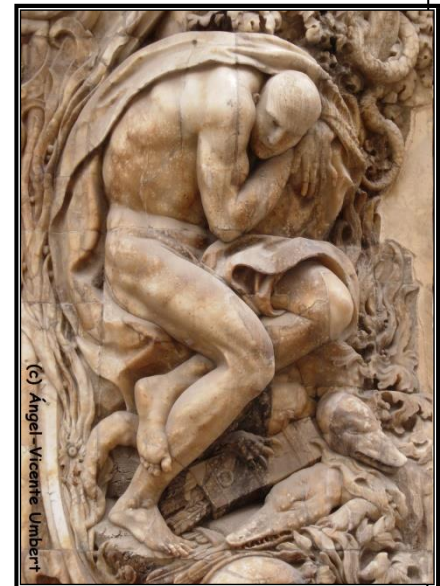




0. CONTEXTO HISTÓRICO

0.1. EL BARROCO: ASPECTOS GENERALES.

Desde mediados del XVI, el arte renacentista se va alejando de la imitación de los clásicos, acentuando más el estilo personal de artista. Así, la última etapa del Renacimiento, llamada Manierismo, se caracteriza por su tendencia a la artificiosidad. En el Barroco se extrema la subjetividad del artista en la interpretación del mundo, partiendo de una actitud reflexiva y pesimista ante los temas trascendentes (vida y muerte, libertad, destino...), generada por la crisis general de la Europa del XVII. Al optimismo renacentista sucede el desencanto y el desengaño (el *carpe diem* se transforma en el *sic transit*, -así pasa-), la conciencia de la fugacidad de la vida, la inconsistencia de las ilusiones humanas y la percepción del mundo como un campo donde luchan fuerzas contrarias.



0.2. ESPAÑA: ASPECTOS POLÍTICOS, ECONÓMICOS Y SOCIALES.

El encadenamiento de factores negativos no tuvo fin en la primera mitad del siglo XVII: epidemias de peste en 1599 y 1600, que conllevaron un descenso demográfico; expulsión de los moriscos en 1609 (unos trescientos mil), que afectó no sólo demográficamente, sino que arruinó el sector agrícola, dañado además por factores climáticos; a ello hay que añadirle la pérdida de varones jóvenes por la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), con la consecuente falta de natalidad y de mano de obra. Se calcula que en el siglo XVII la población española se redujo de ocho a siete millones de personas. Todo ello generó una crisis económica que sólo se intentó resolver con una subida de impuestos (la Iglesia y la

Nobleza estaban exentas de contribuir). Estos aspectos económicos negativos se vieron reforzados por una política de gobiernos incapaces, afectados por la corrupción: los Austrias menores: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621- 1665), Carlos II (1665-1700). Portugal se independizó en 1640, hubo intentos separatistas en Cataluña, País Vasco y Andalucía. En realidad, la crisis del siglo XVII es la crisis del Imperio español: la paz de Westfalia (1648), por la que se pierde Holanda, el Rosellón y la Cerdeña es sólo el ejemplo más llamativo de esa decadencia. Fue una crisis general del modelo imperialista español, que trasluce su inadaptación al capitalismo: los beneficios de la Conquista de América no se reinvirtieron; el desprecio del trabajo manual impidió un despegue económico (hacia 1600 cada labrador alimentaba a unas 30 personas); la tendencia a inmovilizar el capital mediante la inversión en tierras y el sistema de mayorazgo generó la división social entre propietarios y no propietarios; se generalizó la aspiración a puestos en la Administración, la Iglesia o las Órdenes militares; la hegemonía europea pasó a manos de Francia y de Inglaterra. Las causas últimas de esta crisis general hay que buscarlas en el malestar y el desconcierto de los repetidos conflictos bélicos, la confusión moral por la expansión geográfica (relajación o intolerancia), los injustificables comportamientos de los mandatarios políticos y religiosos. En consecuencia, la vida se convirtió en una secuencia de peligros ante los que convenía estar prevenido, ya que el mundo y el ser humano no eran amables (como se creía en el Renacimiento) sino cambiantes y fugaces. El clima de tensión, de conflicto, no se podía contener únicamente con la represión física. Se produjo un intento de encauzar las conciencias a través de una maquinaria cultural cuya función era mantener las estructuras tradicionales, la integración en el sistema: las energías del individuo, emergentes desde el siglo XV, generan un conflicto con las fuerzas de la sociedad, que pretende sujetarlas, organizarlas y encauzarlas. El arte barroco expresa, de alguna manera, la gesticulante sumisión del individuo al orden social. Las energías del individuo se deben someter. Por ello el arte barroco es gesticulante, contorsionado, retorcido.

0.3. CARACTERÍSTICAS DE LA CULTURA BARROCA.

0.3.1. Cultura dirigida/dirigista: el objetivo de la cultura barroca es actuar sobre los seres a fin de hacerlos comportarse entre sí y respecto al poder de tal manera que se conserve y potencie la capacidad de autoconservación de la sociedad. Para ello, es importantísimo conocer cuáles son los resortes que mueven el comportamiento humano (psicología, moral, medicina, sociología). El ser humano es susceptible de cambiar mediante la educación. Pero no se puede imponer, sino que se trata de persuadir ("persuadir es mucho más importante que demostrar"): el arte es una técnica de persuasión que intenta que el individuo participe, y servirse de sus fuerzas.

0.3.2. Cultura masiva y urbana: durante el barroco se tomó conciencia de concentración humana, sobre todo en algunas ciudades. En efecto, muchos campesinos (empobrecidos y cansados de su trabajo en la agricultura) se habían desplazado a las ciudades, y allí habían aprendido a leer y a escribir. Sin embargo, no podían (por recursos)



obtener las ventajas de la cultura tradicional, aunque reclamaban un consumo cultural. Para ellos se creó una subcultura, cultura de consumo o sucedáneo de cultura, de parecido aspecto a la cultura superior: se trata de una cultura de repetición estandarizada, posible gracias a medios de reproducción técnicos (imprenta, talleres de pintura, ropa confeccionada de antemano). Esta cultura puede satisfacer incluso los gustos del público al que va dirigida, sin olvidar que ideológicamente el contenido es siempre dirigista. Cultura desarrollada en la ciudad (que ha perdido su iniciativa municipal y se gobierna directamente desde el Estado), en la que reina el anonimato, la relajación de costumbres, la mendicidad y la picaresca, pero al tiempo la soledad y el desarraigo. En el siglo XVII, Madrid pasó de los cinco mil a los cien mil habitantes, entre los cuales se contaban nobles, pícaros, campesinos arruinados, mendigos, funcionarios, artesanos y comerciantes, aspirantes a puestos de la administración, soldados, clérigos, criados y mujeres en busca de una vida mejor.

0.3.3. Cultura conservadora: para obtener resultados eficaces en su motivación ideológica hace falta contar con la atracción de lo nuevo. Las innovaciones no peligrosas acabaron sirviendo para consolidar el sistema. Los recursos novedosos dejan a la masa social sin posibilidad de comparar, con lo que su capacidad embaucadora aumenta. Junto a ello, sin embargo, se produjeron hechos de extraordinario carácter conservador: la limitación de los estudios en las poblaciones que no sobrepasaran cierto límite de rentas (disposición de Felipe IV, febrero de 1623); la difusión de las ideas de que se empobrece moralmente el que se aparta de su estado natural, de que es más feliz el que hereda el trabajo de su padre; la tarea de los censores y el Índice de libros prohibidos.

LAS MONARQUÍAS BARROCAS (1598-1700)

FELIPE III (1598-1621)	FELIPE IV (1621-1665)	CARLOS II (1665-1700)
Pacificación de conflictos exteriores	Política centralista: levantamiento de Cataluña y Portugal en 1640	Problemas de gobierno durante la minoría de edad de Carlos
Corrupción política: el gobierno queda en manos del Duque de Lerma	Participación en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648): ruina económica del Estado y pérdida de la hegemonía europea	Problemas de gobierno de Carlos por enfermedad
Problemas económicos: devaluación de la moneda	Corrupción política: el gobierno en manos del Conde Duque de Olivares	Problemas en la sucesión por falta de descendencia de Carlos



1. DOCUMENTOS SOBRE EL BARROCO

INDIVIDUO Y SOCIEDAD

"Sin contar con una básica situación de crisis y de conflictos, no se puede explicar la cultura del Barroco. La presión de las fuerzas de contención dominan pero no anulan las fuerzas liberadoras de la existencia individual. Las fuerzas del individualismo que se trata de someter a la horma estamental se nos aparecen, no obstante, de cuando en cuando, bajo un férreo y poderoso orden social que las sujeta y las reorganiza; pero por eso mismo, se nos muestran constreñidas, en cierto grado deformadas, por el esfuerzo de acomodación al espacio social"

Elaborado a partir de José Antonio MARAVALL;
La cultura del Barroco

RELIGIOSIDAD BARROCA Y ESPECTÁCULO

"La práctica de las misiones remontaba a la época renacentista, pero fue en la barroca cuando desplegó todos sus recursos, toda su aparatosa teatralidad. Los misioneros convocaban al pueblo y lo conmovían con un conocimiento empírico, pero muy eficaz, de la psicología de masas: procesiones y otros actos colectivos, sermones en los que se pintaban con los más vivos colores los males del pecado y el rigor de los tormentos eternos, actos públicos de contrición en los que se reconciliaban familias separadas por odios mortales; en suma, un tipo de religiosidad más emocional que profunda y que marcó con honda huella la sociedad hispana."

José Antonio MARAVALL;
La cultura del Barroco.

ARTE DE MASAS

"Hay, sin embargo, otros momentos en que la realidad toda, los impulsos generales del vivir influyen y actúan y buscan incluso que el arte sea para recreo de todos, aunque no todos puedan gozarlo ni comprenderlo íntimamente. Así se podrá llegar incluso a un arte de masas; y esto es en buena parte lo que se logró en el Barroco."

José María
DÍEZ BORQUE

ARTE DE LA IMAGEN

"Utilizando los medios plásticos, la cultura del siglo XVII puede llevar a cabo, con la mayor adecuación, sus fines de propaganda. Una vez más, referirse a estos fines propagandísticos es esencial: si el arte de la época está animado por un espíritu de propaganda y si se parte en él de que para lograr su objetivo la imagen es un recurso eficaz, puede sostenerse que no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen. El hombre del Barroco no tiene suficiente confianza en la fuerza de la atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación. El elemento sensible, el sentido que domina, va a ser el ojo, la visión, la presencia directa. Hasta en los sermones llega a ponerse en uso servirse de jeroglíficos impresos o estampados, de pinturas a descifrar, que refuerzan la llamada que al espectador o al público que escucha se le dirige, abriendo cauces en su atención para la penetración de una doctrina."

José Antonio MARAVALL; *La cultura del Barroco*

2. ESTÉTICA DEL BARROCO

En la estética renacentista, la aspiración del arte era —expresado en términos generales— reproducir el mundo de belleza y armonía, neoplatónico. Esta idea tenía como origen la confianza del ser humano en sí mismo, en su capacidad para conocer el mundo, interpretarlo y transformarlo. El arte barroco intenta representar la realidad tal cual es, con sus imperfecciones y defectos. Esto no supone un cambio radical entre la estética renacentista y la barroca, sino que se produce una transición progresiva en la que la

claridad y sencillez renacentista se va complicando a través, fundamentalmente, de la acumulación decorativa. El Barroco no desarrolla elementos estéticos diferentes a los empleados en el Renacimiento, sino que los utiliza con mayor intensidad y acumulación. En arquitectura, por ejemplo, la columna salomónica no es más que el fruto del retorcimiento y la agrupación ornamental de la columna renacentista; las fachadas barrocas se adornan con aglomeración de esculturas; la línea curva desplaza a la línea recta. Del mismo modo, en la literatura, la estética barroca se caracteriza por la acumulación de recursos verbales: las metáforas se encadenan, la sintaxis se retuerce, se busca la extrañeza y la musicalidad. En definitiva, en la ecuación fondo/forma, la estética barroca pone el acento en la forma, buscando las máximas posibilidades expresivas del idioma, sin dejar de atender al fondo. Esta acumulación estética pretende reflejar, entre otras cosas, la visión del ser humano que vive en un mundo concebido como lucha de contrarios: de ahí las contradicciones del arte barroco, en el que pueden aparecer al mismo tiempo espacios iluminados junto a otros sombríos (el claroscuro); elementos religiosos junto a otros claramente sensuales; reflexiones sobre temas serios junto a burlas sobre aspectos aparentemente irrelevantes; belleza junto a fealdad.



3. POESÍA DEL BARROCO

3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA POESÍA BARROCA.

Durante el primer tercio del siglo XVII se desarrolló una generación poética que revolucionó por completo la concepción artística precedente, sin proponerse romper con los modelos renacentistas. Pero los modelos renacentistas habían llegado a un estancamiento con los seguidores de Garcilaso. Los grandes creadores barrocos avanzaron hacia un modo de entender el arte más conectado con la vida y la realidad histórica de su tiempo, ampliando los temas (amor —en la línea petrarquista de pasión enfermiza y contradictoria—, sátira social, temas religiosos, ideas filosóficas — el tiempo, la muerte, el desengaño, el tópico del cotidie morimur—, además de cualquier tema en apariencia intrascendente) y los tonos (serios y graves, pero también jocosos o satírico-burlescos). El concepto de contraste es básico en la literatura barroca, como lo era en la sociedad. Desde el punto de vista formal, destaca el desarrollo del romance y el soneto para todo tipo de temas. Lo más característico del estilo poético del XVII es la inclinación hacia lo que podemos denominar

arte de la dificultad o de la oscuridad estética. Si en el Renacimiento se buscaba la sobriedad, la armonía, el equilibrio, etc., en el Barroco se va a perseguir la originalidad, la oscuridad, los contrastes, la hipérbole, todo aquello que exija en el lector un esfuerzo interpretativo. Los recursos presentes en la poesía barroca son de origen latino (hipérbaton, cultismos, perífrasis...), de contraste semántico (antítesis, paradojas, juegos de palabras...) y, sobre todo, la metáfora. Esta característica general se concretó en dos tendencias estéticas, que en realidad están mucho más próximas de lo que se ha creído. Ambas se basan en la complicación: una a expensas de la forma (que dio en llamarse cultismo o culteranismo) y otra a expensas del contenido (que se llamó conceptismo):

El **cultismo**, **culteranismo** (nombre despectivo) o gongorismo, buscaba crear una lengua poética culta alejada de la lengua cotidiana. Para ello emplea dosis elevadas de ornamentación (recursos), la construcción sintáctica latina y las referencias mitológicas. Los culteranos persiguen la brillantez formal, y utilizan imágenes hiperbólicas, metáforas arriesgadas y lenguaje perifrástico. El principal representante de esta tendencia es Luis de Góngora;

El **conceptismo** se basa en el juego con los conceptos ("lo que es para los ojos la hermosura es para la inteligencia el concepto") y con la concentración de significados. Tiende a la concisión, a la brevedad, al lenguaje elíptico. Sus cultivadores no se llamaron a sí mismos conceptistas, sino llanos, ya que creían que la dificultad de sus composiciones no estaba en el lenguaje empleado sino en la complejidad de sus pensamientos. Emplean recursos como la paradoja, la antítesis, las polisemias... Francisco de Quevedo es el principal representante de esta tendencia.

Junto a estos dos estilos, se da otro modelo de poesía más sencilla, más biográfica, representada por **Lope de Vega**.

CULTISMO	CONCEPTISMO
Busca la belleza formal, sensorial, idealizando la realidad hasta sus límites.	Busca la sutileza en el pensamiento.
El contenido suele ser mínimo, pero expresado con un lenguaje suntuoso.	El contenido es muy denso. Se procura que una frase signifique varias cosas a la vez
El ideal es crear un lenguaje artístico superior a la naturaleza, a través de metáforas, adjetivaciones, latinismos.	El ideal es conseguir la concentración. "Lo bueno, si breve, dos veces bueno".
	Utilizan recursos de significado, para concentrar.
	Crean palabras nuevas por composición y derivación.
Retuercen la frase en complicadas estructuras sintácticas contagiadas de la sintaxis latina.	Prefieren las frases cortas.



3.1. LUIS DE GÓNGORA (1561-1627).



La obra de **Luis de Góngora** presenta dos vertientes paralelas: una popular (letrillas y romances) y otra culta: los sonetos, y los llamados poemas mayores: la *Fábula de Polifemo y Galatea*, y las *Soledades*.

Luis de Góngora y Argote nació en 1561 en Córdoba, en una familia noble de origen converso relacionada con la Iglesia y de ambiente culto. Tuvo una juventud despreocupada, en especial durante su estancia estudiantil en Salamanca, sufragada por su tío Francisco. En Salamanca se dio a conocer como poeta. Volvió a Córdoba en 1581 y se ordenó sacerdote. Viajó por España hasta 1617, cuando se instaló en Madrid, buscando, infructuosamente, un puesto en la corte. Allí mantuvo famosas disputas con escritores coetáneos: con Lope de Vega (desde 1585), una relación que mezcla la envidia y la admiración secreta; con Quevedo (desde 1603), una enemistad que traspasa lo literario (parece que Quevedo compró la casa en que vivía Góngora en Madrid para desalojarlo). El empeoramiento de su situación económica y personal, que se refleja en las *Soledades* (concebidas desde 1609 y difundidas desde 1613), culminó con un ataque de apoplejía que le obligó a regresar a Córdoba, donde murió el 23 de mayo de 1627, parálítico y con pérdida parcial de memoria. La poesía de Góngora no se imprimió en vida del autor, aunque ya en 1627 aparecieron sus poemas con el título de *Obras en verso del Homero español*.

La *Fábula de Polifemo y Galatea* se difundió en copias manuscritas desde 1613. Se trata de una obra de contraste, que cuenta el amor de cíclope Polifemo por la hermosa ninfa Galatea, enamorada a su vez del hermoso pastor Acis. Escrita en octavas reales, estrofa formada por versos endecasílabos con rima ABABABCC.

Las *Soledades* es un extenso proyecto no cumplido sobre la vida del ser humano y la relación con la naturaleza. Debía relatar la historia de un naufrago en cuatro apartados o soledades (adolescencia, juventud, madurez y vejez), pero sólo quedó redactada la primera y parte de la segunda, que se difundieron en copias manuscritas desde 1613. La primera soledad está escrita en silvas –combinación de heptasílabos y endecasílabos-).

Por su estilo, la poesía culta gongorina se caracteriza por las hipérboles, los contrastes, los símbolos, las metáforas brillantes y los hipérbatos. Con frecuencia, el mensaje de los poemas se oscurece, llegando al hermetismo y a la creación de una lengua poética para minorías. La poesía de Góngora tuvo enorme éxito entre la generación de jóvenes poetas de su tiempo y su huella es clara en el teatro de Calderón; sin embargo, no fue valorado ni en el siglo XVIII ni en el XIX. En el siglo XX, los jóvenes de la Generación del 27 reivindicaron la olvidada poesía gongorina, pues vieron en el poeta cordobés el creador de un lenguaje poético especial, basado en la metáfora y en imágenes nuevas.



3.2. LOPE DE VEGA (1562-1635).



Lope de Vega recoge, como los poetas de su generación, la herencia de la tradición anterior. Pero en su caso, sabe combinar la frescura de los romances tradicionales con la elegancia del

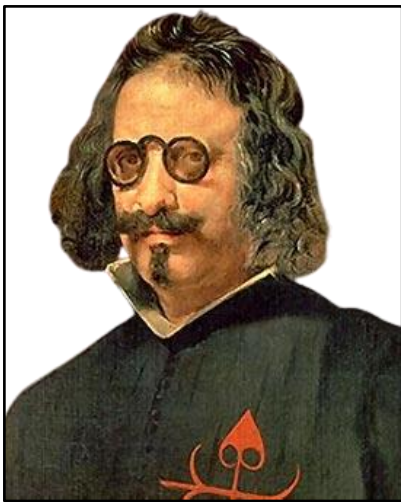
Félix Lope de Vega y Carpio nació en Madrid en 1562, en una familia humilde. Llegó a ser soldado de la Armada y secretario de nobles. Hombre de amoríos encadenados, reprodujo en sus versos parte de su itinerario sentimental, siempre con nombres ficticios, lo que a veces le costó –como en el caso de los versos insultantes contra Elena Osorio- la pena de destierro. Raptó a Isabel de Urbina y se casó con ella en Valencia, de la enviudó en 1594. En 1595, ya en Madrid, mantuvo relación con la actriz Micaela Luján, con la que tuvo varios hijos. Ello no le impidió contraer matrimonio con Juana Guardo en 1598, con la que tuvo otros tres hijos, y de la que enviudó en 1613. En medio de una fuerte crisis personal, Lope decidió ordenarse sacerdote. Pero a los dos años de la ordenación sacerdotal conoció a Marta de Nevares, con la que tuvo una hija. Lope amó a Marta de Nevares y la cuidó en su enfermedad hasta 1632, año de su muerte. Después, acuciado por problemas económicos, se refugió en soledad, dedicado a la creación literaria y a la religión. Murió en Madrid en 1635, y su entierro fue una importante manifestación popular.

endecasílabo renacentista y las novedades de la poesía de corte gongorino. Con todo este caudal poético Lope es capaz de hacer una poesía cuyo lenguaje, cuidado pero sencillo, nos muestra lo mejor de las corrientes culta y popular. Decía el propio poeta que el buen escritor debía tener “oscuro el borrador y el verso claro”. Se le considera el mejor sonetista de su tiempo. Y siempre contó con la admiración del pueblo. Estos motivos (estilísticos y éticos –podríamos decir-) hacen que consideremos a Lope como el primer poeta moderno, ya que es el primero en mostrarnos abiertamente su realidad, sin ocultarla bajo disfraces literarios. Nos cuenta su intimidad aun en situaciones muy comprometidas y espinosas para la época (un sacerdote que tuvo una hija de su última amante). No encontraremos hasta el Romanticismo a ningún poeta capaz de comunicar con tanta sinceridad las intimidades de su vida personal. Publicó sus poemas recogidos en colecciones: *Rimas* (1609): una serie de doscientos sonetos amorosos a modo de cancionero petrarquista, en

los que el amor se presenta como introspección y como dolorosa suma de contrarios.; Rimas sacras (1614): cien sonetos fruto del arrepentimiento tras la ordenación sacerdotal y la crisis tras la muerte de su esposa Juana y su hijo Carlos Félix, en los que Lope reconoce sus errores y expresa su amor a Dios; Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos (1634): obra de vejez escrita en un momento muy poco feliz para Lope, en esta obra consigue presentar una parodia de sí mismo en contenido y de la poesía de la época en forma.



3.3. FRANCISCO DE QUEVEDO.



Francisco de Quevedo y Villegas nació en Madrid en 1580, hijo del secretario particular de la reina Ana, mujer de Felipe II. Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares y fue uno de los españoles más cultos de su tiempo. Permaneció vinculado al ambiente de la Corte, y desempeñó diversos cargos públicos para Felipe III y Felipe IV, siendo hombre de confianza del duque de Osuna. Alternó períodos de residencia en Madrid con otros de estancia en su señorío, el pueblo de Torre de Juan Abad (Ciudad Real). En 1639 fue detenido y permaneció en los calabozos del Hospital de San Marcos de León, en su calidad de caballero de la orden de Santiago. De allí salió en 1643, con la salud muy dañada. Se retiró a Torre de Juan Abad, y murió tras una larga enfermedad en el vecino pueblo de Villanueva de los Infantes en 1645.

La obra poética de **Quevedo** manifiesta el contraste barroco (con sus recursos de oposición: contraste, antítesis, paradoja) y tradicionalmente se ha clasificado en tres grandes apartados:

POESÍA GRAVE: la que agrupa sus poemas metafísicos o filosóficos, los morales y los religiosos. Quevedo reflexiona sobre el sentido de la vida, el paso del tiempo, la muerte, el desengaño del mundo, a partir de su concepción del mundo neoestoica (la fortaleza de ánimo frente al sufrimiento, la desgracia y la muerte) y pesimista, que se plasma en el tópico literario del cotidie morimur ("se muere cada día"), expresión del desengaño vital del

barroco. Para conseguir su propósito intensifica la expresión poética, forzando el idioma en sus más variadas posibilidades (lo que se ha llamado desgarrón afectivo), a fin de reflejar una enorme angustia de hombre perdido entre el tiempo.

POESÍA SATÍRICO-BURLESCA: a partir de los mismos principios teóricos que la poesía grave, Quevedo elabora otra de tono totalmente contrario (complementario): la poesía satírica. En ella se distancia críticamente de su propia época, y juzga (a veces de modo cruel y exagerado) costumbres y seres sociales, mediante un repertorio de recursos lingüísticos deformadores de la realidad (lo que se ha llamado condensación lingüística, del que son buen ejemplo la hipérbole o los juegos de palabras). Utiliza la poesía burlesca como medio de crítica social (contra personas o profesiones), política, literaria (en especial contra el gongorismo) o general. El estilo humorístico de estas composiciones resulta con frecuencia ofensivo e insultante.

POESÍA AMOROSA: Quevedo, que no tuvo una vida amorosa rica y satisfactoria (no se casó hasta los cincuenta años, y su matrimonio fue un completo fracaso; apenas se le conocen amores de juventud) es uno de los mejores poetas amorosos en lengua castellana —por no decir el mejor—. Los más exquisitos sentimientos amorosos se plasman en los poemas de Canta sola a Lisi, acerca de una dama desconocida (tal vez ficticia). Para elaborar su poesía amorosa, Quevedo dispone ya de un lenguaje extraordinariamente trabajado desde la poesía de cancionero petrarquista a Garcilaso, que él modifica y personaliza por dos caminos:

La pasión. El sentimiento amoroso de los versos de Quevedo supera la tradición poética amorosa, al analizar el sentimiento amoroso (amante, amada y pasión) desde una interioridad única (por lo que cuesta creer que Lisi fuera completamente fingida). El amor en Quevedo es neoplatónico (espiritual), petrarquista y contradictorio, y por encima de todo, inmortal.

La unión de amor y muerte. La idea de que el amor es capaz de superar a la muerte no es original de Quevedo, pero en él alcanza rotundidad expresiva. En esta línea poética logra las más altas cimas de la poesía castellana amorosa.

LA LENGUA POÉTICA DE QUEVEDO.

En los poemas de Quevedo, el conceptismo alcanza sus más altas cumbres, forzando las posibilidades expresivas del idioma castellano hasta límites —aún hoy en día— difícilmente sospechables: Dominan los recursos de oposición: el contraste, el oxímoron (unión de dos palabras de sentido opuesto), la antítesis (contraposición de dos palabras o frases de sentido opuesto) y la paradoja (empleo de frases o expresiones aparentemente contradictorias). Emplea la hipérbole (exageración) en los poemas satíricos, pero también en los amorosos. Utiliza las metáforas e imágenes, sobre todos las que se relacionan con el fuego o el agua para expresar los términos de la relación amorosa. Crea nuevas palabras a través de la derivación ("zurdería", "protocornudo"), cambia las categorías gramaticales ("soy un fue", "nariz sayón y escriba"), altera frases hechas buscando nuevos sentidos ("llorar a cántaros", "hablar entre muelas") y juega con las palabras y su sentido hasta conseguir que transmitan al mismo tiempo varios mensajes (por ejemplo, "Roma" será a la vez la capital italiana y una nariz chata).

EL TRATAMIENTO DEL AMOR.

Tres son los ASPECTOS CLAVES EN EL TRATAMIENTO QUEVEDIANO DEL AMOR: el papel del amante; la figura de la amada; y el sentimiento del amor. Temáticamente, ningún aspecto es original, sino que Quevedo los recoge de la tradición petrarquista (sobre todo la idea del amor como juego de contrarios) y de la tradición del cancionero español del XV (en definitiva, del Amor Cortés). La originalidad de Quevedo es la intensidad de su estilo (con todos los recursos conceptistas y de la estética barroca), y la amplitud, la universalización del sentimiento amoroso, como única fuerza capaz de vencer a la muerte.

El sufrimiento del amante. Temáticamente desplaza a la amada y al sentimiento de alegría cortesana. Quevedo dedica poemas al sufrimiento por el amor no correspondido, ni matizado por la esperanza de amor futuro o compensado por el desarrollo espiritual. El FUEGO es el símbolo del sufrimiento del amante, del carácter destructivo de la pasión. Este símbolo se manifiesta a través de soportes: la salamandra, el ave Fénix, el volcán, el infierno, incendios, etc. Otra modalidad de expresión del sufrimiento es el AGUA, manifestada como lágrimas, llanto, fuentes, ríos, arroyos...

La figura de la amada. Es descrita en muy pocas ocasiones. Las pocas veces en que se describe lo hace a través de metáforas referidas a un elemento físico (cabellos, ojos, labios, manos, etc.) Los ojos de la amada aparecen mediante metáforas o símbolos de fuego (estrellas, soles, llamas...). El cabello a través del símbolo del oro (a menudo ardiente). Su desdén aparece con figuras de agua (nieve o hielo, a veces por desplazamiento invierno).

El sentimiento pasional de amor: Quevedo desarrolla pocas veces un concepto de amor neoplatónico (el amor como ascenso espiritual), aunque hereda del neoplatonismo la idea de la contradicción entre espiritualidad y realización física. En general, el sentimiento de amor más importante (y más logrado) es el de la inmortalidad del sentimiento amoroso. Aquí se aleja del platonismo al proponer un amor más allá de la muerte, pero no estrictamente espiritual, sino también material: es el motivo de la ceniza enamorada. La ceniza es un símbolo del amor material, físico, además del intelectual. La "revolución" de la poesía amorosa de Quevedo radica en que transmite más una pasión silenciada (jamás publicó estos versos en vida) pero indudablemente sincera, aunque jamás se llegue a descubrir quién se oculta bajo el poético nombre de Lisi.



4. NARRATIVA DEL BARROCO

4.1. APROXIMACIÓN A EL QUIJOTE

4.1.1. ARGUMENTO Y ESTRUCTURA.

La anécdota de partida de la novela es sencilla: un viejo hidalgo manchego (en nada parecido a los protagonistas del género caballeresco), Alonso Quijano, enloquece (aparentemente) por la lectura de libros de caballería y decide ser él mismo un caballero andante. Sus aventuras, organizadas en tres salidas, ofrecen una estructura paralela: presentación y salida, período de aventuras, período cortesano-literario, derrota y regreso a casa. Las dos primeras salidas corresponden a la primera parte, publicada en 1605 (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*). La tercera, a la segunda parte, publicada en 1615 (*El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*). Un año antes de esta publicación, había aparecido el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, firmado con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, en cuyo prólogo se ofendía a Cervantes.

4.1.2. EL TEMA PRINCIPAL.

El tema principal de *El Quijote* es el enfrentamiento entre ficción y realidad, el contraste entre la imaginación y la experiencia usual. Don Quijote enloquece al confundir ficción y realidad, al leer (creerse) como verdaderas las historias de caballerías. Así, decide resucitar la caballería andante: “yo nací, por querer del cielo, en nuestra edad del hierro, para resucitar en ella la de oro, o dorada”, aunque sabe que eso chocará inevitablemente con la realidad de su época: “triunfan ahora, por pecados de las gentes, la pereza, la ociosidad, la gula y el regalo”. Y no es el único personaje de la novela (aunque sí el más afectado) con dificultades para delimitar realidad y ficción (Dorotea, los Duques, Sansón Carrasco), con lo que el libro se debe entender como una reflexión sobre los límites de la realidad y la ficción: un mismo hecho, un mismo objeto (el baciuelmo), puede ofrecer distintas apariencias según el punto de vista adoptado. La realidad no es única y objetiva –no existe una verdad absoluta–, sino siempre sujeta a diversas perspectivas, a una pluralidad de visiones. Esta confusión entre ficción y realidad no se limita sólo al aspecto temático, sino que se extiende al propio proceso de creación de la novela por parte de Cervantes: reconoce haber utilizado diversas fuentes documentales para redactar su historia, de tal manera que crea una perspectiva realidad-ficción en la que lo que es real (Cervantes) aparece convertido en ficción (la historia del cautivo), y lo que es ficción (don Quijote, Sancho, el cura) cobra visos de realidad ante lo que se presenta con mayor grado de ficción (la novela de *El curioso impertinente*). El máximo bucle en esta pirueta entre realidad y ficción se da en la Segunda Parte (la publicada en 1615), ya que muchos de sus personajes han leído la Primera Parte y reconocen a Don Quijote y Sancho Panza, nada más verlos, como personajes reales. Unido al tema principal (realidad-ficción) se asocia el de la relación entre vida y literatura. Don Quijote, en su locura, intenta transformar su vida en literatura, mediante la acción (sus aventuras) o mediante la palabra (escribe versos, imita el lenguaje caballeresco). Cervantes señala la interferencia continua entre vida y literatura, muestra la influencia de los libros en la vida.

4.1.3. TEMAS SECUNDARIOS.

La locura: la piedra angular de la parodia es la locura del protagonista: la novela comienza cuando Alonso Quijano enloquece y termina cuando recobra el juicio. La locura había aparecido ya en algunos textos del Renacimiento (Erasmus; *Elogio de la locura*; Huarte de San Juan; *Examen de ingenios*; Ariosto; *Orlando furioso*, etc.). En un principio, don Quijote está rematadamente loco ("se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio". I,1), si bien pronto se matiza esa locura ("él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos". I, 18), circunscribiéndola sólo a los motivos caballerescos. De hecho, dos son los errores que la imaginación de Alonso Quijano (deformada por las lecturas) comete: creer que son verdad las aventuras caballerescas que ha leído, y pensar que en su época puede resucitarse la caballería andante. Ello lo convierte, a ojos de sus contemporáneos, en un anacronismo andante, cuyo atuendo y figura (va con una armadura del tiempo de sus bisabuelos) son objeto de burlas. Sin embargo, Cervantes perfila perfectamente la locura de su protagonista, que evoluciona de forma lógica (en la primera salida se desfigura la realidad; en la segunda, la realidad se acomoda al mundo caballeresco; en la tercera, el mundo aparece deformado por los demás), alzándose como procedimiento creativo tendente a ilustrar literariamente el problema de la realidad y de la ficción: los equívocos del caballero no dependen necesariamente de su demencia (sí en los primeros episodios), sino que son verosímilmente explicables (por las circunstancias: los molinos, el yelmo, los rebaños, los batanes...; por el contexto: sobre todo episodios del volumen de 1615; o por la actitud de los demás). El hidalgo, en su enfrentamiento con una realidad prismática, oscilante, no es más loco que nosotros mismos. La locura es un original modo de acercamiento a la realidad.

El amor: aparece en el libro un amplio repertorio de relaciones amorosas: el amor idealizado de don Quijote (creado a partir de un personaje real, Aldonza Lorenzo —al que apenas conoce—, convertida en un personaje ideal, Dulcinea del Toboso, motor y empuje para todas las aventuras del caballero); y los amores humanos de las historias intercaladas (con sus matices de amor discreto, fiel, lujurioso, celoso, etc., y sus finales en matrimonio o en desenlace trágico, pero siempre presididos por la libertad: cada personaje elige libremente a su pareja, incluidas las mujeres como Marcela —algo muy novedoso para la época—).

La libertad: Cervantes señala respecto a los seres humanos que "Dios y la naturaleza los hizo libres". Este concepto de la libertad individual humana genera episodios como el de los galeotes en Sierra Morena, en el que Don Quijote libera a unos presos de los castigos que la ley les había infligido, convirtiéndose él mismo en perseguido por la Santa Hermandad. Cervantes valora, tras sus cinco años de cautiverio en Argel, la libertad: "la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres" (II, 58). De modo que, con vistas a garantizar al máximo la libertad del protagonista, recurre a la locura. La libertad individual aparece incluso como recurso técnico: los protagonistas siguen un itinerario sin determinar, carecen de nombres fijos o se inventan unos a otros, y no se muestran nunca condicionados por su pasado o por ataduras. Libertad incluso para el autor, que al comienzo, dice literalmente "de cuyo nombre no quiero acordarme"

4.1.4. LOS PERSONAJES PRINCIPALES: DON QUIJOTE Y SANCHE PANZA.

Cervantes crea (por primera vez en la historia de la literatura) una pareja de personajes que le permiten mostrar las dualidades del ser humano, en sus dos vertientes: idealista y realista. Don Quijote (alto, delgado, viejo, soltero, impulsivo, culto y gran lector) representa el idealismo, la entrega al prójimo, la defensa de lo que considera justicia; Sancho Panza (bajo, más grueso, casado, prudente hasta la cobardía y analfabeto) representa el aspecto realista, práctico, el individuo que busca su beneficio personal. Estos dos personajes generan, además, la aparición del diálogo en la novela. Un diálogo contrastivo en el que don Quijote utiliza, según le conviene, un estilo arcaico caballeresco o un lenguaje coloquial, y Sancho Panza, un lenguaje coloquial (plagado de refranes). La caracterización de los personajes a lo largo de la acción los individualiza, dotándolos de profundidad psicológica. A través del diálogo se puede observar, sobre todo en el volumen de 1615, cómo los dos personajes se influyen mutuamente: a medida que don Quijote va desfalleciendo, Sancho Panza va tomando gusto por la aventura. Es lo que se ha llamado proceso de sanchificación de don Quijote y de quijotización de Sancho Panza.

4.1.5. INTENCIÓN Y SENTIDO.

La intención primigenia de Cervantes al escribir El Quijote es “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas historias de los libros de caballerías”, y para ello elige parodiarlos cómicamente, intención que el lector capta de inmediato a través de los nombres de los personajes, el lenguaje arcaizante de don Quijote, los lugares y las aventuras que en ellos suceden, etc.

Desde este punto de vista, la intención de Cervantes se saldó con éxito, puesto que desde El Quijote ya no se escribe ningún libro de caballerías. Pero por encima de esta intención Cervantes traspasa la parodia y culmina la búsqueda de un modo de expresión que imite la realidad de una forma convincente (no del modo exageradamente ficticio empleado en los libros de caballerías). Consigue crear ese mundo de ficción que resulta creíble y cercano a sus coetáneos: los personajes (individualizados y plenamente humanos), el espacio y el tiempo (la España del XVI y XVII), la estructura (coherente y ensamblada), la acción (la locura del protagonista hace verosímiles las aventuras) y el lenguaje (cada personaje habla según su condición social) inauguran lo que hoy se entiende por novela moderna: la que refleja y pretende cambiar la sociedad.

4.1.6. ESPACIO Y TIEMPO.

El espacio por el que deambulan don Quijote y Sancho Panza era reconocible para cualquier habitante de la España del XVI-XVII: la Mancha, Sierra Morena (en la Primera Parte), Aragón, Cataluña (en la Segunda Parte). Por ello aparece descrito sólo con breves notas significativas. Es, además, un espacio itinerante, propio de la novela de viajes. En cada salida se alejan más del lugar de partida, ampliando los horizontes de su andadura. Podemos distinguir los espacios de las aventuras (siempre al aire libre) de los espacios de los períodos cortesano-literarios (espacios humanos). El tiempo del relato es cronológico, lineal y coetáneo a su proceso de composición y a sus primeros lectores (finales del siglo XVI, comienzos del XVII), como lo demuestran algunos datos:

- El cautivo narra su historia en 1589, "veinte y dos" años después del paso a Flandes del Duque de Alba (1567);
- En el primer escrutinio de la biblioteca de Don Quijote no hay ningún libro impreso después de 1591;
- La aventura del cuerpo muerto (cap XIX de la Primera Parte) parece contar el traslado del cuerpo de San Juan de la Cruz en 1593 de Úbeda a Segovia;
- En el texto se alude a la expulsión a los moriscos (1609);
- Don Quijote tiene noticias en la Segunda Parte de la publicación del Quijote de Avellaneda (1614);
- Don Quijote (y muchos personajes de la Segunda Parte, 1615) conocen la Primera Parte (impresa en 1605);
- En la segunda parte (publicada en 1615) aparece el bandolero Roque Guinart, indultado en 1611.
- En la segunda parte, Sancho Panza escribe una carta a su mujer, Teresa, fechada en julio de 1614.

4.1.7. ESTRUCTURA NARRATIVA DE EL QUIJOTE.

En la novela, Cervantes va alternando episodios de naturaleza y función diferente. Entre estos episodios cabe destacar, por su importancia, las "aventuras andantes", las "aventuras fingidas", y "las interpolaciones", que responden a esquemas compositivos diferenciados.

LAS "AVENTURAS ANDANTES" constituyen la base paródica de la novela. El Quijote es el relato de las andanzas de un loco caballero andante, escrito con la intención de parodiar las novelas de caballerías. Pero para que la parodia sea efectiva, es preciso reconocer la historia como la de un caballero andante. Los episodios que suceden cuando don Quijote va de camino, al aire libre, en los que el caballero es víctima de su enajenación e interpreta equivocadamente los hechos de la realidad son las llamadas "aventuras andantes".

ESQUEMA COMPOSITIVO DE LAS AVENTURAS ANDANTES

1. Presencia de un estímulo externo: algún agente externo (sonidos, luces, edificios, comitivas, vehículos, etc.) que estimula la fantasía caballeresca de don Quijote.
2. Asimilación entre la realidad objetiva y la realidad caballeresca: en las características externas del estímulo encuentra DQ elementos suficientes para revivir la experiencia caballeresca, ya sea por semejanza morfológica (molinos=gigantes), ya sea por signos análogos (polvareda de rebaños=polvareda de ejércitos). La experiencia caballeresca que DQ revive es siempre algún pasaje o situación que conoce por sus lecturas, y asimila las situaciones reales a situaciones propias de los libros de caballería.
3. Descripción de la realidad subjetiva: a pesar de la incorporación de SP, DQ describe oralmente, dirigiéndose a Sancho, la realidad que él ve, su realidad subjetiva, siempre caballeresca.
4. Advertencias de Sancho: Sancho advierte a su señor e intenta sacarle del error, pero DQ, por norma general, desoye sus consejos: "Mire vuestra Merced (...) que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas" (I,8)
5. Reto o desafío: el caballero pide explicaciones a sus antagonistas, o pasa directamente a desafiarlos. Como respuesta, la indiferencia, el desprecio o la ironía, o los antagonistas se oponen abiertamente a sus pretensiones.

6. Cólera de DQ: la actitud de sus antagonistas provoca la cólera de DQ, que los insulta y arremete contra ellos.
7. Invocación a Dulcinea: antes de iniciar su acometida, DQ invoca a Dulcinea para infundirse ánimo.
8. Obligación de presentarse ante Dulcinea: cuando DQ resulta vencedor, impone al vencido la obligación de presentarse ante su señora Dulcinea, para ponerse a su servicio y darle cuenta de la victoria del caballero.
9. Invención de los encantadores: cuando DQ es derrotado, atribuye su derrota a la mediación de los encantadores enemigos suyos, que alteran la realidad para perjudicarlo.

En las aventuras andantes se suelen dar todos o casi todos estos puntos, si bien no siempre en el mismo orden. Para considerar un episodio como "aventura andante", las condiciones mínimas son una de estas dos: 1. falsa interpretación de la realidad, y 2. el reto o desafío, es decir, la iniciativa corresponde a don Quijote. Con estas condiciones, consideramos "aventuras andantes", en la Primera Parte de *El Quijote* (1605) las siguientes: 1. la de Andrés el mozo, del capítulo 4; 2. la de los mercaderes de Toledo, del cap. 4; 3. la de los molinos de viento, del cap. 8; 4. la de los bultos negros, del cap. 8; 5. la de los rebaños de ovejas, del cap. 8; 6. la del cuerpo muerto o los encamisados, del cap. 19; 7. la del yelmo de Mambrino o del barbero, del cap. 21; 8. la de los galeotes, del cap. 22; 9. la de los disciplinantes, del cap. 52.

Las "aventuras andantes" tienen un valor paródico, ya que se basan en episodios de las novelas de caballerías, a veces incluso de un modo explícito; un valor cómico intrínseco —funcionan como gags—; y contribuyen a la caracterización de los personajes principales (DQ y SP).

LAS "AVENTURAS FINGIDAS" tienen su base en la inversión de las aventuras andantes: no se trata de situaciones fortuitas, sino más o menos preparadas por otros personajes. En estas la realidad es deformada para adecuarla a la realidad caballeresca. Son generalmente aventuras sedentarias que tienen lugar cuando DQ detiene su camino y permanece en la venta o en Sierra Morena. Con frecuencia, las aventuras fingidas se basan en suplantaciones o disfraces, o simulan —en algunos casos— encantamientos. En líneas generales, las "aventuras fingidas" de *El Quijote* de 1605 están motivadas por el ánimo de ayudar a DQ (de hacerle regresar a su aldea). Las de la *Segunda Parte de El Quijote* (la de 1615), lo están por el ánimo de divertirse a costa del loco. Del comienzo de *El Quijote* se puede considerar "aventura fingida" la primera estancia en la venta (capítulos 2 y 3), aunque no se ajusta a los patrones tradicionales de análisis.

LAS "INTERPOLACIONES" son las historias intercaladas en la historia principal. El hilo narrativo de la trama principal se ve interrumpido por la irrupción de algún personaje (que actúa, relata o lee alguna historia independiente de la principal). Mediante este procedimiento, el autor dosifica la materia narrativa, actuando sobre la atención del lector y potenciando los aspectos del relato que más le interesan en cada momento. En la Primera Parte de *El Quijote* se pueden considerar interpolaciones los episodios de Grisóstomo y Marcela, de carácter bucólico-pastoril (caps. 12,13); los de Cardenio y Luscinda, de carácter sentimental (caps. 24, 27 y 28); los de Dorotea y don Fernando, de carácter sentimental (caps. 24, 27 y 28); la novela del Curioso impertinente, manuscrito encontrado (caps. 33 a 35); la historia del capitán cautivo, de tradición literaria morisca

(caps. 39 a 41); la historia de doña Clara y don Luis, sentimental (caps. 42 y 43); y la historia de Leandra y Eugenio, bucólica-pastoril (caps. 50 y 51). Las poéticas del siglo XVI exigían los episodios intercalados como decoración de las narraciones, aunque el uso cervantino busca más que eso: gracias a los episodios interpolados, *El Quijote* es un mundo poético completo, que subordina a la acción principal todos los tipos de la anterior producción narrativa.

4.1.8. NARRADOR Y TÉCNICA NARRATIVA.

En el transcurso del relato aparecen diversas fuentes de la información narrada. Ya en el prólogo, Cervantes reconoce no ser padre, sino padrastro. Luego, en los primeros capítulos, un narrador externo y omnisciente (que se suele identificar con Cervantes, por simplificar) cuenta el relato. Este narrador externo remite, entre otras fuentes, a un hipotético cronista (a quien identificamos más tarde como Cide Hamete Benengeli, historiador árabe). En los capítulos VIII-IX se suspende la acción, porque el narrador de la historia afirma no ser su autor, y relata que no encontró más materia. Entonces, el narrador —que pasa a denominarse segundo autor—, intenta averiguar si existe continuación para la historia de don Quijote, y la halla, resultando ser su autor un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli. A partir de aquí, se identifica como primer autor a Cide Hamete, y como segundo autor al narrador del relato (que solemos llamar Cervantes). Pero entre la historia escrita por Cide Hamete y el lector todavía existe un tercer filtro: el del traductor, el morisco aljamiado. ¿Por qué tanta complicación narrativa? Al recurrir al artificio del manuscrito encontrado y a la diversidad de fuentes, Cervantes parodia un conocido recurso de los libros de caballería. Pero además, esto le permite incorporar perspectivas distintas a la de un único narrador, presentando una realidad poliédrica, no sometida a una única visión sino a múltiples. Con ello aumenta la necesaria participación del lector, que debe decantarse por unas informaciones frente a otras. El recurso del manuscrito encontrado, además, refuerza la verosimilitud del relato. En el orden de la creación de las voces narrativas, tenemos un escritor (Cervantes), que inventa a un personaje (Alonso Quijano), que inventa a un personaje (don Quijote), y este a otro autor (Cide Hamete), cuya obra servirá como base de la traducción que será la fuente de la novela del escritor (Cervantes). Además, el propio personaje (don Quijote) imagina cómo será la versión literaria de su vida caballeresca, mientras la estamos leyendo ya en la versión narrada a partir de la traducción del moro aljamiado.

4.1.9. LA NARRACIÓN.

Fuentes de la narración: en el transcurso del relato aparecen varias referencias de las que el narrador dice valerse: 1. Desde el principio el narrador alude a la existencia de fuentes diversas y contradictorias: "...quieren decir que el hidalgo tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana" (I,1) 2. Al salir por primera vez, don Quijote no duda de que sus hazañas serán recogidas por algún sabio: "¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar ser el cronista desta peregrina historia..." (I,2) 3. En seguida el autor cita como fuente escrita unos supuestos Anales de la Mancha: "Autores hay que dicen que la primera aventura que a DQ le avino fue la de Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha..." (I,2) 4. Iniciada la aventura del vizcaíno, el narrador deja en suspenso la acción porque, según se dice, el autor sólo había encontrado fuentes escritas para las hazañas referidas

hasta ese momento. A continuación señala que un segundo autor (no identificable con el narrador): “no quiso creer que tan curiosa aventura estuviese entregada a las leyes del olvido [...] y así, con esta imaginación, no se desesperó en hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, la halló del modo que se contará en la segunda parte” (I,8) 5. Al iniciarse el capítulo 9 (la segunda parte a que se refiere en I,8) el narrador cuenta la forma en que encontró un manuscrito que contenía la continuación de la historia de don Quijote, cuyo autor resultó ser un supuesto historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli, quien a partir de ahí se identifica como primer autor, siendo el narrador el segundo. 6. La historia de Cide Hamete la traduce un morisco aljamiado. Pero un segundo autor (el narrador) introduce variantes, aunque sigue más o menos fielmente la traducción. 7. En el capítulo 52 de la Primera Parte se nos dan otras fuentes para relatar la entonces hipotética Tercera Salida: fuentes orales de la Mancha, pergaminos encontrados en una caja que contienen noticia sobre la muerte de don Quijote.

La función de esta enorme multiplicidad de fuentes es variada:

1. parodiar un conocido recurso de la novela de caballerías, el del “manuscrito encontrado”;
2. incorporar otras perspectivas distintas a la del narrador, con lo que se permite al narrador separarse de los hechos, permitiéndosele la ironía;
3. aumentar la verosimilitud de la historia, con lo que se acerca al lector. Durante todo el texto, a las aventuras de DQ y SP se les denomina “crónica”, mientras que sólo se utiliza la palabra “novela” para la del Curioso Impertinente;
4. mezclar fuentes orales y escritas supone mezclar lo legendario-fantástico con lo histórico-real.

Verosimilitud y ambigüedad: la lucha que tiene lugar en la mente de DQ entre fantasía y realidad encuentra su reflejo en la tensión que se establece entre verosimilitud e incertidumbre. Algunos elementos de la obra introducen ambigüedad, incertidumbre (la omisión intencionada de datos –“de cuyo nombre no quiero acordarme”–); la caracterización de los personajes principales en un doble plano; el recurso a la narración impersonal (“cuenta la historia que”, “es opinión que”, “a lo que se cree”, “se dice que”); la presentación hipotética de los hechos (“para mí tengo que”, “al parecer”); etc. Estos elementos ambiguos cumplen dos funciones básicas: el mantenimiento de la tensión narrativa, al ofrecerle profundidad; y la implicación del lector en la historia, haciéndolo dudar.

Intervención del narrador principal: recordemos, antes de desarrollar esta cuestión, que AUTOR es la persona física externa al texto que determina qué se va a contar, quién lo va a contar, cómo se va a contar y cuál es la relación de quien cuenta con lo que cuenta; NARRADOR es quien cuenta la historia, la voz que relata la acción. El autor de El Quijote, Miguel de Cervantes Saavedra, ha elegido un narrador omnisciente (aquel que sabe más que los personajes y que puede acceder incluso a sus pensamientos). Pero a pesar de su omnisciencia, el narrador no ha sido testigo directo de los hechos que narra, sino que reelabora la historia a partir de diversas fuentes orales y escritas, la más importante de las cuales es la historia escrita por Cide Hamete Benengeli. Además, el narrador pasa con frecuencia a un segundo plano, ya que se introducen historias narradas directamente por los personajes. Cervantes intenta con ello plasmar el relativismo vital que él mismo adoptó. Y lo consigue con esa pluralidad de la perspectiva, que consigue mediante el recurso de

señalar que la responsabilidad del escrito es una fuente anterior previa. Hasta el capítulo VIII (aventura del vizcaíno) el relato parece una narración tradicional en 3ª persona, con narrador omnisciente. En este punto, la voz que ha venido contándonos la historia se autotitula "segundo autor" y dice que no tiene más materia narrativa, ya que ahí se le acabó y "no halló más escrito". Desde ese momento tenemos un "primer autor"= quien quiera que escribió la historia del Quijote, y un "segundo autor"=el que la ha reproducido. Pero, curiosamente, la alusión a estos dos autores mantiene la 3ª persona: ¿quiere esto decir que el narrador de estos ocho primeros capítulos no era el "segundo autor"? Es una pregunta difícil de responder, por lo que es conveniente obviarla. El enganche de la historia está perfectamente conseguido en el capítulo IX. La acción se sitúa en Toledo, sede de la Escuela de Traductores. Allí se encuentra el manuscrito de Cide Hamete Benegeli, y es traducido por un morisco, "pueblo dado a la mentira". Cervantes, cerebro de toda esta estructura, se cura en salud, eludiendo la responsabilidad frente al lector y reforzando ante él la verosimilitud de la historia que nos cuenta. Por tanto, en la técnica narrativa de la novela existen tres filtros (como mínimo) entre el lector y la acción: Cide Hamete (que tampoco cuenta por experiencia directa, sino por referencias), el traductor (que cambia algunas cosas) y el narrador=segundo autor. Cide Hamete parece el responsable de la historia; el traductor, lógicamente, responsable de la traducción; y el narrador (que se asocia con Cervantes tradicionalmente, para hacer menos complejo el problema) es el responsable de la reproducción en castellano de la traducción que el moro aljamiado ha hecho del texto en árabe de Cide Hamete. Con todo, nos queda saber a ciencia cierta quién ha contado los primeros ocho capítulos.

De manera que, excepto el asunto de los ocho capítulos iniciales, parece que el problema esté resuelto. Pero no es así. La estructura es todavía más compleja, ya que don Quijote es quien "crea" a Cide Hamete. El caballero, desde el principio de la historia "sabe" que un "sabio encantador" va a ser cronista de su historia. Ese sabio parece evidente que es Cide Hamete. Su figura llega, pues, al lector, no de la mano de Cervantes, sino de la de don Quijote. Cervantes, como hemos dicho, verdadero cerebro de toda esta magnífica estrategia narrativa, es el creador de don Quijote. Este personaje crea a Cide Hamete, al que descubre el narrador=segundo autor. Pero entre uno y otro todavía se instala un filtro más, el traductor. En la primera salida (Primera Parte, capítulos 1 al 6), el narrador actúa como conductor absoluto de la historia: es una 3ª persona omnisciente. Cuando se incorpora Sancho Panza (a partir del capítulo 7), se da paso al diálogo, con lo que el narrador interviene menos. En el corte del capítulo 8 el papel del narrador que hemos venido oyendo se atribuye a Cide Hamete, apareciendo entonces un segundo autor. Pero la omnisciencia permanece intacta. Cervantes quiere que su lector comprenda la narración como Historia y como Discurso. Por ello proporciona datos sobre el proceso de escritura: dudas terminológicas, dudas sobre lo narrado o sobre el modo de narrarlo. Cervantes se presenta no como uno de los autores, sino como aquel que cuenta la historia a partir de una traducción original en otra lengua. Si algunos libros de caballerías utilizaron la estrategia de decirse traducidos para conferir al narrador fuerza de verdad, Cervantes va a ir más lejos al introducir la variante de que él no es el que traduce, sino que él cuenta a partir del texto de un traductor. En *El Quijote*, ya se ha expresado antes, el discurso es fruto novelesco de tres visiones de la historia: en primer lugar, la de Cide Hamete Benengeli; en segundo lugar, la del morisco aljamiado, traductor; en tercer lugar, la del contador Cervantes. Incluso en los ocho primeros capítulos aparecen referencias a varios

autores que “deste caso escriben” y a averiguaciones propias en archivos manchegos. Si el hecho de proceder de un texto previo (traducción, manuscrito encontrado) confería fuerza de verdad a lo narrado, la proliferación de los intermediarios entre historia y discurso ha traído no la verosimilitud sino la inseguridad. El lector llega al último capítulo de *El Quijote* sumergido en la intranquilidad de que lo real no tiene una sola cara, y se encuentra con que quien no quiso acordarse del lugar de la Mancha no fue Cervantes, sino (posiblemente) Cide Hamete, un individuo de existencia ignorada en el primer capítulo —aunque el lector oyera su voz, sin reconocerla—. Estas técnicas desorientan al lector, pero al mismo tiempo lo orientan. Desorientan por la multiplicidad de narradores, las documentaciones históricas, etc. Todo ello hace que el lector pierda la noción exacta del grado de verdad en que la narración se mueve, pero acabe por entregarse al texto. Y al mismo tiempo orientan porque, una vez entregado al libro, sólo puede alcanzar su lógica interna gracias a las técnicas.

4.1.10. TEORÍA DE LA NOVELA.

Cervantes concibe la novela como historia poética: no hace falta atenerse estrictamente a la verdad de los hechos, pero no puede rebasarse nunca la verosimilitud; basta con referir “lo que pudo ser”, por disparatado que parezca, ya que los sucesos disparatados provocan la admiración y el entretenimiento. Además, se debe mantener la organicidad del conjunto, sometida al principio barroco de la unidad en la variedad. El punto de partida es épico, pero con una concepción radicalmente paródica (“todo él es una invectiva contra los libros de caballerías”. Prólogo de 1605), de manera que inventa una nueva épica cimentada en la realidad más cotidiana, generando lo que se entiende por “novela”. La trama inicial, sin embargo, no parece estar diseñada de un tirón, sino que responde a un largo proceso creativo: puede pensarse que la intención de Cervantes fuera escribir una “novela corta”, al modo de las *Novelas Ejemplares* (tal vez basada en *El entremés de los romances*). Esta novela corta comprendería aproximadamente los primeros siete capítulos. Tras ese arranque, la incorporación de Sancho Panza (que permite el diálogo, desarrollado casi siempre como antítesis lingüística –estilo retórico en don Quijote y realista en Sancho Panza– lo que viene a apoyar las distintas versiones de la realidad) y la invención de Cide Hamete Benengeli amplían las aventuras quijotescas en torno a dos ejes más o menos sucesivos: las aventuras andantes (molinos de viento, batanes, yelmo, galeotes, etc.), que ocupan hasta el capítulo 22; y las aventuras de la venta (Cardenio y Luscinda, don Fernando y Dorotea, El curioso impertinente, historia del Cautivo, etc.), que ocupan desde el capítulo 22 al 47. La fusión entre los dos ejes genera ciertos desajustes organizativos. De este modo, Cervantes funde la oposición de las ficciones de su tiempo (por un lado, los libros de caballería, llenos de fantasía; por otro, el modelo realista que había implantado la picaresca) en una nueva forma de narrar fruto de su propia invención. La segunda parte de *El Quijote*, publicada en 1615, a pesar de estar redactada de modo unitario, respeta la estructura del Quijote de 1605, y Cervantes entrelaza los dos volúmenes con numerosas simetrías, de manera que cierra el ciclo narrativo haciendo morir al hidalgo –desgastado progresivamente por sus aventuras– en el mismo “lugar de la Mancha” del que partió, después de haber trazado un periplo vital tan disparatado como coherente.

4.1.11. EL MENSAJE DE CERVANTES.

El éxito comercial de *El Quijote* fue inmediato. Recién salido de la imprenta (1605) sumó cinco ediciones en un año, y antes de la muerte de Cervantes (1616) ya se habían realizado dieciséis. ¿A qué se debe tanto éxito? Para responder a la pregunta nos podemos

plantear otra: ¿qué tipo de novela tienen un éxito inmediato? Sin duda los sentimentales, los de escándalo respecto a la moral establecida y los de humor. *El Quijote* no es un libro sentimental, ni de escándalo; es pues, un libro de humor, aunque la sociedad actual no lo vea con claridad: un libro satírico de la sociedad, la política, las instituciones, el poder. Y eso sí se percibía en su época. La intención declarada de Cervantes de "deshacer la autoridad y cabida que en el vulgo y en el mundo tienen los libros de caballerías" es sólo cierta en parte, ya que en aquel momento las novelas de caballerías estaban ya pasadas de moda. ¿Qué otra intención podría tener Cervantes? En el prólogo, que él mismo escribe como estrategia, señala expresamente, dirigiéndose al lector: "quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballería están esparcidas". ¿Por qué "cifra" el personaje de Sancho, en tanto que dice que la historia de DQ es "tan sincera y tan sin revueltas"? Y, ¿qué simboliza el personaje de Sancho? La respuesta a esta segunda pregunta es bastante sencilla: el pueblo llano. Sin embargo, el pueblo que representa Sancho (entroncado con el que aparece en *La celestina* o el *Lazarillo*) no es el mismo que aparece representado en las obras teatrales de Lope de Vega, cuya única preocupación es el honor (seguramente Lope sí se dio cuenta de esto, y de ahí sus críticas). Sancho es presentado como "hombre de bien", pero inmediatamente matiza Cervantes "si es que ese título se le puede dar al que es pobre". Si Sancho es el pueblo, don Quijote encarna el poder. Sancho es el pueblo que sigue al señor por lo que le ha prometido: mando y riqueza (al menos en un primer momento, luego lo sigue porque lo quiere). DQ es el poder perturbado por la sed de aventuras y de gloria. Pero, ¿qué poder? El propio Cervantes nos da una pista, en el capítulo XXXIX de la segunda parte: "...porque un caballero andante, como tenga dos dedos de ventura, está en potencia propincua de ser el mayor señor del mundo". ¿Y quiénes eran, entonces, los mayores señores del mundo? La alusión parece apuntar hacia los Austrias (Carlos I, Felipe II). Cervantes escribió *El Quijote* en la frontera del siglo XVI al XVII. Un cambio de siglo en el que visitó la cárcel por dos veces (1597, 1602). Tal vez allí reflexionó, (o escribió), ya anciano, mirando hacia atrás: "España se ha metido en libros de caballerías", y el pueblo no se metió, sino que lo llevaron o se dejó arrastrar a ese dislate del que, pese a las promesas, no podía obtener beneficio alguno. De manera que Cervantes en su novela trabaja un doble plano: en apariencia, una caricatura de los libros de caballería; en realidad, caricatura de una situación social y política.



4.2. OTROS PROSISTAS BARROCOS

4.2.1. NOVELA PICARESCA:

EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*, de Mateo Alemán, se publicó en 1599 (la primera parte) y en 1604 (la segunda). Consiste en un relato autobiográfico en el que Guzmán cuenta su vida iniciada de forma innoble (hijo de adulterio), y transcurrida dedicado al robo y al engaño (lo que incluye episodios como soldado, como mendigo, como criado de distintos amos o estancias en la cárcel). Tras un breve matrimonio, regresa a la vida delictiva, hasta que tras un período en prisión, recupera la libertad. En el relato, las aventuras de Guzmán se alternan con reflexiones de carácter moral en primera persona.

LA *HISTORIA DEL BUSCÓN LLAMADO DON PABLOS*, conocida como *EL BUSCÓN*, de Francisco de Quevedo, publicado en 1626, narra en forma autobiográfica la historia de Pablos, muchacho de origen deshonesto que decide emprender la vida picaresca hasta convertirse en perseguido de la justicia, por lo que tiene que escapar hacia las Indias (América). Quevedo presenta una imagen pesimista y cruel de la existencia humana, ya que los intentos de Pablos por regenerarse terminan en fracaso, regresando siempre a los bajos fondos sin mostrar arrepentimiento. Extraordinariamente rica desde el punto de vista estilístico (juegos de palabras, frases ágiles, ironías...), en cuanto a su intención se puede interpretar exclusivamente como obra de humor satírico. O bien considerar que incluye una intención crítica, moralizante.

4.2.2. NOVELA CORTA:

Durante la primera mitad del siglo XVII se adaptó al castellano la novella (narración breve) italiana, heredera del *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Las *NOVELAS EJEMPLARES* (1613), de Miguel de Cervantes, pertenecen a esta tradición: se trata de una colección de doce relatos de entretenimiento (ejemplares más desde el punto de vista compositivo que moral), de destacada verosimilitud y de temas próximos (el amor, la amistad, la picaresca). De las doce novelas, sobresalen *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros*, *La ilustre fregona* o *El licenciado Vidriera*.

Las *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES* (1637), de María de Zayas (1590-1661?), cuentan, desde la perspectiva de las mujeres, los avatares y sufrimientos de las relaciones amorosas, en diez relatos inscritos en un marco espacio-temporal: la visita que cuatro amigas realizan a otra amiga enferma, acompañadas por cinco galanes, en cinco días durante las Navidades. En ese marco, se cuentan dos relatos por noche. Tuvieron su continuación en 1647.

4.2.3. PROSA DIDÁCTICA:

LOS SUEÑOS (1627), de Francisco de Quevedo. Son cinco relatos en los que, con el pretexto de presentar situaciones soñadas, van desfilando personajes de todos los estratos sociales, criticados de forma despiadada. La intención de Quevedo es denunciar la maldad y la falsedad humana. Los cinco relatos llevan por títulos *Sueño del Juicio final*, *El alguacil endemoniado*, *Sueño del infierno*, *El mundo por de dentro* y *Sueño de la muerte*.

EL CRITICÓN, de Baltasar Gracián (1601-1658), fue publicado en tres partes: 1651, 1653 y 1657. Gracián, jesuita desde 1619, publicó sus obras con distintos pseudónimos, ya que para sus superiores le prohibieron escribir, aunque ello no le libró de severos castigos. *El Criticón* presenta las distintas etapas de la vida del hombre bajo la forma alegórica de

las estaciones del año. Los dos personajes (un joven salvaje y un anciano racional y prudente) comparten un largo peregrinaje en barco —el camino de la vida—, ofreciendo una visión desengañada y pesimista de la vida. Gracián, autor de elevada talla intelectual, es también autor de *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), una colección de aforismos comentados, y de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), un tratado teórico sobre el conceptismo barroco. Su recomendación general para el combate contra el mundo y sus falsas apariencias es mantener una actitud mental de vigilancia incesante, cultivar la inteligencia y la agilidad mental, la voluntad, la prudencia, la discreción, el ingenio (armonía entre imaginación y expresión).

5. TEATRO DEL BARROCO



5.1. TEATRO ANTERIOR AL BARROCO:

EVOLUCIÓN DEL DRAMA MEDIEVAL El primitivo teatro nació unido a las ceremonias y festividades religiosas, sobre todo en torno a los temas de la Navidad, la Pasión o muerte de Jesús, la Eucaristía o la Virgen María. Estas representaciones tenían carácter didáctico, y se representaban dentro y fuera de las iglesias. El *Auto de los Reyes Magos* (escenas relacionadas con la adoración de los Reyes al Niño Jesús), de mediados de siglo XII, es el fragmento teatral más antiguo que se conserva en castellano. El *Misteri d'Elx* es otra muestra de este tipo de teatro representado dentro de los templos, que ha llegado íntegro hasta nuestros días. A partir de siglo XIII se introdujeron elementos populares profanos que desbordaban el marco religioso (música, danzas, escenas burlescas). Las autoridades eclesiásticas no consideraron oportuno que se representasen dentro de las iglesias. Las nuevas escenificaciones pasaron a representarse en las plazas, sobre carros que funcionaban como escenarios portátiles.

TEATRO RENACENTISTA En la segunda mitad del siglo XVI aparecen en algunas ciudades (Madrid, Sevilla, Valencia) los corrales, es decir, se instalan los teatros en patios interiores (corrales) de casas. La escena y el público se sitúan en el patio, y las autoridades en las galerías superiores. Este hecho, unido a la explotación de los teatros por las cofradías (sociedades de caridad que destinaban los beneficios a la curación en enfermos), permitió la instalación y permanencia de los primeros teatros estables. Esta nueva

modalidad de teatro estable dio lugar al nacimiento de las compañías teatrales profesionales. Entre los dramaturgos renacentistas cabe citar a Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro y Lope de Rueda, fundador de la primera compañía estable, actor y autor, y creador de los pasos (piezas cortas de carácter cómico que se interpretaban en los entreactos para mantener la atención del público).

5.2. TEATRO BARROCO, ESPECTÁCULO TEATRAL.

5.2.1. ESPACIO TEATRAL: EL CORRAL DE COMEDIAS.

Son patios interiores de vecindad, en los que se concedió (hacia 1565) el privilegio de organizar funciones de teatro con fines benéficos. En Madrid, el primero de estos teatros fue el corral de la Pacheca, conocido como corral del Príncipe a partir del reinado de Felipe IV. Los elementos principales de estos corrales son:

1. el tablado o escenario, con un telón fijo al fondo, adosado al muro del patio, y unas cortinas laterales que daban a los vestuarios de actores y actrices. Detrás del escenario aparece un edificio de dos pisos, con seis o nueve huecos practicables, y encima los tornos y tramoyas. El tablado disponía de escotillones a ras de suelo. Los decorados eran muy simples, formados por telones o cortinas: los cambios de escenario se apoyaban sobre todo en el diálogo de los actores y actrices;

2. un patio de bancos, situado en la planta baja, próximo al escenario. En esos bancos se sentaban únicamente hombres. Cada uno de estos bancos podía acomodar tres individuos. Para tener derecho a asiento se pagaba un suplemento de la entrada habitual;

3. inmediatamente detrás de los bancos, separado el espacio por una viga llamada degolladero (porque llegada a la altura del cuello) se situaban de pie — llenando casi la totalidad del patio— los hombres del pueblo llano, llamados mosqueteros;

4. enfrente del tablado, a la altura del primer piso, justo encima del lugar por el que se accede al corral, se destina un lugar para las mujeres, la cazuela. Las mujeres eran acomodadas por el apretador, que provisto de una tabla comprimía las ahuecadas faldas, a fin de que cupieran más mujeres;

5. debajo de la cazuela estaba la entrada y un puesto en que vendían empanadas, frutos secos, pasteles y aloja (una bebida de moda en la época, compuesta por agua fresca, miel y canela). 6. las zonas laterales del patio estaban ocupadas por gradas de obra, en las que podían sentarse los hombres;

6. ventanas enrejadas ocupaban los laterales del primer piso, y los balcones del segundo piso de las casas de vecindad dieron origen a los aposentos, el lugar para el público de clase social distinguida (nobleza, clérigos). Las ventanas o balcones del tercer piso (si lo había) recibían en nombre de desvanes;

7. frente al escenario, en la segunda planta (arriba de la cazuela) se reservaba un balcón para Autoridades (realeza, cargos administrativos), y en la tercera planta estaba la tertulia, lugar de los religiosos.

8. un toldo, que protegía a los espectadores de las inclemencias climatológicas, distribuía la luz uniformemente y ayudaba a la acústica del recinto.



5.2.2. EL PÚBLICO.

El teatro era el único sistema de diversión en la España del XVII, y para gentes analfabetas era el sustituto del periódico, de la novela, de la radio, de la televisión, de los lugares de ocio de hoy en día. En el teatro, los españoles del XVII veían un mundo global, del que ellos sólo tenían una información parcial, la de su propia vida. La fiesta del teatro compensaba de las numerosas privaciones que padecían: les permitía soñar, olvidarse de las preocupaciones cotidianas. En los corrales de comedias coincidían todas las clases sociales, pero no se mezclaban. La jerarquía social y las normas de la moral permanecían durante la representación: las clases altas (aposentos, balcones) estaban separadas del pueblo llano (patio, gradas o cazuela). Los hombres y las mujeres del pueblo no compartían espacio (las mujeres sólo podían estar en la cazuela), sin embargo, en los aposentos el público es mixto. Si el público acudía a las representaciones pasando incomodidades, frío o calor, las compañías teatrales debían recompensarle representando, en buena medida, lo que al pueblo (al vulgo, en palabra de la época) le pudiera agradar.

5.2.3. LA REPRESENTACIÓN Y LOS COMEDIANTES.

Las representaciones, anunciadas con carteles, daban comienzo después del mediodía, y duraban dos horas y media o tres, con una peculiar estructura en la cual las obras largas eran interrumpidas por otras obras breves (como sucede con las interrupciones publicitarias de los programas televisivos de la actualidad) servía para distanciar el teatro de la vida real. Como las obras eran muy realistas, los elementos intercalados (de corte cómico o burlesco) servían para aliviar al espectador de la seriedad de la representación. En orden cronológico, la representación comenzaba con unos fuertes golpes desde los aposentos, tras los cuales empezaba la música, cuya intención era hacer callar al público. Luego, el jefe de la compañía o un actor comenzaba la loa (saludo inicial para captar silencio y atención, generalmente a través del elogio al lugar en que se representaba), seguida del primer acto. Tras este, un entremés (pieza cómica), luego el segundo acto, y otro entremés. A continuación el tercer acto, y para finalizar una jácara (pieza que reproducía el ambiente marginal), o una mojiganga (mascarada grotesca acompañada de música, propia de carnaval), seguida del baile (obra breve de ligero argumento, en la que importaba más la música, el canto y la danza. Los bailes se prohibieron en 1615). No se podía representar en Cuaresma, ni los sábados, ni los días de fiesta religiosa. Con frecuencia, se prohibió actuar a las mujeres, o sólo se permitió que actuaran mujeres casadas, lo que no impidió frecuentes amoríos entre actrices y nobles (la actriz María Calderona fue amante de Felipe IV). Las obras se clasifican por su tema y su desarrollo. Así encontramos piezas cómicas (comedias de capa y espada, comedias de palacio...) y dramas trágicos (también llamadas dramas de honor, por ser este su asunto principal, aunque también se ocupaban de temas religiosos o históricos). Mención aparte merece el Auto Sacramental, pieza corta de carácter religioso dedicada a exaltar el sacramento de la Eucaristía, y que se representaba (en plataformas móviles) en la festividad del Corpus. Los grupos de actores y actrices eran muy variados: desde el individuo que trabaja en solitario con títeres, al grupo de treinta personas organizado con quince actores y otros tantos dedicados al montaje y vestuario, que se llamó compañía, y es el término que ha llegado hasta hoy. Las compañías tenían como eje humano y económico al autor o director (al que escribía las obras se le llamaba ingenio o poeta), nombrado por la administración, y cuya misión abarcaba contratar a los actores, elegir el texto, dirigir la puesta en escena e incluso responsabilizarse de la gestión económica. Los actores y actrices debían cumplir

determinadas características: buena voz, condición física y, sobre todo, memoria (el repertorio de una compañía podía llegar a las cincuenta obras, ya que las obras duraban cuatro o cinco días en cartel). Para que se les pudiera ver y oír desde todos los lugares del corral su actuación debía ser bastante gesticulante y exagerada, a fin de captar la atención de un público con un comportamiento parecido al actual de los partidos de fútbol o las corridas de toros. Actores y actrices compraban cada uno su propio vestuario, por lo que utilizaban el mismo en todas las obras, independientemente de su adecuación al contenido del texto. Importaba, sobre todo, la vistosidad de la indumentaria, aunque sin perder la información que transmite sobre la condición social del personaje o el momento (del año o del día) que se situaba la acción.

5.2.4. LA RENOVACIÓN DEL GÉNERO TEATRAL. LA COMEDIA NACIONAL.

En el siglo XVII se produce el hecho decisivo de la conversión del teatro en espectáculo. Esto se debe a que la producción teatral se concebía como algo que iba más allá de lo literario, dirigido en igual medida a la vista y al oído, a la imaginación y al sentimiento. Este nuevo enfoque permitió que la dramaturgia barroca superara las reglas que se habían impuesto desde la Antigüedad. La renovación, iniciada a base de hechos aislados desde el XVI, quedó finalmente estructurada en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, el genio que logra la plenitud del teatro barroco. La renovación teatral de Lope se puede centrar en los siguientes conceptos:

1. Estructura formal. División en tres actos (planteamiento, nudo y desenlace), pero con superación de las unidades tradicionales de acción (en lugar de una única acción se admiten acciones paralelas), de lugar (la acción puede suceder en distintos lugares) y de tiempo (la acción no se limitará a un día, sino que se producen saltos en el tiempo). La primera jornada arranca de forma abrupta (in medias res), para captar la atención del espectador: la intriga es el elemento esencial, por lo que se ha de desarrollar la peripecia de modo que mantenga la atención del espectador. El final es generalmente feliz, excepto en las tragedias. La comedia nacional privilegia la acción (la peripecia) sobre cualquier otro elemento teatral.

2. Pocas acotaciones: la información del escenario y los modos de actuación llega al espectador a través de las palabras (gestos o vestimentas) de los personajes. Se llama teatro de decorado verbal.

3. Mezcla de lo trágico y lo cómico. Como sucede en la vida real. Se llaman comedias como término genérico, pero por su contenido abundan tanto los dramas y tragicomedias como las comedias propiamente dichas.

4. Variedad en verso y estrofa. Con el fin de ajustar el contenido a la métrica: romances para fragmentos narrativos, décimas para lamentaciones, redondillas para diálogos amorosos, etc. en general se prefiere el octosílabo castellano, aunque en algunos momentos aparecen los versos de origen italiano (endecasílabo, heptasílabo...)

5. Adecuación del lenguaje a los personajes (decoro) motivado por el deseo de naturalidad, verosimilitud o realismo. Los personajes se ajustan a tipos, más definidos por su papel social que por su personalidad. Los que más aparecen son: la dama (bella, fiel, y con iniciativa amorosa), el galán (bello, noble, presentado como héroe), el poderoso (personaje que suele abusar de su poder, excepto cuando este papel lo desempeña un rey —en cuyo caso su misión es impartir justicia—), el viejo (casi siempre el padre de la dama, encargado de vigilar su honor), el gracioso (un personaje cómico ya en su presencia y

parlamento, suele aparecer como contrafigura del galán, del que suele ser criado), y la criada (personaje femenino equivalente al gracioso, pero menos desarrollado).

6. Los temas. Se pueden condensar en tres: el honor (la virtud del ser humano) y la honra (la manifestación social del honor): el código de honor exigía reparación inmediata a las ofensas de honor, con frecuencia mediante derramamiento de sangre (que, al ser contrario a la ética cristiana, generará en los personajes un conflicto de valores). Este es el tema tradicional de las tragedias o dramas de honor. El segundo gran tema, propio de las comedias, es el amor, centrado en la superación de obstáculos para la consecución del amor entre unos jóvenes, con una intriga a veces poco verosímil, pero muy interesante. El tercer grupo temático agrupa los de carácter histórico, religioso, filosófico, mitológico, etc.

7. Los recursos dramáticos. Los elementos que aparecen por primera vez en el Barroco teatral desde el punto de vista de la construcción de la comedia son: el monólogo o soliloquio (vehículo de comunicación entre personaje y público en el que se revela la interioridad o el conflicto íntimo del personaje); el aparte (el parlamento de un personaje dicho exclusivamente para los espectadores, hasta el punto de que los demás personajes fingen no oírlo); y el disfraz y enmascaramiento (personajes que simulan ser otros de los que son o personajes femeninos vestidos de varón, que superan la lógica pero gozaban de gran aceptación). En el teatro barroco hay pocas acotaciones, la información llega a través de las palabras de los personajes. Los personajes clave de las comedias son el galán y la dama (que destaca en la época por su decisión y disposición a romper las convenciones sociales), junto a ellos destaca el gracioso (contrapunto cómico del galán y elemento de relación entre personajes y público) y el marido, padre o hermano (el que coarta el amor, encarnando las normas sociales).

5.3. LOPE DE VEGA (1562-1635)

5.3.1. PERIPECIA BIOGRÁFICA.

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635): de su juventud destaca el episodio amoroso con Elena Osorio —Filis en los poemas—, por su duración (1583 a 1588) y por su conclusión: ella lo abandonó y Lope le escribió unos versos insultantes, lo que le valió pena de destierro. Durante el destierro se casó, tras raptarla, con Isabel de Urbina —de nombre literario Belisa— con la que residió en Valencia. Isabel murió en Alba de Tormes (Salamanca) en 1594 y Lope regresó, perdonado, a Madrid en 1595. De 1596 a 1608 mantuvo relación con la actriz Micaela Luján —Camila Lucinda en los poemas—, con la que tuvo cinco hijos. A pesar de esta relación, Lope contrajo matrimonio en 1598 con Juana Guardo, con la que tuvo otros tres hijos. En 1613, tras la muerte de Juana, Lope se ordenó sacerdote. En 1616 inició una relación con Marta de Nevares —llamada Amarilis o Marcia Leonarda en los poemas—, sin considerar obstáculo ni el matrimonio de ella ni el sacerdocio de él. Vivieron un intenso amor, que fructificó en 1620 con el nacimiento de una hija. Pero Amarilis perdió la vista en 1625, y luego atravesó un período de locura. Lope, anciano ya, la cuidó hasta su muerte en 1632. Después, acuciado por problemas económicos y familiares, se recluyó en soledad, dedicado a la creación literaria y a la religión. El entierro de Lope fue una importante manifestación popular. Una vida contradictoria en una época de contradicciones.

5.3.2. TALANTE CREADOR.

Lope puede ser considerado el primer escritor profesional de nuestra historia, ya que editó en vida su obra en verso, gozó de fama en vida y de tolerancia en sus

comportamientos. Es el único de los grandes escritores del barroco español que cultivó todos los géneros, siendo el gran renovador de la dramaturgia barroca. En la historia del teatro la dramaturgia de Lope separa dos épocas. Ello le valió ser admirado o criticado por los literatos del momento, sin opciones intermedias. Su teoría teatral está expuesta en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), una breve obrita en verso conocida como *El arte nuevo*:

“como las paga [las comedias] el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.

“lo trágico y lo cómico mezclado [...] /harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho”.

“dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio [...] pero la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena”

“quede muy pocas veces el teatro /sin persona que hable, porque el vulgo/ en aquellas distancias se inquieta”

“guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil”

“los casos de la honra son mejores, /porque mueven con fuerza a toda gente”

5.3.3. OBRAS DE LOPE.

De entre las más de trescientas obras de Lope destacan: *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618), *Fuenteovejuna* (1619), *El caballero de Olmedo* (1641).

5.3.3.1. PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA, UN DRAMA DE HONOR.

Sinopsis argumental: durante los festejos de la boda del labrador Peribáñez y la hermosa Casilda, en el pueblo de Ocaña, el comendador de la Orden de Santiago (don Fadrique) es herido por un novillo. Al recuperarse en casa de los recién casados, se enamora ciegamente de Casilda. Sigue al matrimonio hasta Toledo y allí encarga un retrato de la mujer. Regresados a Ocaña, el comendador, disfrazado de labrador, solicita los amores de Casilda, quien lo rechaza. Entretanto, Peribáñez descubre el retrato de su mujer en Toledo y regresa a casa dudoso de la honestidad de su mujer y de las pretensiones de don Fadrique. Pero este nombra a Peribáñez capitán de unas tropas, con la intención de alejarlo de Ocaña. Nada más marchar la tropa, el comendador entra en casa de Peribáñez. Pero Peribáñez ha vuelto en plena noche y sorprende al comendador intentando abusar de Casilda. Por ello lo mata. El rey, Enrique III, pone precio a la cabeza de Peribáñez. Pero él mismo decide presentarse ante el rey, junto con Casilda, para que imparta justicia: lo que sucede ante el rey es el fragmento que aparece a continuación.

Sentido de la obra: bajo un aparente contenido revolucionario (un campesino da muerte a un noble), se esconde una firme defensa del orden establecido. El poder real es garantía última del orden. Lo que se ataca no es el comportamiento de la nobleza como grupo, sino el proceder individual de uno de sus componentes, que ofende el honor de uno de sus vasallos. La venganza con muerte se impone. Además, por si quedaba alguna duda, el espectador asiste al arrepentimiento de don Fadrique antes de morir.

5.4. SEGUIDORES DE LOPE.

5.4.1. TIRSO DE MOLINA (1579-1648?).

El más importante de los seguidores de Lope fue Fray Gabriel Téllez, que firmó con el pseudónimo de Tirso de Molina. Mejoró el enredo de la acción, considerándosele un maestro de la comedia de enredo, los juegos escénicos y la confusión de identidades.

Consiguió personajes femeninos fuertes e inteligentes, que toman la iniciativa en los asuntos amorosos. De su producción destacan *El vergonzoso en palacio* (1611), y sobre todo *El burlador de Sevilla* (1630), primera aparición escénica de don Juan Tenorio, arrogante noble sevillano que seduce y engaña a las mujeres (sin moral ni conciencia), soberbio que se enfrenta sacrílegamente al más allá. En esta obra Tirso fundió dos leyendas populares: la del galán libertino, y la del individuo que invita a cenar a un difunto (en este caso, el padre de una de sus seducidas).

5.4.2. LA ESCUELA VALENCIANA: Lope de Vega llegó a Valencia en 1588, desterrado por injuriar a la familia de Elena Osorio. Valencia en esos momentos ofrece un rico panorama teatral, iniciado en la época medieval (el Misteri d'Elx), heredero de la puesta en escena del teatro cortesano del siglo XVI y consolidado a través del trabajo de algunos dramaturgos valencianos como Juan de Timoneda (1518-1583), que huye de la rigidez del teatro clásico y dirige sus obras a un público ciudadano muy amplio. La comedia barroca valenciana se caracteriza, desde el punto de vista estructural, por la división en tres actos y la variedad métrica; y desde el punto de vista argumental por la intriga amorosa bien elaborada, el papel activo de las protagonistas femeninas, la versificación trabajada, una figura de criado próxima al gracioso y un final relativamente feliz.

Lope se incorporó a la "Academia de los Nocturnos", una especie de tertulia-escuela en la que se adquiría una sólida formación (literaria, religiosa, científica o política) y conoció a los dramaturgos valencianos de la época, de entre lo que destaca Guillem de Castro, con el que le unió gran amistad. En este ambiente Lope gestó sus ideas acerca de la renovación teatral. Antes de su llegada a Valencia no había escrito ninguna comedia que pueda considerarse renovadora. En las obras que escribe durante este período (conocido como el ciclo valenciano, por las alusiones en algunos títulos: *El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*) desarrolló la figura del gracioso, define los protagonistas (el galán y la dama), organiza la métrica de forma variada, y descubre una forma de diálogo más brillante.

5.4.3. GUILLEM DE CASTRO: Nacido en Valencia en 1569, ingresó en la Academia de los Nocturnos en 1592 y conoció a Lope de Vega. Su carrera militar le alejó de Valencia, donde no regresó hasta 1609. Pero en 1616 se instala en Madrid, hasta su muerte en 1631. La producción de Guillem de Castro se puede dividir en dos etapas:

1. Primera etapa: de influencia valenciana. Obras de mucha acción, truculencia y efectismo.

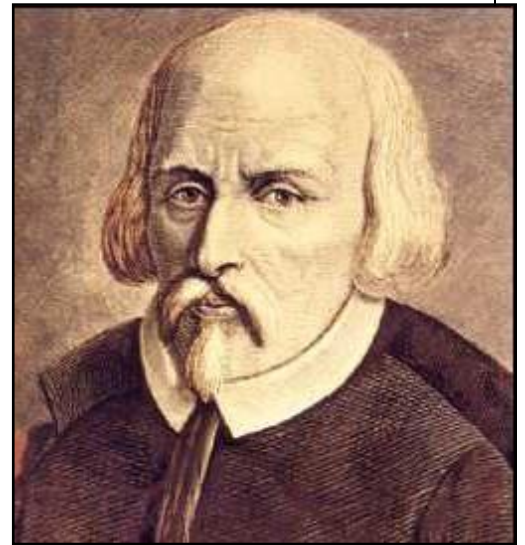
2. Segunda etapa: tras conocer a Lope en 1599, se incorpora a la comedia nueva. La acción da paso a la psicología de los personajes. De este período destacan *Los mal casados de Valencia*, o *Las mocedades de Cid*. Las características de esta segunda etapa teatral son:

- El conflicto en el matrimonio (deberes sociales frente a sentimientos): con un tratamiento distinto al del resto de autores del barroco. En Guillem de Castro los matrimonios terminan en ruptura.
- Ausencia de gracioso: como Castro comienza sus comedias donde terminan las de los demás (en el matrimonio) y no cuenta los avatares de jóvenes para superar los obstáculos sino la insatisfacción de la situación matrimonial, el gracioso no tiene sentido.

5.5. CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681).

5.5.1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PERSONALIDAD.

Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid en 1600, hijo de una familia tradicional que encaminó su formación hacia la carrera eclesiástica, lo que originó tensiones en la relación con su padre, quien murió en 1615. Calderón se formó en un colegio de los jesuitas y comenzó estudios universitarios en Salamanca. Ya en 1620 era conocido como poeta, y en 1623 estrenó sus primeras comedias. Desde 1635 estuvo al frente de los espectáculos de Palacio, nombrado por Felipe IV. A partir de 1640 diversos acontecimientos (participación en la Guerra de Cataluña, muerte de un hermano, amores frustrados, etc.) hicieron que entrara en una fase de pesimismo vital y de soledad. El 1651 se ordenó sacerdote, cumpliendo así tardíamente el deseo de su padre. Siguió dedicado al trabajo de dramaturgo de Palacio hasta 1681, fecha de su muerte en Madrid. Calderón era un hombre de carácter sombrío, de



espíritu aristocrático, y cuyo sistema de pensamiento puede explicarse en torno a tres características esenciales: 1. Pesimismo respecto a la vida y al mundo. Este sentimiento lo intentará resolver mediante la búsqueda de la trascendencia: Dios justifica la existencia humana. 2. Adhesión a valores tradicionales: jamás mostró el menor atisbo de crítica a la sociedad contemporánea. 3. Pensamiento extraordinariamente sistematizado y argumentativo, en el que las consecuencias van siempre ligadas necesariamente a las causas.

5.5.2 CALDERÓN, UN HOMBRE DE TEATRO EN EL SIGLO DEL TEATRO.

La formación inicial de Calderón arranca de la dramaturgia de Lope de Vega, pero poco a poco, tal vez por la diferencia de temperamentos, Calderón consiguió una personal propuesta teatral. Se puede establecer una serie de diferencias entre las propuestas de Lope en el Arte Nuevo y las aportaciones teatrales de Calderón: 1. Calderón es más barroco que Lope. Incorpora en sus obras una síntesis del cultismo y del conceptismo. 2. El enfoque de los asuntos es más meditado en Calderón, construye mejor las tramas, es más claro en la delimitación de planteamiento, nudo y desenlace (descubriendo el enredo al final). Frente a Lope, popular y cercano a las costumbres del pueblo, Calderón es más aristocrático, más universal en sus temas. 3. Lope trabaja de forma casi sistemática las tramas paralelas; en Calderón se puede establecer casi siempre una trama principal y otra secundaria. 4. Los personajes de Calderón se organizan en torno a un (o unos pocos) protagonista, de gran riqueza psicológica. Ese predominio del protagonista influye en la interiorización de su conflicto, que encuentra la mejor expresión en el monólogo. 5. En los diálogos, Calderón domina más el sentido del ritmo, es más sistemático. 6. Calderón es más un hombre de teatro que Lope, que es más un literato. Calderón dota a sus textos de gran riqueza escenográfica, introduce adelantos técnicos (tramoyas y máquinas), en un intento de generar un espectáculo total dirigido a conmover al espectador, a impresionarlo.

Calderón es, además, el gran impulsor del Auto Sacramental: una composición dramática de un solo acto, de carácter alegórico y relativa generalmente a la eucaristía. Se representaban en las calles el día de Corpus, desde que en 1264 el papa Urbano IV fijase el dogma de la transustanciación de Cristo. Los Autos Sacramentales trataban de poner en

escena los dogmas católicos, mediante una costosa y complicada escenografía que incluía carros, tramoyas y mecanismos diversos, lo que contribuía a aumentar la espectacularidad, la solemnidad de la representación, y la atracción del público. Los autos de Calderón, teológicamente densos y escenográficamente fastuosos, gozaron de enorme popularidad.

5.5.3. OBRAS DE CALDERÓN: De la producción calderoniana destacan: *El alcalde de Zalamea* (1642), drama histórico; *La vida es sueño* (1635), drama filosófico; *La dama duende* (1629), comedia de capa y espada; *El gran teatro del mundo* (1633-1635), auto sacramental.

5.5.3.1. LA VIDA ES SUEÑO, UN DRAMA FILOSÓFICO:

Sinopsis argumental: Segismundo es el príncipe heredero de Polonia, pero vive recluido por su padre, el rey Basilio, en una torre, ya que un augurio había predicho su mal comportamiento como rey. Basilio decide probar a Segismundo y llevarlo un día a Palacio. Así, el príncipe despierta un día en palacio y, acostumbrado a la vida solitaria en la torre, se comporta como un fiera. El rey decide regresarlo a la torre. Allí vuelve a despertar, y sólo recuerda de su estancia en palacio –que él cree un sueño– a una mujer, Rosaura. Decide levantarse contra su padre y arrebatarse el trono. Pero después de vencer al rey, Segismundo reconoce su culpa y se arrodilla ante él. Esta acción principal se entremezcla con la historia de Rosaura, dama que ha acudido a la corte de Polonia con la intención de buscar justicia frente a una incumplida promesa de matrimonio.

Sentido de la obra: el texto reflexiona sobre el sentido de la vida, sobre el comportamiento de los seres humanos dominados por las pasiones. La propuesta de Calderón es que sólo el ejercicio de la prudencia puede librar al hombre de la esclavitud de los instintos. Además se centra en el problema de la predestinación y la libertad del individuo para actuar. Segismundo alcanza su libertad (personal y política) en la medida en que contiene sus instintos y pasiones, en la medida en que se adapta y se integra en un sistema moral de conducta (es decir, se vence a sí mismo).