrimonial), los [paralelismos](#) y las [antítesis](#). Se hace un inteligente uso del

[aparte](#) y del [monólogo](#), y se colige que la obra estaba destinada a ser leída de forma declamada más que a ser representada.

Los rasgos cultos no se prodigan con la pedantería de épocas anteriores. Se utiliza un lenguaje llano al que las necesidades del diálogo dan dramatismo y variedad.

Lida de Malkiel señala la mesura en el uso del estilo popular, así como las variadas formas de diálogo, ajustadas siempre a la acción y a las situaciones, convirtiéndose en elementos de caracterización de los personajes.

Las modalidades de diálogo más importantes son las réplicas breves, que reflejan naturalidad y modernidad. Abunda también el diálogo oratorio. Por otra parte destaca el uso del 'aparte', tanto el advertido como el no advertido por los demás personajes. En cuanto al monólogo, no son muchos, pero sí extensos y distribuidos de forma equilibrada, siendo importantes para revelar conflictos interiores y dibujar caracteres; en los monólogos resalta la abundancia de [apóstrofes](#) e interrogaciones. Se ha criticado el exceso de erudición, si bien Deyermond piensa que el uso de ejemplos y sentencias no atenta contra el realismo de la obra, pues es rasgo del habla usual de la época. Es muy importante tanto el uso de imágenes como la ironía. También destaca la simetría de personajes.

Influencia

La obra, de un [realismo](#) descarnado, impresionó a sus contemporáneos y fue reeditada continuamente a lo largo del siglo XVI, traducida a todas las lenguas cultas y continuada por otros autores ([Feliciano de Silva](#) con su *Segunda Celestina*, 1534; [Gaspar Gómez de Toledo](#) con su *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* 1536; *La tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* (Salamanca, 1542) de [Sancho Muñón](#), 1542; [Pedro Hurtado de la Vera](#); [Juan Rodríguez](#), etc.), creando el llamado género celestinesco; [Pedro Manuel de Urrea](#) puso en verso el primer acto con el título de *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como [Juan Sedeño](#), que la versificó de forma completa.

Hay huellas celestinescas en la *Comedia Hipólita* y la *Comedia Serafina*, así como en la *Comedia Florinea* de [Juan Rodríguez Florián](#) (1554); en la *Comedia Himenea* de [Bartolomé Torres Naharro](#), así como en diversas obras de [Juan de la Cueva](#) o en el escritor portugués [Jorge Ferreira de Vasconcelos](#); también en *Égloga de Fileno y Zambardo* de [Juan del Encina](#). [Pedro Calderón de la Barca](#) escribió una comedia, *Celestina*, que no se ha conservado. El influjo de *La Celestina* se dejó sentir de forma subterránea en la [novela picaresca](#), y en *La tía fingida* y el *Don Quijote* de [Miguel de Cervantes](#), así como en muchas obras del siglo XVI (por ejemplo, en *La lozana andaluza* de [Francisco Delicado](#)) y XVII, desde *El caballero de Olmedo*, *El anzuelo de Fenisa*, *El arenal de Sevilla* y *El rufián Castrucho* o *La Dorotea* de [Félix Lope de Vega](#) a *La segunda Celestina* de [Agustín de Salazar](#) y Torres. [Alonso Jerónimo de](#)

[Salas Barbadillo](#), por otra parte, escribió asimismo su novela *La hija de la Celestina* (Zaragoza, 1612). Incluso pudo llegar a influir directamente sobre [Shakespeare](#) y su *Romeo y Julieta*, especialmente en el personaje de la nodriza. Más allá de la influencia sobre la literatura española en los siglos siguientes, lo cierto es que *La Celestina* es una de las obras cumbres de nuestra literatura y su influjo ha contribuido a forjar el carácter de nuestro teatro, nuestra novela y, en general, de la creación artística en castellano.

IV. LA ÉPOCA DE ORO

Características y períodos

La época de oro de la literatura española no puede reducirse a una sola centuria; el siglo XVI y el XVII, desde Garcilaso de la Vega a Calderón de la Barca, integran ese largo período de esplendor literario que llamamos *época de oro*, denominación más exacta que la tan corriente *siglo de oro*. En el transcurso de estos dos siglos, se crea el gran teatro nacional, aparecen las más altas expresiones de la novela, destacan los escritores ascéticos y místicos y brilla con luz propia la poesía. No es posible estudiar tan dilatado período de tiempo sin acotar épocas características. La edad de oro comprende desde la plenitud del Renacimiento hasta el Barroco y cabe deslindar algunos períodos de límites cronológicos no absolutamente precisos pero claramente diferenciables por los cambios de concepciones, ideales y formas.

Período humanista y erasmista

Se inicia con el reinado de Carlos V y se prolonga hasta la primera mitad del siglo XV. Las formas y signos nuevos europeos renacentistas no suponen, al penetrar en España, una ruptura con la tradición nacional de la Edad Media. Por el contrario, lo característico español se introduce en el Renacimiento. Se trata de una época de importación y desenvolvimiento de formas; de Italia llega un nuevo estilo de poesía, que ya había comenzado a introducirse en el siglo XV, y, asimismo, una nueva concepción estética: el platonismo y neoplatonismo renacentista. También de Italia llega una nueva concepción del tipo humano encumbrado: el cortesano renacentista sucede al caballero medieval. Se trata de un hombre de letras y armas, pulida figura de salón y valiente soldado. De Europa en general y de Róterdam en particular llega el espíritu de libertad en el pensar y en el saber. La obra de Erasmo es acogida y estudiada en España con entusiasmo. Alfonso de Valdés y Luis Vives fueron erasmistas. Por *El Lazarillo de Tormes* corre una fresca vena de alegría satírica muy erasmista. La Contrarreforma ahogaría ese espíritu crítico de raigambre erasmista.

Asimismo, por influencia del humanismo italianizante, los temas arcádicos y bucólicos adquieren ciudadanía literaria española. El Renacimiento italiano había dado voz nueva a Teócrito, Virgilio y Horacio. Esa voz es recogida por Boscán y Garcilaso en la poesía, por Gil Vicente y Juan del Encina en teatro y se extiende y esparce por toda la novela pastoril.

La valorización de la lengua vulgar, fenómeno renacentista europeo, iniciado en España ya con la obra de Nebrija y sus discípulos, adquiere mayor energía, se convierte en un verdadero movimiento humanista con los hermanos Alfonso y Juan de Valdés; al mismo tiempo que se estudia con renovado fervores latín clásico, contraponiendo su elegancia a la tosca pobreza de latín medieval, se lleva a la lengua española el empeño de hacerla tan flexible, levantada, rica y numerosa como el mejor latín.

Época de invención y creación, en España como en toda Europa de auge de la fantasía, surgen en ella nuevos géneros: la novela, ya en sus formas importadas – pastoril, sentimental o caballeresca–, que se nacionalizan con características peculiares y propiamente española: la picaresca.

La épica renacentista no deja de producir en España, como en el resto de Europa, algún monumento interesante; el más destacado es, sin duda, *La Araucana* de Ercilla. A finales de este período y en el siguiente, también de signo renacentista, la épica religiosa, la novelesca y la burlesca tiene algunos cultivadores.

Período nacional y prebarroco

A este período de la época de oro, en la cual conviven, aunque pertenezcan a distintas generaciones, Cervantes, Lope de Vega y Quevedo, algunos críticos le han llamado segundo renacimiento español. En realidad, es el período de asimilación nacional de las influencias culturales y las técnicas renacentistas introducidas en el siglo XV y principios del XVI.

La poesía, dueña ya del virtuosismo prosódico de los poetas italianizantes, llega a la serena expresión de pulcritud horaciana que consigue Fray Luis de León (escuela salmantina) o adquiere ese lujo retórico que iniciado con Juan de Mena alcanza casi la cima barroca de Góngora con el esplendor andaluz de Herrera (escuela sevillana).

El pensamiento pierde la fecunda libertad de la primera época del Renacimiento. El erasmismo como en general todo criticismo filosófico es rechazado por la reacción católica trentina y por la Contrarreforma, que enarbola como signo militante y cerrado la Compañía de Jesús. A pesar de ese dogmatismo estrecho, cierto platonismo se traspasa a muchos de los místicos, en algunos de los cuales, Molinos por ejemplo, no dejan de latir inquietudes heterodoxas.

El genio creador de Cervantes y Lope de Vega llena este período, el primero con las Novelas Ejemplares, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha y los Trabajos de Persiles y Segismundo; Lope de Vega establece un nuevo arte de hacer comedias y funda una escuela que enriquecerán Tirso de Molina, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara...

Período barroco

El siglo XVII fue para España un período de grave crisis política, militar, económica y social que terminó por convertir el Imperio Español en una potencia de segundo rango dentro de Europa.

Los llamados Austrias menores -Felipe III, Felipe IV y Carlos II- dejaron el gobierno de la nación en manos de ministros de confianza o validos entre los que destacaron el duque de Lerma y el conde-duque de Olivares. En política exterior, el duque de Lerma, valido de Felipe III, adoptó una política pacifista y logró acabar con todos los conflictos heredados del reinado de Felipe II. Por el contrario, el conde-duque de Olivares, valido de Felipe VI, involucró de lleno a España en la guerra de los Treinta Años, en la que España sufrió graves derrotas militares.

Durante la segunda mitad del siglo, Francia aprovechó la debilidad militar española y ejerció una continua presión expansionista sobre los territorios europeos regidos por Carlos II. Como consecuencia de esta presión, la Corona española perdió buena parte de sus posesiones en Europa, de modo que a principios del siglo XVIII el Imperio español en Europa estaba totalmente liquidado.

En política interior, la crisis no fue menos importante. El duque de Lerma procedió a la expulsión de los moriscos (1609), con lo que se arruinaron las tierras de regadío del litoral levantino, y permitió la generalización de la corrupción administrativa. Posteriormente, la política centralista del conde-duque de Olivares provocó numerosas sublevaciones en Cataluña, Portugal, Andalucía, Nápoles y Sicilia. La rebelión catalana fue sofocada el año 1652, mientras que la sublevación portuguesa desembocó en la independencia de ese país (1668).

En el siglo XVII, España sufrió una grave crisis demográfica, consecuencia de la expulsión de casi 300.000 moriscos y de la mortalidad provocada por las continuas guerras, el hambre y la peste. La sociedad española del siglo XVII era una sociedad escindida: la nobleza y el clero conservaron tierras y privilegios, mientras que los campesinos sufrieron en todo su rigor la crisis económica. La miseria en el campo arrastró a muchos campesinos hacia las ciudades, donde esperaban mejorar su calidad de vida; pero en las ciudades se vieron abocados al ejercicio de la mendicidad cuando no directamente a la delincuencia.

Por otra parte, la jerarquización y el conservadurismo social dificultaban el paso de un estamento a otro y sólo algunos burgueses lograron acceder a la nobleza. La única posibilidad que se ofrecía al estado llano para obtener los beneficios que la sociedad estamental concedía a los estamentos privilegiados era pasar a engrosar las filas del clero. Este hecho, unido al clima de fervor religioso, trajo como consecuencia que durante el siglo XVII se duplicara el número de eclesiásticos en España.

El Barroco es una época contrapuesta al Renacimiento que destaca por un siempre presente sentimiento de desconfianza, pesimismo y desengaño. Estas son algunos aspectos de esta época en materia social, cultural, artística y literaria:

Aspectos políticos: Felipe II, Felipe III, Felipe IV, Carlos II

- ☐ despreocupación y debilidad de los monarcas y dirección de la nación por ineficaces validos
- ☐ corrupción
- ☐ bancarrota del estado

Aspectos sociales

- ☐ caída demográfica: guerras, hambre, migraciones a la periferia y América
 - ☐ estructura social: nobleza privilegiada pero inoperante (concentra la riqueza pero no la invierte en industria)
 - ☐ la burguesía no tiene suficiente dinero para crear industria
 - ☐ empobrecimiento general y fuertes subidas de impuestos
- => contraste de la gran pobreza del pueblo con el lujo en la corte.

Aspectos económicos

- ☐ contraste pobre <=> rico
- ☐ reducción de los beneficios de las colonias
- ☐ escasez de mano de obra
- ☐ aumento de la mendicidad (pícaros, vagabundos, ladrones, ...)

=> *pesimismo, escepticismo y desencanto*

=> para superar este sufrimiento: gran deseo de goce / idealización de la vida / tendencia a la exageración / búsqueda de la perfección y el retorcimiento / contrastes (técnica del claro-oscuro)

Renacimiento: HUMANISMO IDEALIZADO

Barroco: HUMANISMO VITALISTA (individualidad e historicidad de los hombres en primer plano).

El siglo XVII y el auge de las premisas barrocas coincidieron en España con un brillante y fecundo período literario que dio en llamarse Siglo de Oro. Estéticamente, el barroco se caracterizó, en líneas generales, por la complicación de las formas y el predominio del ingenio y el arte sobre la armonía de la naturaleza, que constituía el ideal renacentista.

Entre los rasgos más significativos del barroco literario español resulta relevante la contraposición entre dos tendencias denominadas conceptismo y culteranismo, cuyos máximos representantes fueron, respectivamente, Francisco de Quevedo y Luís de Góngora. Los conceptistas se preocupaban esencialmente por la comprensión del pensamiento en mínimos términos conceptuales a través de contrastes, elipsis y otras y otras figuras literarias. Por el contrario, los culteranos buscaban la delectación de una minoría culta mediante el recurso a metáforas, giros e hipérboles, con modificación de las estructuras fraseológicas, en busca del máximo preciosismo. Característica del barroco hispánico fue también la contraposición entre realismo e idealismo, que alcanzó su máxima expresión en la que estaría llamada a convertirse en una de las cumbres de la literatura universal, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (primera parte, 1605; segunda, 1615), de Miguel de Cervantes.

En toda la obra poética de la Góngora, figura destacada del culteranismo, se halló presente el brillante estilo que lo hizo famoso, cargado de neologismos y complicadas metáforas. Más sencillo en su primera etapa, a partir de los poemas mayores -*Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y *Soledades* (1613)- se acentuaron sus

artificios y el carácter culto y minoritario de su poesía. Fue ensalzado por unos y ferozmente atacado por otros en su época. Entre los más sobresalientes seguidores de Góngora se cuentan Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, autor del poema mitológico *La gloria de Niquea* (1622), y Pedro Soto de Rojas.

Como el de Góngora, el estilo de Quevedo es estructuralmente complejo, aunque utilizó siempre un lenguaje llano y no vaciló en ocasiones en recurrir a un tono procaz y brutal. Los temas que lo inspiraron fueron muy variados: morales, satíricos, religiosos, de amor, etc., y en el desarrollo de todos ellos subyace una concepción angustiada de la condición humana, común a obras tales como la novela picaresca titulada *La vida del Buscón, llamado don Pablos* (1626), o la alegoría *Sueños* (1627).

En esta época se distinguió además una línea clasicista diferenciada en dos corrientes básicas: la escuela sevillana, en la que destacó Rodrigo Caro, y la escuela aragonesa, cuyos representantes de mayor entidad fueron los hermanos Bartolomé Leonardo y Lupercio Leonardo de Argensola, cultivadores de una lírica doctrinal y moralizante.

Poesía del Renacimiento:

Garcilaso de la Vega

(1501-1536)

Garcilaso de la Vega (Toledo, 1501 - Le Muy , Condado de Niza, Ducado de Saboya, 14 de octubre de 1536) fue un poeta y militar español del Siglo de Oro, considerado uno de los escritores en español más grandes de la historia.

Biografía de Garcilaso de la

Vega Garcilaso de la Vega descendía, por parte de padre, de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Nació en Toledo en 1501 o 1503. Quedó huérfano de padre y se educó esmeradamente en la Corte, donde conoció en 1519 a su gran amigo, el caballero catalán Juan Boscán. Seguramente a este debió el toledano su gran aprecio por la lírica del valenciano Ausiàs March, que dejó alguna huella en su obra.

Garcilaso entró a servir en 1520 a Carlos I de España en calidad de miembro continuo de la guardia regia. Aprendió griego, latín, italiano, francés, música y esgrima. Tuvo unos amores con una dama comunera toledana, doña Guiomar Carrillo, de la cual tuvo un hijo que reconoció de forma postuma, Lorenzo Suárez de Figueroa, nacido hacia 1521, según dice en su testamento: Don Lorenzo, mi hijo, sea sustentado en alguna buena universidad y aprenda ciencias de Humanidad hasta que sepa bien en esta facultad; y después, si tuviere inclinación a ser clérigo, estudie Cánones, a y si



no, dése a las Leyes; y siempre sea sustentado hasta que tenga alguna cosa de suyo. En los años siguientes luchó en la guerra de las Comunidades y fue herido en la acción de Olías del Rey; también participó en el cerco a su ciudad natal (1522); a finales de ese mismo año t

se embarcó en compañía de Juan Boscán y Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, futuro virrey de Nápoles, en una expedición de socorro que quiso (y no pudo) evitar la caída de Rodas en poder de los turcos; de nuevo resultó herido, esta vez de gravedad. De vuelta a España fue nombrado caballero de la Orden de Santiago y en 1524 se enfrentó a los franceses en el cerco de Fuenterrabía. A su retorno a Toledo, contrajo matrimonio en 1525 con Elena de Zúñiga, dama de doña Leonor, hermana de Carlos V; por ello Garcilaso entró a formar parte del séquito de ésta. Por entonces empezó a escribir sus primeros poemas según la estética de la lírica cancioneril, que pronto desechará; además ejerce un tiempo como regidor de su ciudad natal.

En 1527 acompaña a la Corte en un viaje por varias ciudades españolas y se enamora platónicamente de una dama portuguesa de la reina, Isabel Freyre, que canta bajo el anagrama de Elisa en sus versos, que a ella son debidos. Dicha dama es también destinataria de los versos de su amigo, el poeta y diplomático portugués Francisco Sá de Miranda bajo el nombre de Celia. En 1528 dicta su testamento en Barcelona, donde reconoce la paternidad de su hijo ilegítimo y asigna una pequeña suma de dinero para su educación; poco después da una colección de sus obras a Roscan para que la revise y acto seguido parte hacia Roma, en 1529. En Bolonia asiste a la investidura como emperador de Carlos I de España, 1530, batiéndose con valentía en la campaña y toma de Florencia contra los franceses (1530). Después se le encarga una breve embajada en Francia. Pero como hizo de testigo en la boda de un sobrino suyo (1531) que era hijo de su hermano el comunero Pedro Lasso, el emperador se disgustó por la participación de Garcilaso en la ceremonia y mandó detenerlo. Se le apresa en Tolosa y se acuerda confinarlo en una isla del Danubio cerca de Ratisbona, descrita por el poeta en su Canción III. La intervención de Pedro de Toledo, ya virrey de Nápoles, en favor de Garcilaso, resultó crucial: aprovechando que en ese año los turcos empezaban a amenazar Viena, hizo ver al Emperador que se necesitaba a Garcilaso, de forma que fue movilizado en ayuda del Duque de Alba. El poeta abandona pues en 1532 el Danubio, donde ya prácticamente era huésped del barón György Cseszneky, castellano de Győr, y se establece en Nápoles.

Se integró muy pronto en la vida intelectual de la ciudad, que entonces giraba en torno a la Academia Pontaniana, y trabó amistad con poetas como Bernardo Tasso o Luigi Tansillo, así como con teóricos de la literatura como Antonio Sebastiani Minturno y, en especial, Mario Galeota, poeta enamorado de una hostil napolitana,

Violante Sanseverino, "la flor de Gnido", para quien escribe las lirás de su quinta canción; también encuentra allí al escritor erasmista Juan de Valdés, quien parece aludir a él junto a otros caballeros en un pasaje de los últimos de su Diálogo de la lengua. En 1533 visita Barcelona y entrega a Juan Boscán una carta "A la muy manífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar" que aparecerá, en 1534 y en calidad de prólogo, en su traducción española de El Cortesano de Baldassare Castiglione. Garcilaso de la Vega participó, en 1535, en la campaña africana de Carlos V y, singularmente, en Túnez, en el asedio de La Goleta; de nuevo cae gravemente herido. Estalla la tercera guerra de Francisco I contra Carlos V y la expedición contra Francia de 1536 a través de Provenza fue, al fin, la última experiencia militar de Garcilaso. El poeta fue nombrado maestro de campo de un tercio de infantería y, en efecto, falleció en octubre de 1536 tras el temerario asalto a una fortaleza en Le Muy, cerca de Fréjus, en la que fue el primer hombre en subir la escala. Trasladado herido a Niza, murió en esta ciudad a los pocos días (13 ó 14 de octubre), asistido por su amigo Francisco de Borja, Duque de Gandía y futuro San Francisco de Borja. Al enterarse, el emperador mandó pasar a cuchillo a los franceses que resistieron en esa fortaleza.

Trayectoria poética

La poesía de Garcilaso está dividida por su estancia en Nápoles (primero en 1522-23 y luego en 1533). Antes de ir a Nápoles su poesía no está marcada por rasgos petrarquistas, es en Nápoles donde descubre a los autores italianos. Después de su estancia abundará en rasgos de la lírica italiana, influido tanto por autores anteriores como Francesco Petrarca, como por autores contemporáneos como Jacopo Sannazaro, autor en 1504 de La Arcadia. Garcilaso hará suyo el mundo de la Arcadia, en el que sonidos, colores... invitan a la reflexión acompañando a los sentimientos. También influye a Garcilaso Ludovico Ariosto, de quien toma el tema de la locura de amor.

Es en Italia donde Garcilaso fortalece su clasicismo, ya aprendido con los humanistas castellanos en la Corte, y redescubre a Virgilio y sus Bucólicas, a Ovidio y sus Metamorfosis y a Horacio y sus Odas, sin olvidar otros autores griegos que también estudia.

La obra poética de Garcilaso de la Vega, compuesta por treinta y ocho sonetos, cinco canciones, una oda en lirás, dos elegías, una epístola, tres églogas, siete coplas castellanas y tres odas latinas, se publicó por vez primera en 1543, a modo de apéndice de las Obras de Juan Boscán. La producción lírica de Garcilaso de la Vega, máxima expresión del Renacimiento castellano, se convirtió, desde muy pronto, en una referencia inexcusable para los poetas españoles, que desde entonces no pudieron ignorar la revolución métrica y estética operada por él en la lírica española al

introducir con Juan Boscán y don Diego Hurtado de Mendoza una serie de estrofas (terceto, soneto, lira, octava real, endecasílabos sueltos, canción en estancias), el verso endecasílabo y su ritmo tritónico, mucho más flexible que el rígido y monótono del dodecasílabo, y el repertorio de temas, estructuras y recursos estilísticos del Petrarquismo.

El lenguaje de Garcilaso es claro y nítido, conforme a los ideales de su amigo Juan de Valdés: selección, precisión y naturalidad y palabra oral más que «escrita»; prefiere las palabras usuales y castizas a los cultismos extraños a la lengua, buscar el equilibrio clásico, la estilización del nobilitare renacentista de una lengua vulgar y la precisión ante todo. Como afirma en su Égloga tercera,

Más a las veces son mejor oídos el puro ingenio y lengua casi muda, testigos limpios de ánimo inocente, que la curiosidad del elocuente.

Esto es, es preferible evitar la retórica pomposa y la expresión forzada y culta para que la poesía pueda aparecer como sincera, genuina y espontánea; el objetivo de la poesía es ser oído, es la comunicación de los sentimientos, no el cortesano despertar de admiración. Garcilaso, pues, prefiere el tono íntimo, personal y confidencial en la poesía a la retórica y pompa de tonos más marciales o a la culta exhibición cortesana del ingenio, con lo que pone la primera piedra de una corriente lírica hispánica que todavía latirá en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer.

El estilo de Garcilaso es muy característico: cuida especialmente la musicalidad del verso mediante el uso de la aliteración y un ritmo en torno a los tres ejes acentuales del endecasílabo. Utiliza asiduamente el epíteto con la intención de crear un mundo idealizado donde los objetos resultan arquetípicos y estilizados al modo del Platonismo. Por otra parte, es muy hábil en la descripción de lo fugitivo y huidizo; su poesía produce una vivida sensación de tiempo y se impregna de melancolía por el transcurso de la vida, lo que él llamó su «dolorido sentir»:

No me podrán quitar el dolorido sentir, si ya primero no me quitan el sentido.

El paisaje resulta arcádico, pero instalado rigurosamente en sus predios manchegos de Toledo, al margen del río Tajo. Aparecen los temas mitológicos como alternativa a los temas religiosos: Garcilaso no escribió ni un verso de tema religioso. La mitología suscitaba en él una gran emoción artística y se identificaba plenamente con algunos mitos como el de Apolo y Dafne. Como señala Margot Arce Blanco, una de sus principales estudiosas, sus temas preferidos son los sentimientos de ausencia, el conflicto entre razón y pasión, el paso del tiempo y el canto de una naturaleza idílica que sirve de contraste a los doloridos sentimientos del poeta. Cree en un trasmundo que no es el religioso cristiano, sino el pagano:

Contigo mano a mano

busquemos otros prados y otros ríos,

otros valles floridos y sombríos,
donde descanse, y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte.

Égloga primera

Obra en latín

La obra poética en latín de Garcilaso deriva de su pertenencia a la Academia Pontaniana; se ha perdido la mayoría, o permanece anónima sin atribuírsele con seguridad. Sólo podemos identificar como suyas tres odas: la Oda II, a través de copias que se remontan al propio destinatario, Juan Ginés de Sepúlveda, y la I y III, a través de manuscritos de recopilaciones napolitanas de poesía latina que derivan de copias del cardenal Seripando. En estas recopilaciones napolitanas las dos odas aparecen con frecuencia anónimas, como por ejemplo en la del manuscrito misceláneo Vat. Lat. 2836, entremezcladas con poetas conocidos como el napolitano Girolamo Carbone (c. 1470-1528), el romano M. Antonio Casanova (c. 1477-1528), o Gian Battista Filocalo, profesor de humanidades en la Universidad de Nápoles (de c. 1527-1535) que hace de copista de esta sección; incluyen también series anónimas de epigramas funerarios, como los dedicados a la muerte de Ludovico Ariosto (1533). La primera oda está dedicada a Antonio Tilesio (1482-1534), autor de una pequeña colección de *Poemata* (1524) y una tragedia, *Imber aureus*. Al poco de llegar en 1532, Garcilaso agradece con este poema su amistad, hospitalidad y generosa acogida. Gracias a él halló consuelo a su situación personal mediante la poesía y las charlas en casa de Scipione Capece. Ha dejado a su familia en Castilla, y a ello alude desde el primer verso: «Vxore, natis... exsul relictis» ("exiliado lejos de mi esposa y mis hijos")

para recalcar después enseguida su carácter de hombre culto, que es lo que le interesa que tenga presente Tilesio, de 'Musarum alumnus' que ha sufrido el exilio entre los bárbaros de la isla del Danubio y ahora vuelve a estar donde merece.

La oda segunda de Garcilaso al humanista e historiador Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), famoso por su estilo ciceroniano, «Arcum quando adeo religionis...» ("Puesto que aún más tensar el arco de la religión...") es un breve poema dedicatorio o laudatorio, pensado quizá para los preliminares de la Historia de Carlos V que el famoso humanista preparaba en 1535. El poema recuerda primero la obra anterior de Sepúlveda (1535), su *De convenientia militaris disciplina cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates* ("Sobre la unión de la disciplina militar con la religión cristiana, diálogo titulado Democrates"); se centra después en la figura de Carlos V como guerrero sanguinario y sin piedad, a través de las imágenes y

símbolos del fuego que arrasa las mieses o el león aterrorizando a sus presas. Escrita en asclepiadeos horádanos, posee reminiscencias de Virgilio (que Garcilaso conocía muy bien) y, curiosamente, también de Catulo, en vv. 34-35: «non ferat indidem / ingeneretque...», donde recuerda al veronés en LXI, 214-215 «sed indidem / semper ingenerari ».

La tercera oda es una curiosa escena mitológica sobre el inmenso poder de Cupido. No sólo los mortales están sometidos a su poder, sino también en los dioses: Júpiter, Diana (la luna) y su hermano Apolo, la madre Cibeles, enamorada de Attis y la propia Venus, pendiente de Marte (o quizá aludiendo a su amor enloquecido por el adolescente Adonis, aunque no se expresa). Es un poema muy erudito, y alude preferentemente al poema de Catulo sobre Attis (LXIII) y a las quejas del Horacio maduro ante las nuevas solicitudes de la diosa de Chipre; al final Venus pide humildemente a su tiránico hijo que no deje nunca de abrazarla; es el poema más elaborado de los tres.

Poemas de Garcilaso de la Vega

SONETO I

Cuando me paro a contemplar mi estado
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino estoy olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido:
sé que me acabo, y mas he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme,
si quisiere, y aun sabrá querello:
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?
En fin, a vuestras manos he venido,
do sM que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado,
como remedio, me es ya defendido;
mi vida no sé en qué se ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado

cuanto corta una espada en un rendido.
Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y la aspereza
dieron mal fruto dellas y mi suerte:
¡basten las que por vos tengo lloradas;
no os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

Egloga I

27.

Mas luego a la memoria se m'ofrece
aquella noche tenebrosa, oscura,
que siempre aflige esta anima mezquina
con la memoria de mi desventura:
verte presente agora me parece
en aquel duro trance de Lucina;
y aquella voz divina,
con cuyo son y acentos
a los airados vientos
pudieran amansar, que agora es muda,
me parece que oigo, que a la cruda,
inexorable diosa (1) demandabas
en aquel paso ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?

28.

¿Íbate tanto en perseguir las fieras?
¿Íbate tanto en un pastor dormido?
¿Cosa pudo bastar a tal crueza
que, comovida a compasión, oído
a los votos y lágrimas no dieras,
por no ver hecha tierra tal belleza,
o no ver la tristeza
en que tu Nemoroso
queda, que su reposo
era seguir tu oficio, persiguiendo
las fieras por los montes y ofreciendo
a tus sagradas aras los despojos?
¡Y tú, ingrata, riendo
dejas morir mi bien ante mis ojos!

29.

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y yerme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(1) Diana: diosa de la caza y protectora de las parturientas. Se enamoró (aunque sólo platónicamente) del pastor Endimión, y lo besaba cuando dormía.

Análisis de textos

Garcilaso de la Vega Soneto XIII

1 A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.
5 De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
10 a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

El presente poema constituye un ejemplo ilustrativo de las relaciones que a veces se establecen entre «texto» y «pre-texto», es decir, entre la composición propiamente dicha y el previo objeto de que parte. Tal objeto pertenece en este caso a la cultura, concretamente a la mitología clásica(1), tan frecuentada por la lírica del Siglo de Oro.

Según el mito, Apolo, enamorado de Dafne, la persigue. Ella, atemorizada, huye a la carrera, impetrando el auxilio de su padre, el dios-río Peneo, que salva a la ninfa transformándola en laurel. En este soneto se muestra únicamente el desenlace de la historia: la gradual metamorfosis de Dafne y la amarga decepción de su perseguidor. Por tanto, si no se conociese, por vía extrapoética, el «pre-texto», el soneto resultaría extraño, incomprensible. ¿Quién es Dafne?, ¿por qué le crecen los brazos?, ¿por qué se convierte en árbol? Nada se dice al respecto.

Como vemos, el poema presupone el conocimiento previo del mito. Dafne, nombre propio, es utilizado con la misma garantía de comprensión que si se escribiera «luna», «mar», «arrepentimiento », etc.; es decir, como un vocablo absoluto, autosuficiente, lo mismo que cuando en la lengua cotidiana hablamos de alguien conocido y por tanto su nombre no requiere aclaración alguna.

Obsérvese asimismo cómo no aparece en todo el texto, ni una sola vez, el nombre de Apolo, suplido perifrásticamente al arrancar el terceto primero:

Aquel que fue la causa de tal daño...

En suma, el texto prescinde de su «pre-texto» porque lo presupone. Tal paradoja retórica es de comprensión obligada para determinar el sentido del poema. Si nos fijamos ahora en la estructura del soneto, vemos cómo los cuartetos están dedicados exclusivamente a la figura de Dafne y a su asombrosa transformación física:

*De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.*

Resulta enigmática la presencia, en el verso tercero, de un testigo ocular de la escena, único ejemplo del uso de la primera persona en todo el soneto, como si el ‘yo’ emisor hubiese presenciado, oculto, el drama y no quisiera; es decir, la discreción textual simboliza lo furtivo de la presencia real:

en verdes hojas vi que se tornaban

Retóricamente, estos dos cuartetos aparecen articulados mediante paralelismos, correlaciones y emparejamientos. De Dafne se nombran *brazos, cabellos, miembros y pies*, conforme al orden sucesivo de la descripción clásica: de arriba abajo. Cada uno de estos elementos se convierte en otro tras la transformación: *ramas, hojas, corteza y raíces*, respectivamente. Si nos fijamos, cada pareja de nociones abarca dos versos, que además aparecen trabados por la similitud, es decir, por la identidad gramatical de esos finales en imperfecto, verbos de movimiento en su mayoría, que insisten en el carácter dinámico de la transformación. Trabazón reforzada por los epítetos, todos ellos antepuestos: *luengos, verdes, áspera, tiernos, blancos, torcidas*.

La única noción sustantiva carente de calificación adjetiva propiamente dicha es el cabello, cuyo rubio esplendor queda perifrásticamente realzado oponiéndolo, con ventaja, al oro, según el consabido tópico. Así:

*A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían*

Como vemos, lo blanco, tierno y recto se oscurece, se torna áspero y se retuerce. Si observamos atentamente esta estructura comprobaremos cómo se han distribuido los distintos elementos de forma inversa en cada cuarteto, de manera que si al principio lo humano rodea a lo vegetal, al final es el árbol quien se va apoderando de Dafne; la ninfa queda definitivamente atrapada dentro del laurel: **DAFNE** *brazos ramos* comienza la transformación *hojas cabellos corteza miembros* lo vegetal se impone *pies* **LAUREL** *raíces* la clásica verticalidad renacentista de la descripción, se añade, en este caso, el efecto también vertical de la evolución de Dafne desde el agitado movimiento de los brazos hasta el estatismo final de los pies, ya raíces, hincados en tierra. La sistemática estructura no está reñida sin embargo con la flexibilidad sonora, con la musicalidad, gracia y fluidez tan comunes en Garcilaso.

El primer terceto está dedicado a la figura de Apolo, cuyo nombre, como ya hemos señalado, no se hace explícito:

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

El carácter de los cuartetos era exclusivamente físico, pues no se hablaba en ellos sino de la transformación de la perseguida, mientras que cuando surge Apolo en escena lo hace también el plano afectivo y moral. Además, aporta el poema a la leyenda un rasgo de originalidad: paradójicamente el llanto del dios es tan copioso que determina el crecimiento del árbol, lo cual es causa de más llanto y de más pena, ya que aumenta el volumen de su origen.

Como vemos, el plano de Dafne es una veloz línea recta hacia la transformación; el de Apolo, un dramático círculo en el que parece remansarse toda la desolación del dios. El último terceto es de clara naturaleza reflexiva:

*¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!*

Cabe suponer que estos tres versos constituyen una reflexión final o epifonema por parte de ese discreto testigo ocular del verso tercero que ahora reaparece con toda su fuerza y que expresa exclamativamente –con toda la carga de subjetivismo que ello conlleva– toda la piedad que le inspira la pesadumbre del dios.

Así como en el primer terceto el discurso adoptaba un carácter más lineal, sin correspondencias ni paralelismos, en éste, mediante el uso de sinónimos, se restablece la densidad retórica del comienzo:

*miserable estado mal tamaño
causa razón*

Es de destacar también otro ingrediente retórico propio de toda la composición: la elipsis, que se manifiesta ya desde el mismísimo comienzo *in medias res*. Igualmente, la metamorfosis de la ninfa se centra exclusivamente en los cuatro términos citados, los cuales funcionan a modo de sinécdoque de la totalidad. También se omite la llegada de Apolo junto al árbol y, mediante elipsis narrativa, se pasa directamente a la desesperada reacción del dios.

Todas estas omisiones nos llevan de nuevo a la consideración inicial sobre la curiosa relación entre «texto» y «pre-texto». Como se infiere, el «pre-texto» acaba convirtiéndose en un mero pretexto para un poetizar libre, imaginativo, espontáneo y creador. En definitiva, la fábula acaba convirtiéndose en una excusa para la expresión del «dolorido sentir», verdadera razón última del poema.

Guía para el comentario

Tema

La libre recreación del mito de Dafne constituye un pretexto para la plasmación del amor imposible. A partir de esta idea se insistirá en que la decepción final de Apolo no es sino el reflejo de cómo la ingrata realidad se acaba imponiendo a los ideales.

Estructura

Es importante señalar el carácter unitario que impone la forma soneto y su autonomía poética como estructura cerrada. El soneto se articula en tres partes:

- 1.a. Los cuartetos describen la metamorfosis de Dafne.
- 2.a. El primer terceto expresa la dolorida reacción de Apolo.
- 3.a. El segundo terceto constituye la reflexión lírica a partir del mito: se trasluce una identificación subjetiva entre el sentimiento amoroso y la fábula clásica.

Claves del texto

- La primera fase del poema, constituida por la contemplación directa de la metamorfosis, y que gira por tanto en torno a ese *vi*, se halla descrita muy

plásticamente, con profusión de elementos visuales y táctiles. Se insistirá en la violencia de la descripción, conseguida por medio de los siguientes procedimientos:

el dinamismo de los verbos, colocados estratégicamente al final;

la antítesis entre los elementos sensoriales positivos y negativos referidos a lo humano y a lo vegetal:

tiernos /áspera, blancos /torcidas ;

la utilización del hipérbaton, que confiere tensión al discurso.

- En el primer terceto, con la aparición del dios, trasuntode la propia agitación del ‘yo poético’, el texto se carga de subjetividad. Ésta aparece expresada mediante la descripción hiperbólica del llanto, el léxico relacionado con el campo semántico del dolor –*d a ñ o ,llorar, lágrimas*– y el uso de exclamaciones e interjecciones.

- Frente al carácter contemplativo de las tres primeras estrofas, con verbos en pasado, la última estrofa constituye una meditación atemporal, que con ese verbo en subjuntivo –*c r e s c a*– parece estar proyectando hacia el futuro el drama presenciado. Así, de la revisión de un mito concreto pasamos a una consideración genérica sobre la tragedia del amor imposible.

- Conviene señalar la configuración paralelística del poema y cómo éste se articula en torno a una serie de estructuras binarias en que cada término tiene bien su contrario, bien su sinónimo: *Dafne/aqué!, brazos/ramos, hojas/cabellos, corteza/miembros, pies/raíces, miserable estado/mal tamaño, causa/razón...*

- El poema depara la ocasión de comentar el valor expresivo de los epítetos, los cuales, aun sin modificar la extensión del sustantivo, potencian la cualidad que interesa en cada caso. Garcilaso muestra aquí su preferencia por la anteposición del adjetivo.

Otras actividades

El mito de Dafne ha sido uno de los temas predilectos tanto de la literatura como de las artes figurativas.

Podemos mostrar en clase reproducciones que traten el mito, como la pintura de Tiziano o la escultura de Bernini.

Comentario de algunos mitos clásicos tratados también por Garcilaso: Orfeo y Eurídice (Égloga III), Adonis y Venus (Égloga III) y Hero y Leandro (Soneto XXIX).

Comparación del soneto con el mismo episodio mitológico recreado por Garcilaso en la Égloga III (vv. 145- 68). Observar el contraste entre el idealismo de ambas versiones frente al tratamiento satírico y burlesco que Quevedo hace del mismo mito en su soneto **A Dafne, huyendo de Apolo**, donde la trágica historia de amor se ve degradada a vulgar receta de cocina.

La novela picaresca: Lazarillo de Tormes (1553)

La novela picaresca

Al margen de la individualidad propia de cada obra, todas las novelas picarescas comparten una serie de características comunes que podrían resumirse en las siguientes.

1. *El protagonista es el pícaro*, categoría social, procedente de los bajos fondos que, a modo de antihéroe, es utilizado por la literatura como contrapunto al ideal caballeresco. Su línea de conducta está marcada por el engaño, la astucia, el ardid y la trampa ingeniosa. Vive al margen de los códigos de honra propios de las clases altas de la sociedad de su época. Su libertad es su gran bien. Una libertad condicionada por su ascendencia, que el protagonista relata al lector para que comprenda su norma de vida, condicionada o determinada, en parte, por sus coordenadas existenciales.
2. *Carácter autobiográfico*. El protagonista narra sus propias aventuras, empezando por su genealogía, que resulta ser lo más antagónica a la estirpe del caballero. La forma autobiográfica estará en función de la orientación de crítica social que ejercerá la novela picaresca; al proyectar el autor su personalidad sobre un personaje ficticio, esto le permite exponer con mayor libertad sus propias ideas.
3. *Una doble temporalidad*. El pícaro aparece en la novela desde una doble perspectiva: como autor y como actor. Como autor se sitúa en un tiempo presente que mira hacia su pasado y narra una acción, cuyo desenlace conoce de antemano.
4. *Estructura abierta*. El pluralismo de aventuras que se narran podrían continuarse; no hay nada que lo impida, porque las distintas aventuras no tienen entre sí más trabazón argumental que la que da el protagonista.
5. *Carácter moralizante*. Cada novela picaresca vendría a ser un gran "ejemplo" de conducta aberrante que, sistemáticamente, resulta castigada. La picaresca está muy influida por la retórica sacar de la época, basada en muchos casos, en la predicación de "ejemplos", en los que se narra la conducta descarriada de un individuo que, finalmente, es castigado o se arrepiente.
6. *Carácter satírico*. La sátira es un elemento constante en el relato picaresco. El protagonista deambulará por las distintas capas sociales, a cuyo servicio se pondrá como criado, lo que le permitirá conocer los acontecimientos más íntimos de sus dueños. Todo ello será narrado por el pícaro con actitud crítica. Sus males son, al mismo tiempo, los males de una sociedad en la que impera la codicia y la avaricia, en perjuicio de los menesterosos que pertenecen a las capas más bajas de la sociedad.

El Lazarillo de Tormes

En 1554 se imprimió en Burgos, en Alcalá de Henares y en Amberes, un libro con el título de *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Hay razones para pensar que debió de existir una edición anterior, quizás de 1553, pero no se ha conservado ningún ejemplar de esta edición. El libro se hizo pronto popular y se reimprimió muchas veces. Su popularidad se extendió más allá de España, y fue traducido al francés (1560), al inglés (1576), al holandés (1579), al alemán (1617), al italiano (1622). Esta obra marcará el inicio de un nuevo género literario: la novela picaresca, de gran importancia en la literatura española del Siglo de Oro.

La forma autobiográfica, rasgo común de todas las novelas picarescas, es la primera nota que caracteriza el relato de ficción del *Lazarillo*. Lázaro nos relata la historia de su vida: Lázaro nace en Salamanca, cerca del río Tormes, en el seno de una familia pobre, y desde niño se ve obligado a servir a varios amos (ciego, clérigo, noble,

fraile, buldero, pregonero). Lázaro terminará independizándose y, ya hombre casado, disfruta de una situación que él considera próspera

En este relato autobiográfico aparecen dos categorías temporales: un "ahora" que se explica a través de un "antes". Lázaro dirige su relato a una persona de rango superior ("Vuestra Merced"), a quien cuenta su "caso": las dudosas relaciones entre la mujer de Lázaro y el Arcipreste de Sant Salvador, cuya casa ella frecuenta. Este caso es el núcleo configurador en torno al cual se organiza la materia narrativa. La unidad estructural gira en torno a la convergencia de todo el pasado en el ser presente de Lázaro que cuenta su vida para justificar su "caso", un caso de honra. Lázaro no hace sino justificar una conducta moral muy particular aprendida de los labios de su madre: arrimarse a los "buenos", aquellos que le ayudan a sobrevivir.

Los sucesos fundamentales de su vida expresan el proceso educativo del protagonista, como una evolución pedagógica de perversión. Lázaro, hombre de vil origen, educado en la astucia y en el engaño por el ciego, busca una honra que le proporcione un provecho que, al fin, consigue, como nos relata en el "Tratado VII". En la novela hay dos planos narrativos: el del autor y el del protagonista; los dos planos se interfieren por medio de la ironía, aunque en dos sentidos diferentes: Lázaro cuenta su vida como si de un triunfo se tratase, mientras el autor cree todo lo contrario; Lázaro, desde su perspectiva, considera que ha llegado a buen puerto; para el autor, por el contrario, aquella situación es el colmo de la abyección.

Tratado primero:

Cuenta Lázaro su vida, y cuyo hijo fue

Y así le comencé a servir y adestrar a mi nuevo y viejo amo.

Como estuvimos en Salamanca algunos días, pareciéndole a mi amo que no era la ganancia a su contento, determino irse de allí; y cuando nos hubimos de partir, yo fui a ver a mi madre, y ambos llorando, me dio su bendición y dijo:

"Hijo, ya sé que no te veré más. Procura ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto. Válete por ti."Y así me fui para mi amo, que esperándome estaba. Salimos de Salamanca, y llegando a la puente, esta a la entrada della un animal de piedra, que casi tiene forma de toro, y el ciego mandóme que llegase cerca del animal, y allí puesto, me dijo:

"Lázaro, llega el oído a este toro, y oirás gran ruido dentro del."Yo simplemente llegue, creyendo ser así; y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmo recio la mano y dióme una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

"Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber mas que el diablo", y rió mucho la burla.

Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba. Dije entre mí "Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer."

Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza, y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho, y decía:

"Yo oro ni plata no te lo puedo dar, mas avisos para vivir muchos te mostrare."

Y fue así, que después de Dios este me dio la vida, y siendo ciego me alumbro y adestró en la carrera de vivir. Huelgo de contar a vuestra merced estas niñerías para mostrar cuanta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuanto vicio.

Pues tornando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, vuestra merced sepa que desde que Dios crío el mundo, ninguno formo más astuto ni sagaz. En su oficio era un águila; ciento y tantas oraciones sabia de coro: un tono bajo, reposado y muy sonable que hacia resonar la iglesia donde rezaba, un rostro humilde y devoto que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer. Allende desto, tenia otras mil formas y maneras para sacar el dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que estaban de parto, para las que eran malcasadas, que sus maridos las quisiesen bien; echaba pronósticos a las preñadas, si traía hijo o hija. Pues en caso de medicina, decía que Galeno no supo la mitad que él para muela, desmayos, males de madre.

Finalmente, nadie le decía padecer alguna pasión, que luego no le decía: "Haced esto, haréis estotro, cosed tal yerba, tomad tal raíz." Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres, que cuanto les decían creían. Destas sacaba él grandes provechos con las artes que digo, y ganaba mas en un mes que cien ciegos en un año.

Mas también quiero que sepa vuestra merced que, con todo lo que adquiría, jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi, tanto que me mataba a mí de hambre, y así no me demediaba de lo necesario.

Digo verdad: si con mi sotileza y buenas manas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre; mas con todo su saber y aviso le contaminaba de tal suerte que siempre, o las mas veces, me cabía lo mas y mejor. Para esto le hacia burlas endiabladas, de las cuales contaré algunas, aunque no todas a mi salvo.

Él traía el pan y todas las otras cosas en un fardel de lienzo que por la boca se cerraba con una argolla de hierro y su candado y su llave, y al meter de todas las cosas y sacallas, era con tan gran vigilancia y tanto por contadero, que no bastaba hombre en todo el mundo hacerle menos una migaja; mas yo tomaba aquella lacería que él me daba, la cual en menos de dos bocados era despachada.

Después que cerraba el candado y se descuidaba pensando que yo estaba entendiendo en otras cosas, por un poco de costura, que muchas veces del un lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel, sacando no por tasa pan, mas buenos pedazos, torreznos y longaniza; y así buscaba conveniente tiempo para rehacer, no la chaza, sino la endiablada falta que el mal ciego me faltaba. Todo lo que podía sisar y hurtar, traía en medias blancas; y cuando le mandaban rezar y le daban blancas, como él carecía de vista, no había el que se la daba amagado con ella, cuando yo la tenia lanzada en la boca y la media aparejada, que por presto que el echaba la mano, ya iba de mi cambio aniquilada en la mitad del justo precio. Quejábame el mal ciego, porque al tiento luego conocía y sentía que no era blanca entera, y decía:

"¿Que diablo es esto, que después que conmigo estas no me dan sino medias blancas, y de antes una blanca y un maravedí hartas veces me pagaban? En ti debe estar esta desdicha."

También él abreviaba el rezar y la mitad de la oración no acababa, porque me tenia mandado que en yéndose el que la mandaba rezar, le tirase por el cabo del capuz. Yo así lo hacia. Luego él tornaba a dar voces, diciendo: "¿Mandan rezar tal y tal oración?", como suelen decir. Usaba poner cabe si un jarrillo de vino cuando comíamos, y yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Mas tuome poco, que en los tragos conocía la falta, y por reservar su vino a salvo nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido; mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno, que para aquel menester tenia hecha, la cual metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino lo dejaba a buenas noches. Mas como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudo propósito, y asentaba su jarro entre las piernas, y atapábale con la mano, y así bebía seguro. Yo, como estaba hecho al vino, moría por él, y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acorde en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y delicadamente con una muy delgada tortilla de cera taparlo, y al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y al calor della luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destillarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía que maldita la gota se perdía. Cuando el pobreto iba a beber, no hallaba nada:

espantábase, maldecía, daba al diablo el jarro y el vino, no sabiendo que podía ser.

"No diréis, tío, que os lo bebo yo -decía-, pues no le quitáis de la mano."

Tantas vueltas y tiento dio al jarro, que hallo la fuente y cayo en la burla; mas así lo disimulo como si no lo hubiera sentido, y luego otro día, teniendo yo rezumando mi jarro como solía, no pensando en el daño que me estaba aparejado ni que el mal ciego me sentía, sentéme como solía, estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor, sintió el desesperado ciego que agora tenia tiempo de tomar de mi venganza y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejo caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada desto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima.

Fue tal el golpecillo, que me desatino y saco de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos del se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quede.

Desde aquella hora quise mal al mal ciego, y aunque me quería y regalaba y me curaba, bien vi que se había holgado del cruel castigo. Lavóme con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho, y sonriéndose decía: "¿Que te parece, Lázaro? Lo que te enfermo te sana y da salud", y otros donaires que a mi gusto no lo eran.

San Juan de la Cruz (1542 - 1591)

Biografía

Su verdadero nombre era Juan de Yepes y nació el 24 de junio de 1542 en Fontiveros, pequeño pueblo abulense perteneciente a Castilla y León. Murió su padre cuando Juan tenía seis años; a los nueve años, se trasladó con su madre al abulense pueblo de Medina del Campo, en donde a los 17 años, ingresa en un colegio de jesuitas para estudiar humanidades.

El año 1563 toma los hábitos de la orden religiosa Carmelita, adoptando el nuevo nombre de Fray Juan de san Matías; al año siguiente se traslada a Salamanca para cursar estudios de teología en su célebre universidad. En el año 1567 es ordenado sacerdote, y adopta el nuevo y definitivo nombre de Juan de la Cruz.

Su ilustre paisana de Ávila, Teresa de Jesús, trabó gran amistad con él y le integró en el movimiento de la reforma carmelita que ella había iniciado.

En 1568 Juan de la Cruz funda el primer convento de Carmelitas Descalzos, los cuales practicaban a ultranza la contemplación y la austeridad. Unos años después, 1577, sus intentos reformistas de las órdenes monásticas, le llevaron a sufrir 9 meses de dura prisión en un convento de Toledo, acusado de apóstata. De su cautiverio en aquella cárcel-convento de Toledo, nace la composición de su obra cumbre: "Cántico espiritual". En otras poesías se puede llegar a entrever en lenguaje subliminal, el relato que hace de su astuta y sorprendente huida en la madrugada del 15 de agosto de 1578, estando la fortaleza sobre un peligroso acantilado sobre el Tajo profundo que ciñe a Toledo.

Para huir de la prisión conventual toledana, contó con las influencias que ejerció su paisana Teresa de Jesús, ante la duquesa de Alba. Con su huida dio en refugiarse en un convento de Jaén y continuó con la reforma carmelitana, fundando varios conventos por Andalucía. En esta región llegó a ser nombrado Vicario Provincial de la orden de Carmelitas Descalzos; pero el buen Juan siguió con su obstinación de la reforma, lo que le llevó a enfrentamientos con la jerarquía religiosa y a sufrir nueva prisión en el convento de la Peñuela, en plena Sierra Morena, en donde culminó la escritura de sus principales obras literarias.

Cuando por fin es excarcelado y se dispone a cumplir con el traslado que se le impone a América, el 14 de diciembre de 1591, muere a la edad de 49 años.

135 años después, es elevado a la categoría de santo, por la iglesia católica.



Obra poética

La obra poética de san Juan de la Cruz está inspirada en un profundo sentimiento religioso. A decir de algunos de sus biógrafos, su poesía en general tiene un estilo similar al bíblico "Cantar de los cantares" atribuido a Salomón. Nuestro poeta era un gran conocedor de la Biblia y de la filosofía aristotélica y platónica; también su obra

nos trae aromas de las églogas del poeta toledano Garcilaso de la Vega, muy impregnadas de un cultismo italianizante.

El estilo poético que imprime a su célebre "Cántico" (que algunos denominan "Cántico espiritual"), tiene un gran ritmo y musicalidad; compuesto a base de liras - estrofa ideada por Garcilaso- en las que mezcla y alterna versos heptasílabos y endecasílabos.

Toda la obra de san Juan de la Cruz está impregnada de un gran misticismo simbolista; también rezuma un típico estilo de la poesía bucólica y pastoril.

Hay quien afirma que su obra poética está cargada de una encriptada sensualidad e incluso de cierto erotismo. Son parecidas apreciaciones a las que algunos estudiosos creen adivinar en los textos bíblicos ya mencionados.

Sus obras en verso, además del Cántico ya citado y descrito, son: "Noche oscura"; "Llama de amor viva"; y un conjunto de poemas menores entre los que destaca "El pastorcico".

Cántico Espiritual

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
haviéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ydo.

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquél que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

Buscando mis amores,
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y passaré los fuertes y fronteras.

¡O bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!,
¡o prado de verduras,
de flores esmaltado!,
dezid si por vosotros ha pasado.

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;
y, yéndolos mirando,

con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras embiarme
de oy más ya mensajero
que no saben dezirme lo que quiero.

Y todos quantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déxame muriendo
un no sé qué que quedan balbuziendo.

Miguel de Cervantes (1547-1616)

Sexto de los siete hijos del matrimonio formado por Rodrigo de Cervantes Saavedra y Leonor de Cortinas, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) nació en Alcalá de Henares entre el 29 de septiembre y el 9 de octubre de 1547. Aquejado de graves problemas económicos durante toda su vida, el célebre escritor pasó toda su infancia recorriendo varias ciudades de España- Valladolid, Cabra, Córdoba y Sevilla, entre otras- como fruto de la precaria situación económica de su familia.



La vida de Cervantes fue una ininterrumpida serie de pequeños fracasos domésticos y profesionales, en la que no faltó ni el cautiverio, ni la injusta cárcel, ni la afrenta pública. No sólo no contaba con renta, sino que le costaba atraerse los favores de mecenas o protectores; a ello se sumó una particular mala fortuna que le persiguió durante toda su vida. Sólo al final, tras el éxito de las dos partes del Quijote, conoció cierta tranquilidad y pudo gozar del reconocimiento hacia su obra, pero siempre agobiado por las penurias económicas.

A los veintiún años tomó lecciones con el maestro Juan López de Hoyos, distinguiéndose en el Colegio de la Villa de Madrid. Tres años más tarde formó parte del séquito del Cardenal Julio Acquaviva y se estableció en Roma. Posteriormente, se incorporó a los tercios españoles, participando en la memorable batalla de Lepanto, el 7 de octubre de 1571. En esta acción perdió la mano izquierda de un arcabuzazo, hecho que le hizo pasar a la historia como el "Manco de Lepanto".

Tras pasar cinco años recorriendo Italia- país que logró conocer como la palma de su mano- en 1575, y tras embarcar en Nápoles en la galera "Sol" para poder regresar a su patria, la mala fortuna hizo que la galera en la que viajaba sufriera el ataque de los turcos, siendo víctima, a partir de entonces, de un cautiverio que le llevó a estar cinco años encarcelado en Argel en calidad de esclavo hasta que fue rescatado por los monjes trinitarios.

Al regresar a Madrid, buscó empleo sin conseguirlo, pensó incluso en emigrar a América, le hizo una hija a la mujer de un cantinero y se casó con una muchacha de Esquivias, seguramente por el capitalito de la chica, a la que casi doblaba en edad y con la que nunca tuvo hijos. Al año, no obstante, y después de haber probado fortuna sin éxito en la literatura, dejó Esquivias y empezó una vida azacaneada por toda España, como aprovisionador de grano y aceite para la armada del rey y, luego, como recaudador de impuestos. Bien por imprevisión, bien por malversación, bien por apropiación indebida, acabó en la cárcel. Fracasado de todos los negocios, se dedicó a la literatura durante los últimos diez años de su vida.



Publicó entonces la primera parte del Quijote, que conoció un éxito notable, y dos libros más, uno de novelas cortas y otro con sus comedias. Vino luego la segunda parte del Quijote, y póstumo, el *Persiles*. Trabajó mucho esos diez últimos años, ya viejo. Pensó acaso que las cosas cambiarían, pero ni logró la estima de sus colegas, que lo orillaron, ni mantener dignamente a una familia integrada por mujeres, las Cervantas, todas las cuales, excepto la suya propia, vivían más o menos del trato solapado con los hombres.

A pesar de los miles de avatares que la vida le deparó, la obra de Cervantes nunca fue reflejo ni del dolor ni de la infelicidad que quizá le acompañó toda su vida. Es más. A pesar de que careció del respeto, y no digamos ya del reconocimiento de sus colegas escritores y poetas, nunca habló mal de nadie en un poema en el que citaba al menos a doscientos poetas. Su entusiasmo-no se sabe si real o forzado-, quedó reflejado en cada línea de su obra. Buen ejemplo es, sin duda, las últimas palabras que salieron de su pluma y que corresponden al prólogo de *Persiles*: “¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”. Moría como quizá había vivido, celebrando las gracias del mundo y el regocijo de no estar solo.

Su obra

Miguel de Cervantes centró toda su obra en tres estilos literarios: novela, teatro y poesía. El primer género en abrirse camino fue la novela, con *La Galatea*, obra publicada en 1585 y editada por Juan Gracián. En 1605, publicaría la primera parte del Quijote, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Diez años más tarde, en 1615, vería la luz la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Sus Mientras que en 1613, publicaría sus *Novelas ejemplares*, compuestas por *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, cuatro años después saldría a la luz, bajo la edición de Juan Cuesta, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Aunque Miguel de Cervantes nunca logró cosechar el éxito deseado en los géneros de poesía y teatro, centró en ellos sus primeros afanes literarios. De este interés, surgieron sonetos, canciones, églogas, romances, letrillas y otros poemas menores dispersos o incluidos en sus comedias y en sus novelas. También escribió dos poemas mayores: *Canto de Calíope* (incluido en *La Galatea*) y *Viaje del Parnaso* (1614).

Ni un ay, por Andrés Trapiello (06/01/2005)

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha

La primera parte de la obra apareció en 1605. En 1615 apareció la segunda parte. En *Don Quijote de la Mancha* se narra la historia de un hidalgo maduro que, por la excesiva lectura de libros de caballería, se vuelve loco y concibe la idea de hacerse caballero andante y así recrear la antigua caballería. Pertrechado de armas y caballo, "Rocinante", y, desde la segunda salida acompañado por un paisano llamado Sancho Panza, que le sirve de escudero, corre mil aventuras de las que generalmente sale malparado. La tercera vez que vuelve, vencido por el Caballero de la Blanca Luna, es ya para morir. En la primera parte se entrecruzan con la línea argumental novelas cortas de diferentes tipos.



Estructura

1 En primer lugar las **dos partes** . Y esto, que podría haber sido una mera división externa, se convierte en auténtico hecho estructurador por las diferencias que se muestran entre una y otra. Especialmente importante, en este sentido, la que afecta al desarrollo de los personajes principales. En efecto, si bien hay una evolución continua a lo largo de toda la obra, la diferencia de su comportamiento entre la primera parte y la segunda es marcada. En la primera, don Quijote ve la realidad transformada por su imaginación caballeresca (donde hay molinos ve gigantes, por ejemplo); en la segunda, en cambio, la ve como es y son los demás personajes los que las convierten en aventuras caballerescas (como ocurre en el pasaje de los leones). Don Quijote, por tanto, se acerca cada vez más al mundo de la realidad. Por otra parte, Sancho, en la segunda parte, se ha acomodado mejor a su amo y participa más de su mundo, llegando a vivir la pura ilusión en la ínsula Barataria. Todo ello desemboca en el entrecruzamiento final del idealismo de don Quijote con el realismo de Sancho.

2. Desde otra perspectiva, tal vez más de acuerdo con la verdad de la novela, cabe formular esta línea estructural, teniendo en cuenta no las salidas, sino las vueltas. Dicha formulación permite ver mejor el proceso evolutivo de don Quijote y Sancho en ese encuentro entre idealismo y realismo. En la *primera vuelta*, don Quijote regresa no sólo armado caballero sino también triunfante, desde su perspectiva, con su primera hazaña (la del muchacho vapuleado); y ni siquiera obsta su optimismo caballeresco el molimiento por parte de los mercaderes. En la *segunda*, ya su vuelta se realiza enjaulado y, pese al recurso del encantamiento, es una situación humillante que puede crear dudas en don Quijote: *"Muchas y muy graves historias e yo leído de caballeros andante; pero jamás he leído ni visto, ni oído, que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos animales"*. En la *tercera*, se da el derrumbamiento total de Don Quijote y de su ideal caballeresco; tal es así, que vuelve para morir tras haber recuperado la razón. Si esta evolución de don Quijote la consideramos a la par que la de Sancho, de sentido contrario, estaremos probablemente en el auténtico meollo del asunto de la novela. Efectivamente, hay un progresivo acercamiento de las iniciales posturas contrapuestas de don Quijote y Sancho (idealismo - realismo) hacia un equilibrio e incluso entrecruzamiento final.



Trascendencia humana de "El Quijote"

El libro en sí es la representación más auténtica de la lucha de dos radicales y universales actitudes humanas: la subjetividad frente a la objetividad, el idealismo frente al realismo. Y diríamos más, no sólo son actitudes que se afincan cada una en individuos diferentes, sino que, antes y primariamente, son dos tendencias profundas que, en lucha permanente, predominando una u otra según personas y momentos, proporcionan a cada uno la desazón de la búsqueda de la verdad. Y es el hecho de tratarse de actitudes humanas, como dice Alborg, lo que le da mayor hondura universal que la de los grandes mitos de otras obras; éstas responden a una pasión específica (amor, poder, etc.) encarnadas en héroes que, con toda su trascendencia, son sólo porciones del espíritu humano. Sin embargo, lo que don Quijote y Sancho simbolizan son dos modos de ser y dos tendencias de las que ningún humano se escapa.

Técnica y estilo

Cabe resaltar también como otra consecución técnico estilística del Quijote la *perfección del diálogo* . Es, en primer lugar, el medio por el que los personajes, sobre todo don Quijote y Sancho, descubren sus intimidades en un proceso dialéctico que los define como seres independientes y vivos, a la vez que los conforma progresivamente. Pero, además, es un elemento estructural de primera magnitud que dinamiza la novela: las aventuras perderían gran parte de su valor sin los diálogos precedentes y subsiguientes.

Uno de los hechos que más llama la atención durante la lectura de *El Quijote* es el grado de **realismo** y de **vida independiente** que Cervantes consigue plasmar en sus personajes, muy en especial en don Quijote y Sancho. Por último es necesario mencionar la *perfección y riqueza lingüísticas* . Un dato nos puede llevar a intuir hasta qué punto esto es cierto en todos los aspectos: el número de palabras distintas usadas en la novela es de más de doce mil - hoy, una persona culta conoce seis o siete mil.

Capítulo primero:

Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo D. Quijote de la Mancha

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro; gran madrugador y amigo de la caza. Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas anegas de tierra de sembradura, para comprar libros de caballerías en que leer; y así llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos.

El monólogo de Marcela



Más apenas la hubo visto Ambrosio, cuando con muestras de ánimo indignado, le dijo: ¿vienes a ver por ventura, oh fiero basilisco destas montañas, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida; o vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que

más gustas, que por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos.

No vengo, oh Ambrosio, a ninguna cosa de las que has dicho, respondió Marcela, sino a volver por mí misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan. Y así ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos, que no será menester mucho tiempo ni gastar muchas palabras para persuadir una verdad a los discretos. Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama; y más que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir quiérote por hermosa, hazme de amar aunque sea feo. Pero puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas las hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas sin saber en cuál habían de parar, porque siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos; y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Sino, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es, el cielo me la dio de gracia sin yo pedirla ni escogella; y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merrezco ser reprendida por ser hermosa; que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado, o como la espada aguda, que ni él quema, ni ella corta a quien a ellos no se acerca. Yo nací libre, y para poder libre escogí la soledad de los campos; los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destos. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe parecer hermoso; pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermosean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquél que por solo su gusto con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? arroyos mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado, y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno, el fin de ninguno dellos, bien se puede decir que no es obra mía que antes le mató su porfía que mi crueldad; y si me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su

intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él con todo este desengaño quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa. Quéjese el engañado, desespérese aquél a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo, ni admito. El cielo aun hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo que amar por elección es excusado. Este general desengaño sirva a cada uno de los que me solicitan de su particular provecho, y entiéndase de aquí adelante, que si alguno por mí muere, no muere de celoso ni desdichado, porque a quien a nadie quiere, a ninguno debe dar celos, que los desengaños no se han de tomar en cuenta de desdenes. El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala: el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá, ni seguirá, en ninguna manera. Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo, ¿por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato? Si yo conservo mi limpieza con la compañía de los árboles, ¿por qué ha de querer que la pierda, el que quiera que la tenga, con los hombres? Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas: tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este, ni solicito a aquel, ni me burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas, y el cuidado de mis cabras me entretiene; tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma, a su morada primera. Y en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban. Y algunos dieron muestras (de aquellos que de la poderosa flecha de los rayos de sus bellos ojos estaban heridos) de quererla seguir, sin aprovecharse del manifiesto desengaño que habían oído. Lo cual visto por Don Quijote, pareciéndole que allí venía bien usar de su caballería socorriendo a las doncellas menesterosas, puesta la mano en el puño de su espada, en altas e inteligibles voces, dijo: ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía. Ella ha mostrado con claras razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes, a cuya causa es justo que en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive.

Análisis de texto
Cervantes
Don Quijote de La Mancha

-Todo eso no me descontenta; prosigue adelante -dijo don Quijote-. Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero.

-No la hallé -respondió Sancho- sino ahechando dos anegas de trigo en un corral de su casa.

-Pues haz cuenta -dijo don Quijote- que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo ¿era candeal o trechel?

-No era sino rubión -respondió Sancho.

-Pues yo te aseguro -dijo don Quijote- que, ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna. Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besóla? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?

-Cuando yo se la iba a dar -respondió Sancho-, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte de trigo que tenía en la criba, y díjome: “Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal; que no puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está”.

-¡Discreta señora! -dijo don Quijote-. Eso debió ser por leerla despacio y recrearse con ella. Adelante, Sancho. Y en tanto que estaba en su menester, ¿qué coloquios pasó contigo? ¿Qué te preguntó de mí? Y tú, ¿qué le respondiste? Acaba, cuéntamelo todo; no se te quede en el tintero una mínima.

-Ella no me preguntó nada -dijo Sancho-; mas yo le dije de la manera que vuestra merced, por su servicio, quedaba haciendo penitencia, desnudo de la cintura arriba, metido en estas tierras como si fuera salvaje, durmiendo en el suelo, sin comer pan a manteles ni sin peinarse la barba, llorando y maldiciendo su fortuna.

-En decir que maldecía mi fortuna dijiste mal -dijo don Quijote-; porque antes la bendigo y bendeciré todos los días de mi vida, por haberme hecho digno de amar tan alta señora como Dulcinea del Toboso.

-Tan alta es -respondió Sancho-, que a buena fe que me lleva a mí más de un coto.

-Pues ¿cómo, Sancho? -dijo don Quijote-. ¿Haste medido tú con ella?

-Medíme en esta manera -le respondió Sancho-: que llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eché de ver que me llevaba más de un gran palmo.

-Pues ¡es verdad -replicó don Quijote- que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil millones de gracias del alma! Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática, y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a darte nombre? Digo, ¿un tufo o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

-Lo que sé decir -dijo Sancho- es que sentí un olorcillo algo hombruno; y debía ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa.

-No sería eso -respondió don Quijote-; sino que tú debías de estar romadizado, o te debiste de oler a ti mismo; porque yo sé bien a lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído.

-Todo puede ser -respondió Sancho-; que muchas veces sale de mí aquel olor que entonces me pareció que salía de su merced de la señora Dulcinea; pero no hay de qué maravillarse, que un diablo parece a otro.

-Y bien -prosiguió don Quijote-, he aquí que acabó de limpiar su trigo y de enviallo al molino. ¿Qué hizo cuando leyó la carta?

-La carta -dijo Sancho- no la leyó, porque dijo que no sabía leer ni escribir; antes la rasgó y la hizo menudas piezas, diciendo que no la quería dar a leer a nadie, porque no se supiesen en el lugar sus secretos, y que bastaba lo que yo le había dicho de palabra acerca del amor que vuestra merced le tenía y de la penitencia extraordinaria que por su causa quedaba haciendo. Y, finalmente, me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que allí quedaba con más deseo de verle que de escribirle; y que, así, le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates, y se pusiese luego en el camino del Toboso, si otra cosa de más importancia no le sucediese, porque tenía gran deseo de ver a vuestra merced. Rióse mucho cuando le dije cómo se llamaba vuestra merced el caballero de la Triste Figura. Preguntéle si había ido allá el vizcaíno de marras; díjome que sí, y que era un hombre muy de bien. También le pregunté por los galeotes; más díjome que no había visto hasta entonces alguno.

-Todo va bien hasta agora -dijo don Quijote-. Pero dime: ¿qué joya fue la que te dio al despedirte, por las nuevas que de mí le llevaste? Porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado.

-Bien puede eso ser así, y yo la tengo por buena usanza; pero eso debió ser en los tiempos pasados: que ahora sólo se debe acostumbrar a dar un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea, por las bardas de un corral, cuando della me despedí; y aun, por más señas, era el queso ovejuno.

-Es liberal en extremo -dijo don Quijote-; y si no te dio joya de oro, sin duda debió ser porque no la tendría a la mano para dártela; pero buenas son mangas después de Pascuas: yo la veré, y se satisfará todo.

Primera Parte. Capítulo XXXI. (Fragmento)

Dostoievsky, en su libro de memorias, define el **Quijote** como “la más grandiosa palabra del pensamiento humano”, como “la ironía más amarga expresada por el hombre”. Y acto seguido comenta que si llegado el fin del mundo, en algún sitio preguntasen: “¿Qué habéis comprendido de vuestra vida en la tierra? ¿A qué conclusión habéis llegado?”, el hombre podría entregar en silencio el **Quijote** y decir únicamente: “Aquí está mi conclusión sobre la vida. ¿Podéis condenarme?”.

Si bien estas palabras sintetizan perfectamente la devoción y respeto que la obra merece, no es menos cierto que a lo largo de los siglos han sido múltiples los enfoques y matices epistemológicos que se han dado sobre la misma. Y esto es lógico, porque el **Quijote** constituye la primera formulación literaria del

pensamiento dialéctico, la más clara expresión del subjetivismo, de la indefinición, de la indeterminación: “esto que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa”.

Así, la gran empresa de Cervantes, y de ahí su condición de novelista moderno, consiste en plasmar magistralmente la radical incertidumbre de la existencia humana, el equívoco mismo que es la vida: el destino del hombre, loco o no loco, consiste en moverse en una multiplicidad de realidades. Por eso, no deja de haber un solo plano en la novela en que los elementos más dispares y aun contradictorios se hermanan formando la más coherente de las paradojas, o en términos cervantinos, el más concertado de los disparates.

De “mentira a dos voces” podríamos calificar el texto en que nos ocupamos, correspondiente al capítulo XXXI de la Primera Parte y magnífico espejo de toda la novela. Mediante un sabroso diálogo, Don Quijote y Sancho van a “inventarse” a Dulcinea-Aldonza según su personal visión del mundo.

Antes de pasar a hablar del fragmento conviene que recordemos brevemente el contexto en que se desarrolla.

Tras la aventura de los galeotes, amo y escudero deciden internarse en Sierra Morena por miedo a la Santa Hermandad. Allí, Don Quijote, fiel a los modelos librescos, realiza todo tipo de desatinos y decide enviar una carta a Dulcinea utilizando a Sancho en calidad de mensajero. En ese momento, no tiene más remedio que contarle, mediante estudiado circunloquio, que la tal Dulcinea no es otra que Aldonza Lorenzo. Ante el estupor de Sancho, que hasta ese momento creía que Dulcinea era una dama principal y no una vulgar labradora, Don Quijote, sin perder la dignidad, le hace ver al escudero que al igual que ocurre en los libros, Aldonza ha sido sublimada merced a su imaginación poética: “Yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad”.

Sancho emprende el camino hacia el Toboso para entregar la misiva, pero al llegar a la famosa venta, esa especie de “central de aventuras” donde suceden tantas cosas, se encuentra con el cura y el barbero y les pone al corriente de todo a la vez que intenta reproducir la carta de memoria, lo que da lugar a un cúmulo de despropósitos lingüísticos. Sancho, el cura y el barbero se internan en la sierra con el fin de encontrar a Don Quijote y disuadirlo de sus locuras. Y llegamos al fragmento por comentar.

Don Quijote, en cuanto tiene ocasión de quedarse a solas con su escudero, le pregunta por su mensajería. Sancho, que no ha estado nunca en el Toboso y por supuesto, no ha visto a Dulcinea, se ve obligado a improvisar un encuentro con la dama.

El diálogo que sostienen ambos personajes es un prodigio de sutilezas y matices. Los dos fabulan por caminos paralelos sin encontrarse jamás. Sancho miente. Don Quijote se miente. Las mentiras de Sancho van destinadas a su señor; las del hidalgo van dirigidas a su propia alma. Así, “fantasía poética y fantasía pragmática” se aúnan en un delicioso contrapunto de ficciones: la idealizadora de Don Quijote y la realista de Sancho Panza. El hidalgo, al mentirse a sí mismo, lo

único que busca es su propio contento, satisfacer su anhelo de belleza, sumergirse en su mundo, mucho más bello que la cruda realidad; por su parte, el escudero, miente con una candorosa malicia para ponerse a cubierto de una reprimenda por haber incumplido las órdenes.

Así, todo el fragmento puede leerse como una pugna entre dos engaños. A cada pregunta de Don Quijote, empecinado en que *aquella reina de la hermosura* se adapte a los moldes de la tradición idealista, las respuestas de Sancho, empeñado por su parte en dar veracidad a su versión, contraponen una vulgar realidad en el más puro estilo naturalista:

DON QUIJOTE

SANCHO PANZA

*A buen seguro que la hallaste
ensartando perlas*

*No la hallé sino **ahechando**
Dos anegas de trigo*

*Cuando le diste mi **carta**,
¿bésola?
¿Púsesola sobre la cabeza?
¿Hizo
alguna ceremonia?*

*Cuando yo se la iba a dar,
díjome:
“Poned, amigo, esta **carta**
sobre aquel **costal**”.*

*Cuando llegaste junto a ella, ¿no
sentiste un **olor sabeo, una**
fragancia
aromática...?*

*Sentí un **olorcillo algo**
hombruno,
(puesto que) **estaba sudada y**
algo correosa.*

*¿Qué hizo cuando leyó **la carta**?*

***La carta no la leyó, porque**
no sabía leer ni escribir...*

*¿Qué **joya** fue la que te dio al
Despedirse?*

*Ahora sólo se debe acostumbrar
a dar un **pedazo de pan y queso***

A este respecto, hay un momento en el fragmento en el que se deja ver bien a las claras que Don Quijote y Sancho entonan su melodía en clave distinta: nos referimos al juego de palabras o dilogía del término “alta”, utilizado por el hidalgo con valor moral y traducido por Sancho al plano de la estatura física:

DON QUIJOTE: *Antes la bendigo y bendeciré todos los días de mi vida, por haberme hecho digno de amar tan **alta** señora como Dulcinea del Toboso.*

SANCHO PANZA: *Tan **alta** es, que a buena fe que me lleva a mí más de un coto.*

En este término viene a cifrarse, pues, toda esa oposición de campos semánticos con que aparece configurado el texto: las perlas, los bordados de cañutillo, los aromas de rosa, de lirio, de ámbar desleído, las joyas de oro, se contraponen a los costales de trigo, a los corrales, al sudor correoso y al queso ovejuno. Por un lado, brillos, fragancias exquisitas, actitudes aristocráticas y metáforas embellecedoras; por el otro, tareas cotidianas, olores espesos y comportamientos vulgares.

Queda patente cómo en esta especie de diálogo de sordos la realidad es algo hueco, vacío, inexistente, puesto que se está hablando sobre un hecho que no ha ocurrido. Sancho se inventa la visita y Don Quijote se inventa su versión partiendo del invento del otro: se trata de un juego de espejos típicamente cervantino en donde se aprecia cómo ambos personajes están creando un mundo de ficción verbal. Sancho, en la más pura línea stendhaliana, es decir, esforzándose en adaptar su versión a lo que presumiblemente hubiera ocurrido de haberse dirigido al Toboso. En el caso de Don Quijote, la idealización tampoco es espontánea, sino que está sujeta a un código referencial muy preciso como es el de los libros de caballería. La invención de Sancho pretende ser “un espejo a lo largo del camino”; la de Don Quijote consiste en tamizar esa invención a través de la lente idealizadora.

Ahora bien, lo más llamativo del fragmento es que esta oposición de puntos de vista, lejos de resultar violenta como sucede en tantos otros momentos de la novela, se va desenvolviendo en un tono amable, como de mutua condescendencia. Así, incomprensiblemente, Don Quijote no se indigna en absoluto cuando Sancho le comenta el aspecto físico y las actividades de Dulcinea. Se limita tan sólo a hacer las correcciones pertinentes de las desviaciones en la percepción de Sancho. Es más, el hidalgo, en el colmo de su ¿ceguera?, casi al final del diálogo insta a su escudero a que prosiga y exprese su satisfacción por lo bien que están saliendo las cosas:

Todo va bien hasta ahora -dijo Don Quijote-. Pero dime: ¿qué joya fue la que te dio al despedirte...?

Por su parte, cuando Don Quijote le comenta a Sancho que *el olor hombruno y correoso* bien podía emanar de su persona, Sancho le contesta con una serenidad que podríamos calificar de cínica:

Todo puede ser -respondió Sancho-; que muchas veces sale de mí aquel olor que entonces me pareció que salía de su merced de la señora Dulcinea; pero no hay de qué maravillarse, que un diablo parece a otro.

Como vemos, ninguno de los dos cede un ápice en su versión, pero ambos asumen y respetan la versión del otro sin irritarse, porque en el fondo, el uno sabe que miente y el otro sabe que se está mintiendo.

Ya hemos señalado cómo todo el fragmento es un diálogo en el que la intervención del narrador es mínima, ya que se limita exclusivamente a ir poniendo los “verba dicendi”: *dijo, respondió, replicó, prosiguió...*, sin intervenir una sola vez para aportar un juicio o una matización. Aparecen, pues, los dos interlocutores como

abandonados en un espacio teatral en donde nada altera, nada dificulta el desenvolvimiento de esta antítesis de individualidades. Américo Castro señala al respecto el significado no meramente literario sino filosófico que ocupa el diálogo en la obra, pues mediante dicho procedimiento se logra crear un juego de perspectivas sin intentar llegar a la certeza.

Pues bien, este diálogo progresa gracias a las incitaciones continuas de Don Quijote, movido por el interés de rectificar las palabras de Sancho. Así:

*Todo esto no me descontenta; **prosigue adelante.***

(...)

*Pero **pasa adelante:** cuando le diste mi carta, ¿besóla?*

(...)

*Y tú, ¿qué le respondiste? Acaba, **cuéntamelo todo; no se te quede en el tintero una mínima.***

(...)

Y bien, he aquí que acabó de limpiar su trigo y de enviallo al molino.

*¿**Qué hizo** cuando leyó la carta?*

Hay un aspecto del fragmento y de toda la novela sobre el que conviene insistir, y es el hecho de que Cervantes, en boca de Don Quijote, realiza un remedo burlesco del estilo vacuo y altisonante de los libros de caballerías, con la utilización de vocablos arcaicos ya en ese momento. Por desgracia, el lector actual, salvo el muy especializado, no es capaz de discernir plenamente dichos arcaísmos de las voces normales en ese momento pero en desuso en la actualidad, lo cual provoca una pérdida del sentido paródico de muchos pasajes. Así, por ejemplo, la palabra *cautivo* con valor de “desdichado” que aparece al principio del fragmento es un claro ejemplo de parodia caballeresca:

*¿Y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su **cautivo caballero.***

Buena muestra también de la sátira a la que nos referimos la constituye el siguiente pasaje, paradigma de retórica caballeresca:

... Porque es usada y antigua costumbre entre los caballeros y damas andantes dar a los escuderos, doncellas o enanos que les llevan nuevas, de sus damas a ellos, a ellas de sus andantes, alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado.

No obstante, el texto cervantino, bien por su valor paródico, bien por la utilización de vocablos y giros normales entonces pero hoy en desuso -*besóla, púsosela, romadizado, vuestra merced...*- renace hoy en nuestro oído con toda la pátina y el encanto de lo añejo.

En cualquier caso, este texto, con arcaísmos o sin ellos, resulta de una novedad conceptual asombrosa, por cuanto aparece en él anticipado todo el subjetivismo moderno. Nos encontramos con dos interlocutores empeñados en designar, en nombrar las cosas y cada uno lo hace conforme a su criterio. No será, pues, excesivo reconocer en el fragmento cierto carácter de metáfora nominalista, en que, disociados “res” y “verba”, responden las “verba” no exactamente a la “res”, sino a la imagen de ésta refractada en las conciencias individuales: yo llamo “trigo” a lo que me pareció trigo, pero yo lo bautizo “perlas” porque ésa ha de constituir su real naturaleza. Es decir, una vez más, el mundo se extravía entre las palabras, y éstas, vueltas hacia sí mismas, crean su propio e incomprensible mundo, hecho de espejismos y conjeturas. La vida es subjetiva para Descartes, y aquí podemos reconocer ese carácter, que es el de la naciente modernidad, de cuyos orígenes nominalistas es el libro de Cervantes manifestación genial.

Como dice Julieta en el drama shakespeariano, la rosa, aun con diverso nombre, exhalaría idéntica fragancia. Las rosas de la imaginación de Don Quijote son palabras, pero desasidas de la realidad, o, mejor dicho, signo de otra realidad, cambiante, subjetiva, equívoca, ni cierta ni falsa: la realidad del espíritu.

Guía para el comentario

Tema

Don Quijote y Sancho Panza mantienen un gracioso diálogo acerca de Dulcinea del Toboso. El texto nos presenta el ideal amoroso del caballero en franca - y grotesca- oposición con la imagen creada por el escudero a partir del personaje de Aldonza Lorenzo. Se trata, pues, de mostrar el enfrentamiento básico del libro entre fantasía caballeresca y prosaica realidad.

Estructura

No se pueden establecer partes diferenciadas en este fragmento, al ser todo él un diálogo continuado, en el que apenas aparece la voz del narrador. Dicho diálogo se articula en preguntas (Don Quijote) y respuestas (Sancho), siguiendo una gradación temática: qué hacía Dulcinea, cómo recibió la carta, qué joya entregó al emisario. La única estructura posible es, pues, la de contrapunto entre los comentarios enaltecedores e idealistas de don Quijote y las precisiones prácticas y groseras de Sancho Panza.

Claves del texto

- Una de las claves, no ya del texto, sino de toda la novela, es el perspectivismo, plasmado en las voces de sus dos protagonistas. Un mismo personaje se nos muestra, así, desde dos puntos de vista simultáneos y contradictorios: Don Quijote pregunta por Dulcinea y Sancho contesta hablando de Aldonza.

- La figura básica del texto es, por tanto, la antítesis entre dos realidades: la cortesana y refinada (*perlas, olor sabeo, rica joya*) y la campesina y vulgar (*trigo, olor hombruno, queso ovejuno*).
- Esta antítesis se manifiesta en el propio lenguaje con que se expresan, de forma tan diferente, amo y criado. Dulcinea es, en boca de Don Quijote, *reina de la hermosura, discreta señora, rosa entre espinas, lirio del campo, ámbar desleído* (obsérvese el uso de la adjetivación y de la metáfora); Sancho resuelve su descripción, en cambio, con un lenguaje directo y grosero, calificándola de *sudorosa y algo correosa*.
- La parodia de los libros de caballería está presente en el texto, tanto en la situación, que se recrea siguiendo los clichés del género -la penitencia amorosa, la carta a la amada enemiga, la joya en agradecimiento-, como en el lenguaje arcaizante del “cautivo caballero”.
- Por otra parte, es llamativa la riqueza del lenguaje coloquial, captado aquí con todo realismo. Buen ejemplo de éste son los refranes -*un diablo parece a otro, buenas son mangas después de Pascua*- y las abundantes expresiones coloquiales -*no se que quede en el tintero una mínima, sin comer pan a manteles, a buena fe, el vizcaíno de marras*-.
- No olvidemos, finalmente, que el texto es un claro exponente de diálogo novelesco, con los rasgos característicos de este tipo de discurso: apelativos y vocativos, interrogaciones y exclamaciones. El narrador cede la palabra a los personajes, quienes se expresan en estilo directo; y a su vez, dentro de los agudos parlamentos de Sancho Panza, podemos rastrear la voz imaginaria de Dulcinea, tanto en estilo directo -*Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal; que no puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está*- como en estilo indirecto -*me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que, así, le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates*-.

Relación del texto con su época y autor

En este fragmento del **Quijote** se refleja claramente la oposición realidad-ficción (Aldonza-Dulcinea) sobre la que se construye toda la novela. En él queda patente la parodia caballeresca y se advierten la comicidad y la ironía de su estilo. Es también un buen ejemplo de la ambigüedad cervantina: perspectivismo, relativismo, subjetivismo.

Por otro lado, el texto presenta la superposición de planos que tanto gustaba a los escritores y artistas del manierismo y el barroco. La ficción aparece dentro de la ficción, en ese Sancho Panza fabulador que, partiendo de la fantasía de su amo, inventa su propia Dulcinea.

Otras actividades

1. Una buena forma de presentar este texto al alumno puede ser recordando todo el proceso previo al diálogo: la historia de la carta que Don Quijote envía a Dulcinea, con todas sus vicisitudes (escrita por el caballero en un librito, olvidada por Sancho,

recitada paródicamente por éste ante el cura y el barbero, supuestamente trasladada de nuevo al papel por un sacristán imaginario, entregada finalmente a su destinataria en una falsa entrevista...).

2. En relación con este diálogo conviene también leer y comentar el episodio donde Sancho inventa, por segunda vez, una falsa Dulcinea del Toboso, pero ahora a la inversa: si antes había creado una Dulcinea real -una Aldonza- contraviniendo la imagen ideal del enamorado caballero, en esta ocasión creará una Dulcinea ideal aprovechando el encuentro con tres labradoras sobre tres borricas.

3. Otra actividad que puede resultar atractiva es la audición del **Retablo de Maese Pedro** de Manuel de Falla, naturalmente después de haber leído en clase el episodio de la novela que se recrea en esta partitura.

4. Como ejemplo de la gran difusión del mito quijotesco y de su repercusión en diversas artes, proponemos también la audición del **Don Quijote** de Richard Strauss o de Georg Telemann, así como la revisión de distintas versiones pictóricas, desde los famosos grabados de Gustave Doré hasta las visiones contemporáneas de Picasso y Dalí.

5. Recordaremos, finalmente, que existen varias versiones cinematográficas del **Quijote**, desde la clásica de Pabst (1933) y la famosa cinta soviética de Kozintsev (1957), hasta la célebre adaptación española de Ricardo Gil (1948). Recomendamos especialmente, dada su fidelidad al texto cervantino, la excelente serie televisiva de Manuel Gutiérrez Aragón.

Francisco de Quevedo y Vellegas

Vida-El linaje de los Quevedo, familia hidalga y montacesa, descendiente de ricos hombres de Castilla, estaba acreditado en el valle de Toranzo, en las montañas de Burgos, actual Cantabria. Su casa infanzona y solariega se hallaba cerca de Vejorhs de Toranzo, sobre una eminencia llamada barrio de Cerceda. Nació Quevedo en Madrid, siendo bautizado en la parroquia de San Ginés el 26 de septiembre de 1580. Su infancia transcurrió en la Villa y Corte, rodeado de nobles y potentados, ya que sus padres desempeñaban altos cargos en Palacio. El padre, Francisco Gómez de Quevedo, era secretario de la princesa María, esposa de Maximiliano de Alemania, y su madre, María de Santibáñez (madrileña, de madre también montañesa), era camarera de la reina. El muchacho, superdotado, de pies deformes, cojo de uno, gordo y muy corto de vista quedó huérfano a los seis años y se refugió en los libros dentro del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid. En 1596 marchó a la Universidad de Alcalá de Henares, donde estudió incansablemente hasta 1600. Por su cuenta profundizó también en filosofía, lenguas clásicas, árabe, hebreo, francés e italiano. Se trasladó a Valladolid en 1601 siguiendo la Corte que trasladó allí el Duque de Lerma y estudió también Teología, para la que hará posteriormente algunas aportaciones, como el tratado contra el ateísmo Providencia de Dios. Ya por entonces destacó como poeta y figuró en la antología generacional de Pedro Espinosa Flores de poetas ilustres (1605), pero el conjunto de su obra poética fue editado postumamente y puede clasificarse dentro del Conceptismo Barroco: De su estancia vallisoletana datan también los comienzos de su larga enemistad con Luis de Góngora. También había cultivado la prosa,

escribiendo como juego cortesano en el que lo más importante era exhibir ingenio, la primera versión manuscrita de una novela picaresca, la Vida del Buscón, y un cierto número de cortos opúsculos burlescos que le ganaron cierta celebridad entre los estudiantes y de los que habría de renegar en su edad madura como travesuras de juventud; igualmente por esas fechas sostiene un muy erudito intercambio epistolar con el humanista Justo Lipsio, deplorando las guerras que estremecen Europa, según puede verse en el Epistolario reunido por Luis Astrana Marín.

Vuelta la Corte a Madrid, arriba a ella Quevedo en 1606 y reside allí hasta 1611 entregado a las letras, ganándose la amistad de Félix Lope de Vega (hay numerosos elogios a Quevedo en los libros de Rimas del Fénix y Quevedo aprobó las Rimas humanas y divinas de Tomé Burguillos, heterónimo del Fénix) y de Miguel de Cervantes (se le alaba en el Viaje del Parnaso del alcalaíno y Quevedo corresponde en la Perinola), con quienes estaba en la Cofradía de Esclavos del Santísimo Sacramento; por el contrario, atacó sin piedad a los dramaturgos Juan Ruiz de Alarcón, cuyos defectos físicos le hacían gracia (era pelirrojo y jorobado), siendo él mismo deforme, así como Juan Pérez de Montalbán, hijo de un librero con el que Quevedo tuvo ciertas disputas. Contra este último escribió La Perinola, cruel sátira de su libro misceláneo Para todos. Sin embargo, el más atacado sin duda fue Luis de Góngora, al que dirigió una serie de terribles sátiras acusándole de ser un sacerdote indigno, de homosexual, de escritor sucio y obscuro, entregado a la baraja e indecente. Quevedo, descaradamente, violentaba la relación metiéndose hasta con su aspecto (como en su sátira A una nariz, en la que se ensaña con el apéndice nasal de Góngora, pues en la época se creía que el rasgo físico más acusado de los judíos era ser narigudos). En su descargo, cabe decir que Góngora le correspondió casi con la misma violencia. Por entonces estrecha una gran amistad con el grande Pedro Téllez-Girón, el Gran Duque de Osuna, al que acompañará como secretario a Italia en 1613, desempeñando diversas comisiones para el que le llevaron a Niza, Venecia y finalmente a Madrid, donde intrigara en el entorno del Duque de Lerma, siempre con el propósito de conseguir a su amigo el de Osuna el nombramiento de virrey de Nápoles, lo que al fin lograra en 1616. Vuelto a Italia de nuevo con el Duque, este le encarga dirigir y organizar la Hacienda del Virreinato y desempeña otras misiones, algunas relacionadas con el espionaje a la República de Venecia, aunque no directamente, como se ha creído hasta hace poco, y obtiene en recompensa el hábito de Santiago en 1618.

Caído el grande Osuna, Quevedo es arrastrado también como uno de sus hombres de confianza y se le destierra en 1620 a la Torre de Juan Abad (Ciudad Real), cuyo señorío había comprado su madre con todos sus ahorros para el antes de fallecer. Los vecinos del lugar, sin embargo, no reconocieron esa compra y Quevedo pleiteara interminablemente con el concejo, si bien el pleito solo se resolviera a su favor tras su muerte, en la persona de su heredero y sobrino Pedro Alderete. Llegado allí a lomos de su jaca "Scoto", llamada así por lo sutil que era, como cuenta en un romance, y aislado ya de las tormentosas intrigas cortesanas, a solas con su conciencia, escribiera Quevedo algunas de sus mejores poesías, como el soneto "Retirado a la paz de estos desiertos..." o "Son las torres de Joray..." y hallara consuelo a sus ambiciones

cortesanas y su desgarron afectivo en la doctrina estoica de Seneca, cuyas obras estudia y comenta convirtiendose en uno de los principales exponentes del

Neoestoicismo español.

La entronizacion de Felipe IV supuso para Quevedo el levantamiento de su castigo, la vuelta a la politica y grandes esperanzas ante el nuevo valimiento del Conde Duque de Olivares. Quevedo acompaña al joven rey en viajes a Andalucia y Aragon, algunas de cuyas divertidas incidencias cuenta en interesantes cartas. Por entonces denuncia sus obras a la Inquisicion, ya que los libreros habian impreso sin su permiso muchas de sus piezas satiricas que corrian manuscritas haciendose ricos a su costa. Quevedo quiso asustarlos y espantarlos de esa manera y preparar el camino a una edicion definitiva de sus obras que nunca llego a aparecer. Por otro lado, lleva una vida privada algo desordenada de solteron: fiama mucho, frecuenta las tabernas (Gongora le achaca ser un borrachin consumado y en un poema satirico se le llama don Francisco de Quebebo) y frecuenta los lupanares, pese a que vive amancebado con una tal Ledesma. Sin embargo, es nombrado incluso secretario del monarca, que no es menos calavera, en 1632, lo que supuso la cumbre en su carrera cortesana. Era un puesto sujeto a todo tipo de presiones: su amigo, el Duque de Medinaceli, es hostigado por su mujer para que lo obligue a casarse contra su voluntad con dona Esperanza de Aragon, senora de Cetina, viuda y con hijos, y el matrimonio, realizado en 1634, apenas dura tres meses. En contrapartida, son afios de una febril actividad creativa. En 1634 publica *La cuna y la sepultura* y la traduccion de *La introduction a la vida devota* de Francisco de Sales; de entre 1633 y 1635 datan obras como *De los remedios de cualquier fortuna*, *el Epicteto*, *Virtud militante*, *Las cuatro fantasmas*, la segunda parte de *Política de Dios*, la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* o la *Carta a Luis XIII*. En 1635 aparece en Valencia el mas importante de uno de los numerosos libelos destinados a difamarle, *El tribunal de la justa venganza*, erigido contra los escritos de Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desverguenzas, licenciado en bufonerias, bachiller en suciedades, catedratico de vicios y protodiablo entre los hombres.

En 1639, con motivo del memorial aparecido bajo la servilleta del Rey Sacra, catolica, cesarea, real Majestad..., donde se denuncia la politica del Conde Duque, se le detuvo, se confiscan sus libros y, sin apenas vestirse, es llevado al frio convento de San Marcos de Leon hasta la caida del valido y su retirada a Loeches en 1643. En el monasterio Quevedo se dedico a la lectura, como cuenta en la *Carta moral e instructiva*, escrita a su amigo, Adan de la Parra, pintandole por horas su prision y la vida que en ella hacia:

Desde las diez a las once, rezo algunas devociones, y desde esta hora a la de las doce leo en buenos y malos autores; porque no hay ningun libro, por despreciable que sea, que no tenga alguna cosa buena, como ni algun lunar el de mejor nota. Catulo tiene sus errores, Marcus Fabius Quintilianus sus arrogancias, Ciceron algun absurdo, Seneca bastante confusion; y en fin, Homero sus cegueras, y el satirico Juvenal sus desbarros; sin que le falten a Egecias algunos conceptos, a Sidonio medianas sutilezas, a Ennodio acierto en algunas comparaciones, y a Aristarco, con ser tan insulsisimo, propiedad en bastantes ejemplos. De unos y de otros procuro aprovecharme de los malos para no seguirlos, y de los buenos para procurar imitarlos.

Pero Quevedo habia salido ya del encierro, en 1643, achacoso y muy enfermo, y renuncia a la Corte para retirarse definitivamente en la Torre de Juan Abad. Es en sus cercanias, y tras escribir en su ultima carta que "hay cosas que solo son un nombre y una figura", fallece en el convento de los padres Dominicos de Villanueva de los Infantes, el 8 de septiembre de 1645. Se cuenta que su tumba fue violada dias despues por un caballero que deseaba tener las espuelas de oro con que habia sido enterrado y que dicho caballero murio al poco en justo castigo por tal atrevimiento. Sus obras fueron muy mal recogidas y editadas por el humanista Jose Antonio Gonzalez de Salas, quien no tiene empacho en retocar los textos, en 1648: El Parnaso espanol, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas, pero es la edition mas fiable; peor es la edition del sobrino de Quevedo y destinatario de su herencia, Pedro Alderete, en 1670: Las tres Musas ultimas castellanas; en el siglo XX Jose Manuel Blecua las ha editado con rigor.

En 1663 se imprimio la primera biografla de Francisco de Quevedo, la de Pablo Antonio de Tarsia, abundante en anecdotas; posteriormente vendran las de Aureliano Fernandez Guerra en el siglo XIX, donde se le pinta como un hombre de estado, y la de Pablo Jauralde Pou en el siglo XX, seca y descolorida.

Análisis de su obra

Lo más original de la obra literaria de Quevedo radica en el estilo, adscribible al Conceptismo barroco y por lo tanto muy amigo de la concision, de la elipsis y del cortesano juego de ingenio con las palabras mediante el abuso de la anfibologia. Amante de la retorica, ensayo a veces un estilo oratorio lleno de simetrías, antitesis e isocola que lucio mas que nunca en su Marco Bruto. De lexico muy abundante, creo ademas muchos neologismos por derivacion, composicion y estereotipia y flexibilizo notablemente el mecanismo de la aposicion especificativa en castellano ("clerigo cerbatana, zapatos galeones..."), mecanismo que los escritores barrocos posteriores imitaron de el. En su satira se acerca a veces a la estetica del expresionismo al degradar a las personas mediante la reificacion o cosificacion, y la animal izacion. Se ha senalado, ademas, como un rasgo caracteristico de su verso, la esticomitia, esto es, la tendencia a transformar cada verso en una sentencia de sentido completo, lo cual hace a sus poemas muy densos de significado, como era prioritario en su poetica, radicada en los principios del conceptismo barroco.

La mayor parte de la producción poética de Quevedo es satirica, pero como ya apercibio el abate Jose Marchena sus satiras estan mal dirigidas y, aunque consciente de las causas verdaderas de la decadencia general, es para el mas un mero ejercicio de estilo que otra cosa y se vierte contra el bajo pueblo mas que contra la nobleza, en lo cual no tuvo el atrevimiento de, por ejemplo, el otro gran satirico de su epoca, Juan de Tassis y Peralta, segundo Conde de Villamediana. Cultivo tambien una fina lirica cortesana realizando un cancionero petrarquista en temas, estilo y topicos, practicamente perfecto en tecnica y fondo, en torno a la figura de Lisi, que no hay que identificar como se ha querido con ninguna dama concreta, sino con un arquetipo quintaesenciado de mujer. Destacan sobre todo sus sonetos metafisicos y sus salmos, donde se expone su mas intimo desconsuelo existencial. La vision que da su filosofia es profundamente pesimista y de rasgos preexistencialistas. El cauce preferido para la

abundante vena satirica de que hizo gala es sobre todo el romance, pero tambien la letrilla ("Poderoso Caballero es Don Dinero"), vehiculo de una crtica social a la que no se le esconden los motivos mas profundos de la decadencia de España, y el soneto. Abomino de la estetica del Culteranismo cuyo lider, Luis de Gongora, fue violentamente atacado por Quevedo en satiras personales. Contra la pedanteria y obscuridad que le imputaba se propuso tambien editar las obras de los poetas renacentistas Francisco de la Torre y Fray Luis de Leon.

La poesia amorosa de Quevedo, considerada la mas importante del Siglo XVII, es la produccion mas paradqjica del autor: misantropo y misogino, fue, sin embargo, el gran cantor del amor y de la mujer. Escribio numerosos poemas amorosos (se conservan mas de doscientos), dedicados a varios nombres de mujer: Flora, Lisi, Jacinta, Filis, Aminta, Dora. Considero el amor como un ideal inalcanzable, una lucha de contrarios, una paradoja dolorida y dolorosa, en donde el placer queda descartado. Su obra cumbre en este genero es, sin duda, su "Amor Constante Mas Alia De La Muerte".

Obras políticas

Política de Dios, gobierno de Cristo. Su primera parte fue escrita hacia 1617 (en la

dedicatoria a Olivares, de 1626, le dice que "es el libra que yo escribi diez anos ha") e impresa en 1626 con el titulo de Política de Dios, gobierno de Cristo y tirania de Satanas. La segunda parte, escrita en torno a 1635, se publico en 1655. Las dos partes juntas se publicaron bajo el epigrafe Politica de Dios, gobierno de Cristo, sacada de la Sagrada Escritura para acierto del Rey y del reino en sus acciones.

Vida de Marco Bruto, 1644, glosa de la vida correspondiente al famoso asesino de Cesar escrita por Plutarco, escrita con algebraico rigor y una elevación de estilo conceptista poco menos que inimitable.

Mundo caduco y desvarfos de la edad (1621, ed. 1852)

Grandes anales de quince dias (1621, ed. 1788), analisis de la transicion entre los reinados de Felipe III y Felipe IV.

Memorial por el patronato de Santiago (1627, ed. 1628).

Lince de Italia y zahori espanol (1628, ed. 1852).

El chiton de Tarabillas (1630), impreso muchas veces con el titulo de Tira la piedra y esconde la mano. Defiende las disposiciones economicas del Conde-Duque de Olivares, de quien luego se distanciaria.

Execracion contra los judios (1633), alegato antisemita que contiene una velada acusacion contra don Gaspar de Guzman, Conde-Duque de Olivares y valido de Felipe IV.

Carta al serenissimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianisimo de Francia (1635).

Breve comprendio de los servicios de Francisco Gomez de Sandoval, duque de Lerma (1636).

Obras perdidas

La segunda parte de la Vida de Marco Bruto, mencionada por Quevedo en sus ultimas cartas, en 1644.

Historia de don Sebastian, rey de Portugal. La polilla de las republicas Historia del

año 1631

Dichos y hechos del Duque de Osuna en Flandes, España, Nápoles y Sicilia.

Obras ascéticas Providencia de Dios, 1641, tratado contra los ateos que intenta unificar estoicismo y cristianismo.

Vida de San Pablo, 1644.

Vida de Santo Tomás de Villanueva, 1620.

Obras filosóficas La cuna y la sepultura (1635).

Las cuatro pestes del mundo y los cuatro fantasmas de la vida (1651).

Crítica literaria La aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un día (1631), sátira embestida contra los poetas que usan el lenguaje gongorino o culterano.

La culta latiniparla (1624), burlesco manual para hablar en lenguaje gongorino.

La Perinola (1633, ed. en 1788), ataque contra el Para todos de Juan Pérez de Montalbán.

Cuento de cuentos (1626), reducción al absurdo de los coloquialismos más vacíos de significado.

Obras festivas Premática y aranceles, hechas por el fiel de las putas, Consejos para guardar la mosca y gastar la prosa, Premática del tiempo, Capitulaciones matrimoniales y Capitulaciones de la vida de la Corte son sátiras de los géneros burocráticos habituales en las cancillerías y que se aplican a temas grotescos. Cartas del caballero de la Tenaza (1625), humorística descripción de las epístolas intercambiadas entre un caballero sumamente tacano y su amante, que quiere sacarle dinero por cualquier medio.

Libro de todas las cosas y otras muchas más. Compuesto por el docto y experimentado en todas materias. El único maestro malsabidillo. Dirigido a la curiosidad de los entremetidos, a la turbamulta de los habladores, y a la sonsaca de las viejecitas"

Obras satírico-morales

Los Sueños, compuestos entre 1606 y 1623, circularon abundantemente manuscritos pero no se imprimieron hasta 1627. Se trata de cinco narraciones cortas de inspiración lucianesca donde se pasa revista a diversas costumbres, oficios y personajes populares de su época. Son, por este orden, El Sueño del Juicio Final (llamado a partir de la publicación de Juguetes de la niñez, la versión expurgada de 1631 El sueño de las calaveras), El alguacil endemoniado (redenominado El alguacil alguacilado), El Sueño del Infierno (esto es, Las zahurdas de Plutón en su versión expurgada), El mundo por dentro (que mantuvo su nombre siempre) y El Sueño de la Muerte (conocido como La visita de los chistes).

De la estirpe de los Sueños son dos llamadas "fantasías morales", el Discurso de todos los diablos y de La Hora de todos. Ambas son también sátiras lucianescas de característico tono jocoserio, aunque en su factura y creatividad superan a los Sueños: Discurso de todos los diablos o infierno emendado (1628), publicado en algunas versiones como El peor escondrijo de la muerte y, a partir de 1631, en la versión expurgada en la que aparecen también los cinco Sueños con los títulos cambiados que se enumeran más arriba, con el título de El entremetido y la duena y el soplon. La hora de todos y la Fortuna con seso, variación sobre el tema del mundo al revés en

que la Fortuna recobra el juicio y da a cada persona lo que realmente merece, provocando tan gran trastorno y confusion que el padre de los dioses debe volverlo todo a su primitivo desorden.

La novela picaresca *Historia de la vida del Buscón llamado Pablos*, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños, apareció impresa en Zaragoza en 1626, pero existen tres versiones más de la obra con grandes divergencias textuales. El problema es complejo, pues todo parece indicar que Quevedo retocó su obra varias veces. La versión más antigua es el manuscrito 303 bis (olim Artigas 101) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo a causa del cotejo de las variantes y la manera en que unos testimonios se agrupan frente a otros. La impresión de 1626 fue asumida, si no controlada, por Quevedo, según el propio autor declara en su memorial Su espada por Santiago (1628) y la sinceridad de sus palabras es confirmada por otros datos, así que en realidad no puede sostenerse que se hiciera sin permiso del autor. Pero esta versión no fue la última, pues don Francisco volvió sobre ella para retocar algunos pormenores narrativos, amplificar el retrato satírico de varios personajes secundarios y paliar las expresiones que juzgaron irreverentes o blasfemas los redactores de dos libelos antiquevedianos, el Memorial enviado a la Inquisición contra los escritos de Quevedo (1629) y El Tribunal de la Justa Venganza (1635). De estos retoques dan fe los otros manuscritos. El *Buscón* un divertimento en que el autor se complace en ridiculizar los vanos esfuerzos de ascensión social de un pobre diablo perteneciente al bajo pueblo; para ello exhibe cortesánamente su ingenio por medio de un brillante estilo conceptista que degrada todo lo que toca cosificándolo o animalizándolo, utilizando una estética preexpresionista que se aproxima a Goya, Solana y Valle-Inclán y no retrocediendo ante las gracias más repugnantes. La caracterización apenas existe: se trata solo de un vehículo para el lucimiento aristocrático del autor.

Traducciones

Quevedo frecuentó a humanistas como el distante Justo Lipsio y el más cercano José Antonio González de Salas; ambos le transmitieron su fervor por Propertio. Como helenista, las traducciones de Quevedo del griego dejan bastante que desear; se atrevió, sin embargo, a traducir pesimamente a Anacreonte (traducción que circuló manuscrita y no se imprimió en vida de Quevedo, sino en 1656), al pseudo Focílides y la Vida de Marco Bruto de Plutarco para su Marco Bruto. Mayor mérito tienen sus Lamentaciones de Jeremías desde el hebreo, o sus versiones de excelente latinista de los satíricos Marcial, Persio y Juvenal; sus obras están esmaltadas también de reminiscencias de Virgilio, Propertio, Tibulo, Ovidio, Estacio y Seneca, autores que, como los citados satíricos, frecuentó no poco. También son excelentes sus versiones del italiano y el francés; en esta última lengua, conocía la obra de líricos como Joachim du Bellay y leía y admiraba la de Montaigne e incluso es posible que tradujese el primer libro de sus *Essais*. En su haber se cuentan: Introducción a la vida devota, de San Francisco de Sales. De los remedios de cualquier fortuna (1638), versión libre de Seneca. El Romulo, 1632, del marqués Virgilio Malvezzi.

Historia de la vida del Buscón

El Buscón es Pablos, hijo de un barbero de Segovia; su hermano era ladrón. El se puso al servicio de don Diego Coronel y Zúñiga. Amo y criado se aposentaron en Segovia, para estudiar en casa del licenciado Cabra, que mataba de hambre a sus pupilos: éstos se quedaban como leznas, porque su comida era «eterna, sin principio ni fin». Don Alonso hubo de retirar del pupilo a los dos por enfermos a su hijo y a Pablos. Este había padecido «hambre imperial, y los médicos mandaron limpiar «con zorros el polvo de las bocas, como a retablos*.

Don Diego pasó a estudiar a Alcalá, acompañado de Pablos, quien fue recibido por los estudiantes con ciertas burlas. Pablos se distinguió por sus travesuras: saca unos polios a la huésped, atemorizándola con la inquisición por haberlos llamado, diciendo: «pio, pios; quita cierta noche las espadas a una ronda... Pablos recibe una estupenda carta de su tío, el verdugo de Segovia, contándole detalladamente como ahorco al padre de Pablos. Y le anuncia la herencia de sus padres; don Diego le despidió de su servicio.

Pablos sale de la posada, encaminándose a Segovia. En el camino se topa con varios tipos notables: por ejemplo, un arbitrista, que, entre sus desatinados proyectos, le indicó el modo más sencillo de absorber el mar próximo con esponjas; un clérigo viejo, grotesco poeta; un soldado y un piadoso ermitano, que empezó pidiendo lecciones del juego de naipes y resultó que sabía tanto que les ganó hasta el último maravedí. Al llegar a Segovia, vio el cadáver de su padre hecho cuartos en el camino «aguardando»; el verdugo, su tío Alonso Ramplón, le llevó a su casa, cuya escalera, según Pablos, apenas se diferenciaba de la de la horca. Por su legítima recogió unos 300 ducados y se volvió a Madrid.

Fue su compañero de viaje un don Toribio, hidalgo pobre, hambriento y presuntuoso, que le explicó el modo de vivir en la corte a costa del prójimo, aparentando vestido y condición. El hidalgo presentó a Pablos a una cofradía de picaros de esta clase y le señalaron el cuartel de San LII'S para sus trapacerías.

Pasa a Sevilla, donde se hace fullero. Su antiguo camarada de estueros, Matorrales, le presenta a una asociación de picaros que llevaban "bugotes buidos a lo сиерно» y que proyectan varios crímenes. Pablos entra a pasar a Indias, «y fue peor, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres)).

LUIS DE GONGORA

Nació de familia noble en Córdoba, en 1561. Estudió en la Universidad de Salamanca. Abrazó, por último, la carrera eclesiástica, siendo nombrado entre los años 1580 y 1585 canonigo de la catedral de Córdoba. Fue protegido por el duque de Lerma, por el marqués de Sieteiglesias y por el favorito, el conde-duque de Olivares. Durante el reinado de Felipe III fue capellán de honor del rey. víctima de un ataque cerebral en 1627.

Las poesías de su juventud se distinguen por su claridad y frescura. Los sonetos son las composiciones preferidas en esta primera manera de Gongora; en ellos, a veces, un reflejo de la poesía popular. En el segundo período de actividad literaria Gongora comenzó a tratar en sus poesías tales temas oscuros y en tal forma que eran ajenos e inaccesibles al pueblo. Escribía una delgada capa de la sociedad, para los «elegidos». Por la específica y extravagante manera de expresión en sus poesías, Gongora refle

jo los gustos y el espíritu de esta capa social que cultivaba el arte por el arte. Por sus poesías de mal gusto, Gongora resultó ser corifeo del culteranismo, llamado así por dirigirse estas poesías a los lectores de las clases cultas o superiores y no al pueblo. El culteranismo fue un vicio literario relativo a la expresión o a la forma, que se caracterizó por lo amanerado, rebuscado y pedantesco del lenguaje por la afectación de la frase; por la introducción de muchas palabras nuevas (tomadas preferentemente del latín o del italiano), por las alusiones mitológicas, históricas y geográficas, no de lo más conocido, sino de lo más recondito, y por las metáforas extravagantes. Por consiguiente, las obras de Gongora pueden considerarse como la iniciación del decadentismo en la literatura española, y así, dentro de la época de mayor florecimiento de la literatura española, empiezan a manifestarse los primeros germenos de la decadencia que gradualmente se fue desarrollando, conforme se fue ampliando la decadencia económica, política y general del país. Lo más característico de las poesías culteranas de Gongora son tres poemas: la Fábula de Polifemo y Galatea, las dos Soledades y el Panegirico al Duque de Termino,

Á una rosa

Ayer nacistes y morirás mañana,
para tan breve ser, ¿quien te dio vida?
¡Para vivir tan poco estas lucida,
y para no ser nada estas lozana!
Si te engano tu hermosura vana,
bien presto la veras desvanecida,
porque en esa hermosura está escondida,
la ocasión de morir muerte temprana.
Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

LUIS DE GONGORA

Y a mi me pondrán
mi camisa nueva,
sayo de palmilla,
media de estamena;

Y si hace bueno,
traeré la montera
que me dio la Pascua
mi señora agüela,

Y el estadal rojo,
con lo que le cuelga,
que trujo el vecino
cuando fue a la feria. ..

Y en la tardecita,
en nuestra plazuela
jugare yo al toro,
y tu a las muñecas.

Con las dos hermanas
Juana y Madalena,
y las dos primillas
Marica y la Tuerta;

Y si quiere madre
dar las castanetas,
podras tanto dello
bailar en la puertu.

Y al son del adufe
cantara Andregiela:
«No me aprovecharon,
mi madre, las yerbas».

Y yo de papel
haré una librea,
tenida con moras,
porque bien parezca,

Y ima caperuza
con muchas almenas;
pondre por penacho
las dos plumas negras

TIRSO DE MOLINA

Este es el pseudonimo de Gabriel Téllez (15837-1648), que despues de estudiar en Alcala y tomar el habito en Madrid, profeso en el convento de la Merced de Guadala jara (1601), dandose a conocer pronto como dramaturgo (1606). Como dramaturgo se declaro discipulo de Lope de Vega y lo alabo calurosamente. Las alusiones de Tirso en .sus comedias a personajes politicos coetaneos le ocasionaron un grave disgusto. En el Consejo de Castilla se presento una denuncia contra el, diciendo que no parecia bien que un fraile escribiese para el teatro; a consecuencia de esto tuvo que salir de Madrid, aunque 'debio de seguir escribiendo comedias.



MAESTRO TIRSO DE
Molina.

A D. Alonso de Paz, Regidor de la ciudad
de Salamanca.

PRIMERA PARTE.



El burlador de Sevilla

Don Juan Tenorio escapa de Napoles por haber burlado a la duquesa Isabela. Naufraga y le llevan a la cabana de una pescadora, a quien rinde, bajo palabra de casamiento, y luego huye. En Sevilla, penetra en la habitacion de Dona Ana de Ulloa, hija del comendador de Gonzaga; a los gritos de dona Ana acude su padre; don Juan le envía y huye. Tenorio va a Dos Hermanas, donde casualmente se esta celebrando una boda campesina; engaña al

marido, apartandole de la novia con imposturas, y al padre de la novia, deslumbrandolo con su posicion y palabra de casamiento; logrado su mal proposito, huye, dejando burlada a la infeliz bradora. Vuelve don Juan a Sevilla, y en una iglesia ve la estatua piedra del Comendador a quien mato, y le convida a cenar; este cene e invita a don Juan a la sepultura de Ulloa. Tenorio se presenta, la estatua le da la mano, por la cual le comunica un fuego infernal; pide confesion, Pero le contesta: «Es tarde», y don Juan muere. El Burlador, como dice un critico espanol en su introduction a la edition critica de este drama, «aparece la critica de los excesos de la nobleza. Don Juan es, pues, no solo un pecador contumaz, sino una representation de ciertos senores de (la epoca. - . El Burlador representa la condenacion de una clase y de un sistema social. El desorden intimo y profundo en torno a las privanzas del desesperanza, la amargura de la España estatica, la prolongada Contrarreforma, todo ello, esta tocado energicamente; el drama ostenta ese valor de critica social que despues variara de contenido con los paises, pero que esta ya fundida dentro de la primitiva estructura de la persona de don Juan Tenorio».

Este tema, tratado por vez primera por Tirso de Molina, alcanzo en seguida gran resonancia en la literatura europea. Le sucedieron numerosas imitaciones. Sobre este tema escribio Moliere, y tambien lo aprovecho Mozart. Sin embargo, la encarnacion mas acabada de este tema, desde el punto de vista literario, y la mas profunda en el sentido filosofico pertenece al insuperable escritor ruso Alexandr S. Pushkin.

Sale Don Juan Tenorio

Escena última

Sale Don Juan Tenorio

D. Juan

Pasando acaso he sabido
que hay bodas en el lugar,
y dellas quise gozar,
pues tan venturoso he sido

Gaseno

Vuesenoria ha venido

Batricio	a honrallas y engrandecellas. Yo, que soy el dueno dellas, digo entre mi que vengáis en hora mala,
Gaseno	¿No dais lugar a este caballero? Con vuestra licencia quiero sentarme aqui.
Batricio	<i>(Sientase junto a la novia)</i> Si os sentáis delante de mi, señor, seréis de aquesa manera el novio.
D.Juan	Cuando lo fuera, no escogiera lo peor.
Gaseno	¡Que es el novio!
D.Juan	De mi error e ignorancia perdon pido.
Catalinón	<i>(Aparte)</i> ¡Desventurado marido!
D.Juan	<i>(Aparte a Catalinón)</i> Corrido esta.
Catalinón	<i>(Aparte)</i> No lo ignoro; No dare por su mujer ni por su honor un cornado. ¡Desdichado tú, que has dado en manos de Lucifer!
D.Juan	¿Posible es que vengo a ser, señora, tan venturoso? Envidia tengo al esposo.
Aminta.	Pareceisme lison jero.
Batricio	Bien di je que es mal aguero en bodas un poderoso.
Gaseno	Ea, vamos a almorzar, por que pueda descansar un rato su señoría.
 <i>(Tomale Don Juan la mano a la novia)</i>	
D. Juan.	¿Por que la escondeis?
Aminta.	Es mía.
Gaseno.	Vamos

Belisa	Volved a cantar.
D. Juan.	¿Que dices tu?
Catalinón.	¿Yo?, que temo muerte vil destos villanos.
D. Juan.	Buenos o jos, blancas manos, en ellos me abraso y quemo.
Catalinón.	¡Almagrar o echar a extremo! Con esta cuatro seran.
D. Juan.	Ven, que mirandome estan.
Batricio.	En mis bodas, caballero, ¡mal aguero!
Gaseno.	Cantad.
Batricio.	Muero.
Catalinón.	Canten, que ellos llorarán. (<i>Vanse todas</i>)

Teatro del Siglo de Oro
Lope de Vega
(1562-1635)



Félix Lope de Vega y Carpio es uno de los poetas y dramaturgos más importantes del Siglo de Oro español. Máximo exponente, junto a Tirso de Molina y Calderón de la Barca, del teatro barroco español, sus obras siguen representándose en la actualidad. A este autor, tan conocido por su prolífica obra como por su intensa manera de vivir, se le atribuyen unos 3.000 sonetos, 3 novelas, 4 novelas cortas, 9 epopeyas, 3 poemas didácticos, y varios centenares de comedias, si bien algunos críticos como Juan Pérez de Montalbán le atribuyen hasta 1.800.

A pesar de ser un autor sumamente prolífico en toda clase de géneros literarios, su popularidad se debe, sobre todo, al teatro: su contribución es inestimable en el desarrollo del teatro nacional y de la llamada comedia nueva. Fue un gran renovador de las artes escénicas y su producción apareció en un momento significativo de la dramaturgia española, cuando el teatro empezaba a ser un espectáculo de masas.

Características del teatro de Lope de Vega

Resulta imposible reducir a una unidad la producción dramática de Lope. Las obras maestras se concentran en sus veinticinco últimos años de vida: *La dama boba*, *El mejor alcalde, el Rey* o *Fuenteovejuna*, que analizaremos más adelante. Sin embargo, hay elementos comunes en todas estas obras como son el carácter popular, la voluntad de emocionar al espectador y el interés por los temas de actualidad. Todas estas características serán imitadas más adelante en la comedia nueva.

Hay algunos rasgos de estilo que diferencian el teatro de Lope de Vega del de sus contemporáneos y discípulos. El principal es el lirismo: Lope impregna los diálogos de giros afectivos y hace brotar la poesía en los parlamentos de los personajes sin que ésta entorpezca en lo más mínimo el natural discurrir de la obra. Buen ejemplo de esta fluidez lírica son los cumplidos que se tributan los personajes de *Peribáñez*:

Pareces en verde prado
toro bravo y rojo echado;
pareces camisa nueva,
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado.

El mundo dramático de Lope es autónomo: parte de la realidad pero la deforma hasta convertirla en una amalgama de emociones permanentes que consiguen atraer la atención del espectador. Las comedias de Lope consiguen mantenerle en vilo y nunca decae el interés, lo que lo transforma en un autor que crea obras distraídas y que permiten la evasión.

Los personajes

Muchos de los personajes de las obras de Lope son irreales o exagerados. Asimismo, hay también un alto grado de idealización. Con todo, muchas de estas criaturas resultan deliciosas y sumamente poéticas. Las mujeres son sometidas a una idealización que, no obstante, no las aparta de aquello que es esencialmente humano. De hecho, la pasión amorosa permite a los personajes de Lope triunfar más allá de las trabas sociales. Asimismo, el humor de que hacen gala muchas de las creaciones de Lope no es de tipo intelectual sino eminentemente visceral.

Clasificación de las obras de Lope de Vega

Menéndez y Pelayo, en su libro *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, dividió la obra del dramaturgo en cinco grandes bloques:

- comedias religiosas (con asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, vidas de santos, leyendas religiosas y piadosas, etc.);
- comedias mitológicas, de historia antigua e historia extranjera;
- dramas fundados en recuerdos y tradiciones de la historia patria;

- asuntos de pura invención poética (comedias pastoriles, caballerescas, novelescas y de origen incierto);
- comedias de costumbres (malas costumbres, costumbres urbanas y costumbres palatinas).

Fuenteovejuna

Fuenteovejuna es una de las obras teatrales más importantes de la prolífica carrera creativa de Lope de Vega. Representada en tres actos en donde, en el primero se presentan los hechos y las circunstancias, en el segundo se van desarrollando los hechos y en el tercero se resuelven.

Se trata de una obra de contenido social y reivindicativo. Presenta la rebelión del pueblo, unido ante la tiranía y la injusticia expuestas crudamente a finales del siglo XVI principios del XVII; la obra está escrita en 1612 y se puede considerar de una gran valentía y de carácter pedagógico.

Los hechos se desarrollan en el pueblo cordobés de Fuenteovejuna en época del reinado de los Reyes Católicos (1474 – 1516), cuando se produce el levantamiento del pueblo contra el abuso de poder del Comendador. Se plantea un conflicto social entre el señor feudal y sus vasallos. Ya en el primer acto queda esbozado el tema al querer el Comendador abusar de Laurencia y quedar reflejado el derecho de pernada.

El pueblo no se propone cambiar el sistema social, busca, simplemente, justicia y para ello la toma de su mano y luego la pide a los reyes que avalen su acción. La unidad de todo el pueblo es la base del triunfo. No hay ningún vecino que, aun bajo tortura, señale al autor directo de las muertes, es el pueblo el que se rebela y ejerce la justicia, como se puede ver a las preguntas del juez se responde:

La respuesta a la pregunta del juez se mantiene ¿Quién mató al Comendador? / Fuenteovejuna, Señor / ¿Quién es Fuenteovejuna? / Todos a una, Señor.

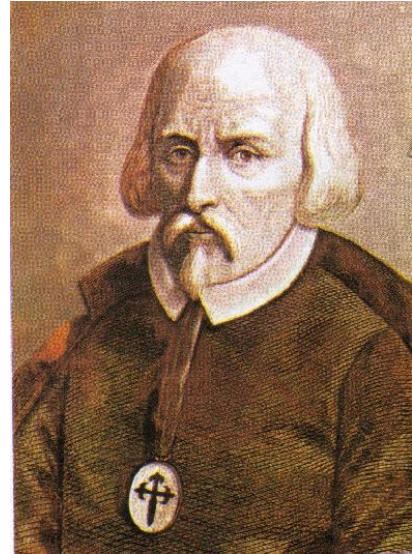
Llegan los reyes y restablecen el orden al reconocer la justicia del proceder del pueblo de Fuente Ovejuna. Se contraponen el amor cristiano de Frondoso por Laurencia y el deseo lascivo del Comendador. El triunfo ante la injusticia y el respaldo del poder a la misma finalizan alabanzas a los reyes y gritos contra la tiranía.

Los temas que tejen el resto de obra son el amor y la ambición. Los amantes, Laurencia y Frondoso luchan por su amor contra las interferencias del Comendador. El abuso de poder mostrado por el Comendador tiene como contrapunto la actitud del pueblo, que no ansía poder sino justicia.

Sobre la interpretación política de esta obra se han vertido ríos de tinta. Aunque termina con una alabanza a la justicia regia final, es probable que sea un tributo que el autor debía pagar a su época y a su sociedad. Fuenteovejuna está impregnada de violencia y presenta sugerencias revolucionarias. A pesar de ser un canto a la monarquía, desliza sutilmente el tema de la violencia ejercida de manera despótica y cruel por los que ostentan el poder.

Calderón de la Barca (1600-1681)

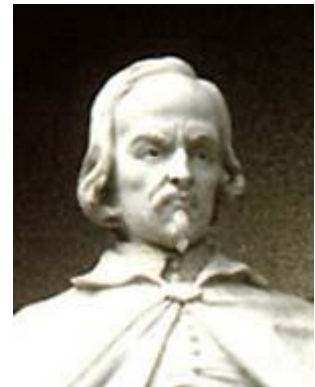
Pedro Calderón de la Barca, uno de los más destacados dramaturgos del teatro del siglo XVII español, recibió una sólida formación intelectual: estudió primero en el Colegio imperial de los jesuitas y pasó más tarde a Salamanca, después de estudiar en Alcalá de Henares. A la edad de veinte años tomó parte en los certámenes literarios que se celebraron con motivo de la beatificación de San Isidro. Admirado por Felipe IV, que le agració con el hábito de Santiago, fue nombrado por el rey poeta de la corte. También Lope de Vega lo alabó en su obra *Laurel de Apolo*.



A pesar de tomar parte como soldado en las campañas de Flandes e Italia, nunca cesó su intensa actividad creadora: entre sus dramas más conocidos, cabe destacar *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende* o *La vida es sueño*. Si bien en muchas de sus obras pone en alto grado el sentimiento de la dignidad humana y nos presenta la lucha del pueblo contra los abusos de los poderosos, Calderón trató también temas religiosos y teológicos, sobre todo en sus autos sacramentales.

Características del teatro de Calderón de la Barca

Nacido en plena depresión barroca, el carácter reflexivo de este autor derivó hacia una intensa sensación de desengaño que en ocasiones roza el nihilismo. Su infancia infeliz –el padre murió cuando contaba don Pedro con tan sólo diez años de edad – y los problemas económicos que de esta muerte se derivaron pueden haber influido en su sentimiento trágico de la vida. El pensamiento calderoniano se caracteriza por una desconfianza extrema en los datos y sentidos objetivos y la necesidad, humana, de la certidumbre.



Esto afecta necesariamente a su producción dramática: en las piezas típicas del autor hay una organización rigurosa y cuidada, en que no se deja ningún cabo suelto en el desarrollo de la trama. Cabe destacar también que fue en esa época cuando se incorporaron los elementos del teatro palaciego a la italiana, con lo que las mutaciones habían de ser limitadas a fin de evitar demasiados cambios de decorado. El dramaturgo reduce voluntariamente el movimiento de la acción, que concentra en un número limitado de situaciones, y evita los cambios de escenario. Esta tendencia a la concisión en el espacio afecta también al tiempo: en su mayoría, duran algunas horas o unos pocos días.

Los personajes

En la mayoría de obras calderonianas se presenta un personaje principal, un protagonista en torno al cual se desarrolla la acción y en el que convergen los demás personajes del drama. Por lo general, no hay ninguna duda a la hora de identificar el personaje protagonista. Toda la acción confluye en él y es este personaje el que la analiza con detalle mediante intensos monólogos.

Introducción a los grandes dramas calderonianos

El sentimiento de lo trágico

Calderón deja claro en sus dramas que el bien y el mal no pueden diferenciarse con una simple división. Sus personajes pueden ser inocentes y culpables a la vez. A veces si yerran es debido a circunstancias ajenas a su voluntad y, aunque la catástrofe final no es totalmente injusta (el personaje no es inocente), mueve a compasión.

El autor comprendió perfectamente que los seres humanos son en parte culpables, si bien el destino los arrastra contra su voluntad valiéndose de las apetencias de la víctima.

El destino

Según la concepción cristiana, el destino del ser humano es trágico: la herencia del pecado original pone a la criatura en unas circunstancias no deseadas y sólo puede guiarse a través del caos del mundo con su fe. En *El príncipe constante* se expresa esta concepción:

Pero ¿qué mal no es mortal,
si mortal el hombre es,
y en este confuso abismo
la enfermedad de sí mismo
le viene a matar despúes?
Hombre, mira que no estés
descuidado: la verdad
sigue, que hay eternidad;
y otra enfermedad no esperes
que te avise, pues tú eres
tu mayor enfermedad.

En este fragmento se plasma la visión del poeta: los primeros ocho versos expresan la vivencia trágica del existir; en los tres últimos, la necesidad teológica de velar.

El honor

El destino lleva siempre hacia la catástrofe. En los dramas de honor, la presión la genera el entorno. Los personajes actúan teniendo en cuenta la consideración social. A través del concepto del honor, el personaje se ve obligado a actuar tal como la

sociedad le dicta, incluso cuando sabe que sus actos son injustos. Con todo, los crímenes que se cometen por honor son impersonales y el que actúa por honor no es más que el ejecutor de una sentencia impuesta por el entorno. Una vez cometido el homicidio, el rey lo sanciona.

La vida es sueño

No se sabe con exactitud en qué fecha escribió Calderón de la Barca *La vida es sueño*, una de sus obras más populares. La perfección dramática y poética indica que no se trata de una obra primeriza y hay estudiosos que la fechan entre los años 1631 y 1635. Gozó de popularidad inmediata.

Basilio, rey de Polonia, escucha una serie de predicciones sobre su hijo Segismundo que afirman que

sería
el hombre más atrevido,
el príncipe más cruel,
el monarca más impío.

Basilio decide encarcelarlo en una fortaleza escondida. Al cabo de unos años, llega allí Rosaura, una dama vestida de varón que persigue a Astolfo, que la ha deshonrado. Escucha los lamentos del protagonista y se lo comunica al rey, que, arrepentido, permite a Segismundo volver a la corte. Para ello, le suministra un narcótico. Segismundo, una vez despierta en palacio, se desquita de su largo encierro: intenta matar a su ayo Clotaldo, se muestra grosero con su prima Estrella, se enfrenta con Astolfo, intenta abusar de Rosaura e incluso amenaza al propio rey. Lo drogan de nuevo y lo devuelven a la torre. Al despertar, Clotaldo le sugiere que todo ha sido un sueño. El protagonista llega a la conclusión contraria: toda la vida es un sueño pasajero:

porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que, rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.

Cuando el pueblo sabe que el heredero está vivo y preso, surge un movimiento revolucionario que libera a Segismundo y lo impulsa a la guerra contra su padre. El príncipe cree que se trata de un nuevo sueño pero actúa pues teme que el sueño se desvanezca otra vez. Y decide hacer el bien, pues es lo único que sobrevive cuando desaparece el sueño.

Segismundo obtiene la victoria y perdona a su padre y a su rival Astolfo; vence su pasión amorosa por Rosaura y se casa con Estrella. Con todo, decide encarcelar al

soldado que había promovido el levantamiento popular. De esta manera, deja a todos claro que, tras haber usurpado el trono, todo quedará como antes.

La vida es sueño es una espléndida construcción dramática donde se plantean cuestiones que rozan lo filosófico, si bien se trata de tópicos universales nada originales: la confusión entre el sueño y la vida, el conflicto entre la libertad y el destino y el tema del poder. Su protagonista vive experiencias comunes a todos los mortales y los conflictos planteados están encarnados en un ser que los siente en sus propias carnes. Las reacciones del protagonista son las propias de un ser humano: furor, cólera o melancolía. El protagonista, asimismo, no es sólo un ser doliente, sino también un ser pensante: sus reflexiones sirven para expresar sus sentimientos, a menudo convulsos y atormentados.

Citamos a continuación el fragmento final del segundo acto. Segismundo ha sido devuelto a la torre y llega a la conclusión de que toda la vida es un sueño.

SEGISMUNDO: Es verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y sí haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive, sueña
lo que es, hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso, que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte, ¡desdicha fuerte!
¿Que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí

de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

V. EL SIGLO XVIII – LA ILUSTRACIÓN

Introducción

Durante los últimos decenios del siglo XVII y los primeros del XVIII se produce en Europa un cambio importante en todos los órdenes. Los valores y conceptos que presidían la sociedad del Barroco entran en crisis poco a poco, pero irreversiblemente. El cambio parte de Inglaterra y de un conjunto importante de intelectuales: físicos, filósofos, sociólogos, economistas, etc. que ponen en tela de juicio los viejos valores de la sociedad y del saber tradicionales. Surge un espíritu crítico y se admiten la razón y la experiencia como las dos únicas vías de conocimiento. Se incrementa el espíritu científico en ese siglo y aparecen científicos y filósofos ingleses importantes como Newton, Locke, Smith y Hobbes.

En Francia surge una generación importante de intelectuales como Voltaire, Rousseau y Montesquieu. En este país también aparece en esta época la primera Enciclopedia, por Diderot, que se considera una de las causas de la revolución francesa.

Según Kant (1724-1804), "la Ilustración es la salida del hombre de la minoría de edad e incapacidad para servirse, sin ser guiados por otros, de su propia mente. Y esta minoría de edad es imputable a él mismo porque su causa estriba no en falta de una mente, sino en la falta de decisión y de valor, del valor de utilizarla sin ser guiado por nadie. ¡Sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propia mente! Éste es el fundamento de la Ilustración.

En el mundo occidental supuso, dentro del terreno del pensamiento, el paso de la edad moderna a la edad contemporánea. Propugnaba unos cambios de ideas y modos de interpretar el mundo que procedían del racionalismo a ultranza de la clase burguesa en ascenso. De hecho, rechazaba todo tipo de dogmatismos y, debido a ello, buscaba desplazar de las esferas de poder a la aristocracia y la iglesia. En español el término procede del francés *Illustration*, que en alemán se llamó *Aufklärung* y en inglés *Enlightenment*, en ambos casos podría traducirse como 'iluminación', en el sentido de 'hacerse la luz'.

La Ilustración en España

La ascensión al trono de Felipe V facilitó la entrada en nuestro país del pensamiento ilustrado. A través de Francia penetran en España las nuevas ideas racionalistas, acogidas con entusiasmo por un reducido grupo de hombres ansiosos de novedades culturales. Sin embargo, la evolución del pensamiento ilustrado en España fue sumamente lenta.

La Ilustración se encontró con dos frentes reaccionarios, la nobleza y el clero, que entorpecieron la labor de los intelectuales. A esto hay que añadir la incultura de un pueblo aferrado a su pasado y a sus tradiciones y dominado ideológicamente por la Iglesia. (Aunque la Inquisición ya había iniciado su decadencia, todavía no había perdido su influencia. Un decreto de Julio de 1834 puso fin a la Inquisición).

El pueblo, que no entendía las bases racionalistas de la Ilustración, recelaba de todo aquello que venía de fuera y, por tanto, era ajeno a la tradición cultural de España.

Sin embargo, se crearon instituciones culturales de gran importancia para el desarrollo y elevación de la lengua. Se fundó por ejemplo la *Biblioteca Nacional*, la Real Academia Española de la Lengua que publica el Diccionario de la Lengua Castellana, la Ortografía y la Gramática de la Lengua Castellana. También comienzan a desarrollarse las tertulias literarias y aparecen las primeras publicaciones periódicas literarias y científicas.



Ideales del Hombre Ilustrado

Los grandes **ideales** del hombre ilustrado son:

- 1 Predominio de la razón como pauta de la conducta humana;
- 2 Creencia en un ideal de felicidad humana, que no se espera de las creencias religiosas como en siglos anteriores, sino del comportamiento racional del hombre;
- 3 Un alto concepto de la utilidad

Estos ideales llevan unas **actitudes** y forma de ser característica del hombre ilustrado:

- 4 Disconformidad con toda forma de tradición anclada en la rutina;
- Un espíritu liberal y tolerante;

- 5 Fe en la ciencia, de la que se espera la solución de los problemas humanos;

- 6 Defensa de una cultura secularizada, pero no atea (admiten la existencia de Dios, pero ponen en duda el papel de la Iglesia, como intermediaria de Dios, y los dogmas de fe);

- 7 Conciencia de fraternidad universal que les lleva a sentirse ciudadanos del mundo;

8 pese a todo el progresismo de los ilustrados no fue un progresismo populista ni revolucionario. Esto se resume en la famosa frase de Federico II de Prusia: "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo".

La Literatura

¿Qué repercusiones pueden tener las ideas ilustradas con respecto a la literatura?

El s. XVIII fue un siglo fundamentalmente didáctico. La prosa de pura creación artística fue escasamente cultivada. Se dio preferencia a la prosa útil, puesta al servicio de la difusión de ideas. El ensayo, que se prestaba admirablemente a los propósitos didácticos de los ilustrados, fue el género más cultivado

Se ha discutido tradicionalmente la importancia, e incluso la misma existencia, de un movimiento ilustrado propiamente dicho y con características específicas en España. Así hacen Menéndez y Pelayo y Ortega y Gasset, entre otros, que en sus escritos buscaron la relación del supuesto movimiento ilustrado con las actitudes europeas del momento. La conclusión provisional a la que se ha llegado, y que se mantiene en el presente, es que en España no se trató de un periodo específico de la cultura, sino más bien de un ambiente general cuya capacidad de revocación y cambio llegó a constituir una de las etapas realmente importantes de la modernidad española.

Literariamente se produjo un enfrentamiento entre la continuidad y la reforma. Y no sólo debido a influencias externas, pues la confrontación fue bastante directa, pero pronto ahogada, en lo que se refiere a la defensa de una nueva razón crítica frente a la sensibilidad tradicional dominada por los prejuicios de una religiosidad y una concepción del poder ancladas en el pasado.

En realidad, y con objeto de evitar los enfrentamientos con los dogmas religiosos dominantes en la España de aquel tiempo, las teorías racionalistas nunca pasaron de moderadas, excepto en el terreno de lo satírico. Con todo, la Ilustración española no pasó de ser reformista, y con sus vacilaciones filosóficas y dudas estéticas, simplemente refleja los modelos franceses, sin llevarlos nunca hasta el extremo.

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1810), alcalde del crimen en la Audiencia de Sevilla (1767), formó parte de la Sociedad de Amigos del País. Trasladado a Madrid, como alcalde de Casa y Corte (1778), fue aquí académico de la Historia, de la Española y Consejero de ordenes. Cuido celosamente del Instituto Asturiano, la obra más entusiasta de su vida; su objeto era la difusión de los conocimientos de aplicación (ciencias exactas y naturales). La censura que hizo de la vida privada de Godoy, y su famoso informe acerca del Tribunal de la Inquisición, con motivo de una competencia, fueron causa del destierro de



Jovellanos.

En marzo de 1801 fue llevado preso desde Gijón al castillo de Bellver (Mallorca), donde se dedicó principalmente a trabajos sobre Arquitectura. Este destierro terminó por un decreto de Fernando VII (1808). Rechazó el nombramiento de ministro del Interior que le proponía el grupo afrancesado. Fue uno de los 11 Representantes de Asturias en la Junta Central del Reino.

Se retiró a Asturias, donde escribió la Memoria en defensa de la Junta Central; y huyendo de los franceses, que habían ocupado Gijón, se refugió en Vega de Navia, donde murió (1810).

Jovellanos fue político, economista, historiador y filósofo. La variedad de sus obras y sus ideas progresivas le colocan al frente de los escritores de su época. Como político, aparece principalmente en la Memoria en defensa de la Junta Central, donde se contienen sus ideas sobre la gobernación del reino, cifradas en una monarquía constitucional. Su obra maestra como economista es el Informe sobre la ley Agraria, por las ideas modernas que en él se contienen. Entre sus obras teatrales sobresalen el drama en prosa El delincuente honrado, y la tragedia Pelayo.

Carlos Marx dio la característica más plena y representativa de Jovellanos como hombre de Estado y reformador. Le denominó «aristócrata-filántropo». 'Jovellanos—dice Marx—amigo del pueblo, esperaba proporcionarle la libertad por medio de una cadena escrupulosamente elaborada de leyes económicas y de la propaganda literaria de doctrinas sublimes». Jovellanos fue enemigo de las tradiciones feudales, «esforzándose por liberar de sus eslabones la sociedad civil». Pero «aun en los mejores años de su vida, no fue hombre de verdadera acción revolucionaria, sino un reformador harto comedido, demasiado meticuloso en la elección de métodos, y por eso inhábil para llevar a cabo la empresa. .. No ajeno a las supervivencias aristocráticas, este carácter intachable fue, al parecer, un ejemplo vivo de que si en España podía surgir una mentalidad capaz de concebir ideas generales, eso solamente como excepción y a cuenta de las energías individuales.

Canto guerrero para los asturianos

A las armas, valientes astures, empuñadlas con nuevo vigor; que otra vez
el tirano de Europa el solar de Pelayo
insultó.

Ved que fieros sus viles esclavos
se adelantan del Sella al Nalón, y otra vez sus
pendones tremolan
sobre Torres, Naranco y Gozón.

Corred, corred briosos,
corred a la victoria, y a
nueva eterna gloria
subid vuestro valor.

Cuando altiva al dominio del mundo

la se ñora del Tibre aspiró,
y la España en dos siglos de lucha
puso freno a su loca ambición;
Ante Asturias sus águilas sólo detuvieron el vuelo veloz,
y el feliz Octaviano a su vista
desmayado y enfermo tembló.
Corred, corred briosos, etc.

Cuando suevos, alanos y godos
inundaban el suelo español;
cuando atónita España rendía
la cerviz a su yugo feroz;
Cuando audaz Leovigildo, y triunfante
de Toledo, corría a León;
vuestros padres, alzados en Arvas,
refrenaron su insano furor.
Corred, corred briosos, etc.

Desde el Lete hasta el Piles Tarique
con sus lunas, triunfando
llegó, y con robos, incendios y muertes
las Españas llenó de terror;
Pero opuso Pelayo a su furia
el antiguo asturiano valor;
y sus huestes el cielo indignado
desplomando, el Auseva oprimió.
Corred, corred briosos, etc.

En Asturias, Pelayo alzó el trono,
que Ildefonso afirmó vencedor;
la victoria ensanchó sus confines,
la victoria su fama extendió.
Trece reyes su imperio rigieron,
héroes mil realzaron su honor,
y engendraron los héroes que altivos
dieron gloria a Castilla y León.
Corred, corred briosos etc.

Y hoy, que viene un villano enemigo
libertad a robaros y honor,
¿en olvido pondréis tantas glorías?

¿sufiréis tan indigno baldón?

Menos fuerte que el fuerte romano,
más que el godo y el árabe atroz,
sufiréis que esclavice la patria,
que el valor de Pelayo libró?
Corred, corred briosos, etc.

No creáis invencibles ni bravos
en la lid a esos bárbaros, no;

sólo en artes malignas son fuertes,
sólo fuertes en dolo y traición.
Si en Bailen de sus águilas vieron
humillado el mentido esplendor,
de Valencia escaparon medrosos,
Zaragoza su fama infamó.
Corred, corred briosos, etc.

Alcaciz arrastró sus banderas,
el Alberche su sangre bebió,
ante el Termes cayeron batidos,
y Aranjuez los llenó de pavor.
Fue la heroica Gerona su oprobio,
Llobregat reprimió su furor,
y las ondas y muros de Gades
su sepulcro serán y baldón.
Corred, corred briosos, etc.

Y vosotros de Lena y Miranda
¿no los visteis huir con terror?
¿Y no visteis que en Grado y Doriga
su vil sangre los campos regó?
Pues ¿quién hoy vuestra furia detiene?
Pues ¿quién pudo apagar vuestro ardor?
Los que ayer eran flacos, cobardes,
¿serán fuertes, serán bravos hoy?
Corred, corred briosos, etc.

Cuando os pide el amor sacrificios,
cuando os pide venganza el honor,

¿cómo no arde la ira en los pechos?
¿quién los brazos nerviosos ató?
A las armas, valientes as tu res,
empucadlas con nuevo vigor;
que otra vez con sus huestes el
Corso el solar de Pelayo manchó.

Corred, corred briosos,
corred a la victoria,
y a nueva eterna gloria
subid vuestro valor.

LEANDRO FERNANDEZ DE MORATÍN

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), se aficionó desde joven al estudio y a las letras. Empezó en los años 1792-1793 un viaje por el extranjero. Vuelto a España fue nombrado Secretario de interpretación de lenguas e individuo de una Junta de teatros. Ante la invasión francesa (1808) tomó el partido del rey José, que le nombró bibliotecario mayor, y, terminada la guerra, pasó a Francia, permaneciendo en París hasta su muerte. Moratín, como dramaturgo, tiene cinco obras originales y tres traducciones. Las obras originales son: El viejo II lo nica, El Barón, La Mogigata, La comedia nueva y El sí de as nicas. El sí de las niñas

La joven doña Francisca (Paquita) sale del convento en que se ha educado y, acompañada por su madre, marcha a Alcalá a desposarse con don Diego, hombre de edad madura. Paquita ama en secreto a don Carlos, sobrino de don Diego; y cuando la amañó entera a su novio de la crítica situación -en que la pone su próximo desposorio con don Diego, la inquietud de don Carlos es extraordinaria; pero se retira al saber que su rival es su tío y protector. Al parecer, Paquita y don Carlos renuncian a su enlace; pero don Diego descubre los amores de Paquita con su sobrino, y, conmovido profundamente por la generosa actitud de ambos, renuncia a su vez a lo que proyectaba y aprueba la boda de los jóvenes.

ACTO SEGUNDO

Escena IV Doña Irene, Doña Francisca

Doña Irene. Pues mucho será que don Diego no haya tenido algún encuentro por ahí, y eso le detenga. Ciertamente que es un señor muy mirado, muy puntual... ¡Tan buen cristiano! ¡tan atento! ¡tan bien hablado! ¡Y con qué garbo y generosidad se porta! ... Ya se ve, un sujeto de bienes y de posibles. ... ¡Y qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene. ... Es mucho aquello. ¡Qué ropa blanca! ¡qué batería de cocina, y

VI. EL ROMANTICISMO

Introducción

Los orígenes del romanticismo hay que buscarlos ya en el siglo XVIII, fundamentalmente en la filosofía y cultura alemanas, país, en el que se produce un movimiento llamado "Sturm und Drang" (tempestad y pasión) que propugna la creación literaria al margen de las reglas clásicas y revaloriza la expresión artística de vivencias y sentimientos. Es ésta la sensibilidad prerromántica, que también se manifiesta muy pronto en Inglaterra y posteriormente se extiende por el resto de Europa. A partir de 1.850 se inicia el realismo y en el último tercio de siglo éste se intensifica dando lugar al Naturalismo.



Ideales y actitudes del hombre romántico

El Romanticismo - como el Renacimiento o el Barroco - no se reduce a un fenómeno literario, sino que abarca todos los aspectos de la cultura de la época - desde la política hasta el arte, desde la literatura hasta las modas -, porque en el fondo viene a consistir en una especial actitud frente a la vida. De ahí que deba hablarse de la psicología del hombre romántico antes de entrar en el estilo de su producción estética. Estos son sus rasgos principales:

Uno de los rasgos capitales del Romanticismo reside en su **espíritu individualista**. El Romanticismo equivale a la rebelión del individuo, a la violenta exaltación de la propia personalidad. El "yo", al que ahora se le tributa un culto frenético, constituye el máximo objetivo de toda la vida espiritual. El mundo externo apenas conserva otro valor que el de mera proyección subjetiva. Agudo egocentrismo que tiene sus raíces en la doctrina enciclopedista (defensora de la postura crítica intelectual) y en el mundo prerromántico (rehabilitador del mundo de las emociones personales).

El hombre romántico se caracteriza también por su **aislamiento y soledad**, temas básicos del Romanticismo. Su individualismo está marcado sobre todo por su conciencia aguda y dolorosa de la propia personalidad, de ser distinto de los demás, que en ciertos casos incluso deriva en un sentimiento de superioridad - su genio, su desgracia o infelicidad mayor que las de nadie -. Esta es la razón por la cual el yo del artista pasa a ocupar el primer plano de la creación. Los sentimientos expresados en las obras románticas son los de sus creadores, quienes expresan su insatisfacción con el mundo, su ansia de infinito, su búsqueda del absoluto, su amor apasionado, su deseo vehemente de libertad, sus estados de ánimo, . Por este motivo la poesía lírica o la música son a lo largo de todo el siglo XIX las artes supremas.

El **ansia de libertad** : El ya mencionado individualismo del hombre romántico produce en él una protesta contra las trabas que hasta entonces tenían cohibido su espíritu, lo cual deriva consiguientemente en un ansia de libertad que se refleja en todas las manifestaciones de la época: el arte, la literatura, la música, la industria, el comercio, la conciencia.



Irracionalismo: Los románticos rechazan la razón y todo lo racional. Sus temas preferidos están relacionados con lo sobrenatural, la magia y el misterio. A estos románticos les falta un pensamiento sistemático y coherente; no comprenden ni interpretan el mundo de una forma global.

Subjetivismo: En el romanticismo se le concede una gran importancia a las emociones, los sueños o las fantasías. Como formas de conocimientos principales se aceptan la intuición, la imaginación y el instinto; es decir impulsos no racionales, marcados por los sentimientos. La pasión se considera una fuerza superior a la razón.

El espíritu idealista : Los románticos sienten una gran predilección por lo absoluto, lo ideal, en conexión con la filosofía idealista, esencialmente alemana, que se impone con fuerza en toda Europa durante la primera mitad del siglo. Por este motivo buscan desesperadamente la perfección, lo absoluto, lo cual explica, por una parte su necesidad de acción, su vitalismo, pero por otra, los anhelos insatisfechos que derivan en su frustración e infelicidad. Ese vago aspirar hacia un mundo superior al de las realidades sensibles y que la razón no acierta a definir, cristaliza a menudo en unos ideales concretos, que el romántico se impone como norte de su vida: la Humanidad, la Patria, la Mujer. Hacia estos objetivos concretos el hombre romántico dirige sus ardorosos afanes: el sentimiento filantrópico, el ideal patriótico y el amor, al que a menudo se le une un vago misticismo.

Angustia metafísica : Al haber perdido la confianza en la razón, el ser romántico es por naturaleza alguien inseguro e insatisfecho, lo cual da lugar a la desazón vital romántica. El romántico siente la vida como un problema insoluble. Su instinto le denuncia la existencia de fuerzas sobrenaturales que escapan a todo conocimiento racional y una invencible angustia sobrecoge su ánimo. Se sabe víctima de un ciego Destino sin justificación lógica e increpa a la Naturaleza, que contempla impasible su dolor. La idea de infinito preside su vida; de ahí su inquietud febril y su terrible desequilibrio. Este aspecto es, sin embargo, también motor de la creación artística en la búsqueda constante del romántico de respuestas y soluciones a las dudas y problemas que se plantean.

Choque con la realidad : Otro tema importante en el Romanticismo es el del desengaño que deriva del choque entre el yo hipertrofiado romántico y la realidad prosaica y gris que no da satisfacción a sus anhelos e ideales.

El romántico - arrastrado por las imágenes que él mismo ha creado en su interior - se encuentra con que la realidad no responde a sus ilusiones. Este hecho lleva al



hombre romántico, falto de serenidad para aceptar su ambiente, a un violento enfrentamiento con el mundo y a rebelarse contra todas las normas morales, sociales, políticas o religiosas.

Evasión: Otro tema importante en el Romanticismo es el del desengaño que deriva del choque entre el yo hipertrofiado romántico y la realidad prosaica y gris que no da satisfacción a sus anhelos e ideales. El romántico - arrastrado por las imágenes que él mismo ha creado en su interior - se encuentra con que la realidad no responde a sus ilusiones. Este hecho lleva al hombre romántico, falto de serenidad para aceptar su ambiente, a un violento enfrentamiento con el mundo y a rebelarse contra todas las normas morales, sociales, políticas o religiosas.

Nacionalismo: En el Romanticismo aparece una cierta obsesión por buscar las raíces de cada pueblo en su historia, en su literatura, en su cultura. Es ahora cuando se inventa el concepto de pueblo como entidad espiritual supraindividual a la que pertenecen individuos concretos que comparten una serie de características comunes: lengua, costumbres, folclore. Así se comprende la revitalización de los antiguos poemas épicos y de las leyendas y tradiciones locales. Es evidente que estas ideas románticas se oponen frontalmente al espíritu universalista de la Ilustración.

José de Espronceda

Nació en Almendralejo, Badajoz. En su adolescencia intentó crear una sociedad secreta para vengar la muerte de Riego. A consecuencia de ello fue desterrado a un monasterio, después salió de España y vivió en Bélgica, Francia, Inglaterra, y Holanda. Vuelto a España en 1.833 formó parte de la extrema izquierda de la izquierda liberal. Sus obras más importantes son: El poema El estudiante de Salamanca, El diablo mundo, extenso poema lírico inacabado también. Y las poesías líricas sueltas, entre las que destacan: *A Jarifa en una orgía*, *El verdugo*, *Canción del cosaco*, *La canción del pirata*, *Himno al sol*.



Canción del pirata



Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín[□].
Bajel[□] pirata que llaman,
por su bravura, el Temido
en todo mar conocido
del uno al otro confín.

La luna en el mar ríela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Estambul.

"Navega, velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío,
ni tormenta, ni bonanza
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sujetar tu valor.

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar.

En las presas
yo divido
lo cogido
por igual.
Sólo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.

Que es mi barco mi tesoro,

que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar.

Sentenciado estoy a muerte.
Yo me río;
no me abandone la suerte,
y al mismo que me condena
colgaré de alguna entena
quizá en su propio navío.

Y si caigo,
¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo,
como un bravo
sacudí.

Y no hay playa
sea cualquiera,
ni bandera
de esplendor,
que no sienta
mi derecho
y dé pecho
a mi valor.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar.

A la voz de -¡barco viene!
es de ver
cómo vira y se previene
a todo trapo escapar.
Que yo soy el rey del mar,
y mi furia es de temer.
Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria, la mar".

Son mi música mejor
 aquilones,
el estrépito y temblor
de los cables sacudidos,
del negro mar los bramidos
y el rugir de mis cañones.

Y del trueno
al son violento,
y del viento
al rebramar,
yo me duermo
 sosegado,
 arrullado
por el mar.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
 mi única patria, la mar".

Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865)



Ángel de Saavedra, duque de Rivas, es una figura indispensable en la literatura del XIX. El momento de transición que le tocó vivir hizo que participara de dos sensibilidades muy diferentes que tienen su reflejo en obras tan dispares como el *Don Álvaro* y los *Romances Históricos*.

Con *Don Álvaro* inició una revolución en el teatro al plasmar en él las ideas románticas captadas en su exilio; y, con los *Romances Históricos*, revalorizó el romance castellano y exaltó los valores de la España tradicional.

Análisis de texto

Duque de Rivas

Don Álvaro o la fuerza del sino

(Jornada Primera)

La escena es en Sevilla y sus alrededores

La escena representa la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, el que estará practicable a la derecha. En primer término, al mismo lado, un aguaducho o barraca de tablas y lonas, con un letrero que diga: "Agua de Tomares"; dentro habrá un mostrador rústico con cuatro



grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hoja de lata y una bandeja con azucarillos. Delante del aguaducho habrá bancos de pinos. Al fondo se descubrirá de lejos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes.

A la izquierda se verá en lontananza la alameda. Varios habitantes de Sevilla cruzarán en todas direcciones durante la escena. El cielo demostrará el ponerse el sol en una tarde de julio, y al recorrerse el telón aparecerán: el TÍO PACO detrás del mostrador en mangas de camisa; el OFICIAL, bebiendo en vaso de agua, y de pie; PRECIOSILLA, a su lado, templando una guitarra; el MAJO y los dos habitantes de Sevilla, sentados en los bancos.

ESCENA I

OFICIAL.- *Vamos, Preciosilla, cántanos la rondeña. Pronto, pronto; ya está bien templada.*

PRECIOSILLA.- *Señorito, no sea su merced tan súpito. Déme antes esa mano, y le diré la buenaventura.*

OFICIAL.- *Quita, que no quiero tus zalamerías. Aunque efectivamente tuvieras la habilidad de decirme lo que me ha de suceder, no quisiera oírtelo... Sí, casi siempre conviene el ignorarlo.*

MAJO.- *(Levantándose.) Pues yo quiero que me diga la buenaventura esta prenda. He aquí mi mano.*

PRECIOSILLA.- *Retire usted allá esa porquería... ¡Jesús!, ni verla quiero, no sea que se encele aquella niña de los ojos grandes.*

MAJO.- *(Sentándose.) ¡Qué se ha de encelar de ti, pendón!*

PRECIOSILLA.- *Vaya, saleroso, no se cargue usted de estera; convídeme a alguna cosita.*

MAJO.- *Tío Paco, déle usted un vaso de agua a esta criatura por mi cuenta.*

PRECIOSILLA.- *¿Y con panal?*

OFICIAL.- *Sí. Y después que te refresques el garguero y que te endulces la boca, nos cantarás las corraleras. (El aguador sirve un vaso de agua con panal a PRECIOSILLA, y el OFICIAL se sienta junto al MAJO)*

HABITANTE 1a.- *Hola; aquí viene el señor canónigo.*



ESCENA II

CANÓNIGO.- *Buenas tardes, caballeros.*

HABITANTE 2a.- *Temíamos no tener la dicha de ver a su merced esta tarde, señor canónigo.*

CANÓNIGO.- *(Sentándose y limpiándose el sudor) ¿Qué persona de buen gusto, viviendo en Sevilla, puede dejar de venir todas las tardes de verano a beber la deliciosa agua de Tomares, que con tanta limpieza y pulcritud nos da el tío Paco; y a ver un ratito este puente de Triana, que es lo mejor del mundo?*

HABITANTE 1a.- *Como ya se está poniendo el sol...*

CANÓNIGO.- *Tío Paco, un vasito de la fresca.*

TÍO PACO.- *Está usía muy sudado; en descansando un poquito le daré el refrigerio.*

MAJO.- *Dale a su señoría el agua templada.*

CANÓNIGO.- *No, que hace mucho calor.*

MAJO.- *Pues yo templada la he bebido, para tener el pecho suave y poder entonar el rosario por el barrio de la Borcinería, que a mí me toca esta noche.*

OFICIAL.- *Para suavizar el pecho, mejor es un trago de aguardiente.*

MAJO.- *El aguardiente es bueno para sosegarlo después de haber cantado la letanía.*

OFICIAL.- *Yo lo tomo antes y después de mandar el ejercicio.*

PRECIOSILLA.- *(Habrá estado punteando la guitarra y dirá al Majo.) Oiga usted, rumboso, ¿y cantará usted esta noche la letanía delante del balcón de aquella persona?*

CANÓNIGO.- *Las cosas santas se han de tratar santamente. Vamos. ¿Y qué tal los toros de ayer?*

MAJO.- *El toro berrendo de Utrera salió un buen bicho, muy pegajoso... Demasiado.*

HABITANTE 1a.- *Como que se me figura que le tuvo usted asco.*

MAJO.- *Compadre, alto allá, que yo soy muy duro de estómago... Aquí está mi capa (Enseña un desgarrón), diciendo por esta boca, que no anduvo muy lejos.*

HABITANTE 2a.- *No fue la corrida tan buena como la anterior.*

PRECIOSILLA.- *Como que ha faltado en ella don Alvaro el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España.*

MAJO.- *Es verdad que es todo un hombre, muy duro con el ganado y muy echado adelante.*

PRECIOSILLA.- *Y muy buen mozo.*

HABITANTE 1a.- *¿Y por qué no se presentaría ayer en la plaza?*

OFICIAL.- *Harto tenía que hacer con estarse llorando el mal fin de sus amores.*

MAJO.- *Pues qué, ¿lo ha plantado ya la hija del señor marqués?...*

OFICIAL.- *No; doña Leonor no lo ha plantado a él, pero el marqués la ha transplantado a ella.*

HABITANTE 2a.- *¿Cómo?...*

HABITANTE 1a.- *Amigo, el señor marqués de Calatrava tiene mucho copete, y sobrada vanidad para permitir que un advenedizo sea su yerno.*

OFICIAL.- *¿Y qué más podía apetecer su señoría que el ver casada a su hija (que con todos sus pergaminos está muerta de hambre) con un hombre riquísimo, y cuyos modales están pregonando que es un caballero?*

PRECIOSILLA.- *Si los señores de Sevilla son vanidad y pobreza todo en una pieza.... don Alvaro es digno de ser marido de una emperadora ¡Qué gallardo!...,*

¡qué formal y qué generoso!... Hace pocos días que le dije la buenaventura (y por cierto no es buena la que le espera, si las rayas de la mano no mienten), y me dio una onza de oro como un sol de mediodía.

TÍO PACO.- *Cuantas veces viene aquí a beber me pone sobre el mostrador una peseta columnaria.*

MAJO.- *¡Y vaya un hombre valiente! Cuando en la alameda vieja le salieron aquella noche los siete hombres más duros que tiene Sevilla, metió mano, y me los acorraló a todos contra las tapias del picadero.*

OFICIAL.- *Y en el desafío que tuvo con el capitán de artillería se portó como un caballero.*

PRECIOSILLA.- *El marqués de Calatrava es un vejete tan ruin, que por no aflojar la mosca, y por no gastar...*

OFICIAL.- *Lo que debía hacer don Álvaro era darle una paliza que...*

CANÓNIGO.- *Paso, paso, señor militar. Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga.*

OFICIAL.- *¿Y por qué no le ha de convenir don Alvaro? ¿porque no ha nacido en Sevilla?...Fuera de Sevilla nacen también caballeros.*

CANÓNIGO.- *Fuera de Sevilla nacen también caballeros, sí, señor; pero...¿lo es don Alvaro? Sólo sabemos que ha venido de Indias hace dos meses, y que ha traído dos negros y mucho dinero... Pero ¿quién es?...*

HABITANTE 1a.- *Se dicen tantas y tales cosas de él...*

HABITANTE 2a.- *Es un ente muy misterioso.*

TÍO PACO.- *La otra tarde estuvieron aquí unos señores hablando de lo mismo, y uno de ellos dijo que el tal don Álvaro había hecho sus riquezas siendo pirata...*

MAJO.- *¡Jesucristo!*

TÍO PACO.- *Y otro, que don Álvaro era hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora...*

OFICIAL.- *¡Qué disparate!*

TÍO PACO.- *Y luego dijeron que no, que era..., no lo puedo declarar..., finca..., o brinca..., una cosa así..., así como... una cosa muy grande allá de la otra banda.*

OFICIAL.- *¿Inca?*

TÍO PACO.- *Sí, señor, eso, Inca..., Inca.*

CANÓNIGO.- *Calle usted, tío Paco, no diga sandeces.*

TÍO PACO.- *Yo nada digo, ni me meto en honduras; para mí cada uno es hijo de sus obras, y en siendo buen cristiano y caritativo...*

PRECIOSILLA.- *Y generoso y galán.*

OFICIAL.- *El vejete roñoso del marqués de Calatrava hace muy mal en negarle su hija.*

CANÓNIGO.- *Señor militar, el señor marqués hace muy bien. El caso es sencillísimo. Don Álvaro llegó hace dos meses, y nadie sabe quién es. Ha pedido en casamiento a doña Leonor, y el marqués, no juzgándolo buen partido para su hija, se la ha negado. Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre la ha llevado al campo, a la hacienda que tiene en el Aljarafe, para distraerla. En todo lo cual el señor marqués se ha comportado como persona prudente.*

OFICIAL.- *Y don Álvaro, ¿qué hará?*

CANÓNIGO.- *Para acertarlo debe buscar otra novia; porque si insiste en sus descabelladas pretensiones, se expone a que los hijos del señor marqués vengan, el uno de la Universidad y el otro del regimiento, a sacarle de los cascos los amores de doña Leonor.*

OFICIAL.- *Muy partidario soy de don Álvaro, aunque no le he hablado en mi vida, y sentiría verlo empeñado en un lance con don Carlos, el hijo mayorazgo del marqués. Le he visto el mes pasado en Barcelona, y he oído contar los dos últimos desafíos que ha tenido ya: y se le puede ayunar.*

CANÓNIGO.- *Es uno de los oficiales más valientes del regimiento de Guardias Españolas, donde no se chancea en esto de lances de honor.*

HABITANTE 1.- *Pues el hijo segundo del señor marqués, el don Alfonso, no le va en zaga. Mi primo, que acaba de llegar de Salamanca, me ha dicho que es el coco de la Universidad, más espadachín que estudiante, y que tiene metidos en un puño a los matones sopistas.*

MAJO.- *¿Y desde cuando está fuera de Sevilla la señorita doña Leonor?*

OFICIAL.- *Hace cuatro días que se la llevó el padre a su hacienda, sacándola de aquí a las cinco de la mañana, después de haber estado toda la noche hecha la casa un infierno.*

PRECIOSILLA.- *¡Pobre niña!... ¡Qué linda que es y qué salada!... Negra suerte le espera... Mi madre la dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas... Pues el generoso don Álvaro...*

HABITANTE 1.- *En nombrando al ruin de Roma, luego asoma... Allí viene don Álvaro.*

ESCENA III

Empieza a anochecer, y se va oscureciendo el teatro. DON ÁLVARO sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía a todos lados, y se va por el puente. Todos le observan en gran silencio.

El primer drama romántico español se abre con una serie de escenas de carácter popular, que constituyen un cuadro costumbrista. Según la primera acotación de la obra, al levantarse el telón nos encontramos ante una escena llena de color, en la que, como si de una pintura se tratara, el dramaturgo ha precisado con todo detalle formas, luces y perspectivas; también nos describe las figuras -personajes- que están en el cuadro: su situación, su indumentaria y la actividad que están realizando. Todo ello, antes de oírles.

Esta primera acotación, además de reflejar el gusto del autor por la pintura realista, es un buen ejemplo de la importancia que los románticos daban a la escenografía; en este caso, la luz que baña la escena a la puesta del sol, aparte de sugerir toda una serie de tonalidades de color y perfume, propios de Andalucía en esta fragante hora de la tarde, nos habla también del momento que anuncia la llegada de la noche y con ella de las horas propicias para la aventura romántica. Será por la noche, o en la oscuridad de la borrasca sólo iluminada por rayos y relámpagos, cuando ocurran los grandes

hechos que desencadenan esta tragedia: el fallido rapto de doña Leonor y la muerte del marqués de Calatrava; la llegada de Leonor al convento -a la luz de la luna-; el primer encuentro entre don Álvaro y don Carlos -en una selva oscura- y, al final de la obra, en un valle rodeado de riscos y maleza y envuelto por nublados y tormenta, las muertes sucesivas de don Alfonso, doña Leonor y don Álvaro. Cuando no es la noche, es la oscuridad de una prisión militar (jornada cuarta) o la celda de un pobre franciscano o la gruta de una penitente (jornada quinta). Los personajes aparecen con frecuencia ocultándose tras el embozo de una capa o bajo el hábito de un fraile; son sombras más que personas estos seres contra quienes se ensaña un destino siempre adverso y que se aman, se buscan, se encuentran y se reconocen sólo para morir. La noche es la hora romántica por excelencia, porque propicia sueños y misterio, vida del espíritu y de la imaginación, hora en definitiva opuesta y distante a la de la turbamulta de los afanes cotidianos y prosaicos por la supervivencia. La noche abre el reino de lo individualizador, de lo íntimo y exquisito, de la ilusión y del amor: de ahí la preferencia de los románticos, y entre ellos el duque de Rivas en esta obra, por las escenas nocturnas.

Nos encontramos, pues, al principio de este drama, con un cuadro de costumbres que más parece apropiado para un sainete que para una tragedia; los personajes son un oficial del ejército, un canónigo, un majo y una gitana. Todos ellos representan gentes anónimas del pueblo sevillano -sólo la gitana y el aguador tienen nombre propio- que se han acercado al aguaducho del puente de Triana para refrescarse, a la puesta del sol de una calurosa tarde de verano. Todo el tipismo local andaluz aparece en estas escenas de paredes encaladas, macetas floridas, rasgueos de guitarra y sorbitos de agua fresca con azucarillos, en torno a una animada conversación; los personajes son tipos populares -prototipos- bien conocidos y están comentando los sucesos de los últimos días.

El cuadro de costumbres, cultivado por grandes escritores románticos y en todos los géneros, tiene una clara motivación para ser incluido dentro del drama romántico: permite al autor transgredir la norma clásica de la unidad de estilo y de la unidad de acción al combinar escenas populares con escenas de personajes aristocráticos e idealizados; al mezclar el humor y el habla coloquial con el lenguaje culto y literario, es decir, unir en la misma obra la forma "baja" de la comedia y la forma "elevada" de la tragedia. Por otra parte, frente a la separación radical entre tragedia y comedia y frente al valor moralizante de ambos géneros dramáticos, como defendían los neoclásicos, el drama romántico vuelve sus ojos al Siglo de Oro y lleva a las tablas ambientes y situaciones de personajes cotidianos, anticipándose así al drama moderno y buscando un género literario a caballo entre la tragedia y la comedia que refunda en un solo espíritu la vitalidad intuitiva del pueblo y la nobleza de los ideales heroicos. En la jornada primera del **Don Álvaro** lo costumbrista queda reducido a varias escenas introductorias, de gran fuerza plástica y en las que el autor nos muestra su fina sensibilidad para captar el ambiente y los tipos populares y, sobre todo, para recoger toda la vivacidad y el gracejo del habla de las gentes sencillas. Si bien estas escenas no tienen relieve argumental independiente de la trama de la obra, como puede ocurrir en las escenas de los criados del teatro lopesco, sí desempeñan un papel importante en el conjunto del drama, porque la gente del aguaducho de Sevilla,

a modo de coro en la tragedia griega, encarna la opinión generosa, espontánea y libre de prejuicios del pueblo ingenuo simpatizando con don Álvaro y su pasión amorosa por Leonor de Vargas. El pueblo defiende al noble indiano por sus obras, lo admira por su valor y gallardía y lo compadece por su desgracia. Lo hacen héroe porque se enfrenta a la actitud tradicional y conservadora de la defensa de la honra calderoniana y porque el marqués de Calatrava y sus dos hijos, apoyados por la Iglesia -representada aquí por la opinión del canónigo-, son los enemigos del ideal y de la libertad.

En la acotación vemos un cuadro realista de un paisaje a orillas del Guadalquivir: todavía no se había construido un puente de obra para cruzar el río, y la pasarela estaba tendida sobre barcas (puente de barcas); otro elemento realista es la costumbre popular de juntarse las gentes, al caer de la tarde, para refrescarse con un vaso de agua fresca y unos azucarillos (el tenderete del tío Paco). La fina sensibilidad de pintor del Duque de Rivas no deja en el olvido un hermoso paisaje de fondo: el barrio de Triana, el Convento de los Remedios (hoy desaparecido), altos cipreses y, en contraste con las pinceladas severas del convento y del ciprés, el movimiento del río y de las barcas: *flámulas* y *gallardetes* y la trémula belleza de los álamos: *se verá en lontananza la alameda*.

El diálogo que empieza después de la acotación inicial es vivo, ágil y lleno de palabras y expresiones populares y castizas.:

OFF.- *Vamos, Preciosilla, cántanos la rondeña. Pronto, pronto; ya está bien templada.*

(...)

OF.- *Quita, que no quiero tus zalamerías*

(...)

PREC.- *¡Jesús!, ni verla quiero, no sea que se encele aquella niña de los ojos grandes.*

En el habla del majo y la gitana abundan los diminutivos cariñosos y los vocativos castizos; así, la gitana se llama Preciosilla -nombre de claras reminiscencias cervantinas- y, entre coqueta y zalamera, al dirigirse a los hombres los llama: *señorito, saleroso, rumboso* a lo que uno de ellos le contesta llamándola *prenda*. También aparecen todo tipo de frases hechas y giros conversacionales:

PREC.- *Señorito, no sea su merced tan súpito. Déme antes esa mano y le diré la buenaventura.* (...)

PREC. (...) *Vaya, saleroso, no se cargue usted de estera; convídeme a alguna cosita*

OF.- *Y después que te refresques el garguero y que te endulces la boca, nos cantarás las corraleras.*

En la escena segunda siguen dialogando en el mismo tono. En un ambiente andaluz no pueden faltar los comentarios sobre toros:

CAN.- *¿Y qué tal los toros de ayer?*

MAJO.- *El toro berrendo de Utrera salió un buen bicho, muy pegajoso...demasiado*

HAB.- *Como que se me figura que le tuvo usted asco.*

Ni tampoco falta el lenguaje sentencioso y proverbial: *Los señores de Sevilla son vanidad y pobreza, todo en una pieza*, ni la ironía: *Que, con todos sus pergaminos, está muerta de hambre y por no aflojar la mosca, por no gastar...*

Especial encanto tiene un rasgo que asociamos siempre con el lenguaje popular andaluz, como es el gusto por la comparación y la metáfora, la hipérbole y los juegos de palabras:

MAJO.- *Aquí está mi capa (enseña un desgarrón) diciendo **por esta boca** que no anduvo muy lejos.(...)*

PREC.- (...) *don Álvaro el indiano, que, a caballo y a pie, es **el mejor torero que tiene España.** (...)*

OF.- *No; doña Leonor no **lo ha plantado a él**, pero el marqués **la ha trasplantado a ella.** (...)*

PREC.- *Hace pocos días le dije la buenaventura (...) y me dio una onza de oro **como un sol de mediodía.** (...)*

OF.- (...) *toda la noche, **hecha la casa un infierno***

En la escena segunda ha entrado un nuevo personaje, el canónigo, que, habitual en la tertulia de tío Paco, mantiene, al principio, con los que ya estaban presentes, un diálogo en el mismo tono cordial y distendido de la primera escena. Pero el clérigo, en ligero antagonismo con los presentes, sobre todo con la gitana y el majo, muestra otros valores humanos e intelectuales: su "andalucismo" tiene algo de reflexión tópica y pedante que no se advertía en el habla más espontánea de los demás personajes: éstos "viven" la vida andaluza; en cambio, el señor canónigo "sabe" de las excelencias de esta vida y está satisfecho de ello. Así, dice:

¿Qué persona de buen gusto, viviendo en Sevilla, puede dejar de venir todas las tardes de verano a beber la deliciosa agua de Tomares, que, con tanta limpieza y pulcritud nos da el tío Paco; y a ver un ratito este puente de Triana, que es el mejor del mundo?

Se nos antoja que el lenguaje del canónigo está un poco deformado por la retórica del púlpito. Sus parlamentos son amplios y obligan a la aquiescencia silenciosa de los oyentes, y alguna de sus réplicas encierra solemnes tautologías: *las cosas santas se han de tratar santamente.*

Ante el desprecio que Preciosilla siente por la conducta del marqués y el deseo popular, que se expresa por boca del oficial, de que don Álvaro castigue al aristócrata con una paliza ejemplar por su despotismo e intransigencia, el canónigo exclama severo y leguleyo:

Paso, paso, señor militar. Los padres tienen derecho de casar a sus hijas con quien les convenga. (...) el señor marqués hace muy bien. El caso es sencillísimo. Don Álvaro llegó hace dos meses, y nadie sabe quién es. Ha pedido en casamiento a doña Leonor, y el marqués, no juzgándolo buen partido para su hija, se la ha negado. Parece que la señorita estaba encaprichadilla, fascinada, y el padre la ha llevado al campo, a la hacienda que tiene en el Aljarafe, para distraerla. En todo lo cual el señor marqués se ha comportado como persona prudente.

Ante este protagonismo colectivo que representan los personajes populares en las escenas I, II y IV y su amor y defensa instintiva del héroe misterioso, el clérigo aparece como la voz que disiente, con una mentalidad cerrada ante el sufrimiento y los sentimientos amorosos y una actitud grotescamente servil hacia la familia del marqués:

CAN.- (...) Si insiste en sus descabelladas pretensiones, se expone a que los hijos del señor marqués vengan, el uno de la universidad y el otro del regimiento, a sacarle de los cascos los amores de doña Leonor.

Sin embargo, los demás desean el triunfo del amor y de la libertad frente a la rigidez de las normas tradicionales:

OF.- El vejete roñoso del marqués de Calatrava hace muy mal en negarle su hija.

y el mismo oficial, al final de la escena cuarta exclama:

OF.-Me alegrara de que la niña traspusiese una noche con su amante y dejara al vejete pelándose las barbas.

Entre todos los comentarios que ha oído, el canónigo, atando cabos, entiende que los rumores sobre las correrías nocturnas de don Álvaro pueden ser sospechas fundadas de transgresión de las normas sociales y del código del honor; entonces, con disimulo -sólo lo expresa en un aparte-, abandona la reunión para ir a comunicar al marqués lo que ya está en boca de todos los sevillanos:

Sería faltar a la amistad no avisar al instante al señor marqués de que don Álvaro le ronda la hacienda. Tal vez podemos evitar una desgracia.

Si en la escena II se ha empezado a hacer el retrato psicológico de don Álvaro y de cómo es su comportamiento social, o sea, la cara brillante del indiano, es porque el autor quiere mostrarnos cuán rápidamente fabrica el pueblo un ídolo y más aún si es para enfrentarlo al viejo y conocido marqués, que representa lo más odiado de la clase dominante. Dicen de don Álvaro:

MAJO.- *Es verdad que es todo un hombre, muy duro con el ganado y muy echado adelante.*

Pero la admiración, en boca de la gitana, alcanza tintes hiperbólicos:

PREC.- *Don Álvaro es digno de ser marido de una emperadora. ¡Qué gallardo!... ¡Qué formal y qué generoso!...*

MAJO.- *¡Y vaya un hombre valiente!*

Y los sevillanos admiran a don Álvaro por su porte físico: es un *buen mozo*; por su liberalidad en el gastar: *me dio una onza de oro como un sol del mediodía*; *Cuantas veces viene aquí a beber, me pone sobre el mostrador una peseta columnaria.*

Como en la canción de El Caballero de Olmedo, recorre el ánimo del pueblo un temor reverente y supersticioso, sobre el futuro de don Álvaro: *le dije la buenaventura (y por cierto no es buena si las rayas de la mano no mienten)*, también sobre el personaje de Leonor: *¡Pobre niña! (...) Negra suerte le espera... Mi madre la dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas.*

Otra característica que contribuye a esta pintura misteriosa de don Álvaro es su origen desconocido: el pueblo se pregunta quiénes fueron sus padres, dónde y cómo ganó tanto dinero; esto, unido a su aspecto distante, altivo y de pocas palabras, despierta asociaciones de posibles pactos con el diablo:

CAN.- (...) *Sólo sabemos que ha venido de Indias hace dos meses y que ha traído dos negros y mucho dinero...Pero ¿quién es?(...)*

TÍO P.- *La otra tarde estuvieron aquí unos señores hablando de lo mismo, y uno de ellos dijo que el tal don Álvaro había hecho sus riquezas siendo pirata...*

MAJO.- *¡Jesucristo!*

TÍO P. *Y otro, que don Alvaro era hijo bastardo de un grande de España y de una reina mora...*

Finalmente, el héroe, arrastrado por su leyenda, es descrito como un ser diabólico:

HAB.- *Y anoche, viniendo yo de San Juan de Alfarache (...) pasó a mi lado, sin verme y a escape, don Álvaro, como alma que llevan los demonios, y detrás iba el negro(...) ¡Cada relámpago que daban las herraduras!...*

Dentro de la estructura dramática de la obra es notable que, en estas primeras escenas, todas las historias sobre los personajes principales las vamos conociendo "in

absentia" de los mismos; ellos no han aparecido sobre las tablas más que en la conversación de las gentes, que les admiran, que les quieren o que les temen. Este recurso reviste a don Álvaro y a la familia de los Vargas -protagonista y antagonistas- de un halo heroico, novelesco, que agranda el temple y la figura de estos personajes: por el papel que ha desempeñado en su presentación el coro popular, son, aun antes de que les veamos actuar, personajes de leyenda, de una leyenda viva que les precede -y les persigue-. Por otra parte, este cuadro de costumbres con que el Duque de Rivas abre el telón, así como todos los que incluye en las restantes jornadas, no son meros añadidos decorativos o folclóricos sino que, perfectamente incardinados en la trama argumental, nos informan sobre lo que debemos saber y, al mismo tiempo agrandan dramáticamente -en todos los sentidos de esta palabra- la figura de los protagonistas.

Así pues, la gallardía, la generosidad, la hombría de bien y el halo de misterio han precedido a don Álvaro; su primera aparición tiene lugar interrumpiendo, precisamente, unos comentarios sobre su persona y hace entrada, más que como ser humano como una fugaz visión fantasmal, ante el pueblo que permanece fascinado en silencio. El autor le dedica toda la escena III -escena que está formada tan sólo por una acotación descriptiva-, y que corrobora plásticamente todo lo que sobre don Álvaro se había ido forjando sobre don Álvaro en la mente del espectador. ¿Hay una manera más "romántica" de existir y de aparecer?

La escena III juega en relación y por contraste con la acotación que ha iniciado la obra. Ahora se nos da cuenta del paso de las horas y del cambio de luz: está ya entrando la noche. Los personajes son los mismos, pero están "en gran silencio" y un ratito antes se encontraban en animada conversación; parece que la escena se ha congelado y, el héroe romántico, se desliza hacia el fondo, con elegancia y doliente porte, solo e inalcanzable.

Don Álvaro sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena, mirando con dignidad y melancolía, a todos lados, y se va por el puente.

No sólo su aspecto físico resulta grandioso y teatral sino que el aura de un espíritu superior y atormentado se desprende de él. Si lo comparamos con el otro gran personaje romántico de nuestras tablas, don Juan, tenemos la sensación de que el de Zorrilla es un ser mucho más de carne y hueso que don Álvaro; aquél es más primitivo, más solar, más vital en su alocada carrera de seducciones; éste mantiene una titánica lucha interior entre su pasión amorosa y un destino adverso que le sobrepasa y contra el que lucha hasta la muerte; don Juan es humano y se enfrenta a las limitaciones físicas y materiales de la naturaleza, hasta que el amor verdadero lo rinde y lo eleva hacia el reino del espíritu; don Álvaro es un alma poderosa, que lucha contra los dioses siniestros de la desconfianza, el fanatismo y la estupidez de la humanidad, avalados por la tradición, y por ello, porque ha emprendido una lucha desigual, sucumbe ante la fatalidad de su destino.

Guía para el comentario

Tema

Presentación de don Álvaro, arquetipo de héroe romántico, a través de los comentarios de un grupo de personajes. Mediante sus palabras conocemos el conflicto de su amor imposible.

Estructura

El texto está constituido por:

- Una acotación de apertura, que presenta un auténtico cuadro de costumbres.
- En las escenas I y II asistimos a la conversación de un grupo de personajes populares.
- La escena III, por el contrario, consta de una única acotación en la que don Álvaro hace una fugaz y misteriosa aparición.

Claves para el comentario

- Este fragmento inicial del **Don Álvaro** es un buen ejemplo del cuadro de costumbres del romanticismo. Se puede relacionar con dos aspectos de este género:
 - el pintoresquismo, los valores plásticos y descriptivos.
 - el gusto por tipos populares (el tío Paco, el majo, la gitana, el canónigo, el militar).

Ambos se relacionan con el nacionalismo y el folklorismo propios del movimiento romántico.

- La presentación del protagonista del drama ofrece un catálogo completo de las características del héroe romántico: origen misterioso, carácter aventurero, exotismo, rechazo social, destino trágico. Se comentarán las anticipaciones del texto donde se muestra al personaje marcado por la fatalidad -"la fuerza del sino"-.
- Como complemento, la heroína romántica, doña Leonor, aparece también como víctima de las convenciones sociales y de la fatalidad del destino.
- El realismo de la escena -conversación popular- pasa por la perfecta adecuación entre los personajes y sus comentarios: así, mientras que el oficial resalta los rasgos de caballeridad y valor de don Álvaro, la gitanilla insiste en su apostura y galanura; por su parte, el canónigo aporta la nota conservadora y tradicionalista, en franca oposición a la simpatía popular que despierta el héroe. En este mismo sentido, se analizarán las expresiones coloquiales y castizas de los personajes.
- El idealismo romántico queda relegado, en este fragmento, a la escena III, constituida únicamente por una breve acotación: cae la noche y don Alvaro aparece como una presencia fantasmal y misteriosa. Se trata de un momento mágico dentro del drama: la mezcla de dignidad y melancolía del personaje revelan la soledad y el desamparo del héroe romántico; el silencio con que es recibido, frente al parloteo de las escenas restantes, subraya su carácter inaccesible y distante.
- El texto está escrito en prosa, quizá para recordar su carácter realista y popular (costumbrismo), frente a otros pasajes de la obra, escritos en verso, donde se hace patente un tono más artificioso, heredado del teatro del Siglo de Oro. La

alternancia entre verso y prosa responde a la rebeldía romántica frente a las reglas y preceptos, a la libertad y subjetividad que se impone en la concepción artística.

Relación del texto con su época y autor

Se considera **Don Álvaro o la fuerza del sino** como la obra inaugural del romanticismo español, pues su estreno en 1835 supuso el reconocimiento oficial de este nuevo movimiento en nuestro país. Pero es, además un drama emblemático dentro del teatro romántico, tanto por contener sus tópicos principales-el héroe, el amor inalcanzable, el destino trágico, el suicidio como forma de liberación, la naturaleza agreste, la ambientación religiosa -como por la flexibilidad de su planteamiento literario- ruptura de las unidades clásicas, carácter tragicómico, alternancia de verso y prosa, efectismo, ausencia de ejemplaridad-.

Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas, pertenece a la primera generación romántica española, aquella que trajo después de su exilio las primeras influencias europeas, y su drama es una clara muestra de la simbiosis entre elementos realistas y costumbristas por una parte y aspectos idealistas y románticos por otra.

Finalmente, en esta obra encontramos la herencia de la comedia barroca - Shakespeare, Calderón- sin que ello deba entenderse como una voluntad restauradora ni como la continuidad de una tradición literaria.

Otras actividades

1. Los alumnos pueden contemplar reproducciones de algunos cartones de Goya y descubrir en ellos elementos del paisaje y de los personajes para compararlos con los descritos en un cuadro de costumbres. Podemos proponer que describan un “cuadro de costumbres” de la actualidad (una escena típica de mercado, un suceso habitual en la cafetería o una conversación entre vecinas)

2. Proponemos leer en clase alguno de los artículos de Mesonero Romanos -**Escenas matritenses**- o de Estébanez Calderón -**Escenas andaluzas**- que son descripciones costumbristas de cuadros populares madrileños y andaluces, y compararlos con algún artículo de Larra: **La diligencia** y **El castellano viejo**, donde lo que hace el autor es “crítica de costumbres”.

3. Resultaría interesante comparar la imagen fantasmal y misteriosa del héroe romántico descrita en la Escena III, con alguna de las visiones femeninas evanescentes y seductoras que aparecen en tantas leyendas de Bécquer -**El rayo de luna, El beso, Los ojos verdes**-.

Gustavo Adolfo Bécquer (1837-1871)

Biografía

Fue hijo del pintor José Domínguez Insausti, que se firmaba Bécquer por unos antepasados suyos llegados a Sevilla desde Flandes.

Nació en esta ciudad, quinto hermano de una familia de ocho varones y, siendo aún muy niño,



quedó huérfano de padre y, poco después, también de madre. Fue recogido por su madrina, doña Manuela Monahay, una mujer muy culta. Después de tener que abandonar los estudios de náutica que había iniciado en Sevilla, se trasladó a Madrid. Allí colaboró en diversas revistas literarias y pasó muchas penurias económicas y de salud. Se enamoró de Julia Espín y Colbrandt, el gran amor de su vida, pero sin ser correspondido.

Se casó con Casta Esteban, con la que tuvo tres hijos, pero el matrimonio fracasó y se separaron, aunque se reconciliarían antes de la muerte del poeta. Bécquer consiguió algún trabajo estable, pero pronto fue cesado y continuaron sus muchos problemas. La muerte de su hermano Valeriano, con el que siempre estuvo muy unido, fue otro duro golpe para él. Murió prematuramente, rodeado de muy pocos, pero fieles amigos. Bécquer parece un hombre que hubiera nacido marcado por un destino adverso, bajo el signo de la carencia; por no tener, no tuvo ni tiempo de ver publicadas sus obras, ya que se editaron después de su muerte.

Las Rimas

Las Rimas de Bécquer son - las fijadas hasta hoy, ochenta y siete -, en su mayoría, breves poemas de una, dos o tres estrofas, en los que predominan los de cuatro versos, endecasílabos y heptasílabos combinados, en asonancia alternante en los pares y de "pie quebrado". La característica más destacada en cuanto a la métrica es que tienen un carácter indiscutible de poesía culta, pero siguen los cauces de las formas líricas tradicionales en cuanto a rima y brevedad.

Bécquer había distinguido dos tipos de poesía en su época:

- 1 Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.
- 2 Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía. (Esta última es la poesía de Bécquer)

Lo primero que destaca en el lenguaje de las Rimas es su escasez de adjetivos. También fue parco en el uso de metáforas y otros tropos. No hay oscuridad en su poesía. Sí utiliza, en cambio, con frecuencia la anáfora y, en general, muy ricas y diversas estructuras paralelísticas, tanto sintácticas como semánticas. También aparece con frecuencia el hipérbaton. Bécquer huye de la poesía narrativa y retórica tan frecuente en su tiempo. No hay narración en las Rimas, aunque sí descripción. Lo que constituye el centro lírico de sus poemas es su sentimiento; lo demás es lo circunstancialmente mínimo para que se comprenda la expresión de su sentir. El secreto de la profunda impresión que ha causado la poesía de Bécquer es ese saber



decir, íntimo y confidencial, sin retóricas huecas ni pretensiones de brillantez, intentando expresar su sentir clara y exactamente, con los mínimos elementos necesarios.

Siguiendo el orden de las Rimas, tal como lo establecieron sus amigos en la primera edición, se han establecido cuatro series temáticas sucesivas y fundamentales: Primera serie: rimas I-XI, tema dominante, la poesía misma. Segunda serie: rimas XII-XXIX. El tema del amor. Tercera serie: rimas XXX.LI, el tema del desengaño. Rimas LII.LXXVI. domina un sentimiento de dolor insondable, de angustia desesperanzada y solitaria, y da hastío.

Se ha dicho que las Rimas son la historia de un amor desgraciado. En efecto, los temas dominantes son la búsqueda del tú amoroso y la confrontación y el antagonismo entre el tú de la amada y el yo del poeta. Como aspectos parciales, el tú de la amada se concreta en poemas en los que se canta su belleza, dormida o despierta, aunque también en otros, la mujer fatal, engañadora, cínica o estúpida. El yo del poeta se concreta en poemas en los que aparece ilusionado y enamorado o dolorido, hastiado y decepcionado.

Importancia en palabras de Vicente Gaos

Bécquer es uno de los grandes, auténticos poetas de nuestra historia literaria y como tal no puede dejar de estar vigente hoy día. [...] La poesía española del siglo XX tiene su punto de partida en el autor de las Rimas. [...] Bécquer se hace patente, y su huella es profunda, en los autores del 27, como antes en Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. [...] El significado de su vigencia es más amplio e importante. La sensibilidad que inaugura Bécquer, en su forma expresiva, no ha caducado. Existe un vínculo vivo que sigue religando lo lírica de hoy a la de Gustavo Adolfo. [...] Su vigencia es la de un poético escalofrío, la de una temperatura, la de una atmósfera que todavía estremece, enciende y envuelve la poesía española, pasados cien años desde la muerte de Bécquer.

XXI

"¿Qué es poesía?",dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
"¿Qué es poesía?" ¿Y tú me lo preguntas ?
Poesía...eres tú.

IV

Los suspiros son aire, y van al aire.
Las lágrimas son agua, y van al mar.
Dime mujer: cuando el amor se olvida
¿sabes tú adónde va ?

IV

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira:
Podrá no haber poetas; pero siempre

habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;

mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
Y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista;

mientras la humanidad siempre avanzando,
no sepa a dó camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma
sin que los labios rían;
mientras se llora sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;

mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡Habrà poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;

mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡Habrà poesía!

XLI

Tú eras el huracán y yo la alta
torre que desafía su poder:

¡tenías que estrellarte o que abatirme!
¡No pudo ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firme aguarda su vaivén:
¡tenías que romperte o que arrancarme! ...
¡No pudo ser!

Hermosa tú, yo altivo; acostumbrados
uno a arrollar, el otro a no ceder:
la senda estrecha, inevitable el choque ...
¡No pudo ser!

XLIV

Como en un libro abierto
leo de tus pupilas en el fondo;
¿a qué fingir el labio
risas que se desmienten con los ojos?

¡Llora! No te averguences
de confesar que me quisiste un poco.
¡Llora! Nadie nos mira.
Ya ves: soy un hombre... ¡y también lloro!

XLIX

Alguna vez la encuentro por el mundo
y pasa junto a mí:
y pasa sonriéndose y yo digo
¿Cómo puede reír?
Luego asoma a mi labio otra sonrisa
máscara del dolor,
y entonces pienso: "¡Acaso ella se ríe,
como me río yo!"

LII

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis

del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego encienden las sangrientas orlas,
arrebatao entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme por piedad a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad!, ¡tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!

XXX

Asomaba a sus ojos una lágrima,
y a mi labio una frase de perdón;
habló el orgullo y se enjugó su llanto,
y la frase en mis labios expiró.
Yo voy por un camino, ella por otro;
pero al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: ¿por qué callé aquél día?
Y ella dirá: ¿por qué no lloré yo?

Análisis de textos
Gustavo Adolfo Bécquer
Rima LII (Rimas)

*Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!
Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!
Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,*

*arreatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!
Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!*

Nos asomamos a esta rima de Bécquer como quien contempla un cuadro de Friedrich o relee un pasaje del *Werther* de Goethe. En ella se condensa toda la fuerza del Romanticismo más genuino: una naturaleza destructora que es, paradójicamente, la única salida para un alma atormentada por un amor perdido. La fusión panteísta hombre-mundo que se propone como solución no es otra cosa que un suicidio; de ahí que sea tal vez ésta la rima más violenta y desesperada de su autor. Como es habitual en nuestro poeta, la estructura es engañosa y el tema principal sólo nos es revelado al final: tras la visión casi apocalíptica de un paisaje tormentoso, comprendemos que, en realidad, se trata de una naturaleza salvadora y piadosa. La auténtica violencia –la verdaderamente dolorosa– es la que sufre el corazón atormentado por el recuerdo amoroso. Todo el poema se articula en forma de diálogo del ‘yo’ con las fuerzas del temporal; como en la vieja cantiga galaico-portuguesa, la naturaleza es aquí la interlocutora, la confidente, todavía más, la posible dispensadora de ayuda. El deseo de muerte, de acabamiento, que late bajo tanta vehemencia, une indisolublemente al hombre y a los elementos naturales, personificados en los vocativos y en los imperativos. Este aparente caos está, sin embargo, meticulosamente ordenado y administrado. Gran amigo de paralelismos y repeticiones, el poeta ha distribuido en tres bloques esta súplica terrible, acudiendo incluso a uno de los recursos más eficaces de la poesía popular: el estribillo, que aquí funciona de forma obsesiva, hasta desembocar en la estrofa final.

Se dirige el ‘yo’ a tres elementos metonímicos de esa naturaleza desatada: *olas gigantes, ráfagas de huracán y nubes de tempestad*. Los sustantivos se califican con notas de violencia y dan paso, en los tres casos, a acciones destructivas: *romper* y *arreatar*. Esta violencia se refuerza con la aliteración progresiva del sonido de la *r* durante todo el poema y estalla en la exclamación final de cada estrofa. Frente al carácter activo y dinámico del entorno natural, el ‘yo’ adopta la actitud pasiva del que se entrega, abandonado a los tres participios paralelos, en los que se percibe claramente la gradación de los efectos de tanta violencia:

envuelto — arrastrado — arreatado

La desorientación en que sin duda se halla sumido el ‘yo’ se expresa en los complementos circunstanciales que lo acompañan, que destacan la obscuridad que lo rodea, la ceguera que lo invade: *sábana de espumas - ciego torbellino - niebla oscura*. Pese a esta voluntad de orden y de rigor, el poema no pierde su fuerza: oímos el fragor del agua, el rugido del huracán, el restallido del rayo. La aliteración de la *r* y de la *s*, así como de los sonidos nasales (*m* y *n*), contribuye a esta pintura con palabras. Recordemos que para Bécquer la poesía existe independientemente del poeta. En este caso, está en el magnífico espectáculo de una naturaleza indomeñable, que sólo la palabra poética puede describir.

*Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!*

Obsérvese que al efecto contundente del estribillo contribuye la medida de los versos, heptasílabos frente a endecasílabos. De esta forma se condensa aún más la significación esencial de cada estrofa: la petición de aniquilación-fusión del ‘yo’ en la naturaleza.

El primer vocativo opone en sus dos versos dos elementos, uno activo y fuerte, y otro pasivo y débil: *olas gigantes - playas desiertas y remotas*. A la palabra *olas* le acompañan tres notas de violencia: *gigantes* (el tamaño), *os rompéis* (la acción) y *bramando* (el sonido). Las playas son calificadas, en cambio, con un emparejamiento de adjetivos que, en el fondo, nos remiten a la soledad y el alejamiento del propio ‘yo’ poético: *desiertas y remotas*. El participio *envuelto* nos conduce, casi inevitablemente, a la metáfora del agua embravecida, *sábana*; es ésta una palabra que relacionamos con sueño y descanso, es decir, con aquello a lo que el ‘yo’ aspira. Pero frente a la sumisión del tercer verso, en el cuarto irrumpen el imperativo y la exclamación: más que ruego o súplica, diríase mandato. La acción verbal corresponde, otra vez, a la naturaleza en la que el ser humano es sólo un objeto paciente: *¡llevadme con vosotras!*

La segunda estrofa repite, como hemos visto, el mismo esquema. El vocativo alude esta vez a un elemento aéreo, el *huracán*, y nos conduce a un nuevo escenario, el *bosque*.

*Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!*

Nuevamente, contrastan los elementos de fuerza y violencia –*ráfagas, huracán, arrebatáis*– con la fragilidad de quien los sufre: relacionamos inmediatamente las *marchitas hojas* con el otoño de la vida, la decadencia, el pasado perdido. El encabalgamiento del verbo *arrebatáis* acentúa la brusquedad de la acción. Si en la estrofa anterior destacaba la horizontalidad –*olas y playas*–, ahora se resalta la verticalidad: el uso de un hipérbaton típicamente becqueriano distribuye los epítetos –*alto bosque, marchitas hojas*–; los altos árboles sacudidos por el viento pierden sus hojas.

En cuanto al ‘yo’ poético, la fusión entre naturaleza e individuo que expresa el nuevo participio –*arrastrado*– queda además reforzada por el desplazamiento calificativo: es el torbellino quien está *ciego*. Finalmente, irrumpe el fuego en el poema y la antítesis fuerza-debilidad que hemos encontrado desde un principio, se convierte ahora en una oposición cromática –*luz/oscuridad*– y térmica –*fuego/niebla*–:

*Nubes de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las desprendidas orlas,
arreatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!*

La violencia del rayo se refuerza con la aliteración –casi onomatopeya en este caso– del primer verso: el *rayo rompe* las nubes, convirtiéndose en *orlas* que se *desprenden*, como las hojas secas de la estrofa anterior. Es significativo que no sean las nubes las que realizan la acción verbal; el sujeto gramatical es el rayo, quedando ellas relegadas a un mero complemento. La naturaleza es, pues, víctima de la propia naturaleza: autodestructora que se devora a sí misma. De la violencia del agua hemos pasado a la del fuego, a medida que aumentaba la pasión y la vehemencia del texto –es decir, conforme crecía la desesperación del ‘yo’–. El participio nos conduce ahora a la tiniebla –*arreatado entre la niebla oscura*– y se exclama por tercera vez el trágico estribillo. Naturalmente, toda esta tensión acumulada tenía que desembocar en la última y decisiva estrofa:

*Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.*

La anáfora del verbo *llevadme* cobra todo su sentido ya en tono más sereno y, al imperativo, le sucede la súplica.

Pero sin duda la palabra clave es *vértigo*, que queda encabalgada, suspendida también en el aire. En ella confluyen los elementos de caos anteriores:

envuelto - sábana de espumas

arrastrado - ciego torbellino el vértigo

arreatado - niebla oscura

Este vértigo al que se arroja el ‘yo’ poético protagoniza la acción violenta que tampoco podía faltar en la estrofa final; *arranca* –y continúa la aliteración de la *r*– las dos potencias que lo atormentan: la *razón* (inteligencia) y la *memoria* (recuerdos amorosos). Los sustantivos actúan así, abriendo y cerrando el verso, de forma metonímica: el pensamiento y el sentimiento han de ser despojados del hombre por la naturaleza, como hace ésta con las hojas del bosque. Lo que, en definitiva, se está pidiendo es una forma de suicidio típicamente romántica: la enajenación, la locura.

El poema se cierra (¿pero realmente se cierra?) con nuevas exclamaciones de dolor. El empleo de los puntos suspensivos abre una fisura en tanta animosidad, desnuda de pronto la debilidad que subyace tras tanta fuerza. Por eso este final nos suena, inequívocamente, a confesión. El ‘yo’ muestra, por fin, su *miedo* y su *dolor*:

*¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!*

Ese sujeto que aparecía fundiéndose con la naturaleza en los versos anteriores –uso del participio y del pronombre átono *me*– asume finalmente el protagonismo de

la primera persona del presente *–tengo–* y del posesivo *–mi dolor–*. Pero lo hace para mostrar su herida. El encabalgamiento del último verso subraya el miedo al vacío, el vértigo ante la nada, el horror a la soledad. El recuerdo es el verdadero caos, el auténtico torbellino al que teme el ‘yo’ poético, y la muerte o la locura son las únicas vías de escape de esta condena. Concluamos recordando que Bécquer es un escritor posromántico, y que toda la fuerza, vehemencia y desmesura del Romanticismo encuentran en él un cauce repentinamente sereno y equilibrado. La violencia expresiva de esta rima ha quedado, así, contrarrestada por el meticuloso proceder de un autor más moderno. De aquí a la poesía del siglo XX hay sólo un paso: nuestro último romántico es también nuestro primer poeta contemporáneo.

Guía para el comentario

Tema

Deseo de destrucción y muerte en forma de fusión panteísta con la naturaleza para huir del sufrimiento del recuerdo amoroso.

Estructura

Diferenciamos claramente dos partes en el poema:

- Apelación y súplica a la naturaleza: deseo de fusión y aniquilación en ella (las tres primeras estrofas).
- Motivo de la súplica: miedo al dolor y a la soledad (última estrofa).

Insistiremos en dos aspectos relacionados con esta estructura:

- El poema se articula en forma de diálogo con los elementos. Es, por tanto, un claro exponente de la proyección subjetiva en el paisaje del hombre romántico.
- Esta configuración es característica de Bécquer, donde el núcleo significativo queda normalmente al final de la estrofa y del poema.

Claves del texto

- Lo más llamativo es, sin duda, la disposición paralelística y anafórica del texto. La desmesura de la naturaleza tormentosa y la explosión apasionada de la subjetividad, netamente románticas, se someten aquí a una voluntad de orden, a un equilibrio poético. El paralelismo se produce en todos los niveles: sintáctico, fonológico y semántico.
- Se personifica la naturaleza, ya que en ella el hombre proyecta sus sentimientos. Destaca la violencia de la descripción –uso de la aliteración de la *r* y de los verbos de acción destructora– para reflejar la violencia de la tempestad y, lo que es más, la violencia de la pasión.
- La antítesis entre la naturaleza y el ‘yo’ poético se resuelve, finalmente, en el deseo de fusión panteísta. El contraste continuo entre elementos de fuerza y de debilidad reproduce el propio choque hombre-mundo del Romanticismo.
- El texto refleja la vehemencia y desesperación del sentimiento: exclamaciones, repeticiones, puntos suspensivos. El tono del poema es solemne, enfático, casi grandilocuente; responde a esa «retórica de la emoción» que caracterizó a nuestro Romanticismo. A este efecto contribuye el ritmo de los versos, especialmente el de los endecasílabos que abren las tres primeras estrofas (con acento en la primera sílaba). La misma contundencia expresiva se encuentra en el empleo del heptasílabo, a modo de estribillo, donde la fuerza recae en el ímpetu del verbo imperativo y las

exclamaciones, pero también en su lenguaje sencillo y directo (la súplica), muy diferente al de los versos de arte mayor.

Relación del texto con su época y autor

Relacionaremos el poema, fundamentalmente, con tres aspectos: – El Romanticismo: temas y actitudes de este movimiento que se reflejan en la rima comentada. Ya lo hemos mencionado: la naturaleza salvaje, el ‘yo’ atormentado, el ansia de autodestrucción, la subjetividad proyectada en el mundo exterior al sujeto, el miedo a la soledad, el sentimiento amoroso como fundamento de la estabilidad.

– La concepción poética de Bécquer: la poesía como lenguaje con que se ha de captar la belleza esencial del mundo; la poesía como «pintura», como «traducción» de la auténtica poesía que existe independientemente del poeta.

– Bécquer como posromántico que impone un cierto equilibrio al torrente romántico y sienta las bases de la lírica española contemporánea.

Otras actividades

1. El tema del deseo de olvido y del miedo a la muerte es habitual en las últimas composiciones de Bécquer. Podría cotejarse este poema con las Rimas LXV (*Llegó la noche y no encontré un asilo...*) y LXVI (*¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero...*). Esta última rima permite, además, establecer una interesante comparación con el poema *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda.

2. La fusión con la naturaleza como vía de autodestrucción es genuinamente romántica. Se puede introducir al alumno en este aspecto tan germánico del Romanticismo leyendo algunos pasajes del *Werther* de Goethe. Recomendamos, concretamente, en relación con este texto, la carta que escribe el protagonista a su amigo Guillermo con fecha 12 de diciembre, pocos días antes de su suicidio.

3. Como siempre, son muy ilustrativas las reproducciones de pintura de la época. Para acompañar a esta rima, podemos acudir a los paisajistas del Romanticismo: el inglés Turner, el francés Delacroix y, especialmente, el pintor alemán G. D. Friedrich, en cuyos atormentados paisajes a menudo destaca una figura humana anónima, contemplándolos de espaldas al espectador.

4. Aunque en general las Rimas de Bécquer nos sugieren la música de piano de Chopin –*Nocturnos, Estudios y Preludios*–, en este caso convendría más la audición de algún poema sinfónico como el *Manfred* de Schumann o la obra del mismo título de Tchaikovsky.

VII. REALISMO Y NATURALISMO

Introducción

Los inicios del realismo hay que situarlos en 1848 con los movimientos revolucionarios de la clase obrera, influida por la obra de Marx y Engels - *El Manifiesto* -. Esta época posterior al Romanticismo se caracteriza por profundas transformaciones sociales: éxodo rural a las ciudades, gran



crecimiento demográfico, una burguesía cada vez más conservadora. Es la época de la Revolución Industrial en Inglaterra y algo después en otros países europeos, una época en la que se da un progreso técnico con nuevos inventos y un desarrollo de la industria y el comercio nunca visto hasta ese momento. A partir de la década de los 80 aparece una nueva corriente novelística, procedente de Francia, que se llamó *Naturalismo*.

La filosofía

El positivismo arremete contra el idealismo propio del Romanticismo. Se rechaza la especulación pura y la metafísica. Por el contrario se propone la investigación de los hechos observables y medibles. La experiencia se considera el punto de partida del saber y surge la sociología la psicología científica. Cabe reseñar como otra corriente la filosofía marxista que surge del pensamiento socialista y que se caracteriza por la aceptación de que la filosofía no debe limitarse a interpretar el mundo sino transformarlo. Otra idea principal de esta filosofía es su deseo de lucha por la abolición de la sociedad burguesa y la implantación del socialismo.

La ciencia

Dentro de la ciencia se aprecian tres corrientes distintas:

- 1 El experimentalismo que defiende que la ciencia basa en la experiencia y los experimentos.
- 2 El evolucionismo cuyo principal teórico es Darwin, quien en su libro "El origen de las especies" defiende la teoría de la evolución basada en la adaptación del medio, la lucha por la vida de los seres vivos y la selección natural.
- 3 Las teorías sobre la herencia. Las leyes de la herencia fueron expresadas en (1865) en el libro "Leyes de la Herencia" por Mendel.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Vicente Blasco Ibáñez nació en Valencia el 29 de enero de 1867 y desde muy joven se metió de cabeza en el movimiento social de aquel entonces. Después de haber terminado en 1883 el colegio y haber pasado una breve temporada en Madrid, Ibáñez reside en Valencia, donde en 1888 termina sus estudios en la Universidad de la ciudad natal. Más de una vez el escritor fue arrestado y encarcelado por su actividad política y en varias ocasiones se veía obligado a emigrar del país. Sus primeras obras "Arroz y tartana" (1894), "Flor de mayo" (1895), "Cuentos valencianos" (1896), "La Barraca" (1898), "Entre naranjos" (1900), "Cañasy barro" (1902) reflejan los problemas sociales de la vida de los trabajadores y de la pequeña burguesía.

En 1903—1905 publicó sus novelas dirigidas contra el clericalismo; "La Catedral", "El Intruso" y las obras de valor político "La Bodega", "La Horda". El contenido de estas obras está íntimamente ligado al movimiento obrero, a la lucha de las masas trabajadoras contra la explotación capitalista.

Entre sus novelas de fama se hallan también "Los muertos mandan" (1903), "La maja desnuda" (1905), "Sangre y arena" (1908), obras que demuestran el mundo de hipocresía engendrado por el capitalismo que envenena a todos los que entran en contacto prolongado con él.

Como respuesta al establecimiento de la dictadura de Primo de Rivera apareció su famoso panfleto político "Alfonso XIII desenmascarado" (1924), que tuvo mucha importancia en la preparación ideológica del derrocamiento de la monarquía. Sus últimos años Blasco Ibáñez los pasó en Francia, en Mentona, escribiendo novelas históricas. Murió en 1928. Más de una vez Vicente Blasco Ibáñez.

SANGRE Y ARENA VI

La muchedumbre manoteaba llamando al torero. "¡Aquí, aquí!" Cada uno quería que matase al toro frente a su tendido, para no perder ni un detalle, y el espada vacilaba entre los llamamientos contradictorios de miles de bocas.

Con un pie en el estribo de la barrera, calculaba el lugar mejor para dar muerte al toro. Había que llevarlo más allá. Al torero le estorbaba el cadáver del caballo, que parecía llenar con su despanzurrada miseria todo aquel lado de la plaza. Iba a llamar al Nacional para darle orden de que se llevase la bestia, cuando oyó a sus espaldas una voz conocida, una voz que no adivinó de quien era, pero que le hizo volverse rápidamente.

— Gueñas tardes, señó Juan... ¡Vamo a aplaudí la verdá!

Vio en primera fila, bajo la maroma de la contrabarrera, un chaquetón plegado en el filo de la valla, cruzados sobre él unos brazos en mangas de camisa y apoyada en las manos una cara ancha, afeitada recientemente, con un sombrero metido hasta las orejas. Parecía un rústico bonachón venido de su pueblo para presenciar la corrida.

Gallardo lo reconoció. Era Plumitas.

Cumplía su promesa, y así estaba, audazmente, entre doce mil personas que no podían reconocerlo, saludando al espada, que sintió cierto agradecimiento por esta muestra de confianza.

Gallardo se asombraba de su temeridad. Bajar a Sevilla, meterse en la plaza, lejos de los montes y los desiertos, donde le era fácil la defensa sin el auxilio de sus dos compañeras, la jaca y la carabina, y todo por verle matar toros... De los dos, aquel hombre era el valiente.

Pensó, además, en su cortijo, que estaba a merced del Plumitas; en la vida campestre, que sólo era posible guardando buenas relaciones con aquel personaje extraordinario. Para él debía ser el toro.

Sonrió al bandido, que seguía contemplándolo con rostro plácido; se quitó la montera y gritó, dirigiéndose a la revuelta muchedumbre, aunque con los ojos fijos en Plumitas.

— ¡Vaya por ustés!

Arrojó la montera al tendido, y las manos se abalanzaron unas contra otras, luchando por atrapar el sagrado depósito.

Gallardo hizo señas al Nacional para que con un capeo oportuno trajese el toro hacia él.

Extendió su muleta el espada, y la bestia acometió con sonoro bufido, pasando bajo el trapo rojo. "¡Ole!" rugió la muchedumbre, familiarizada ya con su antiguo ídolo, y dispuesta de nuevo a encontrar admirable todo cuanto hiciese.

Siguió dando pases al toro, entre las aclamaciones de la gente que estaba a pocos pasos de él y viéndolo de cerca le daba consejos. ¡Cuidado, Galladrol El toro estaba muy entero. No debía meterse entre él y la barrera. Convenía que guardase franca la salida.

Otros, más entusiastas, excitaban su atrevimiento con audaces consejos.

— Suértale una de las tuyas... ¡Zas! Estoca y te lo metes en el borsio.

Era demasiado grande y receloso el animal para que se lo pudiera meter en el bolsillo. Excitado por la vecindad del caballo muerto, tenía la tendencia de volver a él, como si lo embriégase el herdor de su vientre.

En una de las evoluciones, el toro, fatigado por la muleta, quedó inmóvil sorbe sus patas. Gallardo tenía detrás de él el caballo muerto. Era una mala situación; pero de peores había salido victorioso.

Quiso aprovechar la posición de la bestia. El público lo excitaba a ello. Entre los hombres puestos en pie en la contrabarrera, con el cuerpo echado adelante para no perder un detalle del momento decisivo, reconoció a muchos aficionados populares que comenzaban a apartarse de él y volvían ahora a aplaudirlo, conmovidos por su muestra de consideración al pueblo.

— ¡Aprovéchate, guen mozo!... ¡Vamo a ve la verdá!... ¡Tírate de veras!

Gallardo volvió un poco la cabeza para saludar a Plumitas, que permanecía sonriente, con la cara de luna asomada sobre los brazos y el chaquetón.

— ¡Por usted, cámara!...

Se perfiló con la espada al frente para entrar a matar; pero en el mismo instante creyó que la tierra temblaba, despidiéndolo a gran distancia, que la plaza se venía abajo, que todo se volvía negro y soplaban un vendaval de feroz bramido. Vibró dolorosamente su cuerpo de pies a cabeza, próximo a estallar; le zumbó el cráneo cual si reventase; una mortal angustia contrajo su pecho..., y cayó en un vacío lóbrego e interminable, con la inconsciencia del no ser.

El toro, en el mismo instante en que él se disponía a entrar a matar, había arrancado inesperadamente contra él, atraído por la querencia del caballo que estaba a sus espaldas. Fue un encontronazo brutal, que hizo rodar y desaparecer entre sus patas aquel cuerpo forrado de seda y oro. No le enganchó con los pitones; pero el golpe fue horrible, demoledor, y testuz y cuernos, toda la defensa frontal de la fiera, abatió al hombre como una masa de hueso.

El toro, que sólo veía al caballo, sintió entre sus patas un obstáculo, y, despreciando el cadáver de la bestia, se volvió para atacar de nuevo al brillante monigote que yacía, inmóvil, en la arena. Lo levantó con un cuerno, arrojándolo a algunos pasos de distancia tras breve zarandeo, y quiso volver sobre él por tercera vez.

La muchedumbre, aturdida por la velocidad con que había ocurrido todo esto, permanecía silenciosa, con el pecho oprimido. ¡Lo iba a matar! ¡Tal vez lo había matado ya! ... De pronto, un alarido de todo el público rompió este silencio angustioso. Una capa se tendió entre la fiera y la víctima, un trapo casi pegado al testuz por unos brazos vigorosos que pretendían cegar a la bestia. Era el Nacional,

que, a impulsos de la desesperación, se arrojaba sobre el toro, queriendo ser cogido por éste para librar al maestro. La bestia, aturdida por el nuevo obstáculo, se lanzó contra él, volviendo el rabo al caído. El banderillero, metido entre los cuernos, corrió de espaldas agitando la capa, no sabiendo cómo librarse de esta situación peligrosa, pero satisfecho al ver que alejaba al toro del herido.

El público casi olvidó al espada, impresionado por este nuevo incidente. El Nacional iba a caer también; no podía salirse de entre los cuernos: la fiera lo llevaba ya casi enganchado... Gritaban los hombres, como si sus gritos pudieran servir de auxilio al perseguido; suspiraban de angustia las mujeres, volviendo la cara y agarrándose, convulsas, las manos; hasta que el banderillero, aprovechando un momento en que la fiera bajaba la cabeza para engancharlo, se salió de entre los cuernos, quedando a un lado, mientras aquélla corría ciegamente, conservando el capote, desgarrado, entre las astas.

La emoción estalló en un aplauso ensordecedor. La muchedumbre, tornadiza, impresionada únicamente por el peligro del momento, aclamaba al Nacional. Fue uno de los mejores momentos de su vida.

El público, ocupado en aplaudirlo, apenas se fijó en el cuerpo inánime de Gallardo, que era sacado del redondel, con la cabeza caída, entre toreros y empleados de la plaza.

LA BARRACA

Desperezábase la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar.

Los últimos ruiseñores, cansados de animar con sus trinos aquella noche de otoño que por lo tibio de su ambiente parecía de primavera, lanzaban el gorjeo final como si les hiriera la luz del alba con sus reflejos de acero. De las techumbres de paja de las barracas salían las bandadas de gorrones como tropel de polluelos perseguidos, y las capas de los árboles estremecíanse con los primeros juguetes de aquellos granujas del espacio que todo lo alborotaban con el roce de su blusa de plumas. Apagábanse lentamente los rumores que poblaban la noche: el barboteo de las acequias, el murmullo de los cañaverales, los ladridos de los mastines vigilantes. Despertaba la huería, y sus bostezos eran cada vez más ruidosos. Rodaba el canto del gallo de barraca en barraca: los campanarios de los pueblecitos devolvían con ruidosas badajadas el toque de misa primera que sonaba a lo lejos en las torres de Valencia, azules, esfumadas por la distancia, y de los corrales salía un discordante concierto animal, relinchos de caballos, mugidos de mansas vacas, cloquear de gallinas, balidos de corderos, ronquidos de cerdos, el despertar ruidoso de las bestias que al sentir la fresca caricia del amanecer cargado de acre perfume de vegetación, deseaban correr por los campos,

El espacio se empapaba de luz, disolvíanse las sombras como tragadas por los abiertos surcos y las masas de follaje, y en la indecisa neblina del amanecer iban fijando sus contornos húmedos y brillantes las filas de moreras y frutales, las ondulantes líneas de cañas, los grandes cuadros de hortalizas semejantes a enormes pañuelos verdes y la tierra roja cuidadosamente labrada.

En los caminos marcábanse filas de puntos negros y movibles como, rosarios de hormigas que marchaban hacia la ciudad. Por todos los extremos de la vega sonaban

chirridos de ruedas, canciones perezosas interrumpidas por el grito arreando las bestias, y de vez en cuando, como sonoro trompetazo del amanecer, rasgaba el espacio un furioso rebuzno del cuadrúpedo paria, como protesta del rudo trabajo que caía sobre él apenas nacido el día.

En las acequias conmovíase la tersa lámina de cristal rojizo con sonoros chapuzones que hacían callar a las ranas y ruidoso batir de alas, y como galeras de marfil avanzaban los ánades, moviendo cual fantásticas proas sus cuellos de serpiente. La vida, que con la luz inundaba la vega, iba penetrando en el interior de las barracas y alquerías.

Chirriaban las puertas al abrirse; veíanse bajo los emparrados figuras blancas que se desperezaban con las manos tras el cogote mirando el iluminado horizonte; quedaban de par en par los establos, vomitando hacia la ciudad las vacas de leche, los rebaños de cabras, los caballejos de los estercoleros; tras las cortinas de árboles enanos que cubrían los caminos, vibraban cencerros y campanillas, y entre el alegre cascabeleo sonaba el enérgico ¡Yárrre, acá! animando a las bestias reacias.

En las puertas de las barracas saludábanse los que iban hacia la ciudad y los que se quedaban a trabajar los campos.

— ¡Bón día nos done Deu!

— ¡Bón día!

Y tras este saludo cambiado con toda la gravedad de gente campesina que lleva en sus venas sangre moruna y sólo puede hablar de Dios con gesto solemne, se hacía el silencio si el que pasaba era un desconocido, y si era íntimo se le encargaba la compra en Valencia de pequeños objetos para la mujer o para la casa. Ya era de día completamente.

El espacio se había limpiado de las tenues neblinas, transpiración nocturna de los húmedos campos y las rumorosas acequias; iba a salir el sol; en los rojizos surcos saltaban las alondras por la alegría de vivir un día más, y los traviesos gorriones, posándose en las ventanas todavía cerradas, picoteaban las maderas diciendo a los de adentro con su chillido de vagabundos acostumbrados a vivir de gorra: "¡Arriba, perezosos! ¡A trabajar la tierra para que comamos nosotros!..."



Emilia Pardo Bazán

La Biblioteca de Autor Emilia Pardo Bazán, que ahora presentamos, supone una importante aportación al fondo bibliográfico digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que desde su creación en julio de 1999 viene incorporando a la Red la obra completa de los escritores clásicos más destacados. Entre ellos se encuentra Emilia Pardo Bazán, la única mujer del importante grupo de escritores (Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas "Clarín", Juan Valera o José María Pereda, entre otros) que recuperó nuestra tradición novelística, y llevó a la novela española a uno de los mejores momentos de su historia, en la segunda mitad del siglo XIX. La vigencia de novelas de Emilia Pardo Bazán como *Los pazos de Ulloa* o *La madre naturaleza* bastarían

para acreditar a una escritora que, a su rica y variada producción novelística, añade el ser la más prolífica autora de cuentos de la literatura española. Analizadas estas dos vertientes de su obra, así como los demás registros de su creación literaria (sus ensayos de Historia y crítica literaria, su ingente labor periodística, su poesía y sus tentativas dramáticas) por destacados especialistas, que se reunieron en su Coruña natal con motivo de los 150 años de su nacimiento, se ha demostrado una vez más la plena actualidad de esta mujer autodidacta, cosmopolita y políglota, cuya acusada personalidad y firmes convicciones no le impidieron interesarse vivamente por las corrientes de pensamiento y las tendencias literarias de su tiempo, que contribuyó a dar a conocer en una España que debía abrirse, cada día más, a Europa.

En la actualidad son numerosos los investigadores, españoles y extranjeros, que estudian a Emilia Pardo Bazán. Gracias a la colaboración de todos ellos y del espléndido equipo de trabajo de la Biblioteca Virtual Cervantes, ha sido posible crear esta Biblioteca de Autor.

La abundante bibliografía sobre su persona y sobre su obra se ha visto muy incrementada en los últimos años, y ha dado lugar a trabajos de investigación y tesis doctorales todavía inéditas. De esta abundante producción bibliográfica en torno a Emilia Pardo Bazán ofrecemos ahora una selección, que se completará y actualizará periódicamente en nuestra Biblioteca Virtual

La autora - Biografía

Emilia Pardo Bazán nace el 16 de septiembre de 1851 en La Coruña, ciudad que siempre aparece en sus novelas bajo el nombre de "Marineda". Hija única de don José Pardo Bazán y Mosquera y de doña Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza, recibe una educación esmerada.

Lectora infatigable desde los 8 años, a los nueve compuso sus primeros versos, y a los quince su primer cuento, *Un matrimonio del siglo XIX*, que envió al *Almanaque de La Soberanía Nacional*, y que sería el primero de los numerosísimos -cerca de 600- que publicaría a lo largo de su vida.

Su formación se completó en la capital de España, donde solía pasar los inviernos la familia, debido a las actividades políticas de su padre, militante en el partido liberal progresista.

El año 1868 supone un hito en la vida de Emilia: "*Tres acontecimientos importantes en mi vida se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la Revolución de septiembre de 1868*". Emilia tenía 16 años, y su marido, José Quiroga, estudiante de Derecho, veinte. La boda se celebró el 10 de julio en la capilla de la granja de Meirás, propiedad de los padres de la novia.

En 1873 la familia Pardo Bazán -también los recién casados- abandona temporalmente España. El viaje se prolonga por varios países de Europa, lo que despierta en Emilia la inquietud por los idiomas, con el deseo de leer a los grandes autores de cada país en su lengua original. Su inquietud intelectual va en aumento y, al regresar a España, entra en contacto con el krausismo a través de Francisco Giner de los Ríos, con quien le uniría una gran amistad. El influjo de los krausistas la

empuja a la lectura de los místicos y de Kant, y éstos, a su vez, la conducen hasta Descartes, Santo Tomás, Aristóteles y Platón.

En 1876, año del nacimiento de su primer hijo, Jaime, se da a conocer como escritora al ganar el concurso convocado en Orense para celebrar el centenario de Feijoo. Son años en que todavía no ha abandonado totalmente la poesía. Gracias a Giner de los Ríos se edita en 1881 el libro de poemas de doña Emilia, titulado *Jaime*.

La afición al género novelesco no es temprana en doña Emilia, que consideraba la novela un género menor, de mero pasatiempo, prefiriendo completar, siguiendo un orden, su formación intelectual, en la que encontraba muchas lagunas.

Sin embargo, el conocimiento de las obras de sus contemporáneos la anima a escribir su primera novela, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, poco antes de aceptar la dirección de la *Revista de Galicia*, en 1880.

En 1881 publica *Un viaje de novios*, novela para la que utilizó las experiencias de un viaje a Francia, y ese verano, en Meirás, acaba *San Francisco de Asís*, y di embarazada de su segunda hija, Carmen. El prólogo de *Un viaje de novios* es importantísimo para comprender lo que significa el naturalismo en la obra de Emilia Pardo Bazán, así como la serie de artículos que publica entre 1882 y 1883 bajo el título de *La cuestión palpitante*, la del naturalismo, corriente literaria que dio a conocer en España.

En esta línea naturalista se inscribe la tercera novela de doña Emilia, *La Tribuna* (1883), así como las posteriores de *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887) y *La piedra angular* (1891), aunque entre *La Tribuna* y *Los pazos de Ulloa* escribe Emilia Pardo Bazán una novela en la que se aparta de la técnica naturalista. Se trata de *El cisne de Vilamorta*, en la que conjuga la observación realista con ciertos elementos románticos. Además, entre *La madre naturaleza* (1887) y *La piedra angular* (1891) publica cuatro novelas que tampoco pueden considerarse naturalistas: *Insolación* y *Morriña*, ambas de 1889 y ambientadas en Madrid, han sido consideradas por la crítica dentro de las coordenadas del realismo, y *Una cristiana* y *La prueba*, las dos de 1890, como participantes de cierto idealismo, tendencia que se observa también -con el paréntesis de *La piedra angular*-, en el ciclo de *Adán y Eva*, formado por *Memorias de un solterón* (1891) y *Doña Milagros* (1894).

En 1891 emprende una nueva aventura periodística con *Nuevo Teatro Crítico*, revista fundada y escrita completamente por ella, que tanto en su título como en su planteamiento misceláneo, cultural en sentido amplio, y divulgativo quiere rendir homenaje a su admirado Feijoo, y ese mismo año funda y dirige en 1892 la *Biblioteca de la Mujer*.

Desde tiempo atrás doña Emilia venía colaborando en numerosas revistas y periódicos, con crónicas de viajes, artículos, ensayos y numerosísimos cuentos que agruparía en varias colecciones: *Cuentos de Marineda*, *Cuentos de amor** *Cuentos sacroproianos*. *En tranvía (Cuentos dramáticos)*. *Cuentos de Navidad y Reyes*, *Cuentos de la patria*. *Cuentos antiguos...* Y también en la prensa, en *La Lectura*, empieza a salir en 1903 su novela *La Quimera*, que dos años después vería la luz como libro. Confirmando su criterio de que la novela debe reflejar el momento en que es escrita, pueden apreciarse en *La Quimera* ciertos ecos modernistas y simbolistas. En 1908 publica *La sirena negra* cuyo tema central es el de la muerte, que ha escrito

en el Ateneo de Madrid, donde ha sido nombrada Presidenta de la Sección de Literatura en 1906.

Viajera infatigable, continúa además consignando sus impresiones en artículos de prensa y en libros. En 1900 van apareciendo en *El Imparcial* sus artículos sobre la Exposición universal' de París, que cuajarán en el libro *Cuarenta días en la Exposición*; en 1902 se edita *Por la Europa católica*, fruto de un viaje por los Países Bajos. Todavía no había intentado llevar a la escena sus obras de teatro, y en 1906 estrena en Madrid, sin éxito, *Verdad y Cuesta abajo*. Es doña Emilia una figura reconocida en la vida literaria, cultural y social. En 1908 comienza a utilizar el título de Condesa de Pardo Bazán, que le otorga Alfonso XIII en reconocimiento a su importancia en el mundo literario; desde 1910 era consejera de Instrucción Pública; socio de número de la Sociedad Matritense de Amigos del País desde 1912... Dos años después se le impondría la Banda de la Orden de María Luisa, y recibiría del Papa Benedicto XV la Cruz Pro Ecclesia et Pontífice... En 1916 el ministro de Instrucción Pública la nombra catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central. El 12 de mayo de 1921, una complicación con la diabetes que padecía le provoca la muerte. Al día siguiente, toda la prensa hablaba de la escritora fallecida el día anterior, que fue enterrada en la cripta de la iglesia de la Concepción de Madrid.

MUJER FUERTE

Su narrativa aún permite una lectura apasionada. No se ha apolillado, como mucha de la literatura de sus mojigatos detractores. Es más: a comienzos del siglo XXI ningún lector puede horrorizarse con *La madre naturaleza*, *La tribuna* o *Insolación*. La narrativa contemporánea -el cine y la novela- nos tiene habituados a los detalles de la realidad, aunque sean duros o escabrosos. No existe el concepto de eludir aquello que no es de buen gusto. Es un arte sin censura.

Emilia abatió también la censura dentro de sí, aunque como artista consciente sabía que la literatura no era un documento sino que implicaba una precisa labor de selección. Y al no escribir autocensurada -era una mujer con una confianza enorme en sí misma- pudo construir un fresco de la Galicia de hace un siglo, ancestral, bárbara y violenta, inmortalizándola en *Los pazos de Ulloa* y en *Cuentos de la tierra*, como nunca antes nadie lo había hecho. Consiguió -por ejemplo, en su novela *La tribuna*- crear una sobrecogedora pintura de las fábricas del capitalismo decimonónico, después de haberse internado a observar en acción la vida de las obreras del tabaco y sus lamentables condiciones laborales. En plena era victoriana logró hablar, además, de la sexualidad de las mujeres, del derecho al deseo, construyendo personajes femeninos inolvidables en situaciones de alto tenor erótico: Asís, la aristocrática protagonista de *Insolación*, Leocadia, la fea maestra del pueblo de *El cisne de Vilamorta*; como Esclavitud, la sirvienta suicida de Morriña; Annie, la niñera inglesa de *La sirena negra*, que antes de ser violada por un hombre refractario y hedonista, le encaja a éste una soberbia bofetada.



HIJA ÚNICA

La proverbial autoconfianza de la escritora tiene que ver con los vientos a favor que soplaron en su cuna. No es casual que la primera mujer española que desempeñó una cátedra universitaria, la primera periodista profesional de la península, la principal ideóloga del feminismo decimonónico en España, y la gran narradora del siglo xix en idioma castellano, hayan sido la misma mujer: Emilia Pardo Bazán.

Nacida en 1851 en La Coruña -en aquel tiempo considerada la ciudad más liberal de España- era hija única y amada de un matrimonio rico y burgués con antecedentes nobiliarios, con un padre progresista, partidario de la educación de las mujeres y de la igualdad de derechos entre éstas y los hombres.

Los hombres feministas abundarán en la vida y en la obra de Emilia: su primera publicación, en 1876, será un estudio sobre el padre Feijóo, el monje gallego del siglo xviii que defendió en sus escritos los derechos de las mujeres. También Emilia será admiradora y prologuista de las obras del filósofo feminista inglés Stuart Mili. Y a pesar de que entre sus múltiples personajes -escribió más de 580 cuentos- suelen aparecer hombres rústicos que despliegan su violencia contra esposas, hijas, sobrinas, concubinas y sirvientas, es notable que a menudo las ideas feministas de Pardo Bazán sean promulgadas por personajes masculinos, como el comandante Gabriel Pardo, que aparece y reaparece en distintas novelas a la manera de Balzac.

Don José Pardo Bazán dijo un día a su hija algo que ella no olvidaría nunca: "Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para dos sexos." Emilia reivindicó los derechos de las mujeres pero nunca asumió una posición de víctima, ni siquiera cuando la Real Academia Española rechazó una y otra vez la posibilidad de que ella ocupara uno de los treinta y seis sillones por ser mujer. A diferencia de George Sand -que también había sido una niña rica y mimada, estimulada por una aristocrática abuela—, Pardo Bazán nunca quiso ocultarse en un seudónimo masculino. Se sentía orgullosa de su nombre, al que no anexó el de su marido. Hubo quienes pensaron que se trataba de un escritor varón con seudónimo de mujer; otros aceptaron que se trataba de una escritora, pero decían de ella: "Esta mujer es mucho hombre." El filólogo e historiador de literatura española Julio Cejador decía de ella que tenía "vanidad de mujer y literatura de varón", continuando su veneno con el comentario "de los buenos escritores es ella uno de los peores".

La misoginia se cebó en ella cuando sus novelas naturalistas comenzaron a hacerse famosas y a ser leída ardorosamente en la década de los ochenta del siglo antepasado. Un crítico contemporáneo, Luis Alfonso, escribió: "¡Cómo una buena madre de familia, esposa y dama honesta puede ser naturalista? ¡Horror! Esta señora honorable, además, se complace en salpicar sus escritos literarios de palabras de baja estofa y en exponer algunos pormenores de obstetricia en su novela más reciente." En efecto, en *Los pazos de Ulloa* hay un larguísimo parto que parece no terminar nunca, mientras el personaje del médico habla y habla de política.

La lengua y la pluma vivaz de Pardo Bazán no tardaron en contestar a Luis Alfonso, preguntándose si el argumento de ser buen padre, esposo y hombre distinguido invalidarían a un varón publicar lo que él creyera oportuno.

MUCHOS LIBROS

La clave para entender la excepcionalidad de la escritora está, por supuesto, en su innata inteligencia y en su talento, pero también en su educación. La madre enseñó a leer a una hija que desde los siete u ocho años se convirtió en una ávida lectora. En sus apuntes autobiográficos sostuvo que sus lecturas preferidas de la niñez eran la Biblia, el *Quijote*, y la *Iliada*. Trasegaba entre las fabulosas bibliotecas de sus padres y sus parientes: "Libros, muchos libros que yo podía revolver, hojear, quitar, poner otra vez en el estante." Consumió literatura de adultos durante años, quietecita en un rincón. Pero el pequeño ratón de biblioteca fue también una niña feliz: entre sus juguetes, el preferido era un caballo de cartón al cual se subía imitando a los campesinos de su tierra, Galicia. Había también entre ellos, mezclados, una locomotora que le fascinaba y muñecas vestidas de raso con tirabuzones en el pelo.

La rica familia gallega pasaba los inviernos en Madrid, y la niña fue inscrita en el mejor colegio francés laico de la capital. La precoz Emilia no soportó la mediocridad con que se educaba a las chicas en el siglo XIX. Desde entonces fue una total autodidacta: pidió a su padre que le cambiara las clases de piano por las de latín -para así poder leer directamente la *Eneida*-, hablaba a la perfección francés, y con los viajes de su cosmopolita familia pronto también aprendió a hablar y leer inglés, alemán e italiano. Devoradora de cultura, leía además novela francesa, filosofía alemana, poesía romántica y todas las novedades habidas y por haber en el campo de la medicina, que parece haber sido una vocación latente y frustrada (las enfermedades, las curas y los médicos forman una parte importante de su narrativa).

En 1868 se casó con un muchacho estudiante de abogacía, José Quiroga, al parecer por amor. El chico estudiaba en la Universidad de Santiago; la pareja fue mantenida por los padres y tardó ocho años en tener un hijo, Jaime, acontecimiento que la llenó de dicha mientras ya se encontraba escribiendo sistemáticamente. El bebé le inspirará su único libro de poesía titulado, significativamente, *Jaime*. Pocos años después nacerán sus hijas Blanca y Carmen



PAPELES Y PAÑALES

La descripción de los bebés, de los niños y del amor que producen son descritos en su obra con un realismo y una vivacidad fuera de lo común. El personaje-niño que se gana la obra de Pardo Bazán es Perucho, el hijo bastardo del marqués de *Los pazos de Ulloa* y de una sirvienta que le sirve de concubina. La belleza de Perucho, detrás de la mugre y el abandono en que el violento mundo adulto lo tienen sumergido, es sobrecogedora. También el niño huérfano de *La sirena negra*, a quien adopta un hombre soltero, enfermo de *spleen*, protagoniza la escena de mayor intensidad de la novela, recibiendo un tiro azaroso abrazado a las rodillas de su protector.

En las novelas y cuentos de Pardo Bazán hay embarazos, partos, bebés, nodrizas, amamantamientos por doquier, y también animales que hacen lo propio en el eterno

ciclo de la vida del primitivo mundo campesino de Galicia, descrito con una vitalidad única en la literatura española.

Pero si bien la maternidad no fue un escollo en su activísima carrera de escritora, sí lo fue su matrimonio. Cuando los adolescentes Emilia y José se casaron, ella era una chica inteligente y erudita, pero no una estudiante. En sus tiempos, las mujeres no podían concurrir a la universidad. No obstante, Emilia le hacía los "deberes" a su marido: le tomaba las lecciones e incluso le escribía ella los trabajos. Con el tiempo, el carácter pasivo y tímido del marido los irá distanciando. En la década de los setenta la joven intelectual, que ya comienza a producir sus escritos, no busca alianza en su marido sino en sus amigos. Por ejemplo, Francisco Giner de los Ríos, el fundador de la famosa Institución de Libre Enseñanza -tan determinante para la posterior Generación del 98-, quien la apoyará incondicionalmente.

BODAS FALLIDAS

En 1879 escribe su primera novela, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, y poco tiempo después se enferma de hepatitis. Para curarse viaja al balneario de Vichy, donde concibe su segunda novela, que será publicada bajo el título *Un viaje de novios* (1881), la historia de un matrimonio mal avenido. En un viaje de bodas, el



hombre baja un momento a la estación y pierde el tren; la mujer, dormida, continúa el viaje sola y conoce al hombre de quien verdaderamente se hubiera debido enamorar. La novela avanza y demuestra que el marido, un hombre rústico, se había casado con ella por la rica dote. Pero la mujer renuncia a la posibilidad del amor al comprender que está embarazada del esposo.

El fracaso del matrimonio y la verdadera dimensión del cónyuge aparecen también en *Los pazos de Ulloa* cuando el bestial marqués rechaza a su esposa, quien en lugar de parir un crío da a luz una niña. Pero la frágil y bizca esposa puede, aun amenazada por el fantasma de la muerte, crear un vínculo alternativo a ese abominable matrimonio, construyendo una relación apasionada, aunque sin sexo, con el cura Julián.

Como cuentista, Pardo Bazán a menudo ha sido comparada con Maupassant. Uno de sus relatos más conocidos -un clásico de las antologías- es también el primer cuento considerado netamente feminista en la literatura española del siglo XIX. Se titula "El encaje roto", e incluye el siguiente pasaje: antes de casarse, una mujer que está probándose el velo de novia lo rasga sin querer. Ello le permite divisar la cara de furia del marido ante su presunta torpeza, y el odio de ese rostro es un aviso que le permite renunciar al casamiento. Pero aunque en sus libros retrate maridos iracundos, no parece haber sido ésta su experiencia con José Quiroga, sino otra igualmente decepcionante.

En 1883, cuando la escritora publica *La cuestión palpitante*, su famoso libro de ensayos que difunden y defienden el Naturalismo en España, su marido no puede soportar las recriminaciones que se le hacen a la esposa desde tantos ámbitos, y le prohíbe continuar escribiendo. La escritora debe optar entre su matrimonio y su profesión. Lo hace: se separan amistosamente y con discreción. Él vivirá en su

castillo de Orense; ella se queda con los hijos, y con ellos vivirá repartidamente entre La Coruña -el señorial Pazo de Meirás- y Madrid. Su marido no pudo ser el amigo que disfrutara los triunfos con ella.

GALDÓS, AMANTE

Alrededor de 1889, separada y cada día más firme como escritora y como mujer, Emilia parece encontrar al compañero que la ama y la entiende: es el tiempo de su relación amorosa y amistosa con Benito Pérez Galdós. Con casi cuarenta años, la escritora le habla en una carta de la cantidad de pelo blanco que ya le ha crecido. El autor de *Tristana y Fortunata y Jacinta* tiene, por su parte, cincuenta. Se admiran mutuamente, se aconsejan y, por supuesto, se leen. Es una relación oculta: su amor se develó muchas décadas después, cuando fue publicado su epistolario -nunca dado a conocer por completo. Las cartas hablan del cuidado que tuvieron en preservar la clandestinidad de los encuentros. También habla de la tolerancia con que se relacionaron, conformando una pareja abierta. Galdós continuó teniendo sus queridas ocasionales y sus mantenidas estables. En el balneario Arenys de Mar, ella tuvo una relación con un joven y atractivo escritor, Lázaro Galdiano, editor de una revista en la que Emilia colaboraba activamente. Algo sucedió entre ellos, aunque la correspondencia que se enviaron nunca se hizo pública.

La escritora habla del *affaire* con Galdós en sus cartas: "De mis picardías ¿qué quieres que te diga? Tú eres más indulgente para ellas que yo misma." Y más adelante: "Ante la moral oficial no tengo defensa, pero tú y yo se me figura que vamos un poco nihilistas en eso." Emilia y Pérez Galdós constituyen una de esas parejas de artistas famosos que pueblan el arte occidental, pero según sus cartas, no parecen haber tenido entre ellos el componente tanático de tantas otras, a lo Rodin y Camille Claudel. El epistolario está lleno de tiernas declaraciones de amor que dedica doña Emilia a don Benito -"mi miquiño", "mi ratoncito amado", "vidita", "te muerdo un carrillito y te doy muchos besos por ahí en la frente y en el pelo y en la boca". Pero hay también entre ellos una complicidad ejemplar, una solidaridad humana y literaria que los hace sentirse únicos en el universo: "Lo imposible y lo temible era que no nos viésemos, que suprimiésemos nuestra comunicación cuando nuestras almas se necesitan y se completan, y cuando nadie puede sustituir en este punto a tu Porcia. No deseo ciertamente que me hagas una infidelidad, pero aún concibo menos que te eches una amiga espiritual, a quien le cuentes tus argumentos de novelas. A bien que esto es imposible; verdá, mi alma, ¿qué es imposible?"

El pasaje más risueño de la correspondencia es el siguiente: "Panfilo de mi corazón: rabio también por echarte encima la vista y los brazos y el cuerpote todo. Te aplastaré. Después hablaremos tan dulcemente de literatura y de Academia y de tonterías. ¡Pero antes te morderé un carrillito!" Doña Emilia fue una de las gordas más famosas de la cultura. Gallega robusta, gustaba del buen comer -las descripciones de las comidas y las cocinas en sus libros con casi fotográficas. Asimismo, tenía un leve estrabismo en un ojo. Pero ninguno de estos detalles parece haberle arruinado la conciencia de su propio valer como mujer y como escritora.



INDEPENDENCIA CREADORA

La década de los ochenta fue el momento de oro de la producción narrativa de Pardo Bazán, que coincide con su estética naturalista: en 1882 publica *La tribuna*; en 1884, *El cisne de Vilamorta*; en 1886 su obra maestra, *Los pazos de Ulloa*, y al año siguiente su continuación, *La madre naturaleza*; en 1889 dos novelas bellísimas: *Insolación* y *Morriña*. Paralela a la producción de novelas está también su producción teórica, *La cuestión palpitante*, de 1883.

Aunque pro muí gado ra de la estética de Zola, la narrativa de Pardo Bazán no surge de la aplicación de rígidos principios técnicos sino de su propio talento, que supo tomar del naturalismo aquello que mejor venía a su creatividad. En su proyecto literario usó el determinismo de los factores sociales y biológicos -a pesar de ser católica. Con ella queda superado todo rastro de los vicios del Romanticismo tardío en la novela española, cursis clisés que hacen poco disfrutables, por ejemplo, las novelas de otra gran escritora gallega: Rosalía de Castro.

La descripción de ambientes con precisión documental, que era una de las consignas del naturalismo de Zola, es en la pluma de Pardo Bazán mucho más que una receta y resulta uno de los grandes hallazgos de su narrativa. Cuando en *Los pazos de Ulloa* el cura Julián llega a la decadente mansión del bestial marqués de Ulloa, la descripción de la cocina, de los enseres, de las habitaciones, de la mugre y la sordidez de aquellos seres que viven fuera de las normas, en transgresión perpetua, es una de las más logradas páginas de la literatura española. *La madre naturaleza*, segunda parte de *Los pazos de Ulloa*, trata del amor incestuoso entre el hijo natural del marqués, Perucho, y la hija habida en matrimonio, Manuela, que son hermanos aunque no lo saben. Los encuentros de los enamorados se producen durante el esplendor del estío: las descripciones del campo, los árboles, los frutos, los animales de establo, los pobrísimos trabajadores rurales, los castros que dejaron los celtas, son el marco para escenas de amor de gran sensualidad que se ganan el tiempo de la novela antes de que se precipite la tragedia.

Insolación parece seguir los preceptos del naturalismo a rajatabla, aunque hoy pueden leerse vivos y nada caducos. Esta novela, que causó un aluvión de escándalos en su tiempo y que hoy es el libro de Pardo Bazán que más gusta a las feministas españolas, es la historia de una aristocrática viuda de treinta y pocos años que, en la romería de San Isidro, acepta la compañía de un joven andaluz sin saber apenas quién es -un verdadero *playboy*, en realidad. Las descripciones de la marea popular, la muchedumbre goyesca, la música y el baile, los gitanos, las orillas del río Manzanares, el vino, las comidas humeantes, el terrible calor y el sol de Castilla, son el vértigo preciso para que Asís, la protagonista, vea crecer adentro hasta límites insospechados el deseo por un auténtico desconocido. La atracción por ese hombre es abrasadora e inescapable como una insolación. Al final de la novela, cuando por fin desde el erotismo y la fantasía se pasa a la alcoba y a la cama, doña Emilia cierra la

historia con la decisión de ambos disparejos personajes de convertirse en pareja legal: un matrimonio.

CONTRADICCIONES

Puede cuestionarse -y, de hecho, se le ha reprochado más de una vez- el carácter conservador de los finales de estas novelas, que desatan por la historia una revolución contra todas las represiones pero que finalmente se acomodan en su final a la moral católica.

Es verdad que Emilia tenía sus ambigüedades: ya en *La tribuna* resulta decepcionante el final de la revolucionaria e inolvidable obrera Amparo. También es empobrecedor que Manolita, la libre muchacha de *La madre naturaleza*, decida meterse en un convento al enterarse de que el hombre que ama y con quien se ha iniciado es su hermano. La insalvable diferencia entre las clases sociales es respetada con todo rigor en *Morriña*, donde una joven sirvienta gallega, enamorada del señorito, sólo ve como alternativa las ruedas de un tren.

Pardo Bazán ostentó siempre el título de condesa que había heredado de su padre, quien sin embargo no lo obtuvo de su familia sino del Papa. Era católica, monárquica, y no la sedujo la posibilidad de una España republicana. Pero un viento de libertad recorre su obra de ficción y sus ensayos, sobre todo aquellos reunidos en *La mujer española*. Sólo una cabeza progresista pudo haber escrito, en 1904, que "el movimiento feminista es la única conquista totalmente pacífica que lleva trazas de obtener la humanidad. El mejoramiento de la condición de la mujer ofrece estas dos notas que conviene no perder nunca de vista: a) que no cuesta ni puede costar una gota de sangre; b) que coincide estrictamente su incremento con la prosperidad y grandeza de las naciones donde se desenvuelve. Ejemplo: el Japón, Rusia, Inglaterra, Suecia, Noruega, Dinamarca, Estados Unidos".

Era una mujer de extracción social privilegiada, a pesar de que trabajaba largas horas por día y que desde la muerte de su padre vivió del periodismo, de sus clases y conferencias y de lo que ganaba con su pluma. Pero su obra es un gran fresco de todos los estratos sociales. Su admiración por el pueblo y su mirada aguda sobre la cultura de los campesinos, la ayudaron a afianzar su convicción en la igualdad de los sexos y en el derecho de las mujeres a la educación y al trabajo: "En gran porción del territorio español, la mujer ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono. En mi país, Galicia, se ve a la mujer, encinta o criando, cavar la tierra, segar el maíz y el trigo, pisar el tojo, cortar la hierba para los bueyes. [...] El pobre hogar de la mísera aldeana, escaso de pan y fuego, abierto a la intemperie y al agua y al frío, casi siempre está solo. A su dueña la emancipó una emancipadora eterna, sorda e inclemente: la necesidad."

CAMBIO DE ESTÉTICA

A fines de la década de los noventa se observa a una Emilia Pardo Bazán cansada del naturalismo. Como autora prolífica, llena de curiosidad e inquietudes intelectuales y



estéticas, se la ve allanar otros caminos, aunque las nuevas rutas no siempre le salen bien. En esa época escribió auténticos bodrios como *El saludo de las brujas* o *Misterio*, novelones a la manera de Alejandro Dumas con príncipes prófugos y ridiculeces diversas.

Un libro tardío que viene siendo rescatado por la crítica contemporánea es *La quimera*. Publicada en 1905, en la novela se ve un corrimiento hacia la estética modernista, que Emilia absorbió no sólo a través de Rubén Darío sino también a través de sus frondosas lecturas de literatura inglesa. *La quimera* es una novela larguísima con capítulos en donde no pasa absolutamente nada. El protagonista, Silvio Lago, es un pintor protegido por una famosa compositora aristocrática que le presenta a sus conocidas para que el artista se gane la vida pintando señoras ricas de Madrid. Sin embargo, Lago persigue una quimera: ser un gran artista, escapar de la mediocridad. El drama por los anhelos del pintor y las turbias historias amorosas y sexuales de éste con sus modelos, es lo que la autora utiliza como pretexto para hablar de problemas metafísicos y estéticos. En las antípodas de *Los pazos de Ulloa*, la escritora recuerda sus tendencias artísticas de veinte años antes sólo cuando describe con precisión la agonía del tuberculoso pintor.

Por momentos cercana a *Las alas de la paloma*, de Henry James, a la morosidad exasperante de la novela se contrapone el interés que suscita el hecho de haber sido un asunto absolutamente autobiográfico: la novela se basa en la auténtica relación entre

la escritora y un joven pintor gallego -Joaquín Vaamonde- que Emilia protegió cuando éste regresó de Buenos Aires.

La gran novelista vuelve a generar entusiasmo desde el Modernismo con la tremenda novela *La sirena negra* (1908), escrita a casi a los sesenta años. Con escenas que parecen tomadas de los cuadros de Sorolla, esta novela profundamente espiritualista tiene la particularidad de introducirse -en primera persona- en la cabeza de un personaje masculino indolente y descreído, a quien el destino termina por darle una gran lección.

Emilia Pardo Bazán murió en 1921, llena de gloria y publicaciones, pero al escribir *La sirena negra* la sensación de la muerte se escurría por su vitalísima pluma: "El cuerpo de mi sirena no es blanco, su pelo no es rubio: tiene su forma lo indeterminado de los senos sombríos de donde sale, y su melena se parece a la inextricable maraña de las algas, suspensas, enredadas y penetradas por esta luz líquida. Creo verla ascender despacio, ávida y amenazadora, como si me dijese: Eres mío, no huyas."

Su obra

Novelas

- El cisne de Vilamorta / Emilia Pardo Bazán.
- Una cristiana / Emilia Pardo Bazán.
- Doña Milagros / Emilia Pardo Bazán.
- Dulce dueño / Emilia Pardo Bazán.
- Insolación. (Historia amorosa) / Emilia Pardo Bazán.
- La madre naturaleza, 2ª parte de Los Pazos de Ulloa / Emilia Pardo Bazán.
- Memorias de un solterón / Emilia Pardo Bazán.

- Misterio / *Emilia Pardo Bazán.*
- El Niño de Guzmán / *Emilia Pardo Bazán.*
- Los pazos de Ulloa / *Emilia Pardo Bazán ; revisada por Ana María Freiré.*
- La piedra angular / *Emilia Pardo Bazán.*
- La prueba (segunda parte de Una cristiana) / *Emilia Pardo Bazán.*
- La Quimera / *Emilia Pardo Bazán.*
- El saludo de las brujas / *Emilia Pardo Bazán.*
- La sirena negra / *Emilia Pardo Bazán. Colección Austral.*
- El tesoro de Gastón / *Emilia Pardo Bazán.*
- La Tribuna / *Emilia Pardo Bazán.*
- La última fada : novela inédita / *Emilia Pardo Bazán.*
- Un viaje de novios / *Emilia Pardo Bazán. Biblioteca Universitaria.*
- El abanico / *Emilia Pardo Bazán.*
- La adopción / *Emilia Pardo Bazán.*
- Aire / *Emilia Pardo Bazán.*
- Al anochecer / *Emilia Pardo Bazán.*
- El alba de Viernes Santo / *Emilia Pardo Bazán.*
- El alma de Cándido / *Emilia Pardo Bazán.*
- El alma de sirena / *Emilia Pardo Bazán.*
- Los años rojos / *Emilia Pardo Bazán.*
- El árbol rosa / *Emilia Pardo Bazán.*
- La aventura / *Emilia Pardo Bazán.*
- El azar / *Emilia Pardo Bazán.*
- El balcón de la princesa / *Emilia Pardo Bazán.*
- Banquete de boda / *Emilia Pardo Bazán.*
- Belona / *Emilia Pardo Bazán.*
- El brasileño / *Emilia Pardo Bazán.*
- La cabeza a componer / *Emilia Pardo Bazán.*
- El cáliz / *Emilia Pardo Bazán.*
- Carbón / *Emilia Pardo Bazán.*
- Casi artista / *Emilia Pardo Bazán.*
- Caso / *Emilia Pardo Bazán.*
- Caso / *Emilia Pardo Bazán.*
- Casualidad / *Emilia Pardo Bazán.*
- Cena de Navidad / *Emilia Pardo Bazán.*
- Cenizas / *Emilia Pardo Bazán.*
- La centenaria / *Emilia Pardo Bazán.*
- El cerdo-hombre / *Emilia Pardo Bazán.*
- Las cerezas rojas / *Emilia Pardo Bazán.*
- Chachara de horas / *Emilia Pardo Bazán.*
- Los cinco sentidos / *Emilia Pardo Bazán.*
- Clave / *Emilia Pardo Bazán.*
- La clave / *Emilia Pardo Bazán.*
- Comedia / *Emilia Pardo Bazán.*
- Cometaria / *Emilia Pardo Bazán.*

- Compatibles / *Emilia Pardo Bazán*.
- El conde llora / *Emilia Pardo Bazán*.
- El conde sueña / *Emilia Pardo Bazán*.

A diferencia de George Sand -que también había sido una niña rica y mimada, estimulada por una aristocrática abuela-, Pardo Bazán nunca quiso ocultarse en un seudónimo masculino. Se sentía orgullosa de su nombre, al que no anexó el de su marido. Hubo quienes pensaron que se trataba de un escritor varón con seudónimo de mujer; otros aceptaron que se trataba de una escritora, pero decían de ella: "Esta mujer es mucho hombre." El filólogo e historiador de literatura española Julio Cejador decía de ella que tenía "vanidad de mujer y literatura de varón", continuando su veneno con el comentario "de los buenos escritores es ella uno de los peores".

La descripción de ambientes con precisión documental, que era una de las consignas del naturalismo de Zola, es en la pluma de Pardo Bazán mucho más que una receta y resulta uno de los grandes hallazgos de su narrativa. Cuando en *Los pazos de Ulloa* el cura Julián llega a la decadente mansión del bestial marqués de Ulloa, la descripción de la cocina, de los enseres, de las habitaciones, de la mugre y la sordidez de aquellos seres que viven fuera de las normas, en transgresión perpetua, es una de las más logradas páginas de la literatura española.

José Martínez Ruíz "Azorín" (1873-1967)

Azorín, cuyo verdadero nombre era José Martínez Ruiz, ha sido uno de los más grandes escritores españoles del siglo XX. Nace en 1873 en Monóvar, Alicante, y muere en 1967 en Madrid.

Estudió bachillerato en el Colegio de Escolapios de Yecla, Murcia, que ha recreado literariamente

en "Las confesiones de un pequeño filósofo". Posteriormente estudia en las universidades de Valencia y Madrid, aunque sin entregarse de lleno a los estudios universitarios.

En 1896 se establece en Madrid donde colaboró en periódicos y revistas, fue crítico y traductor. Sus primeros años de vida literaria estuvieron marcados por el esfuerzo, la lucha contra la desatención y, en ocasiones, la hostilidad. Colaboró en periódicos republicanos - El País, El Progreso -, en otros de más importancia y difusión - El Imparcial. Luego, durante muchos años, en ABC y en revistas - Revista Nueva, Juventud, Arte Joven, Alma Española y España -, en el Diario de la Marina de La Habana y otras publicaciones hispanoamericanas.

Su vida fue tranquila y metódica. Protagonizó ligeras incursiones en la política y fue varias veces diputado entre 1907 y 1919 y, brevemente, subsecretario de Instrucción Pública. Durante algún tiempo fue partidario de La Cierva, a quien defendió en la prensa y sobre quien compuso un folleto y un libro.

Destacó también por ser un viajero extraordinario por España; en cambio, viajó muy poco al extranjero; durante la primera Guerra Mundial estuvo en Francia y luego, desde 1936



residió en París. En 1924 fue elegido por la Real Academia Española pero posteriormente dejó de asistir a sus sesiones.

En los últimos años vivió muy recluido en sus lecturas y paseos solitarios, animados por una tardía y vivísima afición al cine, del que se convirtió en incansable espectador y comentador. Azorín fue hombre silencioso, alto, algo grueso en sus años jóvenes; delgado y erguido en su ancianidad, de gran timidez y cortesía, lleno de bondad y mesura, a veces con una inocente ironía. Casado con Julia Guinda, ésta lo acompañó inseparablemente a lo largo de tantos años de meditación y labor.

Su producción literaria se divide fundamentalmente en dos grandes apartados: ensayo y novela. También escribió algunas obras teatrales, experimentales y de escaso éxito.

La producción literaria de Azorín tiene también un gran valor estilístico. Su forma de escribir, muy peculiar, se caracteriza por el impresionismo descriptivo, por el uso de una frase corta y de sintaxis simple, por el menudeo de un léxico castizo y por las series de dos adjetivos unidos por una coma. Entre sus técnicas literarias más innovadoras está el uso, a la manera de Virginia Woolf, de personajes que viven al mismo tiempo en varias épocas de la historia, como Don Juan o Inés, fundiendo a la vez mito y eterno retorno.

Las novelas de Azorín se pueden dividir en cuatro etapas:

- La **primera etapa** muestra predominio de los elementos autobiográficos y de impresiones suscitadas por el paisaje. El protagonista es Antonio Azorín (del cual tomará su seudónimo), personaje de ficción que se convierte en la conciencia de su creador. Estas novelas son un pretexto para desarrollar las experiencias vitales y culturales del autor. A ella pertenecen *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904).
- En la **segunda etapa**, Azorín abandona los elementos autobiográficos, si bien continúa reflejando sus propias inquietudes en los personajes: la fatalidad, la obsesión por el tiempo, el destino, etc. Una muestra de ello es *Doña Inés* (1925). A esta misma etapa pertenece *Don Juan* (1922), basada en la conversión cristiana del mito.
- A la **tercera etapa** pertenecen *Félix Vargas* (1928), *Superrealismo* (1929) y *Pueblo* (1939), marcadas por el vanguardismo y por el drama personal y cosmológico inspirado en el gran poeta austroalemán Rainer María Rilke.
- En la **cuarta etapa**, tras un período de relativo silencio profundamente marcado por la contienda civil, Azorín vuelve a la narrativa con *El escritor* (1941), la novela rosa *María Fontán* (1943) y *La isla sin aurora* (1944).



Análisis de textos

Azorín

Doña Inés
El oro y el tiempo (capítulo VII)

El dedo índice pasa con cuidado sobre la piel. La pulpa de la yema es suave; brilla la uña combada y esmaltada de rosa. Lentamente el índice, erguido, recto, va pasando y volviendo a pasar por el ángulo de los ojos. Llamea en la estancia, sobre la cama, la colgadura de damasco escarlata con estofa de ramos y amplia caída. Doblado, recio, cae en pliegues majestuosos el damasco desde lo alto hasta la alfombra mullida del suelo. La fina mano de uñas brillantes palpa la faz con suavidad. Llenan el ambiente pene-trantes perfumes de pomos y pastillas. Cerrado el balcón, cerrada la puerta, el aire de la cámara, en esta noche de primavera, es cálido y denso. La paz profunda, en lo hermético de la estancia, no ha de ser turbada. La luz suave parece líquida; se derrama por el damasco y gotea en los vidrios y porcelanas de botes y redomas. Y en la dulce vaguedad, en la claror pálida, rota débilmente por los destellos de la porcelana y el cristal, resaltan los damascos rojos y los matices trigueños de la tibia carne femenina. Los encajes, sobre la carne morena, son como blanca espuma. De los ojos, la mano ha bajado hasta la boca. El pulgar y el índice, después de repasar éste por la comisura de los labios, han cogido la piel del cuello, debajo de la barbilla, y la tiran suavemente para ensayar su tersura. Se extiende el seno, casi descubierto, en una firme comba. La henchida voluta desciende armoniosa y acaba por esconderse entre la nítida fronda de las randas. Silencio profundo en estas horas de medianoche. La línea firme de una pierna, ceñida por seda brillante, se marca bajo el amplio y translúcido tejido blanco. La mano delicada ha tornado a repasar por la cara y ha caído luego con desaliento sobre el muslo. La imagen es reflejada por ancho espejo. Ya en la armonía de los dos colores –el rojo y el moreno– se ha introducido un nuevo matiz: el de oro. De un escritorio ha sido sacado un cestito con onzas. La mano fina ha metido los dedos entre el oro; ha levantado en el aire un puñado de monedas; ha dejado caer las onzas en el cesto. Y luego, tras una pausa, en el silencio roto por el son agudo del precioso metal, estos dedos de uñas brillantes cogían nerviosamente las monedas y las apretaban, las oprimían, las refregaban unas contra otras con saña.

El oro no puede nada contra el tiempo.

Este fragmento azoriniano, correspondiente a la obra **Doña Inés** (1925), constituye un magnífico exponente de la descripción de un momento captado en su fluir con exquisita minuciosidad. Podríamos hablar al respecto de un «cuadro animado» cuyo contenido adquiriera movimiento por un instante, o si se prefiere, de una secuencia cinematográfica impregnada de calidades pictóricas. El personaje del que se habla, Doña Inés, ya ha sido presentado, descrito y caracterizado en pasajes anteriores de esta suerte de novela que, por contravenir las convenciones clásicas del género y articularse mediante yuxtaposición de estampas débilmente hilvanadas y con escasa acción, sitúa la obra en un espacio agenérico donde prevalece el gusto por lo descriptivo, lo estático, lo evocador y lo plástico.

El capítulo, titulado «El oro y el tiempo» (capítulo VII) corresponde a la captación del momento en que Doña Inés, envuelta en la soledad de su dormitorio, aparece inspeccionándose en el espejo con el ánimo de escrutar los efectos del tiempo sobre su persona, lo que da pie a una morosa y «amorosa» delectación por parte del narrador –mejor fuera decir, en este caso, pintor –en la captación de los más mínimos detalles.

El fragmento se articula contrapuntísticamente en una sucesión de minúsculas pero sugestivas estampas en que la mirada se aproxima y se desliza en lentos planos, bien por el cuerpo femenino, bien por el decorado circundante. Podríamos hablar al respecto de cierto impresionismo caracterizador. Esta discontinuidad, o mejor dicho, esta interpenetración de lo humano y el entorno que tanto nos recuerda las pinturas de Gustav Klimt, determina que el personaje se presente desintegrado en diversas pinceladas, despersonalizado, como si los miembros, independientes, obraran conforme a impulsos autónomos, como si bajo estas sinécdoques animadas alentara un ser fantasmal sin rostro visible, es decir, sin entidad individual manifiesta. Pero esta despersonalización óptica es sólo aparente, por cuanto los movimientos del personaje responden a impulsos anímicos sumamente humanos, que expresan una suerte de coquetería que acaba convirtiéndose en triste consideración existencial.

Como se puede observar, el texto atiende una doble exigencia: por una parte se centra en los «hechos», aun siendo éstos tan insignificantes como el deslizamiento de un dedo por la superficie cutánea en torno a los ojos. Por otra parte, hace resaltar las cualidades. Esta segunda intención frena, retarda el avance del curso textual, mas no lo hace en contradicción con los movimientos sino acompasadamente a éstos, por la extremada lentitud y parsimonia que los caracteriza. De este modo no hay tensión alguna entre lo estático y lo dinámico, sino sintonía de ambos impulsos. Diciéndolo de otro modo, podríamos hablar de congruencia entre el referente y el discurso: no se trata de una acción veloz captada a cámara lenta sino de una acción lentísima que se traduce verbalmente con la misma parsimonia. El texto podría muy bien articularse en torno a dos «temas» en sentido musical, los cuales se corresponden con el título del capítulo: el *oro* y el *tiempo*.

El tiempo comprende la descripción del lento movimiento de la mano hasta caer desmayada sobre el muslo. La escena comienza con un primerísimo plano de un dedo al que sigue un paulatino alejamiento –como en un zoom– hasta captar el rostro, el seno y el muslo. La descripción se atiene fielmente a la clásica verticalidad, pero presenta una característica que la hace resultar atípica: sólo aparece un dedo, una mano, un seno, un muslo. Es como si estas partes del cuerpo actuaran a modo de sinécdoques de la totalidad, a la vez que se potencia esa sensación de conjunto disgregado. La descripción del movimiento de la mano tratando de advertir los efectos del tiempo se caracteriza por el uso del presente y del gerundio con valor durativo; mediante el uso de estas formas verbales se consigue actualizar el momento, recrearse en su contemplación: *El dedo índice **pasa** con cuidado sobre la piel. La pulpa de la yema **es** suave; (...) Lentamente el índice, erguido, recto, **va pasando** y **volviendo a pasar** por el ángulo de los ojos. (...) La fina mano de uñas brillantes **palpa** la faz con suavidad. (...) Se **extiende** el seno, casi descubierto, en una firme*

comba. La henchida voluta **desciende** armoniosa... (...) La línea firme de una pierna ceñida por seda brillante, **se marca** bajo el amplio y traslúcido tejido blanco.

Ahora bien, cuando la dama advierte los primeros estragos en su persona y experimenta el desaliento expresado por la mano caída con dejadez, notamos un cambio verbal: se pasa del presente –aspecto imperfectivo, acción en su transcurso– al pretérito perfecto, al pasado, a la acción acabada, para indicar que ya no es posible evitar lo inevitable, que ya no se puede dar marcha atrás en esta batalla perdida apenas comenzada. Este mínimo ¿o máximo? drama de alcoba se resolverá –intuimos– en un rictus de melancolía: *La mano delicada **ha tornado a repasar** por la cara y **ha caído** luego con desaliento sobre el muslo.* El espacio en que sucede la escena está llamativamente cerrado pese a la circunstancia de que es primavera. Y en esta cámara herméticamente desdeñosa para con el mundo exterior, paradójicamente, el tiempo parece haberse detenido. No hay un solo efecto acústico que perturbe el instante, ningún reloj cuyo tictac altere la paz del momento, ninguna resonancia que rompa ese silencio que se presenta no como mero hecho sino como imperativo: *La paz profunda, en lo hermético de la estancia, no ha de ser turbada.* No deja, pues, de ser curioso que el sonido, perfecto exponente del transcurso temporal, brille por su ausencia. Es como si al ser elidido se quisiera paliar los efectos del tiempo que está advirtiendo el personaje.

Y como oposición al silencio que preside la escena, se nos presenta todo un lujoso mundo de incitaciones cromáticas, táctiles y olfativas. Así, los elementos visuales están llenos de intensidad y contrastes: colgaduras escarlatas equiparadas metafóricamente al fuego, uñas brillantes, destellos de porcelanas y vidrios, blancos encajes sobre la morena piel, traslúcidos tejidos...*Llamea en la estancia, sobre la cama, la colgadura de damasco **escarlata**...*(...) *La fina mano de uñas **brillantes** palpa la faz con suavidad.* (...) *La **luz suave** parece líquida; se derrama por el damasco...*(...) *Y en la dulce vaguedad, en la **claror pálida**, rota débilmente por los **destellos** de la porcelana y el cristal, resaltan los **damascos rojos** y los **matices trigueños** de la tibia carne femenina. Los encajes, sobre la **carne morena**, son como **blanca espuma**.*(...) *La línea firme de una pierna, ceñida por **seda brillante**, se marca bajo el amplio y **traslúcido tejido blanco**.*

También las sensaciones táctiles juegan un importante papel, produciéndose todo un despliegue de texturas diversas: colgaduras de rigidez casi escultórica cayendo sobre la morbidez de la alfombra, suavidad de sedas y encajes, vidrios, porcelanas, tersura de la carne femenina, etc. *Doblado, **recio**, cae en pliegues majestuosos el damasco desde lo alto hasta la alfombra **mullida** del suelo.* (...) *La luz suave parece **líquida**; se derrama por el damasco y gotea en los **vidrios** y **porcelanas** de botes y redomas.* (...) *Se extiende el seno, casi descubierto, en una **firme** comba.* (...) *La línea firme de una pierna, ceñida por **seda**, brillante, ...*

Y para que nada falte en esta aristocrática secuencia, la atmósfera aparece impregnada de sensuales aromas, de modo que el aire se hace casi irrespirable: *Llenan el ambiente **penetrantes perfumes de pomos** y **pastillas**. Cerrado el balcón, cerrada la puerta, el **aire** de la cámara, en esta noche de primavera, es **cálido** y **denso**.*

Mediante esta descripción sinestésica en que los colores, los aromas y las texturas parecen fundirse produciendo un efecto de embriaguez sensorial –la colgadura llamea, el aire se solidifica, la luz se vuelve líquida– se consigue crear el efecto de que la alcoba se convierte en una especie de microcosmos donde los elementos de la naturaleza se han instalado por unos instantes. Así:

***Llamea** en la estancia, sobre la cama, la colgadura... FUEGO*

*La luz suave parece **líquida**; se **derrama** por el damasco y gotea... AGUA*

*La henchida voluta desciende armoniosa y acaba por esconderse entre la nítida **fronda** de las randas. VEGETACIÓN*

Tras este despliegue aparece un nuevo elemento: toda la escena transcurre delante de un espejo, con la connotación típicamente narcisista que esto supone. El efecto óptico de la duplicidad de la imagen acentúa la confusión sensorial y nos hace sumirnos definitivamente en un mundo de irrealidad y ensueño. La inesperada irrupción de las monedas incorpora el otro tema: el oro. Esa mano que hemos contemplado inspeccionándose el cuerpo, se sumerge ahora en un cestillo con onzas y levanta *en el aire un puñado de monedas* dejándolas caer a continuación y restregándolas después con saña. Lo que pudiera haber sido una casi gratuita ostentación de barroquismo modernista, o un pretexto para añadir otro matiz cromático al conjunto, acaba funcionando como reveladora metáfora de la inutilidad del oro contra los implacables efectos del paso del tiempo. No se trata tanto de contraponer con violencia alegórica juventud y vejez, sino de captar el primer y apenas perceptible síntoma de ésta en aquélla: alguna leve arruga que, aun apenas perceptible, induce la melancólica consideración de que la suerte está echada: el oro que puede comprar tantas cosas no puede, en efecto, redimir la esclavitud temporal.

Obsérvese también que la parsimonia y suavidad de los movimientos del personaje cede a una sucesión de acciones rápidas, coincidente con el único sonido del fragmento: el tintineo metálico de las monedas que, tomadas por la mano, caen en dorada lluvia y son también apretadas, oprimidas y refregadas con saña debido a la impotencia. La violenta celeridad y el sonido que estos movimientos originan contrastan con la suave lentitud y el silencio expresados anteriormente: ... *en el silencio roto por el **son agudo** del precioso metal, estos dedos de uñas brillantes cogían nerviosamente las monedas y las apretaban, las oprimían, las refregaban unas contra otras con saña.*

Como vemos, estas acciones rápidas se corresponden con un cambio de forma verbal: se pasa del presente al imperfecto de indicativo, mediante el cual se consigue un alejamiento narrativo más novelesco, menos pictórico: el tiempo, antes detenido, va a seguir su curso. La formulación en voz pasiva con que se expresa el acto de extraer las monedas, refuerza la naturaleza maquinal de los movimientos y la preferencia que se otorga a los objetos sobre el móvil que guía a quien los ejecuta: *De un escritorio **ha sido sacado** un cestito con onzas.* La última frase constituye una especie de síntesis, casi de moraleja medieval en donde se cifra el contenido del fragmento: *el **oro** no puede nada contra el **tiempo**.*

El fragmento en su conjunto presenta dos características. Una, de índole constructiva, y la otra, retórica. Es la primera la modalidad típicamente azoriniana de unas frases cortas mediante una suerte de puntillismo sintáctico. La otra característica se refiere al uso abundante de la adjetivación. A este respecto, y pese a que la mayor parte de los ejemplos son epítetos, es de destacar una notable nivelación entre los que se anteponen y los pospuestos, de lo que se sigue un efecto de equilibrio e incluso de austeridad en medio del lujo –valga la paradoja–. Así: *La **fina** mano de uñas **brillantes**..... resaltan los damascos **rojos** y los matices **trigueños** de la **tibia** carne **femenina**. Los encajes, sobre la carne **morena**, son como **blanca** espuma.*

Como hemos podido comprobar, la lujosa visión de conjunto puede equipararse visualmente a un prolongado y barroco plano de Visconti. Podríamos fácilmente imaginarnos a la Alida Valli de *Senso* naufragando inmóvil entre sus objetos suntuosos, pero advirtiéndolo que su esplendor carnal está ya marcado por las huellas del tiempo.

Guía para el comentario

Tema

El texto, a partir de una anécdota tan simple como es el deslizamiento de una mano femenina por el rostro y el cuello, constituye una reveladora metáfora de la imposibilidad de redimir al hombre de la esclavitud temporal.

Estructura

El capítulo se articula en torno a dos acciones consecutivas:

- En primer lugar, se plasma el lentísimo y delicado movimiento de la mano escrutando visual y táctilmente los primeros estragos del tiempo.
- A continuación, contemplamos cómo esa misma mano se introduce en un cestillo con onzas que, tras ser oprimidas nerviosamente y con saña, son dejadas caer con abatimiento e impotencia.

Como vemos, el título del capítulo –«El oro y el tiempo»– es una perfecta síntesis de lo que en él se cuenta: ni el oro, que todo lo puede, es capaz de detener el tiempo, de congelar el instante; en definitiva, de evitar la muerte.

Claves del texto

- Un aspecto que constituye una constante de la obra azoriniana y que en este texto se aprecia con gran intensidad, es la visión atomizada de la realidad –empleo de la sinécdoque–. El personaje aparece desintegrado en diversas pinceladas, al modo impresionista, fundido plenamente en la realidad circundante, como en una especie de mosaico en el que lo más importante es aprehender el ambiente hasta en sus más mínimos detalles en un afán de detener el tiempo, verdadero protagonista de toda la producción de este autor.
- Existen marcadas diferencias entre las dos acciones ejecutadas por la dama. Así, al movimiento suave y lento de la mano (el tiempo) le sucede otro rápido, nervioso y violento (el oro). La primera acción se realiza en silencio; la segunda, acompañada

del agudo tintineo de las monedas. La adecuación entre el referente y el discurso se deja ver en el empleo de las formas verbales: la acción remansada del primer momento, con verbos en presente, cede paso a una acumulación de verbos en imperfecto que, al igual que las monedas, se precipitan rápidamente.

- Lo más llamativo del texto es, sin embargo, el despliegue sensorial de que éste hace gala, el lujo con que se describe un ambiente lujoso. Se hallan presentes casi todos los sentidos, especialmente el tacto (obsérvese la presencia del término *suave* y sus derivados, *suavidad* y *suavemente*) y la vista (lo brillante: uñas, vidrios, porcelanas, botes, redomas, cristal, espejo, oro). Los alumnos pueden establecer fácilmente campos semánticos: las telas (damascos, encajes, sedas) y los colores (rosa, escarlata, rojo, blanco, moreno). A esta captación exhaustiva de lo sensorial contribuye la adjetivación y la sinestesia, especialmente significativas en la descripción del ambiente (*aire cálido y denso, paz profunda, dulce vaguedad, luz suave, claror pálida, silencio profundo*).

- El estilo de Azorín se caracteriza por lo que podemos llamar «puntillismo» sintáctico: frases breves, oraciones simples, estructuras paratácticas (yuxtaposición y coordinación). La ausencia de subordinación contribuye a la impresión de disgregación y atomización anteriormente comentada.

Relación del texto con su época y autor

El tiempo, *leitmotiv* de la obra azoriniana, es también una constante en los autores de su generación. Pensemos cómo en Unamuno se convierte en un elemento angustioso y en un afán de inmortalidad. Por su parte, Machado definirá su poesía como «palabra en el tiempo». En Baroja esa obsesión temporal inspira la movilidad y el dinamismo de sus personajes. Pero en ninguno aparece este tema con el carácter obsesivo y con mayor variedad de matices dentro de la «monotonía». Ninguno logró expresar como él el sentimiento del eterno retorno, el «vivir es ver volver», como diría Ortega.

Por otra parte, atendiendo a la técnica narrativa, el texto de **Doña Inés** es un buen ejemplo de cómo entiende la generación del 98, de forma muy particular, el género novelesco. La anécdota es, a menudo, un leve pretexto para poner en movimiento los sentidos, las emociones o los pensamientos. Podemos considerar, por lo tanto, sus relatos como intentos de renovación de la forma novelística y ver en Azorín, como señala Vargas Llosa, un precursor del *nouveau roman*, ese tipo de novela donde «no pasa nada».

Otras actividades

1. Para explicar el significado del paso del tiempo en Azorín proponemos la lectura de algunos de los cuentecillos de *Castilla* (1912) y, en especial, el titulado «Las nubes». Éste, además de tratar el tema del eterno retorno, es un buen exponente de la revisión que hace Azorín de nuestros clásicos (en este caso, de la historia de Calixto y Melibea).

2. Es conveniente que los alumnos realicen sus propias descripciones: retratos y autorretratos, ambientes, asociaciones entre un personaje y su entorno. Incluso, a partir del texto azoriniano, podrían componer un cuento.

3. Podemos proponer a los alumnos la descripción de algún cuadro en el que el fondo y la figura compartan el mismo protagonismo: obras de Klimt, Renoir, Sorolla, Fortuny, etc.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Unamuno fue siempre un hombre inquieto y rebelde, paradójico y contradictorio, ferozmente individualista, siempre rindiendo culto a su propia personalidad. Luchador contra todo, en guerra consigo mismo, en continua tensión, no encontró nunca la paz, acosado de dudas religiosas y existenciales. Su vida estaba presidida por una intensa actividad intelectual, de incesante lucha consigo mismo. Figura Unamuno entre los más decididos renovadores de la novela a principios de siglo que a él le servía como cauce adecuado para la expresión de los conflictos existenciales. Unamuno está preocupado por el hombre de carne y hueso, con sus angustias y problemas, con el sentido trágico de su existencia. Plantea el pavoroso problema de la personalidad humana; la tensión entre el ser o la nada. En definitiva, el problema de Dios y de la inmortalidad, el saber si moriremos del todo o no. Su obra maestra llegaría en 1931, *San Manuel bueno mártir*. Esta es la dramática historia del párroco de una aldea perdida que, entregado ejemplarmente a su pueblo y manifestándose como un santo, oculta el tremendo desgarró interior de la duda en la otra vida.



San Manuel Bueno mártir

*Si sólo en esta vida esperamos en Cristo,
somos los más miserables de los hombres todos.
(SAN PABLO, I Corintios XV, 19)*

Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde de Lucerna, anda, a lo que se dice, promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro Don Manuel, o, mejor, san Manuel Bueno, que fue en esta párroco, quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Ángela Carballino.

De nuestro Don Manuel me acuerdo como si fuese de cosa de ayer, siendo yo niña, a mis diez años, antes de que me llevaran al Colegio de Religiosas de la ciudad catedralicia de Renada. Tendría él, nuestro santo, entonces unos treinta y siete años. Era alto, delgado, erguido, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago. Se llevaba las miradas

de todos, y tras ellas, los corazones, y él al mirarnos parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos al corazón. Todos le queríamos, pero sobre todo los niños. ¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a olerle la santidad; se sentía lleno y embriagado de su aroma. Entonces fue cuando mi hermano Lázaro, que estaba en América, de donde nos mandaba regularmente dinero con que vivíamos en decorosa holgura, hizo que mi madre me mandase al Colegio de Religiosas, a que se completara fuera de la aldea mi educación, y esto aunque a él, a Lázaro, no le hiciesen mucha gracia las monjas. «Pero como ahí -nos escribía- no hay hasta ahora, que yo sepa, colegios laicos y progresivos, y menos para señoritas, hay que atenerse a lo que haya. Lo importante es que Angelita se pule y que no siga entre esas zafias aldeanas.» Y entré en el colegio, pensando en un principio hacerme en él maestra, pero luego se me atragantó la pedagogía.

En el colegio conocí a niñas de la ciudad e intimé con algunas de ellas. Pero seguía atenta a las cosas y a las gentes de nuestra aldea, de la que recibía frecuentes noticias y tal vez alguna visita. Y hasta al colegio llegaba la fama de nuestro párroco, de quien empezaba a hablarse en la ciudad episcopal. Las monjas no hacían sino interrogarme respecto a él.

Desde muy niña alimenté, no sé bien cómo, curiosidades, preocupaciones e inquietudes, debidas, en parte al menos, a aquel revoltijo de libros de mi padre, y todo ello se me medró en el colegio, en el trato, sobre todo con una compañera que se me aficionó desmedidamente y que unas veces me proponía que entrásemos juntas a la vez en un mismo convento, jurándonos, y hasta firmando el juramento con nuestra sangre, hermandad perpetua, y otras veces me hablaba, con los ojos semicerrados, de novios y de aventuras matrimoniales. Por cierto que no he vuelto a saber de ella ni de su suerte. Y eso que cuando se hablaba de nuestro Don Manuel, o cuando mi madre me decía algo de él en sus cartas -y era en casi todas-, que yo leía a mi amiga, esta exclamaba como en arrobos: «¡Qué suerte, chica, la de poder vivir cerca de un santo así, de un santo vivo, de carne y hueso, y poder besarle la mano! Cuando vuelvas a tu pueblo, escíbeme mucho, mucho y cuéntame de él».

Pasé en el colegio unos cinco años, que ahora se me pierden como un sueño de madrugada en la lejanía del recuerdo, y a los quince volvía a mi Valverde de Lucerna. Ya toda ella era Don Manuel; Don Manuel con el lago y con la montaña. Llegué ansiosa de conocerle, de ponerme bajo su protección, de que él me marcara el sendero de mi vida.

Decíase que había entrado en el Seminario para hacerse cura, con el fin de atender a los hijos de una su hermana recién viuda, de servirles de padre; que en el Seminario se había distinguido por su agudeza mental y su talento y que había rechazado ofertas de brillante carrera eclesiástica porque él no quería ser sino de su Valverde de Lucerna, de su aldea perdida como un broche entre el lago y la montaña que se mira en él.

¡Y cómo quería a los suyos! Su vida era arreglar matrimonios desavenidos, reducir a sus padres hijos indómitos o reducir los padres a sus hijos, y sobre todo consolar a los amargados y atediados, y ayudar a todos a bien morir.

Me acuerdo, entre otras cosas, de que al volver de la ciudad la desgraciada hija de la tía Rabona, que se había perdido y volvió, soltera y desahuciada, trayendo un

hijito consigo, Don Manuel no paró hasta que hizo que se casase con ella su antiguo novio, Perote, y reconociese como suya a la criaturita, diciéndole:

-Mira, da padre a este pobre crío que no le tiene más que en el cielo.

-¡Pero, Don Manuel, si no es mía la culpa...!

-¡Quién lo sabe, hijo, quién lo sabe...!, y, sobre todo, no se trata de culpa.

Y hoy el pobre Perote, inválido, paralítico, tiene como báculo y consuelo de su vida al hijo aquel que, contagiado de la santidad de Don Manuel, reconoció por suyo no siéndolo.

XIX. POESÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Juan Ramón Jiménez
(1881-1958)

Apuntes biográficos

Poeta español galardonado con el premio Nobel de literatura en 1956, mientras permanecía en el exilio en Puerto Rico. Estudió en Sevilla, donde cursó los estudios de Derecho que su padre le impuso, si bien nunca terminó la carrera. En esa época de juventud empezó a leer los poemas de Rubén Darío, que le conmovieron profundamente.

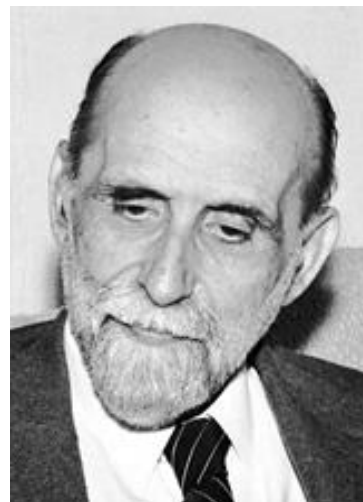
En 1900 publicó sus primeros libros. La muerte de su padre y la ruina familiar le provocan una honda preocupación que, unida a su carácter hiperestésico, provocan su ingreso por depresión en un centro psiquiátrico un año más tarde. En 1905 regresa a Moguer, su pueblo natal, y se traslada más tarde a Madrid. Hizo varios viajes a Francia y a Estados Unidos. Fue en el Nuevo Continente donde conoció a Zenobia Camprubí de Aymar, que se convertiría en su esposa en 1916.

A partir de 1931, la esposa del poeta sufrirá los primeros síntomas de un cáncer que acabará con su vida. En 1936, al estallar la Guerra Civil, el poeta abandona España y se traslada a Puerto Rico, donde permanecerá la mayor parte de su exilio trabajando como profesor universitario. En 1956 se le concede el Nobel y tres días después muere su esposa. Él nunca se recuperará de esta pérdida y le sobrevive sólo dos años más tarde. Sus restos mortales fueron trasladados a España.

Etapas

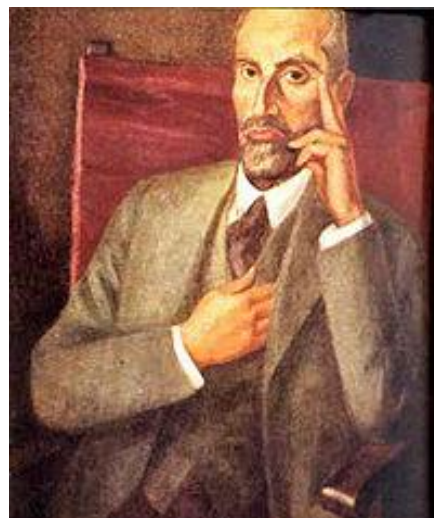
La crítica suele dividir la trayectoria poética de JRJ en tres etapas: sensitiva, intelectual y suficiente y verdadera.

La etapa sensitiva (1898-1915) se subdivide a su vez en dos etapas: la primera abarca hasta 1908; la segunda, hasta 1916. La primera está marcada por la influencia de Bécquer, el simbolismo y un tenue modernismo. En las formas, esto se traduce en rima asonante, verso de arte menor y música íntima. Predominan los paisajes como reflejo del alma del poeta y los sentimientos vagos; la música y el color desvaído, los recuerdos y los ensueños amorosos. Esta poesía emotiva y sentimental, sensible y con una estructura formal perfecta, queda plasmada en libros como *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903), *Jardines lejanos* (1904) o *Elegías* (1907). La segunda época se vierte



en la forma del arte mayor (endecasílabos y alejandrinos). Denota una mayor impronta del simbolismo francés (Verlaine y Baudelaire) y del decadentismo de Francia y de la Gran Bretaña (fundamentalmente, Walter Pater).

El poeta logra perfectas cumbres parnasianas en esta época: *La soledad sonora* y *Pastorales*, ambas publicadas en 1911, *Laberinto* (1913), *Platero y yo* (1914) o *Estío* (1916). Hacia el final de esta etapa el poeta empieza a sentir el hastío de los ropajes sensoriales del modernismo y preocupaciones relacionadas con el tiempo y la posesión de una belleza eterna. *Platero y yo*, que si bien no es un libro de poemas puede ser catalogado como prosa poética, se convirtió en la obra más popular del poeta. Espléndidamente escrito, el libro lleva al lector a través de un ciudadano retablo de imágenes poéticas que nos conducen desde la presentación de este borriquete:



«Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro.»

Estío supone un punto de inflexión en la producción poética de JRJ y marca la entrada en su segunda etapa. El poeta se aleja del modernismo y busca una mayor depuración de la palabra. Desaparecen los ambientes nostálgicos, evocados y soñados a favor de una realidad más concreta. Su primer viaje a Estados Unidos y el contacto con la poesía en inglés (Yeats, Blake, Dickinson, Shelley...) marca profundamente esta segunda etapa, que dura hasta 1936 y que el mismo poeta bautizó como intelectual, que le vincula a la corriente literaria del novecentismo. En esta etapa el poeta descubre el mar como motivo trascendental; simboliza la vida, la soledad, el gozo y el eterno tiempo presente. Se inicia asimismo una evolución espiritual, que lo lleva a buscar la trascendencia. En su deseo de salvarse ante la muerte, se esfuerza por alcanzar la eternidad, objetivo que sólo puede alcanzar a través de la belleza y la depuración poética. Se suprimen toda musicalidad, argumentos poéticos y la aparatosidad externa y ornamental. De esta época destacan *Diario de un poeta recién casado* (1916), *Primera antología poética* (1917), *Eternidades* (1918), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía y Belleza* (ambos escritos entre 1917 y 1923). El *Diario...* inicia la última etapa poética de JRJ. Se trata de una poesía sin anécdota, estilizada y depurada, en que el poeta admira lo que contempla. El poeta experimenta con los temas y las formas y abre una nueva corriente poética que será explotada por algunos de los miembros de la generación del 27. En *Piedra y cielo* el tema central es ya la creación poética: la poesía como actividad, el poema como objeto artístico y el poeta, como demiurgo, creador de un universo. JRJ abre así una línea temática que no volverá a abandonar: la búsqueda de la sublimación poética y la intensificación creativa de una poesía pura y esquemática. *La estación total* (1923-1936) recoge los

últimos poemas escritos en España. Poco después de iniciada la Guerra Civil, Juan Ramón marcha al exilio.

Pertenece a la época suficiente o verdadera todo lo escrito durante el exilio americano. El poeta permanecerá replegado en sí mismo buscando la belleza y la perfección. Su ansia por la trascendencia lo lleva a una cierta mística e incluso llega a identificarse con Dios y con la naturaleza. Su lengua poética se puebla de neologismos (*ultratierra* o *deseante*).

En 1949 publica *Animal de fondo*, libro en el que el poeta busca a Dios «sin descanso ni tedio». Con todo, ese dios no es una divinidad externa al poeta, sino que se halla en él y en su obra: «tu esencia está en mí, como mi forma». Ese dios al que se refiere es causa y fin de la belleza. *Dios deseado y deseante*, escrito poco tiempo después, supone la culminación de *Animal de fondo*. El poeta llega incluso a identificarse con ese dios que tanto ha buscado. Un dios que existe dentro y fuera de él, un dios que es deseado y deseante.

Rubén Darío (1867-1916)

Apuntes biográficos

Félix Rubén García Sarmiento, conocido como Rubén Darío, fue un poeta nicaraguense, iniciador y máximo representante del modernismo literario en lengua castellana. La influencia de su poesía en las letras hispánicas del siglo XX ha sido enorme y duradera.

Lector y autor precoz (proyectó escribir un libro a la edad de catorce años), estaba dotado de una memoria prodigiosa y gozaba de una creatividad genial. Viajó desde muy joven por Latinoamérica y Europa, absorbiendo todas las influencias literarias que se ponían a su alcance; así, por ejemplo, fue presentado al poeta salvadoreño Francisco Gaviña y, bajo sus auspicios, Darío intentó por primera vez adaptar el alejandrino francés a la métrica castellana. Asimismo, en Chile trabó amistad con Eduardo Poirier y el poeta Eduardo de la Barra. Con su ayuda publicó en Valparaíso *Azul...*, el libro clave de la recién iniciada revolución literaria modernista. Aunque el libro no gozó de éxito inmediato, fue muy bien acogido por el influyente novelista y crítico literario español Juan Valera. Las cartas que dirigió a Darío y que fueron publicadas más tarde por el periódico madrileño *El Imparcial* consagraron definitivamente al poeta de Nicaragua.

En 1898 recibió el encargo por parte de *La Nación*, diario argentino para el que trabajaba, de cubrir la plaza de corresponsal en España para informar acerca del desastre de la guerra con Estados Unidos. Esto le permitió al vate viajar no sólo por España, sino también por Francia, en especial, París, donde fijó su residencia. En 1903 fue nombrado cónsul de Nicaragua. No deseaba abandonar París aunque tuvo que hacerlo en varias ocasiones por motivos personales. Los cambios de gobierno en su país provocaron su renuncia al cargo diplomático.



Darío regresó finalmente a París, dispuesto a preparar nuevos libros, si bien su alcoholismo, muy avanzado ya, le provocaba frecuentes problemas de salud y crisis psicológicas caracterizadas por momentos de exaltación mística y por una fijación obsesiva con la idea de la muerte. Al estallar la Primera Guerra Mundial partió hacia América con la idea de defender el pacifismo de las naciones americanas. Llegó a León, su ciudad natal, en 1916, donde falleció un mes después. Su sepultura se encuentra en la catedral de esta ciudad.

El modernismo

A nuestro poeta se le cita normalmente como el iniciador y el máximo representante del modernismo hispanoamericano. Si bien es cierto a grandes rasgos, la afirmación debe matizarse: otros autores hispanoamericanos como José Martí, Díaz Mirón o Gutiérrez Nájera habían comenzado antes que Darío a explorar esta nueva estética. Con todo, es el vate nicaraguense el poeta modernista más influyente y el que más éxito alcanzó. Su magisterio fue reconocido por muchos poetas y su influencia nunca ha dejado de sentirse en la poesía en lengua castellana. Además, fue el artífice de muchos de los hallazgos que caracterizan el movimiento, como la adaptación del alejandrino francés a la métrica española.

La poesía de Rubén Darío

Influencias. La influencia de la poesía francesa es determinante en la formación poética de Darío. En primer lugar, los románticos –con Víctor Hugo a la cabeza–; más adelante, con carácter decisivo, llega la influencia de los parnasianos (Théophile Gautier, Catulle Mendès o José María de Heredia); finalmente, los simbolistas. Entre ellos, y por encima de cualquier otro, Paul Verlaine.

Cabe destacar también el interés que el poeta mostró por algunos de los grandes nombres de la poesía española del siglo XIX como Núñez de Arce o Campoamor. Ya desde el libro *Prosas profanas* (1896) los temas españoles están muy presentes en su producción.

Evolución. La evolución poética de Rubén Darío está jalonada por la publicación de los libros en los que la crítica ha reconocido sus obras fundamentales *Azul...* (1888), *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905). Antes de la publicación de *Azul...*, escribió otros libros y un gran número de poemas sueltos, que constituyen lo que ha dado en llamarse su «prehistoria literaria».

Azul... se considera el libro inaugural del modernismo hispanoamericano y recoge tanto relatos en prosa como poemas. La variedad métrica del libro llamó la atención de la crítica. La etapa de plenitud del modernismo y de la obra poética dariana la marca el libro *Prosas profanas*, en que la presencia de lo erótico es más importante y



del que no está ausente la preocupación por temas esotéricos. Además, contiene ya toda la imaginería exótica propia del poeta: la Francia del siglo XVIII, la Italia y España medievales, la mitología griega, etc. En 1905 publica *Cantos de vida y esperanza*, que anuncia una línea más intimista y reflexiva sin renunciar a los temas que se han convertido en señas de identidad del modernismo. Este sesgo intimista se pronunciará en sus producciones posteriores.

Recursos formales. Darío hizo suya la máxima de Verlaine según la cual la poesía es, ante todo, música. De ahí la importancia que le concede al ritmo. La obra dariana supuso una auténtica revolución en la métrica castellana. Junto a los metros tradicionales basados en el octosílabo y el endecasílabo, Darío empleó profusamente versos apenas empleados con anterioridad tales como el eneasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino. Darío adaptó a este verso estrofas y poemas estróficos que tradicionalmente se expresaban en endecasílabos, tales como el cuarteto, el sexteto y el soneto. Asimismo, probó también a adaptar los ritmos propios de la poesía latina, basados en la cantidad vocálica (distinción entre vocales largas y breves), utilizando para ello las sílabas tónicas y átonas. Una muestra de estos experimentos con el ritmo puede encontrarse en el verso inicial de su poema «Salutación del optimista», con un patrón rítmico tónica-átona-átona:

«Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...»

Léxico. El poeta se destaca por la renovación del lenguaje poético, visible en el léxico utilizado en sus poemas. Gran parte del vocabulario poético de Rubén Darío está encaminado a la creación de efectos exotistas. Destacan los campos semánticos que connotan refinamiento, como el de las flores, el de las piedras preciosas, el de los materiales de lujo, el de los animales exóticos o el de la música. Con frecuencia se encuentran en su obra cultismos procedentes del latín o del griego e incluso neologismos por el propio autor. Recurre con frecuencia a personajes y elementos propios de la mitología griega y latina y a nombres de lugares exóticos.

Figuras retóricas. Una de las figuras retóricas clave en la obra de Darío es la sinestesia, especialmente la que guarda relación con la vista y el oído. En relación con la pintura, hay en la poesía de Darío un gran interés por el color; el efecto óptico se consigue no sólo mediante la adjetivación, sino mediante la comparación con objetos de este color.

Simbología. El símbolo más característico de la poesía de Darío es el cisne, identificado con el modernismo. La presencia del cisne es obsesiva en la obra de Darío. Salinas explica la connotación erótica del cisne, aunque se trata de un símbolo ambivalente, con significados distintos. Hay asimismo otros símbolos en la poesía dariniana, tales como el centauro, los parques y jardines, la torre o el color azul y el pavo real.

Temas. El erotismo es uno de los temas centrales de la poesía de Rubén Darío. Para Pedro Salinas, se trata del tema esencial de su obra poética, al que todos los demás están subordinados. Se trata de un erotismo básicamente sensorial, cuya finalidad es el placer. El Darío-poeta amoroso se distingue por la carencia del personaje literario de la amada ideal. No hay una sola amada ideal, sino muchas y pasajeras. En la obra del vate nicaraguense, el erotismo no se agota en el deseo sexual, sino que evoca un anhelo de trascendencia mediante el éxtasis erótico. Por eso, en ocasiones lo erótico está íntimamente ligado a lo religioso. La atracción erótica encarna para Darío el misterio esencial del universo.

Relacionado estrechamente con el tema del erotismo está el exotismo. La búsqueda de escenarios exóticos, lejanos en el espacio y en el tiempo, se ha interpretado como una actitud de rechazo a la pacata cotidianeidad que les había tocado vivir. Entre estos escenarios está el que le proporciona la mitología clásica. Los poemas de Darío están repletos de sátiros, ninfas, centauros... Otro de los escenarios exóticos favoritos del poeta es la Francia dieciochesca. Pueden encontrarse, asimismo, otros ambientes exóticos: la Alemania romántica, España, China, Japón, la India y el Israel bíblico. También puede mencionarse la presencia de una imagen idealizada de las culturas precolombinas.

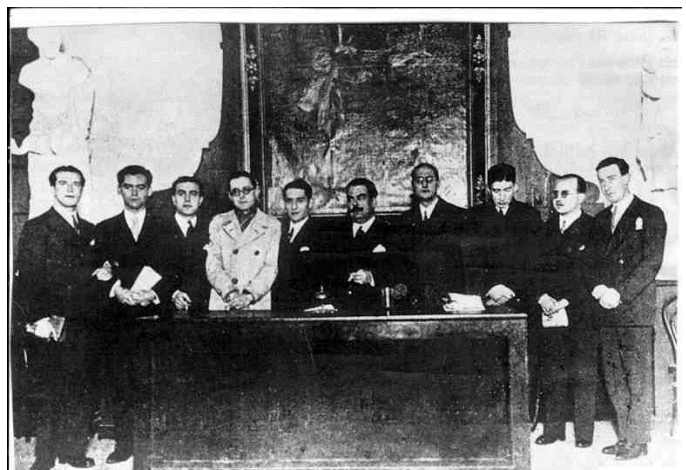
En la poesía de este poeta hay también una poderosa corriente de reflexión existencial. La religiosidad de Darío es poco ortodoxa: busca refugio en la religiosidad sincrética propia del fin de siglo, que entremezcla influencias orientales, un cierto resurgir del paganismo y, sobre todo, varias corrientes ocultistas. En su última etapa mostró Darío un gran interés por la teosofía.

Darío tuvo también una faceta –menos conocida– de poeta social y cívico: unas veces por encargo y otras por deseo propio compuso poemas para exaltar héroes y hechos nacionales, así como para criticar y denunciar los males sociales y políticos.

La Generación del 27

1. Concepto de Generación

Si algún grupo de autores merece el nombre de Generación, sin duda es éste. Pese a las precauciones que hay que tener, podemos considerarlos como grupo compacto, si bien con variedades muy notorias dentro de ellos (lo cual es lógico).



El grupo lo forman Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Rafael Alberti. Algunos críticos incluyen también a los malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Estos diez son los que se citan con mayor frecuencia, si bien ello deja fuera de lugar a

muchos otros (Hinojosa, Garfias, Chabás...) que, por distintas razones, han quedado relegados a un segundo término

Estrictamente estamos ante un grupo generacional (el nombre "grupo del 27" ha sido muy usado por la crítica (G. de Torre, D.Alonso, Rozas); también se les ha dado otros menos afortunados: del 25 (Cernuda, J.L.Cano), de la Dictadura (Max Aub), Vanguardista (Rozas), de la República, de Guillén-Lorca...).

- Todos nacen en un período menor a 15 años: desde 1891 (Salinas) a 1905 (Altolaguirre).

- Formación intelectual semejante: la mayoría son universitarios, algunos llegan a ser profesores (Salinas, Guillén, Alonso...). Casi todos pasaron por la Residencia de Estudiantes.

- El acontecimiento generacional que les une (aunque muchos ya estaban unidos) fue la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora, con unos actos de reivindicación del poeta cordobés (cuya obra "difícil" aún no había sido redescubierta). Se oponen a los que no reconocían el talento de Góngora (actos contra la Academia). Celebran un homenaje en el ateneo sevillano, invitados por Ignacio Sánchez Mejías. Colaboran en las mismas revistas (Revista de Occidente, Litoral). De 1920 a 1936 sus vidas están muy unidas.

- No hubo caudillo (algunos hablan de Juan Ramón, pero no parece claro, pese a su gran influencia).

- No se alzan contra nada (son muy respetuosos con la tradición literaria española; de hecho, este dato impide que cuaje el nombre de "Generación vanguardista", ya que son tan vanguardistas como tradicionales (J.M.Rozas).

- No existe un único estilo; eso sí, en todos se ve el deseo de renovar el lenguaje poético y a veces coinciden en su trayectoria, aunque cada uno mantiene un estilo muy personal (afortunadamente). Para todos la poesía es algo muy serio, que hay que trabajar bien, buscando siempre la perfección formal y conceptual. Por eso Góngora es el modelo común. Debicki señala que todos hacen de lo poético una idea vital. Además, rastrea una serie de contactos entre ellos:

- o Interés por el empleo más adecuado de la forma y de la lengua.
- o Desdén por el sentimentalismo y la retórica.
- o Rechazo de cualquier léxico particular como válido en sí.
- o Igualdad en el concepto de poesía como misterio.

Dámaso Alonso destaca otros puntos de conexión: "coetaneidad, compañerismo, reacción similar ante excitantes externos". Es firme defensor de la existencia de la generación. En todo caso, sería partidario de reformar la idea de Petersen antes que renunciar al nombre de Generación del 27.

2. Afinidades estéticas

En los autores del 27 es muy significativa la tendencia al equilibrio, a la síntesis entre polos opuestos (Lázaro), incluso dentro de un mismo autor:

- Entre lo intelectual y lo sentimental. La emoción tiende a ser refrenada por el intelecto. Prefieren inteligencia, sentimiento y sensibilidad a intelectualismo, sentimentalismo y sensiblería (Bergamín). Se observa muy bien en Salinas.

□ Entre una concepción romántica del arte (arrebato, inspiración) y una concepción clásica (esfuerzo riguroso, disciplina, perfección). Lorca decía que si era poeta "por la gracia de Dios (o del demonio)" no lo era menos "por la gracia de la técnica y del esfuerzo".

□ *Entre la pureza estética y la autenticidad humana, entre la poesía pura (arte por el arte; deseo de belleza) y la poesía auténtica, humana, preocupada por los problemas del hombre (más habitual tras la guerra: Guillén, Aleixandre...).

□ Entre el arte para minorías y mayorías. Alternan el hermetismo y la claridad, lo culto y lo popular (Lorca, Alberti, Diego). Se advierte un paso del "yo" al "nosotros". "El poeta canta por todos", diría Aleixandre.

□ Entre lo universal y lo español, entre los influjos de la poesía europea del momento (surrealismo) y de la mejor poesía española de siempre. Sienten gran atracción por la poesía popular española: cancioneros, romanceros...

Entre tradición y renovación. Se sienten próximos a las Vanguardias (Lorca, Alberti, Aleixandre y Cernuda poseen libros surrealistas; G.Diego, creacionistas); próximos a la generación anterior (admiran a Juan Ramón, Ramón, Unamuno, los Machado, Rubén Darío...); admiran del XIX a Bécquer (Alberti, ("Homenaje a Bécquer") Cernuda "Donde habite el olvido"...); sienten auténtico fervor por los clásicos: Manrique, Garcilaso, San Juan, Fray Luis, Quevedo, Lope de Vega y, sobre todos, Góngora.

3. Etapas en la evolución

3.1. Hasta 1927.

-Influjo de Bécquer y del Modernismo. Pronto aparecen las primeras Vanguardias. A la vez y, por influjo de Juan Ramón, se orientan hacia la "poesía pura": "Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado de él todo lo que no es poesía"(Guillén). Se depura el poema de todo lo anecdótico, de toda emoción que no sea puramente artística. Para ello usan mucho la metáfora. Esta poesía es bastante hermética y fría. También lo "humano" les influye, sobre todo a través de la lírica popular (Alberti). La sed de perfección formal los lleva al clasicismo, sobre todo de 1925 al 27. Incluso podemos hablar de una fase "gongorina".

3.2. De 1927 a la Guerra Civil.

Comienza a notarse cierto cansancio del puro formalismo. Se inicia un proceso de rehumanización (más notorio en algunos autores, pero presente en todos). Se dan las primeras obras surrealistas (radicalmente opuesto a la poesía pura). Pasan a primer término nuevos temas, más humanos: el amor, el deseo de plenitud, las frustraciones, las inquietudes sociales o existenciales... Nace la revista Caballo verde para la poesía, de Pablo Neruda (1935), donde aparece el "Manifiesto por una poesía sin pureza". Algunos poetas, debido a sus inquietudes sociales, se interesan en política (en el favor de la República, fundamentalmente).

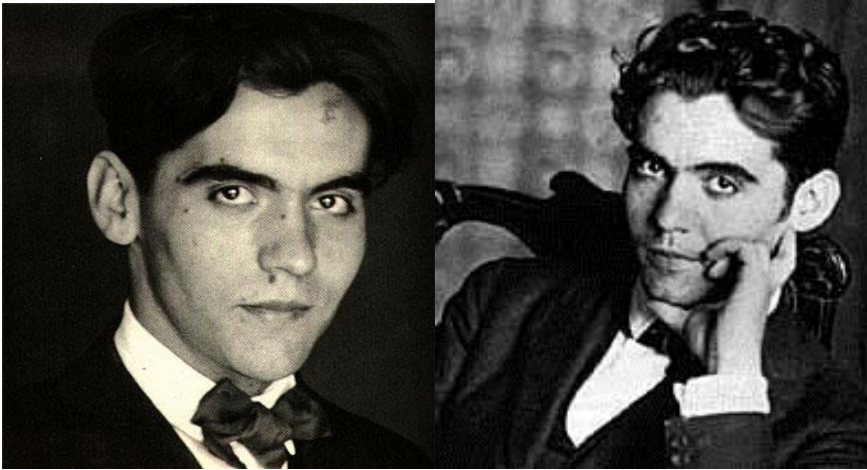
3.3. Después de la guerra.

Lorca muere en 1936. El grupo se dispersa:

a) En el exilio Guillén escribe Clamor, obra en la que se aleja de la poesía pura. Aparece el tema de la patria perdida.

b)En España quedan sólo D.Alonso y V.Aleixandre., que hacen poesía angustiada, existencial (Hijos de la ira, 1944).

Federico García Lorca (1898-1935)



Federico García Lorca nace el 5 de Junio de 1898 en Fuente Vaqueros (Granada, España), hijo de Federico García Rodríguez, hacendado propietario agrícola, y de Vicenta Lorca Romero, maestra nacional. En Fuente Vaqueros y en Valderrubio permanecerá durante los años de su infancia. Aprende las primeras letras con su madre y acude a la escuela de Fuente Vaqueros dirigida por el maestro don Antonio Rodríguez Espinosa.

A partir de 1908 cursa estudios de Bachillerato en Granada. Pasa unos meses en Almería como alumno y pupilo de don Antonio Rodríguez Espinosa al trasladarse éste a aquella ciudad e inicia sus primeros estudios de música. En 1915 comienza los estudios de Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad de Granada donde conoce a Melchor Fernández Almagro, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Cristóbal, Ismael G. de la Serna, Antonio Gallego Burín... y se inscribe en el centro artístico de Granada. Frecuenta la tertulia "El Rinconcillo" en el Café Alameda.

García Lorca publica en 1918 su primer libro, "Impresiones y Paisajes" y en 1919 se traslada a Madrid a una Residencia de Estudiantes en la que vivirá hasta 1928. Allí conoce a célebres autores como Luis Buñuel, Salvador Dalí, Pepín Bello, José Antonio Rubio Sacristán, José Moreno Villa, Ricardo Orueta o Emilio Prados.

El 22 de marzo de 1920 se estrena en el Teatro Eslava "El maleficio de la mariposa", bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, que constituye un rotundo fracaso. Se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras pero asiste poco a clases. Frecuenta tertulias literarias y hace amistad con Adolfo Salazar, Guillermo de Torre, Gabriel García Maroto y Ángel del Río, entre otros.

Análisis de textos

Romance de la luna, luna



(Romancero gitano)

Federico García Lorca

1 *La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.*

El niño la mira, mira.

El niño la está mirando.

5 *En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.*

– Huye luna, luna, luna.

10 *Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.*

– Niño, déjame que baile.

Cuando vengan los gitanos,

15 *te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.*

– Huye luna, luna, luna,

que ya siento sus caballos.

– Niño déjame, no pises

20 *mi blancor almidonado.*

El jinete se acercaba

tocando el tambor del llano.

Dentro de la fragua el niño

tiene los ojos cerrados.

25 *Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.*

Las cabezas levantadas

y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,

30 *¡ay, cómo canta en el árbol!*

Por el cielo va la luna

con un niño de la mano.

*Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.*

35 *El aire la vela, vela.*

El aire la está velando.

Este texto correspondiente al *Romancero gitano* de García Lorca es un claro exponente de la personalísima simbiosis entre tradición y vanguardia que caracteriza al poeta andaluz. Así, valiéndose de los elementos de un molde claramente arraigado en nuestra lírica –el romance –, los reelabora y recrea logrando encarnar de manera sugerente algunos de los temas, obsesiones y símbolos más representativos de su obra. En síntesis, el poema nos cuenta una sencilla y conmovedora historia: la muerte de un niño gitano en una noche de luna llena. Ahora bien, en García Lorca es casi una constante la fusión entre realidad y mito, de modo que se puede decir que la realidad se transustancia en el mito de una forma original y atractiva. De esta manera, la anécdota se diluye en un confuso y abigarrado mundo de sensaciones que enlazan con lo primigenio y eterno: el ancestral temor ante la muerte. Lo que queda tras la lectura es, fundamentalmente, la impresión de lo fatal.

Al leer los ocho primeros versos nos encontramos con una escena llena de vida: es de noche, estamos en una fragua y un niño contempla embelesado la llegada de la luna:

*La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.*

El niño la mira, mira.

[...]

*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura
sus senos de duro estaño.*

Como podemos advertir, el poema comienza con una prosopopeya mediante la cual la luna, dotada de atributos femeninos y ataviada anacrónicamente con un polisón, se presenta en la fragua, es decir, en el ámbito de los gitanos. El polisón de nardos constituye una original metáfora preposicional «a de b»(1), puesto que los nardos metaforizan la blanca y brillante luz de la luna.

Reparemos en que el poema comienza con la utilización del tiempo verbal característico de la narración: el indefinido vino que, además de situarnos en un clásico espacio narrativo, supone la adopción de un punto de vista interno respecto del espacio de la acción, ya que se dice vino en lugar de fue; es decir, el narrador se adscribe implícitamente al mundo evocado en calidad de testigo ocular.

Los cuatro primeros versos se dividen en dos mitades equivalentes, la segunda de las cuales presenta al otro personaje de la trama: el niño. Destaca el contraste entre la normalidad gramatical del primer artículo –la luna– y la transgresión de la norma al presentar determinado a un ser que todavía no lo está –el niño–.

Aparte de esto, resalta también el juego de las alternancias verbales que García Lorca toma prestado del Romancero viejo en que lo narrativo (tiempo pasado) y lo lírico (tiempo presente) se funden. Así, frente al pasado narrativo vino nos encontramos con el presente la mira, mira que actualiza la acción y que nos lleva de la narración de un hecho que ya pasó a la contemplación presente de la escena.

Tampoco debe pasar inadvertido el típico fenómeno lírico de la repetición de una palabra –la mira, mira– en abierta consonancia paradigmática con el título –Romance de la luna luna–. Dicha repetición, tan característica de las canciones de corro, no sólo impregna la escena de un halo ingenuo e infantil, sino que potencia asimismo el aspecto durativo de la perífrasis siguiente: la está mirando.

En cuanto a la caracterización de los personajes, se opone la actitud activa de la luna frente a la pasiva y contemplativa del niño, lo cual anticipa lo que va a ser el desarrollo y desenlace del romance.

Sabemos que para Lorca la luna es símbolo de muerte, pero al principio de la composición no nos muestra todavía su guadaña. Aparentemente esta bella luna es diferente de esa luna negra de los bandoleros de la Canción de jinete o de aquella luna menguante que pone cabelleras amarillas del Muerto de Amor. Esta luna sensual y seductora realiza cual «bailaora» gitana una suerte de danza provocativa en la que agita los brazos y muestra el busto igualmente metaforizado por la fórmula «a de b»: senos de duro estaño.

En la doble adjetivación lúbrica y pura encontramos un fenómeno antitético, ya que fonéticamente los dos vocablos constituyen una rima interna en asonancia que a su vez

nos remite al título –luna–, creándose así una afinidad en el plano de los significantes muy evidente, mientras que los significados establecen en principio una clara oposición entre pureza y lubricidad, paradoja que se resuelve si reconocemos que la lubricidad es pura por ser instintiva.

También salta a la vista la personificación del aire que parece hacerse eco de la conmoción que experimenta el niño y que a su vez constituye un presentimiento del drama que se avecina:

A partir del verso noveno asistimos al tenso diálogo entre el niño y la luna:

– *Huye luna, luna, luna.*

*Si vinieran los gitanos
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.*

– *Niño, déjame que baile.*

*Cuando vengan los gitanos
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.*

– *Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.*

– *Niño déjame, no pises
mi blancor almidonado.*

Como vemos, se pasa al estilo directo sin verbo enunciativo que sirva de puente, salpicado de vocativos y verbos en imperativo. Advirtamos cómo dicho diálogo se halla repartido equilibradamente entre los dos personajes, tanto por el número equivalente de versos dedicados a uno y otro como por el uso de la anáfora.

El duelo dramático entre ambos personajes queda reforzado por las respectivas advertencias de muerte que, curiosamente en los dos casos, aluden a esa tercera entidad que son los gitanos:

Niño. Si vinieran los gitanos... (verso 10)

Luna. Cuando vengan los gitanos... (verso 14)

Una sutil diferencia del modo verbal nos indica de antemano que va a ser la luna la vencedora: frente al carácter hipotético de la amenaza del niño –si vinieran los gitanos

–, la luna-mujer replica usando una fórmula que no deja lugar a dudas: cuando vengan los gitanos, te encontrarán sobre el yunque...

Observemos cómo en ambos casos se recurre a un eufemismo al hablar de la muerte:

Niño. harían con tu corazón (verso 11) collares y anillos blancos.

Luna. te encontrarán sobre el yunque (verso 15) con los ojillos cerrados.

Como vemos, los collares y anillos a los que alude el niño remiten a esa circularidad que en García Lorca siempre conduce a la muerte. Por el contrario, el diminutivo ojillos en boca de la luna encierra toda la indefensión y desvalidez del niño que va a morir.

El niño insta a la luna para que huya ante la inminente llegada de los gitanos adultos, puesto que ya se oye el galopar de sus caballos. Pensemos que el caballo en Lorca tiene siempre un valor simbólico masculino y sexual que no debe pasar inadvertido en esta especie de drama

edípico que está desarrollándose.

La réplica de la luna nos muestra a un ser aristocrático, distante, seguro de sí. La expresión blancor almidonado es de gran densidad retórica, ya que naturalmente lo almidonado no es el blancor sino el vestido de la luna, de modo que tenemos un caso de sinestesia en que el elemento visual y el táctil se funden.

A partir del verso 21 comienza a vislumbrarse el desenlace de este duelo en plata y negro:

*El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.*

*Cómo canta la zumaya,
¡ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna*

*con un niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran,
dando gritos los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.*

Como vemos, el diálogo se ha truncado dramáticamente y pasamos de nuevo al tono narrativo del comienzo. La primera de estas estrofas obedece a un tipo de composición muy cinematográfica, conforme al procedimiento de montaje o yuxtaposición de planos o secuencias que suceden en tiempos o lugares distintos. Así, salimos del recinto al exterior para presentar también al jinete de forma individualizada, lo cual podría interpretarse como la concreción individual de ese impulso colectivo masculino y adulto cuya inminencia ha sido anunciada por el niño. De nuevo tenemos una metáfora preposicional «b de a» muy gráfica: tocando el tambor del llano. Otra vez, recurriendo a la técnica del montaje cinematográfico, aparece el plano del interior. El narrador para contar que el niño yace muerto, se limita a repetir las palabras de la luna, sólo que utilizando el término ojos en lugar de ojillos, es decir, neutralizando el valor estilístico del diminutivo.

Mediante la bellísima metáfora apositiva bronce y sueño referida a los gitanos, estos dos adjetivos tan dispares se unen y escapan a su valor meramente denotativo para expresar un aspecto material (el bronce metaforiza el color de su piel) y otro inmaterial (el sueño alude a su condición mágica). Igualmente, la dureza del metal frente a la inconsistencia de los sueños podría interpretarse como el contraste entre esa poderosa fachada y el radical desamparo que se oculta tras ella. Esta metáfora parece reforzarse en los dos versos siguientes con la doble cláusula absoluta que cierra la estrofa: las cabezas levantadas de esa raza orgullosa y altiva contrastan con los ojos entornados y enigmáticos que no quieren ver la realidad. Así:

bronce / sueño (verso 26)

cabezas levantadas / ojos entornados (vv. 27-28)

De nuevo un corte seco nos lleva a un aserto de naturaleza puramente lírica. La zumaya es el ave nocturna de canto intermitente al que aquí parece otorgarse un valor ominoso, de mal agüero, y en ese ¡ay! parece descargarse toda la tensión del discurso. Los versos en que vemos al niño por el cielo constituyen una dulce estampa materno-filial que contrasta vivamente con la idea de la muerte del niño. La luna-mujer muerte- madre se ha llevado al niño a otro espacio, al espacio de la indefinición. Por eso no dice con el niño, sino con un niño. Siguiendo un proceso gramaticalmente contradictorio se ha pasado de la definición a la indefinición.

Los cuatro últimos versos constituyen el epílogo de la historia. En ellos se omite mediante una elipsis narrativa la llegada de los gitanos y se describe directamente la desolación que los aflige por la muerte del niño y que se expresa con violencia por medio del llanto.

El poema culmina con dos versos enigmáticos e inquietantes extraídos de una copla popular en que el aire, de nuevo personificado, vela la fragua. Reparemos en cómo en

estos dos versos, en clara consonancia con la repetición del principio –el niño la mira, mira / el aire la vela, vela–, se cifra toda la ambigüedad del texto, ya que si al principio el aire se hacía eco de las connotaciones sensuales del ambiente, ahora es él el encargado de velar

al niño muerto.

En definitiva, hemos podido comprobar cómo, al igual que en los mejores romances viejos, tenemos en éste de García Lorca una hermosa historia llena de sugerencias ante las que cualquier tipo de razonamiento lógico queda corto. No interesa tanto la anécdota como lo otro: esa sensación agri dulce que nos deja el poema, suspendido en un presente irreal y eterno. Una vez más, Lorca nos recrea el eterno conflicto de la noche del hombre.

Guía para el comentario

Tema

Visión poética de la muerte de un niño gitano. A partir de aquí se profundizará un poco más en la infancia y la muerte, variantes del tema lorquiano de la frustración.

Estructura

El poema se plantea como un cuento y en este sentido, se puede apreciar en él una cierta progresión: presentación de los personajes (vv. 1-8), planteamiento del conflicto en el diálogo niño-luna (vv. 9-20), clímax (vv. 21-28) y desenlace trágico (vv. 29-36). predomina, sin embargo, el carácter expresivo y poético sobre lo narrativo; todo el texto puede leerse como una gradación desde el silencio pasmado del niño al principio hasta los gritos y lamentos finales de los gitanos.

La forma métrica utilizada es un romance (36 versos octosílabos con rima asonante en los pares). Conviene comentar el carácter épico-lírico de la forma romance: contenido narrativo (anécdota) y contenido lírico (sentimiento).

Claves del texto

- En primer lugar, insistiremos en los rasgos propios del Romancero que aparecen en el poema: la alternancia verbal entre el pretérito y el presente, la actualización continua de la acción, el uso del diálogo en estilo directo, las repeticiones expresivas, el diminutivo afectivo y la intervención del «juglar» dentro del relato.
- En el texto destaca la metáfora lorquiana y su riqueza poética. Ésta puede servir para familiarizar al alumno con los distintos tipos de metáforas y tropos en general, mediante un análisis pormenorizado de la estructura de las distintas imágenes del texto.
- Aparecen en este romance algunos de los temas y motivos característicos de la obra lorquiana –la infancia, la muerte, la luna, el caballo y el aire–; especialmente destaca el empleo del símbolo (conviene recordar a los alumnos la diferencia entre éste y la metáfora).
- Es llamativa la teatralidad del romance lorquiano: sus protagonistas parecen escenificar ante nosotros.

Se puede hacer ver al alumno el peculiar triángulo edípico del texto: la luna-mujer-madre, el gitano varón- padre y el niño. Naturalmente, es fundamental la

personificación de la luna (empleo de la prosopopeya), clara muestra de la animación que experimenta en Lorca la naturaleza.

- En relación con la doble condición del romance, podemos analizar los dos tipos de elementos, narrativos y líricos, así como la existencia de dos puntos de vista narrativos diferentes, que se corresponden con las formas verbales en pasado y en presente.

Relación del texto con su época y autor

El poema ha de enfocarse como ejemplo del fértil maridaje entre tradición y vanguardia que distingue, no sólo a García Lorca, sino a otros poetas del 27. Así, es fundamental que los alumnos comprendan cómo se ha operado en este caso desde una forma y un modelo tradicional –el Romancero viejo– para trascenderlo y expresar unos sentimientos inherentes al ser humano con un lenguaje innovador. Lorca evita el folklorismo fácil y recurre al mito y a la tragedia, uniendo en su romance la esencia de los tres grandes géneros literarios: el relato, el teatro y la poesía.

Otras actividades

1. El hecho de utilizar una copla popular en la composición del poema se puede poner en relación con determinados casos de música en donde se integran elementos populares y folklóricos en un contexto culto: audición de alguna canción de Falla o del propio García Lorca.
2. Los alumnos pueden proponer ejemplos concretos de escenificación del romance, dado su carácter dramático.
3. Este romance se presta al cotejo con otros romances viejos. Proponemos alguno que trate también el tema de la muerte, como el Romance del enamorado y la muerte o el Romance de Amor más poderoso que la muerte.

Análisis de texto

La Aurora (F. G. Lorca)

Poeta en Nueva York, *La Aurora*

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
5 La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
10 porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
Taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraísos ni amores deshojados:
15 saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
20 como recién salidas de un naufragio de sangre.

Introducción

Una primera lectura del poema nos instala inmediatamente en un contexto urbano problemático². Resulta fácil extraer rápidamente los elementos que configuran tan deprimente paisaje: el gris amanecer de una ciudad que poco o nada gratificante ofrece a sus pobladores, la angustia cotidiana del trabajo alienante, mendigos y niños abandonados, tráfico y ruido agotadores, barrios más que descuidados... Aunque este panorama urbano es descrito formalmente por un observador distanciado, presumimos que esta percepción desencantada corresponde, en el fondo, a alguien sin aliento vital, un sujeto enmascarado. Debemos recordar que de este poema se conserva un manuscrito en la Fundación García Lorca en la que aparecen dos títulos tachados: *Obrero parado* y *Amanecer*. Es decir, una interpretación en clave de poema sobre el trabajo alienante o la falta del mismo, como denuncia de la civilización tecnológica, no se apartaría en líneas generales de cierta intención semiconfesada en los títulos borrados por el propio Lorca. De hecho esta interpretación planea siempre sobre cualquier otra porque resulta más inmediata y conspicua. Pero una explicación lineal en esta sola dirección no dejaría emerger otras muchas solicitaciones exégetas del poema desde una lectura más exigente. En mi interpretación parto de la hipótesis de que el poema *La Aurora* está suscitado, además, por la lectura o recuerdo de Lorca de los primeros capítulos del libro bíblico Génesis, muy especialmente el octavo. La materia del poema tiene filiación bíblica y su sentido final alcanza resonancias mítico-religiosas en relación con los temas del origen, los espacios malditos y el destino. El esqueleto de referencias bíblicas del poema se articula en torno al capítulo octavo del Génesis que narra la salida de Noé del arca después del diluvio con su parentela y especies animales para cumplir el mandato divino de reproducirse, poblar y dominar la tierra: momento inaugural de vida y futuro. El poema se reviste también, como comprobaremos más adelante, de otras alusiones – en abundancia- al resto de los capítulos del Génesis, o de elementos de la cultura religiosa de Lorca, todo ello mezclado, esbozado, superpuesto y transformado por la incitante y proteica imaginación del poeta. También, en el corazón del poema, se instala con audacia poética (vv. 9-12) una sorpresiva presencia del sacramento de la eucaristía, que sólo a primera vista resulta excéntrica en el contexto bíblico del poema. El modo de operar de Lorca consiste en desmentir sistemáticamente, a lo largo del poema, todo el sistema de connotaciones positivas que la narración bíblica, el mismo hecho del amanecer y el sacramento de la eucaristía tienen dentro de la cultura judeocristiana. O sea, lleva a cabo una inversión, una suerte de "contrafactura". El resultado es un tiempo y un espacio malditos: un amanecer en la ciudad de Nueva York. Ni que decir tiene que en todo este proceso transformador Lorca emplea - con mecanismo de

metonimia- sólo aquellos elementos, de entre los posibles de la realidad neoyorquina, que le resultan adecuados para la configuración y sentido último de su poema.

Explicación

*La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.*
(vv. 1-4)

El mismo título del poema sugiere ya una relación con el momento auroral mítico del Génesis, después de lluvias torrenciales e ininterrumpidas, cuando Noé suelta un cuervo y unas palomas para probar el grado de habitabilidad de la superficie terrestre (*Gén.*, 8). Puesto que toda aurora cotidiana - también la de Nueva York- debe ser anuncio e inicio de un nuevo día, en el mismo sentido a Noé se le abría un futuro por estrenar. Sin embargo, las palomas 'noélicas' que evitaron posarse en el lodo primordial no pueden zafarse aquí, en Nueva York, de las aguas podridas (v. 4), en las que chapotean. Correlativamente, también el cieno (v. 2) nos remite a las consecuencias de un diluvio: el barro putrefacto. Noé sólo salió del arca cuando la tierra estuvo seca y transitable; la geografía de N. Y., por el contrario, permanece cenagosa. Detengámonos ahora en el v. 2: las cuatro columnas merecen comentario. Ya han dicho los especialistas en Lorca que el número de cuatro alude a los puntos cardinales.⁵ En mi opinión, cuatro es literal pero también totalizador: simboliza ubicuidad. En cuanto a columnas, aparte de su alusión metafórica a las chimeneas o humo de las fábricas, introduce desde su naturaleza arquitectónica la realidad de espacio urbano neoyorquino y de paisaje ruinoso; a esto mismo alude el *Gén.*, 7,23: "Quedó borrado todo lo que se yergue sobre el suelo" (el subrayado es mío). Es decir, Nueva York se le antoja al poeta un sombrío escenario cenagoso tras la catástrofe pluvial. Ya en los inicios del poema se va configurando, según vemos, la realidad neoyorquina como una réplica deteriorada de la realidad bíblica. Es adivinable la presencia de uno de los emblemas ideológicos operantes en el poemario neoyorquino de Lorca: la oposición naturaleza/civilización que señalara P. Menarini (1972)⁶. La civilización o, si queremos más en concreto, la ciudad moderna de inmensas arquitecturas, sostenida metonímicamente por las *cuatro columnas de cieno* es el escenario contrapuesto a ese otro de naturaleza vegetal o inédita que Noé se dispone a fatigar. También se ha anotado en varias ocasiones (M. García-Posada⁷; J. Cano Ballesta⁸) que la contemplación por Lorca del humo de las fábricas en los amaneceres neoyorquinos, las aguas putrefactas del puerto y los ríos, o las cisternas de agua podrida para el riego - según el mismo Lorca- de las calles, y las urbanas palomas, son la base real directa de estos primeros cuatro versos del poema. Sin embargo conviene examinar algunos matices expresivos que el poema maneja con sutileza. Bien es verdad que resulta obligado asociar el color de las negras palomas con un contexto real de suciedad en el amanecer neoyorquino. Pero mi exégesis va más allá. Veamos. Nada dice el pasaje bíblico del color de las palomas que soltó Noé, pero es forzoso imaginarlas blancas con Lorca. La más emblemática paloma cristiana - el Espíritu Santo- siempre es de color blanco en la iconografía religiosa. Todas las

demás deben serlo por extensión. También las de Noé. Y lo blanco - según convención religiosa y cultural entre nosotros- simboliza pureza, realidad sin mancha. Recordemos además que las palomas que suelta Noé vuelven al arca sin haberse posado sobre la tierra, en clara actitud de limpieza y pulcritud; blancas y sin mancha. Por contra, esas palomas chapoteantes de Nueva York han de ser negras. No cumplen en la ciudad la misión que cumplieron en la Biblia. Pero no me resisto a aportar otros datos, marginales o pertinentes. En *Gén.*, 8, 7-8 se narra que Noé soltó, antes que las palomas, un cuervo - ave carroñera y de color negro- en misión exploratoria. Pienso que Lorca rescató este recuerdo bíblico al hablar de sus palomas negras. Ante la inverosímil presencia de cuervos en un escenario urbano, el poeta decide asignar el color de éstos a aquellas. También otro recuerdo bíblico actúa en Lorca al hablar de huracán. Aunque la expresión sea una amplificación retórica del vuelo agitado y ruidoso de los bandos de palomas, resuena en ella el viento fuerte que Dios desató para secar la tierra (*Gén.*, 8,1-2). Aquel viento fue utilizado por Dios como fuerza positiva después del diluvio; en Nueva York subsiste, por el contrario, como agente siniestro o catastrófico. Ahora entendemos mejor el comportamiento de las palomas neoyorquinas. Por ser negras niegan los valores de pureza e inocencia que se asignan a sus congéneres: no pueden ser ya las palomas bíblicas que vuelven consecutivamente al arca por no encontrar lugar limpio y practicable donde posarse. Al contrario, chapotean las aguas podridas. En definitiva: Noé esperó a que los efectos de la catástrofe diluvial hubieran desaparecido por completo para salir; sin embargo, de Nueva York no se han retirado del todo las aguas que, significativamente, están podridas. El designio existencial para el que Noé fue salvado del diluvio como único representante de la especie humana no pueden llevarlo a cabo, en paralelo, los habitantes de esa gran urbe - síntoma de toda la civilización- que se configura como un paisaje ingrato cuando no insolidario: otro desarrollo parcial de la oposición naturaleza/civilización. Esta oposición persiste en los cuatro versos siguientes del poema:

*La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.*
(vv. 5-8)

La aparición de cuatro columnas en el v. 2 anunciaba ya el carácter arquitectónico que identifica los paisajes urbanos; los versos 5-8 acentúan ese carácter. Recordemos que las palomas negras forman parte contextual de las aguas podridas y no pueden, por ello, cumplir la función emisora o mensajera de las del pasaje bíblico; allí una de ellas vuelve con un ramo de olivo en el pico, signo vegetal tranquilizador para Noé. En Nueva York, inservibles las palomas negras como sujetos mensajeros, es la misma aurora la que se ve obligada a protagonizar la búsqueda de indicios que signifiquen pacto, pureza, naturaleza prístina; esos indicios son los blancos nardos, indiscutible correlato vegetal de aquella rama de olivo bíblica. La misma noción de búsqueda entre escaleras, aristas –hirientes- urbanas, determina el gemido lastimero de la aurora (vv. 5-6). El referente real de esta imagen es el lento avance de la línea de sol al amanecer a través del abigarrado escalonamiento que forman en Nueva York los

rascacielos de diversas alturas. El cruce espacial de la horizontalidad de las escaleras (v.6) y la verticalidad de las aristas (v.7) vivas de los edificios diseña un espacio amenazador y cortante. Refiriéndose a Nueva York, Lorca dijo que «los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia».⁹

Los nardos, en un contexto tan ajeno, no es raro que padezcan angustia; nardos con la angustia pintada en el rostro, diríamos en expresión coloquial. Sencillamente, los nardos no pueden ser una presencia despreocupada en medio de la urbe. Todo ello resulta coherente con el simbolismo de pureza que tienen los nardos en Lorca. Establezcamos ahora el paralelismo evidente con el pasaje bíblico: la paloma vuelve del paisaje natural a Noé con el tranquilizador ramo de olivo - naturaleza habitable- , y la aurora de Nueva York, ante la deserción mensajera de las palomas, busca un nuevo equivalente, los nardos, gimiendo entre la angustiosa configuración urbana – civilización agresiva e intratable- . Los versos siguientes (9-12)

*La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:*

*A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.*

introducen en el poema un elemento religioso inesperado: la eucaristía. La transición desde lo bíblico se da con la tercera aparición anafórica del sintagma “La aurora”, que ya ha encabezado las dos primeras –digamos– estrofas. Con el pronombre nadie (v. 9) sitúa Lorca como protagonistas a los sujetos humanos. La salida del arca, en la Biblia, de Noé y su parentela, y el consiguiente pacto que Dios sella con el patriarca (Gén., 9)¹⁰ significan la inauguración de un nuevo ciclo existencial; Dios entrega a Noé el tiempo futuro y el espacio purificado: una mañana fértil preñada de esperanzas. Y Noé los recibe con gusto. Como contrapunto, en Nueva York nadie recibe a esa otra aurora cotidiana que irremisiblemente también es momento inaugural en el ciclo vital de las personas; y el rechazo se produce porque las condiciones de vida de la gran urbe y de la civilización moderna impiden a los hombres cualquier actitud optimista: la desesperanza y un futuro –inmediato o lejano– indeseable por las frustraciones acumuladas cotidianamente derruyen el horizonte vital. La frase *nadie la recibe en su boca* (v. 9) suscita inmediatamente la imagen de los comulgantes católicos en la postura reverente y pasiva recibiendo el alimento eucarístico. Lorca asocia la redondez luminosa del puro y frágil sol de la aurora con la de la hostia consagrada. Este es el nexo que arrastra la aparición inesperada de la eucaristía. Pero la gente rechaza el sol comunión que aporta luz porque allí no hay mañana ni esperanza posible (v. 10); no necesita viandas vital-espirituales porque el futuro es aciago o intransitable. Y porque, contundentemente, en el mundo neoyorquino las obleas más reales son las monedas. Esta nueva ecuación metafórica hostia-moneda encuentra contextualización y apoyo decisivo en la aparición inmediata, en el v. 12, de los niños, hipotéticos comulgantes por antonomasia. Pero Lorca, en un salto más malabarista que ecuestre, transforma el sentido religioso y tradicional de la comunión con una drástica inversión de funciones. A saber. En vez de servir de alimento, las obleas metálicas ahora, devoran; y los niños, en vez de alimentarse de la comunión, sirven de pasto. La calidad

metálica de las monedas justifica su acción previa de taladrar, y su habitual presencia plural en la vida cotidiana configura en la mente de Lorca la imagen de enjambres furiosos (v.11). Imagen que resalta, por contraste, la actitud de inercia reverencial o incluso la situación de desvalimiento de los abandonados niños (v.12) comulgantes. En efecto, nada suscita mejor la idea de cruel abandono infantil, de inocente grupo de comulgantes a la deriva, que un enjambre de metálico zumbido abatiéndose furioso sobre un grupo de criaturas desprotegidas. O sea, las monedas son una realidad autónoma, a veces incontrolable, y protagonista de un doble sacrilegio: el de sustituir a la oblea sacramental y el de asesinar, como metralla, a la inocencia infantil; serían también instrumento y signo de desacralización del mundo mítico-religioso original en tanto¹¹que producto directo y perverso de la civilización moderna. La continuación del poema en el v. 13 se abre con la expresión los primeros que salen. Resaltaré que se trata de un correlato casi literal del pasaje bíblico de *Gén.*, 8, 18- 19: «Salió, pues, Noé, con sus hijos, su mujer y sus nueras...». A Noé y su parentela una nueva vida les espera, lúdica, compensadora, con escenarios para el amor, casi paradisiaca, fácilmente organizable al dictado de la sola razón natural; sin duda la mejor versión posible y actualizada de lo que fue el Paraíso Terrenal antes de la caída. Por el contrario, en Nueva York, ya los primeros que salen –al día, al paisaje urbano–, niños o adultos, tienen la íntima convicción –comprenden con sus huesos (v. 13)– que nada de aquella vida 'noélica' es posible: la vida urbana, para Lorca, excluye la noción de paraíso y amor inocente, tal y como expresa claramente todo el v. 14: *que no habrá paraíso ni amores deshojados*;

M. García-Posada interpreta esos amores deshojados como una metáfora «constituida sobre el lugar común del enamorado que deshoja la flor a modo de adivinanza sobre su destino sentimental». Y por eso «son amores auténticos, felices, y su ausencia es evidente en Nueva York»¹². Y un poco más abajo agrega: «La referencia paradisiaca no nos interesa ahora». Pues bien, creo que la referencia paradisiaca es irrenunciable. La fuerte soldadura gramatical aconseja entenderlo resaltando la íntima relación de las dos negaciones que alberga. Revisemos. Cuando Adán y Eva, la primera pareja, instalada en el Paraíso, caen en el pecado de orgullo y sabiduría (*Gén.*, 2, 5)¹³ lo primero que les sobreviene es el sentimiento de pudor por su desnudez; es decir, se ven despojados de su inocencia prístina. Y consiguientemente se tapan sus partes pudendas con hojas de higuera y se esconden (*Gén.*, 3, 8). La pareja humana, como tal pareja erótica desde ese momento, se encuentra culpable y busca los discretos rincones. Entiendo yo, después de esto, que los amores deshojados son amores sin hojas de higuera bíblica, es decir, sin sensación de culpa y sin clandestinidad; y no se refieren –o no sólo– a los niños, sino a los primeros que salen (v.13), sin discriminación de edades o cualquier otra condición. No obstante, y para justificar una explicación de base tan prosaica, conviene tener en cuenta que el contexto vegetal de eterna primavera de todo paraíso veta entender "deshojados" como secos, escuálidos, sin frondosidad: sería semánticamente contradictoria en el seno del verso. Sigamos adelante. Noé salió del arca cuando la tierra estuvo seca y transitable, pero en Nueva York los que salen van al cieno de números y leyes (v.15), a un territorio moral y físico cenagoso, inhóspito, incluso laberíntico, en el que la actividad lúdica jamás encuentra su función auténtica o está desnaturalizada –juegos sin arte (v. 16) –

, y donde el esfuerzo –sudores sin fruto (v. 16)– es infructuoso tal y como determina el dicterio divino contra Caín (*Gén.*, 4 12)¹⁴. En resumen: Nueva York implica un destino, una existencia y un paisaje malditos. La noción de la perdida condición paradisiaca –en la que el concepto de trabajo estaba aún por inventar, y toda actividad era por sí misma gratificante– planea sobre la mente de Lorca también en este v. 16. En Nueva York, además, la luz plena –sazón de la aurora que logra abrirse camino– es devuelta a la no existencia, sepultada (v.17) por efecto sinestésico, si se me permite, de cadenas y ruidos (v.17), tráfigo, disonancias de la gran ciudad:

La luz es sepultada por cadenas y ruidos

en impúdico reto de ciencia sin raíces.

(vv. 17-18)

En definitiva: la drástica imposibilidad de consumarse la torturada aurora en un día luminoso según leyes inexorables de la naturaleza. Otra violación de esta a manos de la ciudad. Un mundo en sombra o un panorama sombrío, como se quiera. Las cadenas y ruidos, metonimia de la vida moral y material modernas, son síntomas y cosecha de nuestra civilización que se sustenta en saberes de una ciencia sin raíces, inestable, adventicia. Es inevitable ahora la asociación mental con el catequético 'árbol de la ciencia' del bien y del mal, aquel árbol prohibido de la sabiduría total, el que preservaba con su intangibilidad la inocencia de la primera pareja. Entronizado en medio del parque edénico (*Gén.*, 2, 9) y –hay que suponer– bien enraizado y feraz. Pues bien: indirectamente aquel árbol de la sabiduría es a la vez que la luz objeto de impúdico reto. Frente a la sabiduría primordial del Paraíso, la ciencia sin raíces de nuestro mundo urbano y tecnológico. La transgresión perpetrada por la primera pareja llevaba en si misma una semilla de perversión. Asistamos ahora a la finalización del poema (vv. 19-20):

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes

como recién salidas de un naufragio de sangre.

Decíamos al principio que el esqueleto del poema lo componía un sistema de referencias al Génesis, especialmente al capítulo octavo. Lo que se narra en ese capítulo 14 «Aunque cultives la tierra, no te pagará con su fecundidad». se condensa en tres momentos que correlativamente se corresponden con otros tres pasajes del poema. Podemos presentarlo así:

1.- Palomas negras chapoteando podridas aguas neoyorquinas (v. 3).	1.- Noé suelta las palomas.
2.- Salida de los primeros neoyorquinos (v.13)	2.- Noé sale del arca
3.- Naufragio de sangre (v. 20). Fracaso de la civilización.	3.- Noé, lejanos ya en su recuerdo los avatares de la navegación y libre de naufragio, se dispone a cumplir el mandato divino de multiplicarse y dominar la tierra.

Efectivamente, podría decirse que en un naufragio acaban los neoyorquinos la aventura. Queda así, cerrado, el sistema de correspondencias centrales. En su

condición de náufragos resulta verosímil que las gentes vacilen, caminen vacilantes; el que lo hagan por los barrios, que son periferia, extrarradio, concuerda con la dispersión azarosa y la desorientación de los supervivientes a un naufragio; el parcial “gentes” alude al incierto número de los mismos; y el adjetivo “insomnes”, en sus secuelas de atolondramiento y vagabundeo, configuran la imagen de que van a la deriva¹⁵. Si después del diluvio Dios hizo un pacto con Noé: «El diluvio no volverá a destruir la vida, ni habrá otro diluvio que devaste la tierra» (*Gén.*, 9, 11), la civilización moderna está a punto de lograr que tal pacto no se cumpla. Todavía podemos indagar otras conexiones del poema con algunos pasajes del Génesis. El dictorio divino aplicado a Caín en *Gén.*, 4, 12 de «Andarás errante y perdido por el mundo» cuaja con el comportamiento de esas gentes que vacilan insomnes (v.19); por otro lado, que el naufragio de las gentes neoyorquinas sea precisamente de sangre (v.20) se comprende algo mejor ante las palabras de Dios, otra vez a Caín, en *Gén.*, 4, 10-11: «La sangre de tu hermano me está gritando desde la tierra». No olvidemos tampoco que fue el maldito Caín (*Gén.*, 4, 17) quien edificó la primera ciudad, a la que llamó Henoc –como a su hijo–, y que su raza, los cainitas, dieron origen a la civilización, según consolidada interpretación de los exégetas bíblicos. Si estas últimas conexiones con el tema cainita no son arbitrarias cabría deducir que Lorca introduce –y no por casualidad– en la lista de perversiones neoyorquinas la del asesinato fratricida entre los miembros de la especie humana. Al fin y al cabo son habituales en las urbes las agresiones nocturnas y que llegue la crónica de los amaneceres teñida de sangre. No me resisto a presentar la trayectoria completa de referencias paralelas entre pasajes del poema y elementos bíblico-religiosos que van configurando el poema como una suerte de “contrafactura” maldita de lo que hubiera podido ser el mundo y la civilización de no mediar el castigo divino.

Pedro Salinas (1892-1951)

Datos Biográficos:

Pedro Salinas nace en 1892 en Madrid. Allí estudia Filosofía y Letras y Derecho y posteriormente se doctora en Letras. Su vida está dedicada a la docencia universitaria: Comienza como lector de español en la Sorbona (1914-1917). En 1918 gana una cátedra en la Universidad de Sevilla y es allí donde tiene como alumno a Cernuda.

Luego pasa a la Universidad de Murcia y en 1922 a Cambridge. A su regreso a España es nombrado profesor de la Escuela Central de Idiomas y funda la Universidad de Verano de Santander donde ejerce como secretario general. Exiliado a raíz de la guerra civil, fue profesor en distintas universidades americanas y en Puerto Rico. Además de poeta, fue un brillante crítico literario. Murió en Boston en 1951.

Poética:



Dice Salinas, "La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino: eso es todo" en una cita que resume su concepción de la poesía como modo de acceso a las honduras de la realidad, a la esencia de cosas y experiencias vitales.

Los tres elementos básicos de su creación aparecen en otras declaraciones suyas: "Estimo en la poesía, sobre todo la autenticidad. Luego, la belleza. Después, el ingenio." Mientras los dos primeros elementos están presentes en toda gran poesía, la referencia al ingenio merece ser comentada. En Salinas el sentimiento y la inteligencia (o el ingenio) se hermanan de modo singular. El ingenio (la



inteligencia) le permite ahondar en los sentimientos, en lo vivido, para descubrir lo que hay más allá de las anécdotas concretas; es decir, para acercarse a lo absoluto.

Recurrir a paradojas, sutiles juegos de palabras, observaciones insólitas, condensación de conceptos . como recursos para hacer que el lenguaje se pliegue ante esa empresa suya de ahondamiento en la realidad. La lengua poética de Salinas, de una gran perfección artística, se presenta con una forma aparentemente espontánea, sencilla y escueta. Así Lorca llegaría a denominar "prosías" a sus poemas. Esta sencillez era resultado de un proceso de depuración rigurosa y selectiva: prefiere los versos cortos sin rima consiguiendo el ritmo con la constancia del metro y con la repetición de palabras, estructuras sintácticas y conceptos. En todo caso se trata de una lengua y unos versos rigurosamente trabajados en los que las palabras se sitúan en el verso con meditada exactitud, cargadas de sentido y de profundas resonancias.

La poesía de Salinas alcanza singulares cualidades: ingenio, belleza . Sin embargo, lo más destacable es su autenticidad. En Salinas se da un profundo equilibrio humano en el que se hermanan la mente, la sensibilidad y el corazón. Y, por encima de todo, Salinas queda como gran poeta del amor, dentro de su grupo poético.

Obra

Presagios (1923), Seguro azar (1929) y Fábula y signo (1931) configuran un primer momento en la obra de Salinas. Los tres pueden inscribirse en una línea de poesía pura. La huella de Juan Ramón Jiménez es perceptible en muchos poemas. También hay en estos libros influencia del Futurismo y Ultraísmo en temas de la vida moderna - la máquina de escribir, el radiador de calefacción, la bombilla eléctrica, . - pero intentando ver en esas realidades inmediatas un sentido profundo, una búsqueda de lo absoluto. En este momento inicial ya aparece el diálogo creador que va a definir toda su obra: el yo lírico del poeta dialoga con el tú de las cosas.

Vienen luego sus dos obras más importantes: La voz a ti debida (1934) y Razón de amor (1936) . Con ellas adquiere Salinas su talla definitiva y su condición de gran poeta del amor. Pocos le igualan en la sutileza con la que supo ahondar en el sentimiento amoroso. El tema de estos libros es el amor que trasciende los detalles cotidianos y se adentra en la esencia de su propia realidad. El amor como plenitud y sentido de la vida, que enriquece al yo del propio ser y al tú de la persona amada. Una vez más, trasciende las puras anécdotas para encontrar la quintaesencia más gozosa de las relaciones amorosas. Su visión es decididamente antirromántica: la amada no es la

enemiga; el amor no es desdenes, sufrimiento, frustración. En Salinas el amor es una prodigiosa fuerza que da plenitud a la vida y confiere sentido al mundo. Es enriquecimiento del propio ser y enriquecimiento de la persona amada. Es un acontecimiento jubiloso: "¡Qué alegría vivir / sintiéndose vivido .!" El amor le hace amar la vida y decir que sí al mundo: "¡Sí, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar!" Sólo en el segundo libro aparece a veces un tono más grave y en ciertos poemas habla de los límites del amor o de su posible - quizá inevitable - final. Los últimos libros de poemas fueron escritos en el exilio: El contemplado (1946) , una meditación lírica ante el mar de San Juan de Puerto Rico, y Todo más claro (1949) , el libro más amargo de Salinas, expresión de su propia situación personal de exiliado y del mundo conflictivo que le rodea. En 1955, después de su muerte, se publica en España Confianza . Refleja una lucha entre su fe en la vida y los signos angustiosos que ve a su alrededor. De esta última etapa, es de destacar el poema Cero, suscitado por el horror de la bomba atómica. Así incorpora Salinas a su poesía el eco de las angustias del siglo XX.

LA VOZ A TI DEBIDA

«Mañana». La palabra
iba suelta, vacante,
ingrávida, en el aire,
tan sin alma y sin cuerpo,
tan sin color ni beso,
que la dejé pasar
por mi lado, en mi hoy.
Pero de pronto tú
dijiste: «Yo, mañana...»
Y todo se pobló
de carne y de banderas.
Se me precipitaban
encima las promesas
de seiscientos colores,
con vestidos de moda,
desnudas, pero todas
cargadas de caricias.
En trenes o en gacelas
me llegaban —agudas,
sones de violines—
esperanzas delgadas
de bocas virginales.
O veloces y grandes
como buques, de lejos,
como ballenas
desde mares distantes,
inmensas esperanzas

de un amor sin final.
¡Mañana! Qué palabra
toda vibrante, tensa
de alma y carne rosada,
cuerda del arco donde
tú pusiste, agudísima,
arma de veinte años,
la flecha más segura
cuando dijiste: «Yo...»

LA VOZ A TI DEBIDA

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo».



LA VOZ A TI DEBIDA

VERSOS 1449 A 1470

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.

Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ése que no te viste y que yo veo,
nadador por tu fondo, preciosísimo.
Y cogerlo
y tenerlo yo en alto como tiene
el árbol la luz última
que le ha encontrado al sol.
Y entonces tú
en su busca vendrías, a lo alto.
Para llegar a él
subida sobre ti, como te quiero,
tocando ya tan sólo a tu pasado
con las puntas rosadas de tus pies,
en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo
de ti a ti misma.
Y que a mi amor entonces, le conteste
la nueva criatura que tú eras.

Luis Cernuda (1902-1963)



1. Tradición y originalidad

Para Cernuda, el respeto a la tradición literaria y la aportación de originalidad en su obra deben ir en perfecto equilibrio. Entre las presencias de la tradición que más claramente se ven en sus poemas encontramos:

1. Garcilaso.- Tanto por su métrica (como se ve en el libro *Égloga. Elegía. Oda*), como por sus temas (el amor, la visión idealizada de la naturaleza y la presencia de la mitología clásica).
2. Bécquer, y los poetas que inician el Simbolismo, que le aportan el concepto del poeta como un ser sobrenatural que tiene la capacidad de percibir lo que otros no pueden.
3. Los poetas platónicos (Fray Luis de León, T.S. Eliot), le aportan la visión de la naturaleza como un mundo de orden y paz, frente al caos humano.

Junto a todas estas presencias de la tradición cultural europea, Cernuda también tendrá en cuenta la obra de sus contemporáneos:

1. Juan Ramón Jiménez, por la visión subjetiva de la realidad y por la idea de que la verdadera literatura es aquella que se dirige a la esencia de las cosas, eliminando la superficialidad.
2. Los poetas del 27 le enseñan a enfrenarse a la obra literaria desde la perspectiva del Surrealismo.

En la poesía de Cernuda, en fin, la presencia de la tradición se conjugará con la originalidad de su aportación, fruto de sus peculiaridades biográficas.

2. La función del poeta

La función del poeta en la obra de Luis Cernuda entronca perfectamente con la tradición romántica, según la cual el artista aparece como un ser solitario dotado de un don sobrenatural que le permite ver y expresar lo que otros no pueden. En esta línea, Cernuda se nos presenta como un integrante de una tradición que arranca con los románticos, sobre todo con los alemanes como Hülderlin, Novalis o Heinrich Heine y que en España representa la figura de otro sevillano, Gustavo Adolfo Bécquer. El poeta es, por tanto, un “elegido”, bien sea por Dios o por el Demonio. Es

un ser maldito, marginado por la sociedad, hecho del que deriva su soledad total. En el caso de Cernuda, esa condición de maldito, de diferente, viene reforzada por su forma distinta de entender el amor. Su homosexualidad choca frontalmente con los usos y las normas propias de la sociedad burguesa a la que pertenece y en la que vive. Como consecuencia del sentimiento de la diferencia, la actitud del poeta sevillano frente al mundo se definirá por la rebeldía y por el sentimiento de frustración provocado por el choque constante entre la realidad que vive y el deseo de vivir, de amar, de forma diferente.

3. Los temas de la obra poética

El núcleo temático de la obra de Cernuda es la antítesis entre la realidad y el deseo, hecho que explica que a partir de 1936 titulara el conjunto de su poesía con esta oposición. Esta antítesis nace, sin duda, de las peculiares circunstancias vitales del poeta sevillano, pero entronca perfectamente con lo que en los poetas románticos y simbolistas era la colisión entre la libertad individual y la sociedad burguesa, además de ser un tema característico de la poesía del siglo XX, como lo demuestra su aparición en poemas de autores muy variados, desde Antonio Machado, a Federico García Lorca, pasando por Rafael Alberti, por citar solamente a algunos contemporáneos de Cernuda.

El tema de la realidad frente al deseo podemos concretarlo en la obra de Cernuda en una serie de motivos temáticos recurrentes:

1. Soledad, aislamiento, marginación y sentimiento de la diferencia.
2. Deseo de encontrar un mundo habitable que no reprima ni ataque al individuo que se siente y se sabe diferente. En el intento por encontrar ese mundo habitable deseado, a veces el poeta se dirige al pasado, a la niñez, con lo que enlazamos con el tema de los “paraísos perdidos”, tan característico de la literatura contemporánea.
3. Deseo de encontrar la belleza perfecta, que no esté ensuciada por la realidad, por la materialidad.
4. El amor, como el gran tema cernudiano. Este motivo adopta distintos planteamientos a lo largo de su obra que podemos reducir a cuatro momentos:
 - o Un amor no disfrutado, pero presentado. Entendido más como experiencia literaria, leída. Es lo que encontramos, principalmente, en el libro *Los placeres prohibidos*.
 - o La experiencia amorosa marcada por la insatisfacción, por el dolor y el fracaso, por la incompreensión. Lo podemos encontrar, principalmente, en el libro *Donde habite el olvido*.
 - o El amor como experiencia feliz, exaltada, pero marcada por la brevedad. Así lo leemos en los *Poemas del cuerpo*.
 - o El tiempo. Vinculados a este motivo temático encontraremos el deseo de juventud eterna, marcada por las experiencias amorosas, por la belleza y por la fuerza de espíritu que le permite mantener una actitud rebelde frente al mundo que le oprime; la nostalgia de la infancia, asociada a la ingenuidad y, por ello, a la felicidad y el deseo de eternidad, de llegar a fundirse con la Naturaleza en un universo perfectamente ordenado.

5. La naturaleza.- Es clara la oposición que se produce en los poemas de Cernuda entre el mundo burgués, contra el que el poeta reacciona de maneras diversas, y el mundo natural, considerado como un paraíso en el que el artista puede vivir en perfecta armonía. Ese mundo social burgués viene marcado por el caos, es la realidad, y frente a él, el orden natural, el deseo. Esa naturaleza cernudiana viene dominada por la espontaneidad y por la proyección libre de los sentimientos y los instintos que en el ámbito burgués deben ser reprimidos.

SI EL HOMBRE PUDIERA DECIR LO QUE AMA

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la luz;
si como muros que se derrumban,
para saludar la verdad erguida en medio,
pudiera derrumbar su cuerpo,
dejando sólo la verdad de su amor,
la verdad de si mismo,
que no se llama gloria, fortuna o ambición,
sino amor o deseo,
yo sería aquel que imaginaba;
aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada,
la verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina
por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
como leños perdidos que el mar anega o levanta
libremente, con la libertad del amor,
la única libertad que me exalta,
la única libertad por que muero.

Tú justificas mi existencia:
si no te conozco, no he vivido;
si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido

DONDE HABITE EL OLVIDO

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea

Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allí donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

LOS ESPINOS

Verdor nuevo los espinos
tienen ya por la colina,
toda de púrpura y nieve
en el aire estremecida.

Cuántos cielos florecidos
les has visto; aunque a la cita
ellos serán siempre fieles,
tú no lo serás un día.

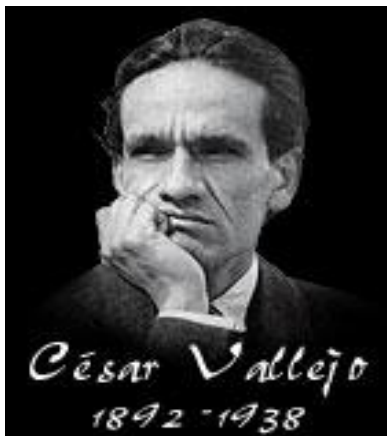
Antes que la sombra caiga,
aprende cómo es la dicha
ante los espinos blancos
y rojos en flor. Vé. Mira.

Como una vela sobre el mar
 resume ese azulado afán que se levanta
 hasta las estrellas futuras,
 hecho escala de olas
 por donde pies divinos descienden al abismo,
 también tu forma misma,
 ángel, demonio, sueño de un amor soñado,
 resume en mí un afán que en otro tiempo levantaba
 hasta las nubes sus olas melancólicas.

Sintiendo todavía los pulsos de ese afán,
 yo, el más enamorado,
 en las orillas del amor,
 sin que una luz me vea
 definitivamente muerto o vivo,

Luis Cerbasa

CÉSAR VALLEJO (1892-1938)



Sin discusión, el poeta peruano más grande de todos los tiempos, una figura capital de la poesía hispanoamericana del siglo XX -al lado de Neruda y Huidobro- y una de las voces más originales de la lengua española. Su complejo mundo poético se distingue por un profundo arraigo al ámbito familiar; las experiencias del dolor cotidiano y la muerte; la visión del mundo como un lugar penitencial sin certeza de salvación; la solidaridad con los pobres y desamparados del sistema capitalista; y la fe en la utopía

revolucionaria prometida a los hombres por el marxismo. En diversas etapas de su obra se notan los influjos del modernismo, la vanguardia, el indigenismo, la poesía social y el impacto de acontecimientos históricos, como la Guerra Civil española. Nació en Santiago de Chuco, en la zona andina norte del Perú, en el seno de una familia con raíces españolas e indígenas. Desde niño conoció la miseria, pero también el calor del hogar, lejos del cual sentía una incurable orfandad. Estudió en la Universidad de Trujillo, ciudad donde recibió el



estímulo de -la bohemia- local formada por periodistas, escritores y políticos rebeldes. Allí publicó sus primeros poemas antes de llegar a Lima a fines de 1917.

En esta ciudad aparece su primer libro, **Los heraldos negros** (impreso en 1918), uno de

los más representativos ejemplos del posmodernismo, tras las huellas de Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. En 1920 hace una visita a su pueblo natal, donde se ve envuelto en unos disturbios que lo llevarán a la cárcel por

unos tres meses; esta experiencia tendrá una crítica y permanente influencia en su vida y obra, y se refleja de modo muy directo en varios poemas de su siguiente libro, **Trilce** (1922). Se considera esta obra como un momento fundamental en la renovación del lenguaje poético hispanoamericano, pues en ella vemos a Vallejo apartándose de los modelos tradicionales que hasta entonces había seguido, incorporando algunas novedades de la vanguardia y realizando una angustiosa y desconcertante inmersión en los abismos de la condición humana que nunca antes habían sido explorados.

Al año siguiente parte para París, donde permanecerá (con algunos viajes a la Unión Soviética, España y otros países europeos) hasta el fin de sus días. Los años parisinos fueron de extrema pobreza y de intenso sufrimiento físico y moral.

ESPERGESIA

Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo.
Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del diciembre de ese enero.
Pues yo nació un día
que Dios estuvo enfermo.
Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.
Yo nació un día
que Dios estuvo enfermo.
Hermano, escucha, escucha...
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nació un día
que Dios estuvo enfermo.
Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,

luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.
Todos saben... Y no saben
que la luz es tísica,
y la Sombra gorda...
Y no saben que el Misterio sintetiza...
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.
Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.

LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... ¡pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!

PIEDRA NEGRA SOBRE PIEDRA BLANCA

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

Voy a hablar de la esperanza

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual. Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he

de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.
A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado.

Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede
¡CÓMO NO VA A PODER!
azular y planchar todos los caos.

ME VIENE, HAY DÍAS, UNA GANA UBÉRRIMA...

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.

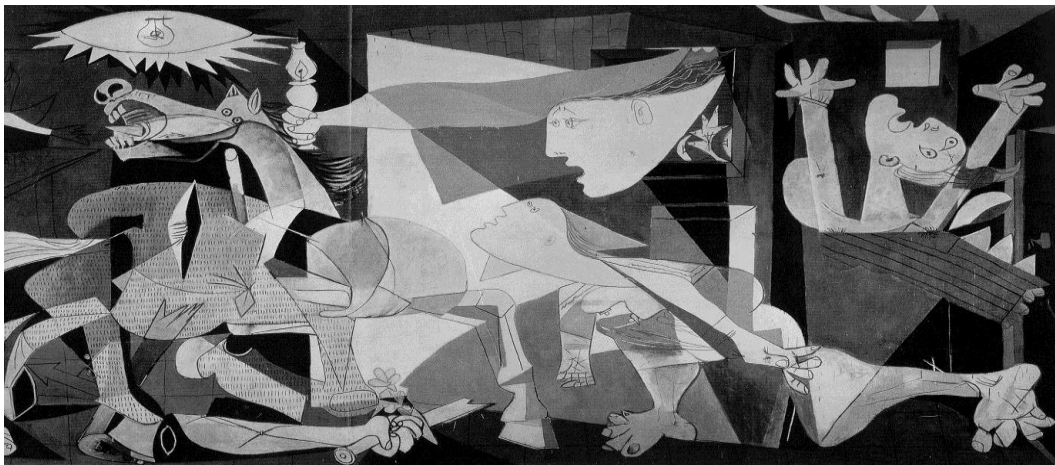
Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.

Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

Quiero ayudar al bueno a ser su poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mundo,
tratando de serle útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.
¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial,
interhumano y parroquial, proyecto!

Me viene a pelo
 desde el cimientto, desde la ingle pública,
 y, viniendo de lejos, da ganas de besarle
 la bufanda al cantor,
 y al que sufre, besarle en su sartén,
 al sordo, en su rumor craneano, impávido;
 al que me da lo que olvidé en mi seno,
 en su Dante, en su Chaplin, en sus hombros.
 Quiero, para terminar,
 cuando estoy al borde célebre de la violencia
 o lleno de pecho el corazón, querría
 ayudar a reír al que sonríe,
 ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,
 cuidar a los enfermos enfadándolos,
 comprarle al vendedor,
 ayudar a matar al matador —cosa terrible—
 y quisiera yo ser bueno conmigo
 en todo.

XX. NARRATIVA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



La narrativa de la posguerra: años 40 a 60

1.- La Narrativa de la década de 1930 y la novela de exilio

La novela de los años 30 (como la poesía) había tendido hacia la rehumanización y el compromiso social, tras abandonar la deshumanización de los años 20. En esta línea se encuentra la literatura de Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Rosa Chacel, quienes al acabar la guerra marchan al exilio por su apoyo a la República. Su obra se realiza al margen de la literatura que se hace en España y, en general, tratan con insistencia sobre el tema de la guerra.

2.- La novela de los primeros años de posguerra

En la inmediata posguerra se hace evidente la ruptura de la natural evolución literaria. Así, la novela no puede enlazar con la narrativa social de los años 30, prohibida por el franquismo, ni parece válida la estética deshumanizada de los años 20. En ese panorama de desconcierto abundan tres tipos de narraciones, todas de estilo tradicional: ideológica, realista y humorística. Hasta los años 50 no comienzan los indicios de renovación. En la década de 1940 sólo hay casos excepcionales y aislados, como C. José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes.

1942: *La familia de Pascual Duarte* de C.J. Cela

1944: *Nada* de Carmen Laforet (Premio Nadal)

Estas dos novelas comparten el tono sombrío y existencial, que contrasta con el triunfalismo o la actitud evasiva, general en la novela de éxito de la inmediata posguerra. A estas nuevas voces se les unen poco después otras como la de Miguel Delibes y Ana María Matute. En general, estos novelistas coinciden en reflejar el desolado mundo de la posguerra desde una perspectiva pesimista y existencial; por eso abundan en sus narraciones los personajes desorientados, tristes y frustrados.

La familia de Pascual Duarte, de Cela, provoca una polémica en torno al tremendismo. Se le acusaba de deformar la realidad al subrayar lo más desagradable. En 1942, suponía un revulsivo, pues la truculencia y la visión desolada del mundo contrastaba con una narrativa triunfalista. La novela narra un cúmulo de crímenes y de atrocidades que parecen verosímiles por el tipo de protagonista y por el ambiente. Como un nuevo pícaro, Pascual Duarte narra su biografía para que entendamos cómo ha llegado a ser un condenado a muerte.

La limitación intelectual de Pascual, el destino que parece dominar la obra y el ambiente bárbaro e injusto convierten a esta criatura en un asesino víctima.

La obra refleja un radical pesimismo, cercano al existencialismo. La publicación de una novela tan desgarrada en un momento de censura política y moral muy estricta, sólo se explica por ser Cela un excombatiente franquista y porque los sucesos se sitúan en la España de posguerra. Toda su obra refleja pesimismo ante el mundo y el ser humano (P. Baroja). Su tono es distanciado y burlón, con humor negro, desgarrado y cruel. Refleja una visión deformada del mundo.

3.- Década de los 50. Contexto social y cultural

Con la Guerra Fría, en los años 50, España empieza a salir del aislamiento y se incorpora a algunos organismos internacionales, en la órbita de EEUU. El incipiente desarrollo del turismo y la industria conlleva cierta recuperación económica y cambios en los estilos de vida, como las migraciones de los campesinos hacia las ciudades, la difícil inserción de estas personas en los suburbios urbanos, .Al mismo tiempo, los jóvenes que han vivido la guerra como niños o adolescentes consideran la guerra y el país de posguerra desde otra perspectiva y aparecen actitudes críticas respecto al poder y a la división social entre vencedores y vencidos. Estas posturas se manifiestan sobre todo en círculos obreros y universitarios.

La novela española de esta década recoge pronto las nuevas preocupaciones sociales y abandona la visión existencial de la década anterior. En 1951 Cela publica *La Colmena* de tono crítico y testimonial, con un amplio personaje colectivo.

A lo largo de la década, el realismo social se intensifica y en el año 1954 alcanza su momento cumbre, pues se publican varias obras de este tipo de Ana MA Matute, Ignacio Aldecoa, Jesús Fdez. Santos, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité y Juan García Hortelano.

El tema de la novela es la propia sociedad española: la dureza de la vida en el campo, las dificultades de la transformación de los campesinos en trabajadores industriales; la explotación del proletariado y la banalidad de la vida burguesa. El estilo de la novela realista es sencillo, tanto en el lenguaje como en la técnica narrativa, se pretende llegar a un amplio público. Los contenidos testimoniales o críticos son más importantes.

Novelistas a partir de los años sesenta

Juan Marsé (1933-)

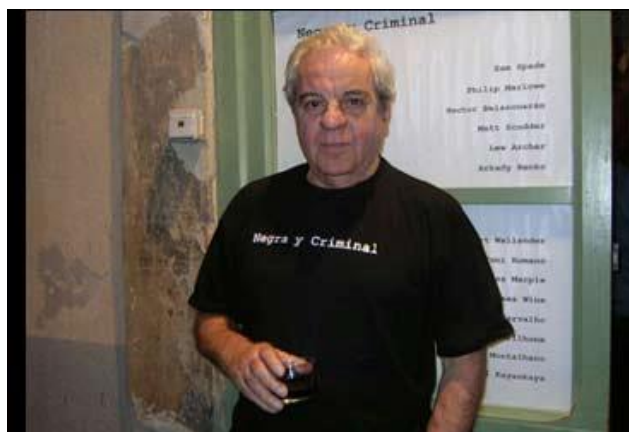
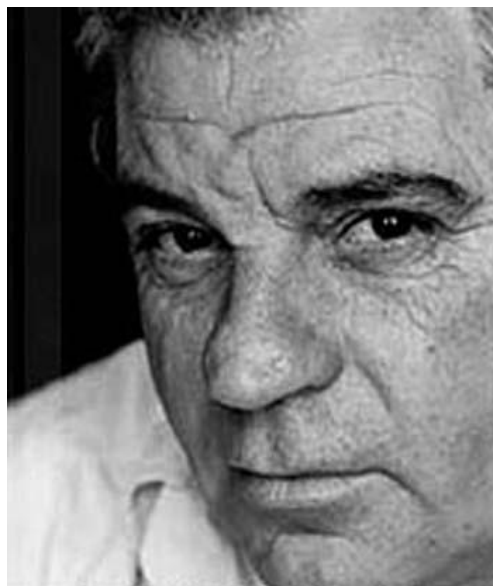
Juan Fonseca nace en Barcelona en 1933. Su madre muere al dar a luz y es adoptado por la familia Marsé. Es mal estudiante y deja pronto la escuela si bien empieza a formarse de manera autodidacta, leyendo todo lo que cae en sus manos. Su juventud transcurre en el barcelonés barrio de Gracia, que refleja en muchas de sus obras.

En 1961 se marcha a París a estudiar francés. Trabaja de ayudante de laboratorio en el Instituto Pasteur y, tras una breve estancia en Barcelona, regresa a París, donde trabaja de traductor y colabora en los diálogos de películas franco-españolas.

La obra de Marsé es un corpus unitario con un denominador común: el retrato de la sociedad barcelonesa. Aunque el autor ha repetido muchas veces que sus obras carecen de vocación política, ha recibido ataques tanto de la derecha como de la izquierda. Sus novelas no dejan de ser polémicas, puesto que reflejan las miserias de una época precaria de la historia de España. Este mundo narrativo queda reflejado en novelas como *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Si te dicen que caí* (1973) o *Ronda del Guinardó* (1984).

Últimas tardes con Teresa

En 1966, Marsé publica *Últimas tardes con Teresa*, una de sus novelas más apreciadas. Muchos críticos coinciden en considerarla como la mejor del novelista. En un relato teñido de ironía, el narrador nos cuenta la historia de los amores frustrados entre Manolo, llamado el «Pijoaparte» –delincuente de poca monta que ha emigrado a Cataluña des de Murcia



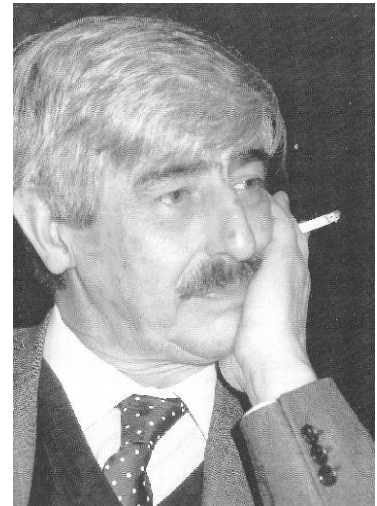
y que se dedica a robar motos y a engañar a los ricos—, y Teresa, una estudiante de clase burguesa. Teresa se acerca a Manolo pensando que se trata de un obrero con conciencia política. Lo que empieza como una relación motivada por el interés de él y la ingenua curiosidad de ella deriva hacia una relación más profunda que se verá condicionada por el entorno social.

Esta obra, desilusionada y escéptica, es también una sátira de las clases pudientes y un análisis psicológico de la vida barcelonesa tras la guerra civil española.

Juan Benet (1927-1993)

Nace en Madrid el 7 de octubre. Su padre es fusilado durante la guerra civil. La familia se traslada a San Sebastián y no vuelve a la capital hasta el final de la contienda. En 1948 ingresa en la Escuela de Ingenieros de Caminos. Con todo, no deja de acudir a tertulias literarias y lee constantemente: Mann, Kafka, Nietzsche, Faulkner...

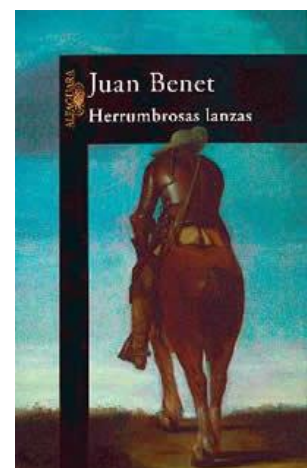
Su primera obra, *Nunca llegarás a nada*, aparece en 1961. A partir de este momento no deja de publicar, si bien compagina el trabajo de escritor con el de ingeniero. Muere a los sesenta y cinco años, a causa de un tumor cerebral.



Desde su primera novela se puede advertir un rechazo radical de los temas y técnicas propios del realismo y una decidida voluntad de renovación. Aparece ya el espacio ficticio de Región, símbolo de decrepitud y ruina. De hecho, el estilo es el rasgo más característica de su prosa. Su barroquismo y hermetismo han merecido muchos comentarios por parte de la crítica. Benet construye párrafos interminables y complejas estructuras sintácticas; hace uso de comparaciones y asociaciones inusuales; muestra predilección por los cultismos y una adjetivación deliberadamente recargada. Hay que destacar la influencia de Faulkner en el autor: estructuras laberínticas, lento fluir del discurso, técnicas perspectivistas, empleo del monólogo interior... Asimismo, todos los personajes de Benet buscan un pasado que les explique el presente y por eso regresan constantemente al punto de partida.

Volverás a Región

Escrita en 1967, es una de sus novelas más conocidas, en que se han apreciado influencias de Faulkner y del *nouveau roman*. Es ante todo una experiencia temporal: en una noche de los años sesenta, dos personajes rememoran un periodo que va de 1925 a 1939. El eje de esa regresión es la guerra civil. La obra se desarrolla en Región, tierra de odios y rencores arruinada por la guerra, donde el tiempo se ha estancado. Lo esencial transcurre en el recinto íntimo de los personajes, criaturas casi fantasmagóricas que tratan de poner orden en el caos de sus confusos recuerdos. El predominio absoluto del



tiempo subjetivo confiere al relato un desorden absoluto.

Se trata de una novela cargada de símbolos que el lector ha de intentar descifrar. Se trata de un libro nihilista y desesperanzado, reflejo de la radical soledad e incomunicación en que se mueve el hombre.

Volverás a Región constituye la primera parte de una serie de tres libros conocidos como la trilogía regionata. A esta novela le suceden *Una meditación* (1970) y *Un viaje de invierno* (1972). Con la publicación de estas tres obras, el novelista consolida su carrera. Ligada a ellas están *La casa de Mazón* (1973) y *Saúl contra Samuel* (1980). Ésta última constituye la cima de su audaz proyecto creativo, si bien no se vio recompensada con el reconocimiento de la crítica.

Julio Cortázar (1914-1984)

Julio Cortázar nació en Bruselas el 26 de Agosto de 1914, de padres argentinos. Llegó a la Argentina a los cuatro años. Paso la infancia en Bánfield, se graduó como maestro de escuela e inició estudios en la Universidad de Buenos Aires, los que debió abandonar por razones económicas. Trabajó en varios pueblos del interior del país. Enseñó en la Universidad de Cuyo y renunció a su cargo por desavenencias con el peronismo.

En 1951 se alejó de nuestro país y desde entonces trabajó como traductor independiente de la UNESCO, en París, viajando constantemente dentro y fuera de Europa. En 1938 publicó, con el seudónimo Julio Denis, el librito de sonetos ("muy mallarmeanos", dijo después el mismo) *Presencia*. En 1949 aparece su obra dramática *Los reyes*. Apenas dos años después, en 1951, publica *Bestiario*: ya surge el Cortázar deslumbrante por su fantasía y su revelación de mundos nuevos que irán enriqueciéndose en su obra futura: los inolvidables tomos de relatos, los libros que desbordan toda categoría genérica (poemas-cuentos-ensayos a la vez), las grandes novelas: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973). El refinamiento literario de Julio Cortázar, sus lecturas casi inabarcables, su incesante fervor por la causa social, hacen de él una figura de deslumbrante riqueza, constituida por pasiones a veces encontradas, pero siempre asumidas con él mismo, genuino ardor. Julio Cortázar murió en 1984 pero su paso por el mundo seguirá suscitando el fervor de quienes conocieron su vida y su obra.



En 1951 se alejó de nuestro país y desde entonces trabajó como traductor independiente de la UNESCO, en París, viajando constantemente dentro y fuera de Europa. En 1938 publicó, con el seudónimo Julio Denis, el librito de sonetos ("muy mallarmeanos", dijo después el mismo) *Presencia*. En 1949 aparece su obra dramática *Los reyes*. Apenas dos años después, en 1951, publica *Bestiario*: ya surge el Cortázar deslumbrante por su fantasía y su revelación de mundos nuevos que irán enriqueciéndose en su obra futura: los inolvidables tomos de relatos, los libros que desbordan toda categoría genérica (poemas-cuentos-ensayos a la vez), las grandes novelas: *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973). El refinamiento literario de Julio Cortázar, sus lecturas casi inabarcables, su incesante fervor por la causa social, hacen de él una figura de deslumbrante riqueza, constituida por pasiones a veces encontradas, pero siempre asumidas con él mismo, genuino ardor. Julio Cortázar murió en 1984 pero su paso por el mundo seguirá suscitando el fervor de quienes conocieron su vida y su obra.

Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama,



por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara

una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo

los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restallaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Julio Cortázar (1956): *Final del juego*

Jorge Luis Borges

La casa de Asterión

“y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión”

APOLODORO, *Biblioteca III*, 1

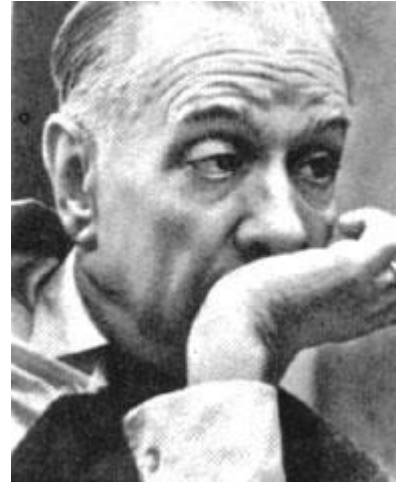


Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas femeninas aquí ni el bizarro aparato de los palacios, pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida.) Hasta mis detractores admiten que no hay *un solo mueble* en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Loas enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos.) Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: *Ahora volvemos a la encrucijada anterior* o *Ahora desembocamos en otro patio* o *Bien decía yo que te gustaría la canaleta* o *Ahora verás una cisterna que se llenó de arena* o *Ya verás cómo el sótano se bifurca*. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado eso juegos, también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes, la casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris, he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce [son infinitos] los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.



Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienté las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojala me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

-¿Lo crearás, Ariadna? -dijo Teseo-. El minotauro apenas se defendió.

Análisis de texto:

J.L. Borges: "La Casa de Asterión", recreación intelectual de un mito

Paloma Andrés Ferrer

[Universidad Laval, Québec, Canada]

"Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini même s'il sait qu'il n'est pas et d'autant plus qu'il le saura."

MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pág. 116