

Lengua y seguido



**CASTELLANO:
LENGUA y LITERATURA
1º BACH.**

Ángel V. Umbert

El lenguaje nos ayuda a capturar el mundo, y cuanto menos lenguaje tengamos, menos mundo capturamos. O más deficientemente. Una mayor capacidad expresiva supone una mayor capacidad de comprensión de las cosas. Si se empobrece la lengua se empobrece el pensamiento.

Fernando LÁZARO CARRETER

1. LA COMUNICACIÓN Y SUS ELEMENTOS

La comunicación constituye el telón de fondo de la vida. Los seres humanos necesitan comunicarse. En términos generales, la lingüística ha definido comunicación como el hecho de que un determinado mensaje originado en un punto determinado llegue a otro punto determinado, distante del anterior en el espacio y/o en el tiempo.

Por lo tanto, la comunicación no es exclusiva de los seres humanos. Sin embargo, el objeto fundamental de la lingüística es la comunicación mantenida por los humanos a través del lenguaje verbal (otras disciplinas, como veremos, se han encargado de la comunicación a través de lenguajes no verbales).

En este sentido, se puede definir comunicación humana como el proceso que tiene por finalidad la transmisión intencionada y efectiva de información de un ser a otro mediante signos.

1.1 Elementos de la comunicación: en cualquier acto de comunicación intervienen los siguientes elementos:

1.1.1 Emisor: es la fuente o punto de origen del mensaje. El emisor es el responsable de la elaboración de la información.

1.1.2 Mensaje: son las señales, signos o símbolos capaces de transmitir una información.

1.1.3 Canal: es el medio físico por el que circula el mensaje. Frecuentemente se considera canal en una segunda acepción el sentido corporal por el cual el receptor capta el mensaje.

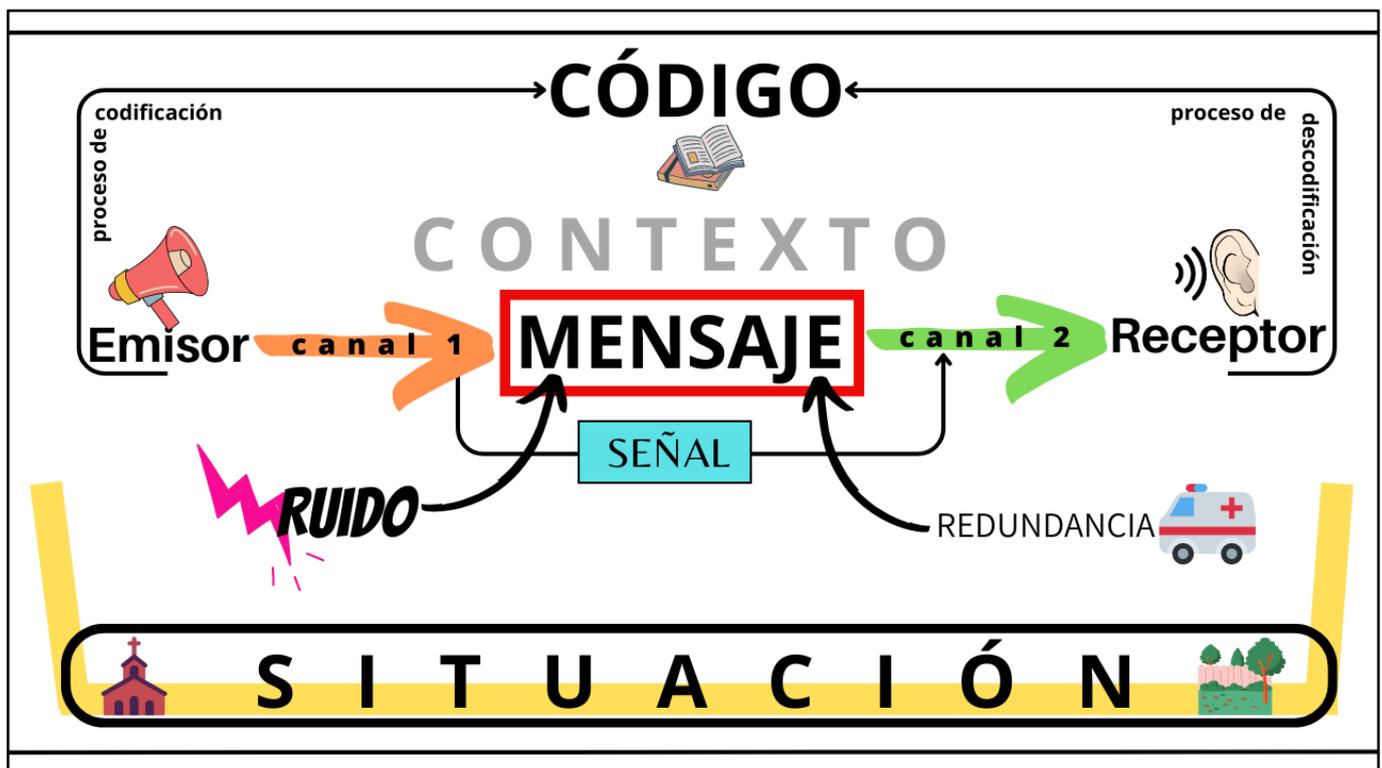
1.1.4 Receptor (destinatario o destino): es el punto de llegada del mensaje. En la comunicación humana es el ser humano que recibe e interpreta la información.

1.1.5 Código: es el sistema de equivalencias convencionalmente establecidas que permiten elaborar el mensaje (al emisor) y entenderlo (al receptor). Un código es un inventario de unidades para formar mensajes (signos) y de reglas para construirlos. Para que la comunicación sea posible, emisor y receptor deben compartir el código.

1.1.6 Ruido: es cualquier perturbación que dificulte o impida la comunicación (no sólo acústico). Puede afectar a cualquiera de los elementos del esquema comunicativo. El efecto del ruido se evita mediante la redundancia: el procedimiento básico de la redundancia es la repetición pura, pero existen otros como el aumento de la intensidad, la utilización de códigos de refuerzo, etc.

1.1.7 Contexto: en los casos en que el mensaje conste de más de un signo o símbolo (casi todos), cualquiera de ellos tiene como contexto a los restantes. El contexto es un concepto de carácter lingüístico, que puede entenderse como el resto de los elementos de un mismo mensaje, o como los mensajes que acompañan a un mensaje determinado.

1.1.8 Situación: es el conjunto de todos los elementos extralingüísticos que rodean, enmarcan o condicionan un acto de comunicación: el lugar en que se produce, el tiempo, la presencia o ausencia de los interlocutores, la relación entre ellos, el ámbito de comunicación (público o privado), el tipo de discurso (oral o escrito), etc.



2. LOS SIGNOS. TIPOS DE SIGNOS

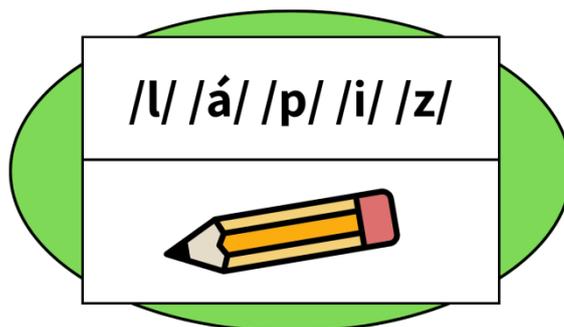
En el intercambio de comunicación intervienen señales o signos. Se puede definir **signo** como algo que evoca otra cosa, una realidad física (algo que se puede percibir por cualquier sentido corporal) que se emplea para representar un concepto, es decir, para representar una realidad mental. Por ejemplo, las estrellas a la puerta de un hotel evocan la idea de categoría. O un semáforo con la luz roja encendida indica obligación de detenernos.

Los signos son los encargados de representar la realidad en la mente de los seres humanos, por lo que en ellos se pueden distinguir dos partes: □

- una parte física perceptible por los sentidos (un gesto, una imagen, un estímulo sonoro...) cuya función consiste en remitir a algo que no es él, llamada **significante** (SGTE). □
- una parte inmaterial, perceptible por la inteligencia, que es la idea que el emisor pretende transmitir y que se evoca en la mente del receptor. Esta parte es el **significado** (SGDO).

Por ejemplo, en una palabra el **SIGNIFICANTE** es una secuencia fónica o gráfica de sonidos, que se puede percibir por el oído o por la vista. La secuencia /gato/.

Y el **SIGNIFICADO** de una palabra es el concepto que asociamos en nuestra mente a ese significante. No es el objeto real, sino la idea que tenemos de él. En nuestro caso, la idea que tenemos de lo que es un "gato".



CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS.

Los signos se pueden clasificar según diversos criterios: los más comunes son el sentido corporal mediante el que se perciben (signos visuales, signos sonoros...) y la relación que mantengan SGTE y SGDO.

Este criterio, debido al americano Charles S. Peirce, clasifica los signos en tres grupos:

- **ICONOS:** aquellos signos en los que entre el SGTE y el SGDO existe un cierto grado de semejanza. Son iconos las fotografías, los dibujos, los mapas, los planos, las onomatopeyas... □
- **INDICIOS** o índices: aquellos signos –generalmente naturales- en los que se establece una relación de contigüidad entre SGTE y SGDO. Son indicios las huellas, el humo, la fiebre, el dedo que señala... □
- **SÍMBOLOS:** son aquellos signos en los que entre SGTE y SGDO hay una relación arbitraria, es decir, convencionalmente establecida por una ley o acuerdo colectivo. Son símbolos las banderas, la cruz verde de las farmacias, los colores de un semáforo... El principal de los símbolos es el **SIGNO LINGÜÍSTICO**, la palabra, base del lenguaje verbal humano.

3. EL SIGNO LINGÜÍSTICO

Se llaman **signos lingüísticos** cada una de las unidades que componen una lengua. Su caracterización y análisis se debe al lingüista **Ferdinand de Saussure**. De forma semejante al resto de los signos, los signos lingüísticos tienen significante y significado: □

- El significante (SGTE) de un signo lingüístico es una secuencia fónica o gráfica, o para ser exactos, la imagen mental de esa secuencia (ya que podemos pensar palabras sin pronunciarlas). □
- El significado (SGDO) de un signo lingüístico es el concepto o imagen que asociamos en nuestra mente a un significante concreto. No es el objeto real, sino el concepto que nos sugiere una cadena de sonidos.

Ferdinand de Saussure estableció también las propiedades del signo lingüístico:

- **LINEALIDAD:** es una propiedad básica. Los signos lingüísticos aparecen uno tras otro, formando una cadena de signos. En el lenguaje oral, cada signo va después de otro en el tiempo (no se pueden pronunciar varios signos a la vez); en el lenguaje escrito, cada signo va detrás de otro en el espacio (aunque se pueden escribir uno encima de otro, no parece muy eficaz). Es imposible (y absurdo) pronunciar o escribir varios signos de forma simultánea.
- **ARBITRARIEDAD:** como el resto de símbolos, el signo lingüístico es arbitrario. Significante y significado se implican mutuamente, como si fueran la cara y la cruz de una misma moneda. Pero esto no significa que su relación sea necesaria (obligatoria), sino que está convencionalmente establecida por cada comunidad de hablantes a lo largo de la historia. La existencia de distintas lenguas viene a demostrar esta realidad: en el mundo no hay distintos significados, sino distintos significantes: *mujer, dona, woman, femme*.
- **MUTABILIDAD e INMUTABILIDAD:** el signo lingüístico es, a la vez, mutable e inmutable, en dos escalas diferentes. Es **INMUTABLE** porque nadie (a título individual) puede cambiar la relación entre **SIGNIFICANTE** y **SIGNIFICADO**. Pero a la vez es **MUTABLE** porque, a lo largo del tiempo, una comunidad de hablantes sí puede cambiar esa relación entre significante y significado, como ha ocurrido en castellano con la palabra "camarero".
- **DOBLE ARTICULACIÓN:** la característica que hace especial al signo lingüístico es que está doblemente articulado. Esta capacidad permite al lenguaje humano elaborar un número infinito de mensajes con un número relativamente corto de elementos. La doble articulación del lenguaje humano organiza la codificación de los mensajes en unidades menores de dos niveles:

- Una **primera articulación** ofrece unidades dotadas de significante y significado. Son, pues, signos lingüísticos pequeños que se alojan en signos lingüísticos mayores. Estos signos lingüísticos más pequeños se llaman **monemas**:

Por ejemplo, en el signo lingüístico *plantaron* (de la oración *Estas chicas plantaron un árbol*) encontramos dos pequeños signos lingüísticos dotados de SGTE y de SGDO.

plant-: cuyo SGDO está relacionado con la inserción en la tierra de vegetales. □

-aron: cuyo SGDO es que la acción se realizó en el pasado, que se considera totalmente acabada y que los agentes fueron varios.

Los **monemas** pueden ser de dos tipos: lexemas y morfemas.

- Una **segunda articulación** ofrece unidades dotadas sólo de significante, pero que carecen de significado. El fruto de esta segunda articulación se llaman **fonemas**, y representan entre barras: /p/l/a/n/t/a/r/o/n/. Cada lengua posee un número reducido de fonemas (menos de cincuenta), con los que se puede crear un número ilimitado de mensajes.

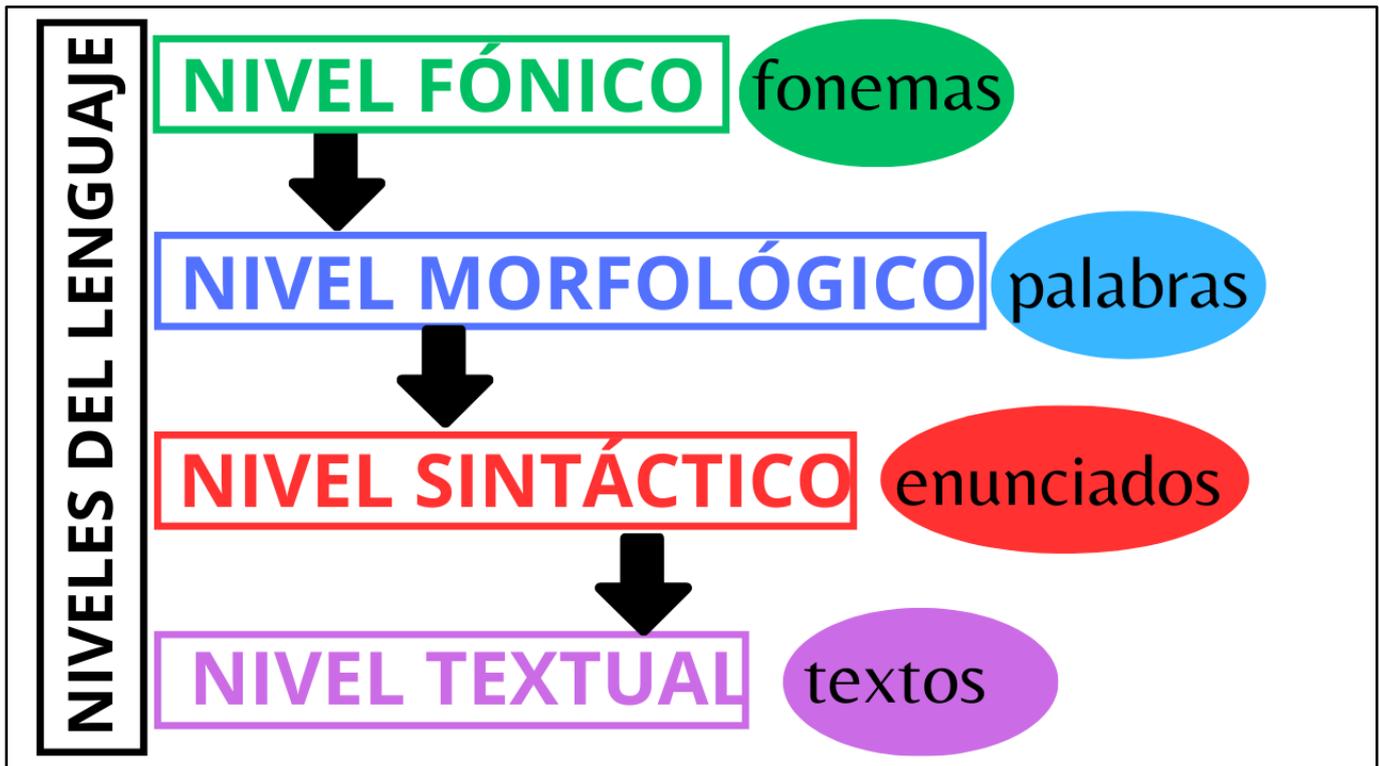
4. EL LENGUAJE, SISTEMA DE SIGNOS

La capacidad humana de comunicarse mediante signos se llama globalmente **lenguaje**. Esta capacidad genérica se concreta en cada ser humano en la práctica en el uso de las **lenguas**, los idiomas.

Cada idioma está constituido por una serie de signos mínimos (los **fonemas**) que se relacionan entre sí con la finalidad de formar unidades mayores. Esas unidades se combinan con otras semejantes para obtener unidades más complejas.

En castellano existen 24 unidades básicas, los **fonemas** (con SGTE pero sin SGDO); combinando los fonemas se obtienen **palabras** (con SGTE y con SGDO), de las que el diccionario de la RAE recoge unas 90.000; combinando las palabras entre sí surgen los **enunciados** (con significante y capaces de expresar una idea); los enunciados se combinan entre sí para formar **textos** (una novela, una conversación...), cuyo número es infinito.

Pero cada posible combinación debe seguir unas reglas, llamadas en su conjunto **Norma Lingüística**: por ejemplo, para formar enunciados en castellano se exige la concordancia del artículo y del adjetivo calificativo en género y número respecto al sustantivo (**Lo niño altas espera a su madre* es inaceptable).



5. FUNCIONES DEL LENGUAJE

El lenguaje verbal cumple varias funciones que corresponden a las diversas finalidades o intenciones de la comunicación, es decir, a las distintas respuestas a la pregunta ¿para qué nos comunicamos?

Una de estas funciones (a veces más de una) destaca sobre las demás en la medida de la predominancia de uno de los elementos de la comunicación en el acto comunicativo.

La clasificación tradicional la debemos al lingüista Roman Jakobson, quien puso en relación cada una de las funciones del lenguaje con los elementos básicos del acto de comunicación:

5.1 Función **representativa**: es la función mediante la cual el lenguaje transmite contenidos objetivos referidos a la realidad extralingüística. Se relaciona con la SITUACIÓN.

5.2 Función **expresiva**: es la orientada al emisor. Es la función que permite transmitir la subjetividad del hablante. Transmite sentimientos, estados de ánimo, emociones, juicios personales, opiniones, etc.

5.3 Función **apelativa**: está centrada en el receptor. La finalidad del mensaje es provocar una respuesta o reacción por parte de quien recibe el mensaje: hacer que haga algo, que diga algo, que sienta algo, que cambie su actitud, etc.

5.4 Función **fática**: está orientada al canal. La finalidad de un mensaje puro de función fática es establecer, prolongar, interrumpir o comprobar la comunicación. El intercambio de información es prácticamente nulo.

5.5 Función **poética**, estética o literaria: es la orientada al mensaje. La finalidad del mensaje es reclamar la atención sobre sí mismo, de tal manera que la propia configuración lingüística del mensaje es importante.

5.6 Función **metalingüística**: es la centrada en el código. La finalidad del mensaje es hablar del propio lenguaje. Esta es la función característica de diccionarios, libros de lengua, gramáticas, etc.

6. LAS INTENCIONES COMUNICATIVAS

Supóngase que vamos por la calle y un turista, que tiene unas cartas en la mano, nos dice: Perdone, ¿dónde hay una oficina de correos? Nuestra respuesta normal será del tipo: “Siga por aquí y gire a la izquierda en la segunda bocacalle”, pues la interpretación normal de una pregunta como esa es que el turista quiere saber cómo llegar a Correos. Pero el imaginario turista no preguntó exactamente eso, sino que preguntó dónde había una oficina de correos. No se nos ocurriría contestarle, sin embargo, cosas como: “Hay una oficina de correos en todos los pueblos de más de 50 habitantes”, o “Hay una oficina de correos en un lugar donde antes hubo una tienda de ropa”. Precisamente es un recurso humorístico tomar las enunciaciones literalmente; si lo hiciéramos cuando hablamos en serio, el lenguaje que poseemos sería insuficiente para comunicarnos. Al decirle al turista cómo llegar a la oficina de correos, reconocemos no solamente la dimensión literal de su pregunta (su contenido semántico, lo que “dice”), sino también la INTENCIÓN con que pregunta, y por eso hacemos las inferencias adecuadas (complementadas por otras originadas en el contexto situacional; por ejemplo verlo con cartas en la mano) y le damos la información que pide. El turista cuenta con que le reconozcamos la intención.

Graciela REYES; La pragmática lingüística.

Comunicarse no es solamente entender lo que alguien dice, sino lo que quiere decir. La **pragmática** es la parte de la lingüística que se encarga de estudiar la lengua en relación con el uso y los usuarios. El significado de un acto comunicativo puede considerarse como la suma del significado lingüístico y del significado pragmático, es decir, de las palabras y de la intención. Una vez que se llega a entender lo que alguien ha dicho falta todavía un gran paso para completar la interpretación de un enunciado. El significado que el hablante quiere comunicar tiene una parte explícita (lo que se dice) y otra parte implícita (lo que no se dice pero también comunica).

Comprender que la comunicación tiene una parte lingüística explícita y otra parte pragmática implícita es fundamental a la hora de relacionarnos con otros seres humanos.

7. COMUNICACIÓN VERBAL Y COMUNICACIÓN NO VERBAL

Los humanos no solo nos comunicamos a través de palabras (comunicación verbal), sino también además a través de GESTOS y otras SEÑALES NO VERBALES, ya que en un proceso comunicativo se pueden utilizar varios códigos a la vez. La COMUNICACIÓN NO VERBAL es tan importante o más que la comunicación verbal (algunos expertos señalan que entre el 60-70% de la comunicación es no verbal y solo el 35% es verbal): los gestos y las señales no verbales transmiten también información, que a veces refuerza el mensaje, pero en otras ocasiones lo contradice. La comunicación no verbal es lo que a veces nos hace desconfiar de alguna persona cuyo mensaje verbal es "aparentemente" benéfico.

Con las palabras podemos engañar, con los gestos y las señales no verbales es más difícil, porque se trata de gestos totalmente inconscientes. Importantes, pero inconscientes: por ello son difíciles de forzar.

Entre los gestos más comunes están los movimientos de manos, de ojos y cejas, de la boca; o fruncir el ceño.

Entre las señales no verbales más comunes están el tono de la voz, la distancia interpersonal, la velocidad o los titubeos en la dicción.

La forma de dar la mano, de sentarse, la postura que se adopta al hablar o al escuchar, de atusarse el cabello o la barba o los micro-picores son elementos que inciden y condicionan en la comunicación.

De entre los códigos no verbales suelen estudiarse, por su importancia, estos tres: □

- La **Paralingüística**: estudia los elementos sonoros no lingüísticos que acompañan la comunicación, tales como el carraspeo, la velocidad de emisión, el volumen de la voz, el alargamiento de las vocales, etc. □
- La **Cinésica**: estudia los gestos y las posturas corporales. Los movimientos de la cara y del cuerpo ofrecen datos sobre la personalidad y el estado emocional de una persona. □
- La **Proxémica**: analiza la disposición de los sujetos y de los objetos en el espacio. Cuando hablamos, los seres humanos no permanecemos siempre a la misma distancia. En nuestra cultura existe una distancia íntima, una distancia interpersonal (la del entorno laboral, por ejemplo), y una distancia social o de actos colectivos.

Pero los gestos, como las palabras, no son universales. Son aprendidos inconscientemente dentro de una determinada cultura, y varían de una cultura a otra (a pesar de la globalización):

- Nuestro gesto de OK (pulgarcillo hacia arriba) es considerado un insulto en Irán, Rusia o parte de África. Y en Japón significa "hombre" (para la mujer se utiliza el dedo meñique).
- Nuestro gesto de QUIERO TENER SUERTE (cruzar los dedos) es muy ofensivo en Vietnam.
- Nuestro gesto de VEN AQUÍ (mover el dedo índice con la palma extendida hacia arriba) es considerado un insulto en Filipinas, pues allí se utiliza únicamente para llamar a los perros. Para llamar a las personas, la palma de la mano debe estar hacia abajo. También en muchos países de Asia.
- Nuestro gesto de PEDIR LA HORA (golpearse la muñeca con el dedo índice) se entiende en algunos países del Norte de Europa como "es la hora de que te vayas".
- Nuestro gesto de AFIRMACIÓN y NEGACIÓN (mover la cabeza en vertical u horizontal) se hace justamente al contrario en Bulgaria y otros países de cultura eslava.
- Nuestro gesto de SEÑALAR CON EL DEDO ÍNDICE A ALGUIEN (que a veces también se entiende como ofensa) no se usa en la India y otros países, en los que se señala con la barbilla.
- En España se considera de mal gusto ERUCTAR después de comer, pero en India o Turquía es un gesto obligatorio: de no hacerlo se considera una descortesía.
- En España se suele saludar con DOS BESOS, pero en Rusia se dan tres, y en los países asiáticos ninguno.
- En Austria, golpear la mesa con los nudillos es una forma de saludar a todos los integrantes de la mesa
- En Japón, cuentan con los dedos al contrario que en Europa, en lugar de ir extendiendo los dedos, los van tapando con el pulgar.

La relación entre todos los elementos lingüísticos es la sintaxis. En cierto sentido, la sintaxis se parece a la mecánica. La mecánica hace avanzar un auto, y también que se muevan nuestras piernas. La sintaxis reúne todas las piezas lingüísticas que se acoplan en nuestra mente para encadenar los pensamientos. En la plaza de la Sintaxis, las palabras salen en grupo y se relacionan, para formar oraciones que se vinculan con otras oraciones. Y claro, hace falta un cierto orden.

Álex GRIJELMO;
La gramática descomplicada

1. ORACIÓN Y ENUNCIADO

La oración refleja un pensamiento elaborado. Pero también existe la posibilidad de expresar mediante palabras pensamientos muy simples ("¡Cuidado!", "Buenos días", etc.). Estas estructuras, que suelen denominarse enunciados, son las unidades mínimas de comunicación (los textos son las unidades máximas).

Sus características principales son:

- a) están delimitados por pausas mayores o por el silencio (ya que a menudo son expresiones de habla);
- b) tienen capacidad comunicativa por sí mismos, generalmente dentro de un contexto o una situación determinada.

La oración ha sido definida por los gramáticos de distintas formas a lo largo de la historia de la lingüística. Se definió con criterios extralingüísticos como la expresión de un juicio lógico. También como la unidad más pequeña con sentido completo y entonación propia (olvidando que los enunciados tienen igualmente sentido completo, y que el sentido es una cuestión de actitud del hablante más que estrictamente lingüística). Siguiendo criterios puramente lingüísticos, la oración debe definirse en un doble plano: por un lado, es una unidad estructural; por otro, es una unidad de contenido.

Como unidad estructural, la oración presenta una estructura determinada, constituida por dos constituyentes básicos o funciones: el sujeto (función desempeñada por un Sintagma Nominal o equivalente) y el predicado (función desempeñada por un Sintagma Verbal).

Sin embargo, además de unidad estructural, las oraciones deben poseer contenido semántico: secuencias estructuralmente válidas (*El olfato corre por el campo, *Todos los peligros de muerte aprobaron el examen) no serían consideradas oraciones. La oración es, por tanto, una expresión coherente del pensamiento en la que figuran dos constituyentes, de los que sólo uno, el predicado, es imprescindible.

2. SUJETO Y PREDICADO

2.1. **Concepto de Sujeto:** si el concepto de oración ha sido objeto de diversas versiones a lo largo de la historia, el concepto de sujeto todavía ha generado más confusión. Veamos en primer lugar la definición correcta: el sujeto es la parte de la oración que concuerda con el verbo en número y persona, y las palabras que dependen de la que concuerda.

Otras definiciones apuntaban al agente lógico de la acción, formulado en cada caso de una manera o simplificado en resoluciones nada fiables, como el obsoleto sistema de las preguntas. Estas definiciones simplificadas funcionan en algunas oraciones prediseñadas para la ocasión (*Pepe come manzanas*), pero no en oraciones frecuentes del uso habitual, como *Pedro murió de una pulmonía* (¿qué acción hace Pedro?), *Yo estoy cansado* (¿qué acción es estar?), *El delincuente fue detenido por la policía* (aquí la única acción la hace la policía, que no es el sujeto) o *Me apetece un helado*.

Una oración del tipo *Me gusta el deporte* tiene como sujeto *el deporte*, porque al cambiar el verbo de número y/o persona debemos decir *Me gustan los deportes*.

Lo mismo sucede con oraciones como *Juan canta*, *Sale el sol* o *Pasan vacas*. En las oraciones en la que el concepto expresado en el sujeto no admita plural (*Me gusta el fútbol*) para comprobar la concordancia sujeto-predicado basta con sustituir el sujeto por "esto, eso..." y comprobar la concordancia en plural

Me gusta esto → *Me gustan estas cosas*.

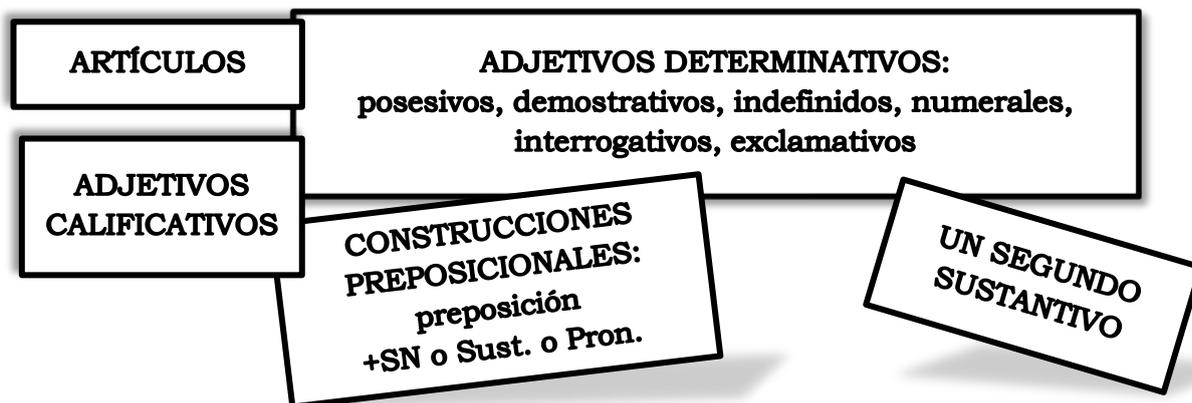
O también se puede sustituir por un equivalente léxico:

Me gusta el fútbol → *Me gustan los partidos de fútbol*.

2.2. La función sintáctica de **sujeto** está frecuentemente desempeñada por un grupo de palabras agrupadas en torno a un NÚCLEO (sustantivo), que llamamos Sintagma Nominal.

Pero otras categorías gramaticales también pueden desempeñar la función de sujeto. Se trata, además del sustantivo y el Sintagma Nominal, de los pronombres personales tónicos (*yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos, usted* con sus variantes de género y número), de algunos pronombres determinativos (demostrativos, indefinidos, posesivos, numerales, interrogativos, exclamativos), de los pronombres relativos (sólo sujeto de oraciones no principales), de los infinitivos, de las oraciones subordinadas sustantivas y en general de cualquier palabra sustantivada.

Las palabras que dependen del núcleo del sujeto (y forman un Sintagma Nominal) son los **Complementos del Sujeto**, de los que hablaremos con detenimiento más adelante. Básicamente, las categorías morfológicas que pueden integrar el Sintagma Nominal son:



2.3. Algunas **oraciones** aparecen **sin sujeto**. Se trata, en el fondo, de dos posibilidades muy distintas.

1. En primer lugar, algunas oraciones tienen **sujeto**, pero no está escrito: se llama sujeto elíptico, **omitido**, implícito o tácito. Este sujeto se puede restaurar fácilmente mediante la concordancia con el verbo (Mañana voy a tu casa: el sujeto es el pronombre tónico yo) o mediante el contexto (Juan fue al cine pero no encontró entrada: el sujeto de encontró es el mismo que el de fue, Juan).

2. Otra cuestión son las oraciones que carecen de sujeto, que se llaman oraciones **impersonales**. Estas oraciones impersonales se clasifican en diferentes grupos:

ORACIONES IMPERSONALES

a) de **verbos atmosféricos** (*llover, nevar, diluviar, anochecer, tronar...*), que aparecen en 3ª persona del singular. Estas oraciones recuperan su sujeto gramatical cuando se utilizan metafóricamente (Llueven las críticas sobre los jugadores) o metonímicamente (El día amaneció nublado);

b) con el **verbo principal hacer o haber en uso impersonal** (*Hace frío, Hace calor, Hace tiempo...; Hay flores, Hubo espectadores, Ha habido problemas...*), fijadas en 3ª persona del singular;

c) con el **verbo principal ser en uso impersonal** (*Es tarde, Es temprano, Es verano, Es de día...*), fijadas en 3ª persona del singular;

d) las llamadas **impersonales eventuales**, que utilizan la 3ª persona del plural, porque el hablante ignora la identidad del sujeto o no desea desvelarla (*Llaman a la puerta, Por la televisión dicen mentiras...*);

e) las **impersonales de SE**, en las que la partícula se es incompatible con la presencia del sujeto (*Se vive bien en Madrid, frente a Él/ella vive bien en Madrid; Se aplaudió a los jugadores, frente a El público aplaudió a los jugadores*).

Tradicionalmente, en el análisis sintáctico de las oraciones impersonales (excepto en las eventuales) se marca la carencia de sujeto con el símbolo del conjunto vacío (\emptyset).

2.4. El sujeto nunca puede ir encabezado por una preposición (salvo los casos "Lo pintamos entre todos"), pero dispone de cierta libertad de colocación en castellano: normalmente puede ir delante o detrás del verbo, pero en ocasiones tiene una posición fija, bien sea por la costumbre de los hablantes (*Me apetece un pastel* es más frecuente que *Un pastel me apetece*), bien por la comprensión del mensaje (*¿Quién ha llamado?* es más frecuente que *¿Ha llamado quién?*). En cualquier caso, el cambio de situación del sujeto responde a la voluntad del hablante, y no supone alteraciones morfosintácticas ni semánticas.

2.5. Antes se ha señalado que el único procedimiento para distinguir eficazmente el sujeto y el predicado es la **concordancia** de número y persona que los relaciona. En algunos casos, esta ley general se ve alterada:

a) los sustantivos colectivos pueden concordar en singular o en plural, aunque se prefiere el singular (*La mitad de los naufragos se salvó*, preferible a *La mitad de los naufragos se salvaron*; *El vecindario aplaudió sus palabras*, preferible a *El vecindario aplaudieron sus palabras*);

b) las oraciones atributivas con pronombres demostrativos neutros y algunas oraciones atributivas reversibles con atributo en plural concuerdan preferentemente en plural (*Esto son habladurías, Mi único trabajo son cuatro horas de oficina*);

c) los sujetos plurales sentidos como unitarios –sin determinante en el segundo sintagma- y dos neutros en oraciones predicativas concuerdan en singular (*La entrada y salida de barcos ha sido aplazada, Todo esto y algo más motivó mi malestar*);

d) en los sujetos con varias personas gramaticales, la primera se prefiere a la segunda, y esta a la tercera (*Juan, tú y yo viajamos juntos, Él y tú estáis equivocados, Juan y él volverán enseguida*).

2.6. Concepto de Predicado: el predicado es el otro constituyente básico de la oración, y como hemos visto antes, el único imprescindible en todos los casos. En su definición más amplia, es la función que desempeña en la oración el grupo de palabras que se organiza o depende del verbo, que es la palabra que mantiene concordancia con el núcleo del sujeto.

El verbo es, pues, el núcleo del predicado: pueden ser núcleo del predicado las formas simples de los verbos, las formas compuestas, las perífrasis verbales o las locuciones verbales. Según el tipo de verbo que funcione como núcleo del predicado, se establecen tres tipos de predicado, aunque esta clasificación es de carácter semántico y no afecta a la morfosintaxis:

a) el predicado verbal: una acción o proceso que afecta al sujeto expresado por un verbo. Los verbos que actúan de núcleo en un predicado verbal se llaman verbos predicativos, y están dotados de pleno contenido semántico (*El niño duerme en su casa*);

b) el predicado nominal: expresa una cualidad o característica del sujeto a través de un elemento nominal. Los verbos que actúan de núcleo en un predicado nominal se llaman copulativos (de cópula=unir) o atributivos. Tradicionalmente se dice que los verbos atributivos son semánticamente vacíos. Verbos copulativos son "ser, estar y parecer" (*Esta película es muy mala*);

c) el predicado mixto: en este tipo de construcción del predicado, el núcleo es un verbo predicativo (es decir, de pleno contenido semántico), pero aparece también un elemento nominal referido al sujeto (*Los viajeros llegaron hambrientos*). Las palabras que dependen del verbo que funciona como núcleo del predicado son los **Complementos del Predicado**, de los que hablaremos con detenimiento más adelante.

3. SINTAGMAS Y CONSTRUCCIONES

Entre la unidad lingüística **palabra** y la unidad lingüística **oración** existe una categoría intermedia, los **sintagmas**. La definición técnica de *sintagma* es poco clarificadora: un grupo de palabras que constituyen una unidad dotada de sentido y que desempeñan una misma función sintáctica en la oración.

Los sintagmas tienen, además, la capacidad de contener dentro de sí nuevos sintagmas. Intentemos explicarlo poco a poco:

a) los sintagmas son **unidades de función**, es decir, desempeñan las funciones tradicionales dentro de la oración: pueden funcionar de sujeto, de predicado, de complemento directo, de complemento indirecto, etc. Aunque la terminología lingüística más popular señala un sintagma nominal de complemento directo, lo correcto sería decir – o al menos pensar- que se trata de un sintagma nominal que funciona de complemento directo, ya que los sintagmas no son funciones oracionales, sino que desempeñan funciones oracionales. En el fondo existe la misma confusión que en la vida cotidiana: decimos que *Antonio es conductor de autobús*. Conductor de autobús es una función social, y Antonio es una persona: deberíamos decir –o al menos pensar- que *Antonio trabaja de conductor de autobús*. El trabajo es la función; la persona el sintagma;

b) los sintagmas tienen **unidad de sentido**. Esta característica, difícil de definir, es fácilmente comprobable si pensamos que las palabras que conforman un sintagma suelen desplazarse juntas si se altera la posición de una de ellas en el enunciado, a no ser que pretendamos alterar el orden lógico. *Mi mejor amiga viene hoy* no puede ser alterado en su orden de forma *Mi mejor hoy viene amiga*, sino manteniendo la unidad de los componentes de los sintagmas *Hoy viene mi mejor amiga*.

Los sintagmas se organizan en torno a una de sus palabras, que es la que expresa mayor carga informativa y que, por tanto, es imprescindible. Esta palabra imprescindible es el **núcleo del sintagma**, y el resto de palabras son sus **complementos**.

Según la categoría gramatical de la palabra núcleo se distinguen distintos tipos de sintagmas:

a) **Sintagma Nominal** (S.N): su núcleo es un sustantivo (*este castillo antiguo*);

b) **Sintagma Verbal** (S.V): su núcleo es un verbo (*no llores*);

c) **Sintagma Adjetivo** (S.Adj): su núcleo es un adjetivo calificativo (*muy grande*);

d) **Sintagma Adverbial** (S.Adv): su núcleo es un adverbio (*más lejos*).

e) En algunas teorías lingüísticas se habla también del Sintagma Preposicional (S.Pre). En sentido estricto, el grupo de palabras encabezadas por una preposición

no son un sintagma, ya que no es posible reconocer un núcleo. Por ello, para estructuras del tipo preposición+elemento nominal se prefiere hablar de **Construcción Preposicional** (C.P). Las Construcciones Preposicionales están constituidas por una *preposición*, que desempeña la función de *enlace*, y un elemento nominal (sustantivo, Sintagma Nominal, adjetivo, Sintagma Adjetivo...) que desempeña una función sintáctica que llamaremos *término*.

5. ESTRUCTURA DEL SINTAGMA NOMINAL

La función sintáctica de **sujeto**, como se ha visto en un apartado anterior, puede estar desempeñada por diferentes categorías gramaticales (un sustantivo, un pronombre personal tónico, algunos pronombres determinativos, las oraciones subordinadas sustantivas, etc.). Con frecuencia, esta función básica de la oración está desempeñada por una estructura morfológica que llamamos **Sintagma Nominal** (lo que no quiere decir que la función de Sujeto sea la única que puedan desempeñar los Sintagmas Nominales, como se verá más adelante).

Como el resto de sintagmas, el Sintagma Nominal presenta una estructura clara: uno de sus componentes es el **Núcleo**; el resto, los **Complementos del Núcleo** –que recibirán distintos nombres según su categoría gramatical-. La función de núcleo del Sintagma Nominal es desempeñada por los Sustantivos o por los Pronombres personales tónicos. El resto de palabras del Sintagma Nominal, que mantienen una dependencia morfológica y gramatical con el núcleo, son los Complementos del Núcleo. Según su categoría morfológica se le asigna una función específica, de acuerdo a la siguiente tabla de correspondencias entre Categorías Morfológicas y Funciones Sintácticas:

ESTRUCTURA MORFOSINTÁCTICA DEL SINTAGMA NOMINAL			
CATEGORÍA MORFOLÓGICA		FUNCIÓN SINTÁCTICA	
<i>sustantivo</i> (sust)		NÚCLEO (N)	
<i>artículo</i> (art)		DETERMINANTE (DET)	
<i>adjetivos determinativos</i>	<i>posesivos</i> (pos)	DETERMINANTE (DET)	
	<i>demostrativos</i> (dem)		
	<i>indefinidos</i> (indef)		
	<i>numerales</i> (num)		
	<i>interrogativos</i> (interr)		
<i>exclamativos</i> (excl)			
<i>adjetivos calificativos</i>		ADYACENTE (ADY)	
<i>construcciones preposicionales</i>	<i>preposición</i> (prep)	ENLACE (E)	COMPLEMENTO DEL NÚCLEO (CN)
	<i>sustantivo</i> (sust) o <i>sintagma nominal</i> (SN)	TÉRMINO (T)	
<i>sustantivo 2 o sintagma nominal 2</i>		APOSICIÓN (APOS)	

5. ESTRUCTURA DEL SINTAGMA VERBAL

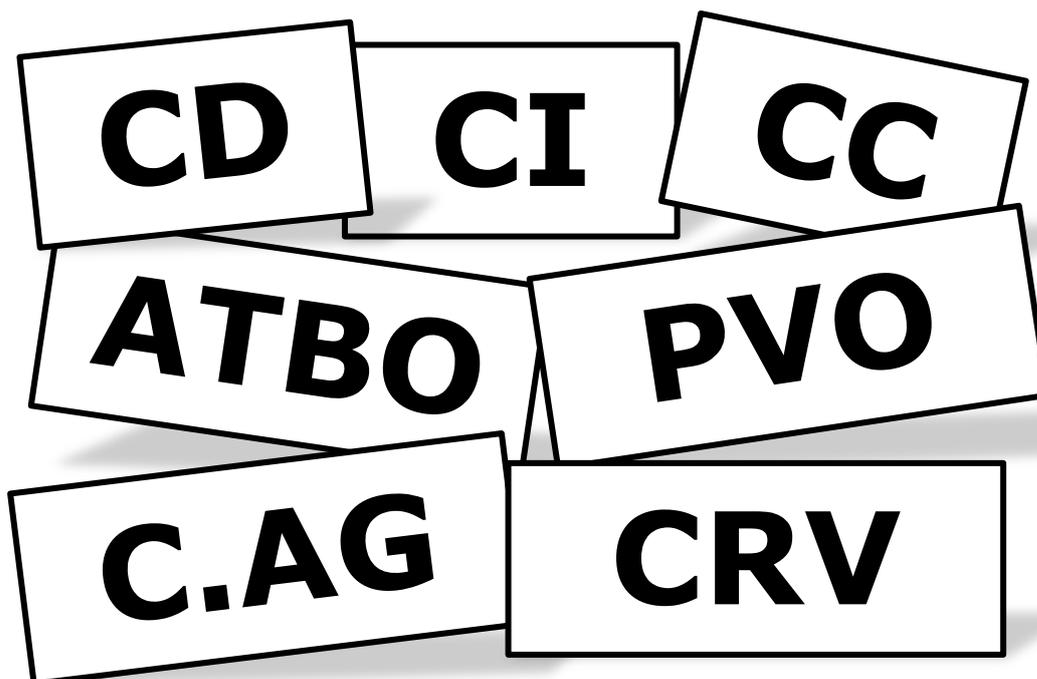
5.1. ESTRUCTURA DEL SINTAGMA VERBAL.

La ORACIÓN está formada por dos constituyentes inmediatos o básicos: el SUJETO (cuya estructura y categorías morfológicas se han descrito en los apartados anteriores) y el PREDICADO. Podemos definir predicado como un grupo de palabras (es decir, un sintagma) organizado en torno a un verbo. Será, por tanto, un SINTAGMA VERBAL (S.V), excepto en aquellos casos en que aparezca sólo un verbo. La relación que mantienen el SUJETO y el PREDICADO es la CONCORDANCIA EN NÚMERO Y PERSONA.

El predicado está formado, como todo sintagma, por un NÚCLEO y una serie de COMPLEMENTOS. El núcleo del Sintagma Verbal es, como su nombre permite intuir, un verbo en forma personal; las categorías o estructuras morfológicas que pueden complementar al verbo son las restantes (Sustantivo o Sintagma Nominal; Adjetivo o Sintagma Adjetivo; Adverbio o Sintagma Adverbial; Construcción Preposicional).

Se consideran Complementos verbales porque afectan al verbo, modificándolo. Alguno de los complementos son imprescindibles (sin ellos la oración no sería gramatical o el verbo perdería su significado); otros, son prescindibles, y matizan el significado de lo expresado por el predicado.

En cada ocasión, se asignará una determinada función a cada categoría o estructura si cumplen determinadas condiciones. Las funciones de los complementos del Núcleo del Predicado son: Complemento Directo, Complemento Indirecto, Complemento Circunstancial, Atributo, Complemento Predicativo, Complemento Agente, Suplemento o Complemento de Régimen verbal.



5.2. EL COMPLEMENTO DIRECTO (CD).

**¿QUÉ ES
EL COMPLEMENTO DIRECTO?**

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan sintagmas o construcciones morfológicas que concretan y limitan la extensión significativa de algunos verbos, llamados transitivos.

**¿DÓNDE APARECE
EL COMPLEMENTO DIRECTO?**

Aparece de modo necesario en el SV/Predicado de las oraciones transitivas.

**¿CÓMO
APARECE EL
COMPLEMENTO
DIRECTO?**
(cuáles son sus
posibles
estructuras
morfológicas)

La función de Complemento Directo puede ser desempeñada, en la oración simple, por tres estructuras morfológicas distintas:

- 1) Un sustantivo o Sintagma Nominal (SN): *El panadero elabora **pan***; *El carpintero repara **las sillas***; *El anciano cerró **la puerta de su casa***.
- 2) Una Construcción Preposicional (CP), que solo puede llevar la preposición "a" seguida de un término (sust., SN, pron.pers.) que designe persona o cosa personificada: *El médico visita **a los enfermos***; *Luis alimenta **a sus tortugas***; *El niño quiere **a Juan***.
- 3) Los pronombres personales átonos *me, te, se, nos, os, lo, la, los, las*: *Nosotros **os** vimos en la playa*; *María **me** llamó ayer*
- 4) En el caso de la oración compuesta, la función de CD puede ser desempeñada por una Oración Subordinada Sustantiva, como se explicará más adelante.

Cuando el CD es una Construcción Preposicional con pronombre personal tónico (P.Ej. *mí*), es obligatoria la aparición del correspondiente pronombre personal átono (P.Ej. *me*) delante del verbo, con idéntica función, independientemente del orden. No se trata de dos CD, sino de un mismo CD que aparece dos veces.

Me golpearon a mí.
A mí me golpearon.

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO DIRECTO?

- Aparece exclusivamente en oraciones transitivas.

- Si tiene como soporte morfológico un sust., un SN o una CP, el Complemento Directo puede sustituirse por los pronombres personales átonos *lo, la, los, las*, de acuerdo al género y al número.

*El panadero elabora **pan*** (masc.sg) → *El panadero **lo** elabora.*
*El anciano cerró **la puerta de su casa*** (fem.sg) → *El anciano **la** cerró.*
*El médico visita **a los enfermos*** (masc.pl) → *El médico **los** visita.*
*Luis alimenta **a sus tortugas*** (fem.pl) → *Luis **las** alimenta.*

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO DIRECTO?

- Además, en la transformación de la oración de voz activa a voz pasiva, el CD de la oración activa pasará a desempeñar la función de Sujeto Paciente en la oración pasiva, y el sujeto de la oración activa pasará a desempeñar la función de Complemento Agente en la oración pasiva.
- La transformación en pasiva es la única comprobación cuando el CD es un pronombre personal átono.

El panadero (suj) elabora pan (CD)

→ *El pan (suj.pac) es elaborado por el panadero (C.Ag)*

El carpintero (suj) repara las sillas (CD)

→ *Las sillas (suj.pac) son reparadas por el carpintero (C.Ag)*

El anciano (suj) cerró la puerta de su casa (CD)

→ *La puerta de su casa (suj.pac) fue cerrada por el anciano (C.Ag)*

El médico (suj) visita a los enfermos (CD)

→ *Los enfermos (suj.pac) son visitados por el médico (C.Ag)*

Juan (suj) alimenta a sus tortugas (CD)

→ *Las tortugas (suj.pac) son alimentadas por Juan (C.Ag)*

Nosotros (suj) os (CD) vimos en la playa

- La transformación en pasiva no se utiliza en castellano con los verbos *tener*, *hacer* y *haber como impersonal*, que no por eso dejan de ser transitivos. Los CD de estas oraciones se pueden comprobar por la sustitución pronominal.

Tienes mis zapatillas (CD)

→ **Mis zapatillas son tenidas por ti.*

Pero sí: **Las** tienes.

Yo haré un viaje (CD)→

**Un viaje será hecho por mí.*

Pero sí: **Lo** haré.

No hubo fiestas (CD) en mi pueblo

→ **Fiestas no fueron habidas en mi pueblo.*

Pero sí: **Las** hubo en mi pueblo.

- En el caso de que el Complemento Directo sea un Sust. o SN, lo distinguiremos del sujeto porque el CD nunca concuerda con el verbo en número y persona; mientras que el Sujeto siempre concuerda con el verbo en número y persona:

*El panadero elabora pan;
Los panaderos elaboran pan;
El panadero elabora panes.*

5.3. EL COMPLEMENTO INDIRECTO (CI)

¿QUÉ ES EL COMPLEMENTO INDIRECTO?

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan construcciones preposicionales o pronombres personales átonos, que aparece tanto en oraciones transitivas como en intransitivas y que indica semánticamente al destinatario o afectado por el proceso verbal (en las intransitivas) o al afectado por el proceso verbal y el CD (en las transitivas).

¿DÓNDE APARECE EL COMPLEMENTO INDIRECTO?

Aparece de modo necesario en el SV/Predicado de las oraciones transitivas e intransitivas.

¿CÓMO APARECE EL COMPLEMENTO INDIRECTO?

(cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Complemento Indirecto puede ser desempeñada, en la oración simple, por tres estructuras morfológicas distintas:

- 1) Una Construcción Preposicional (CP) que solo puede llevar la preposición "a" seguida de un término (sust., SN, pron. pers. tónico) que designe persona o cosa personificada: *Devolví los libros **a Juan***; *Repartí las calificaciones **a los alumnos***.
- 2) Los pronombres personales átonos *me, te, se, nos, os, le, les*: *¿**Te** apetece un helado?*; ***Me** gusta el fútbol*
- 3) En algunas ocasiones aparecen juntas la CP y el pronombre: se trata de un único CI que aparece dos veces: ***Le** devolví los libros **a Juan***; *Les repartí las calificaciones **a los alumnos***

Cuando el CI es una Construcción Preposicional con pronombre personal tónico (P.Ej. *a ti*) es obligatoria la aparición del correspondiente pronombre personal átono (P.Ej. *te*) delante del verbo, con idéntica función, independientemente del orden. No se trata de dos CI, sino de un mismo CI que aparece dos veces.

A ti te dieron el premio.

Te dieron el premio a ti.

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO INDIRECTO?

- Puede aparecer en oraciones transitivas (las que tienen CD) y en oraciones intransitivas (las que no tienen CD).

- El Complemento Indirecto puede sustituirse por los pronombres personales átonos *le, les*, que conservan su número (pero no el género).

*Devolví el libro **a Juan** (sg)→**Le** devolví el libro.*

*Repartí las calificaciones **a los alumnos** (pl)→**Les** repartí las calificaciones.*

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO INDIRECTO?

- En las oraciones transitivas que también tienen CI, si sustituimos a la vez el CD y el CI, el CD se sustituirá por sus correspondientes pronombres personales átonos (*lo, la, los, las*) pero el CI pasará a sustituirse por el pronombre átono *se*, que no marca ni género ni número:

Devolví el libro a Juan → **Se lo** devolví.

Repartí las calificaciones a los alumnos → **Se las** repartí.

- En la transformación en pasiva, el CI de la oración activa en ningún caso pasará a desempeñar la función de Sujeto Paciente:
 - Si la oración es transitiva, el CD de la activa pasará a ser Sujeto Paciente, mientras que el CI de la activa seguirá siendo CI en la pasiva: *Devolví los libros (CD) a Juan (CI)* → *Los libros (suj.pac) fueron devueltos a Juan (CI) por mí (C.Ag)*; *Repartí las calificaciones (CD) a los alumnos (CI)* → *Las calificaciones (suj.pac) fueron devueltas a los alumnos (CI) por mí (C.Ag)*.
 - Si la oración es intransitiva (y siempre en caso de duda entre CD y CI), lo aconsejable es intentar transformarla en pasiva como si fuera transitiva, es decir, forzando un sujeto paciente. Si la oración resultante es agramatical, lo que estábamos comprobando será CI; si la oración es correcta, lo que estábamos comprobando será CD:

Me (¿CD/CI?) *gusta el fútbol*

→ *Yo (suj.pac) soy gustado por el fútbol.

Oración agramatical, por tanto, **me=CI**.

Mis compañeros **me** (¿CD/CI?) *admiran*

→ Yo (suj.pac) soy admirado por mis compañeros (C.Ag).

Oración correcta, por tanto **me=CD**.

¿**Te** (¿CD/CI?) *apetece un helado?*

→ *Tú (suj.pac) eres apetecido por un helado.

Oración agramatical, por tanto **te=CI**.

Te (¿CD/CI?) *esperaré en el parque*

→ Tú (suj.pac) serás esperado en el parque por mí.

Oración correcta, por tanto **te=CD**.

Miró **a su hijo** (¿CD/CI?) *con cariño*

→ Su hijo (suj.pac) fue mirado con cariño por él/ella.

Oración correcta Por tanto **a su hijo=CD**.

No interesa la política **a los niños** (¿CD/CI?)

→ *Los niños (suj.pac) no son interesados por la política.

Oración agramatical, por tanto **a los niños=CI**.

Este es el único sistema fiable para distinguir eficazmente el CD del CI.

5.4. COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES (CC)

¿QUÉ SON LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES?

Son una función sintáctica (es decir, un trabajo) que desempeñan estructuras o categorías morfológicas variadas: SN, CP, Adv. o SAdv., incluso un tipo particular de pronombres.

Los circunstanciales, en su conjunto, expresan, como su nombre indica, las circunstancias en que sucede el proceso verbal. Pero este concepto debe tomarse en sentido amplio.

La clasificación –y a menudo el reconocimiento– de los circunstanciales se basa en criterios puramente semánticos. Tradicionalmente se dice que los circunstanciales no son obligatorios o imprescindibles.

¿DÓNDE APARECEN LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES?

Los complementos circunstanciales aparecen exclusivamente en el SV/Predicado de cualquier tipo de oración.

¿CÓMO APARECEN LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES? (cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Complemento Indirecto puede ser desempeñada, en la oración simple, por cuatro estructuras morfológicas distintas:

- 1) Un Sintagma Nominal: *Estuvimos **todo el día**.*
- 2) Una Construcción Preposicional (sin limitaciones en cuanto a preposiciones): *Estuvimos **por el día**.*
- 3) Un adverbio, un Sintagma Adverbial o una Locución Adverbial: *Llegará **mañana**; Llegará **muy pronto**; Llegará **a oscuras**.*
- 4) Los pronombres personales tónicos: ***conmigo, contigo, consigo*** (que solo funcionan como CC de Compañía).
- 5) En las oraciones compuestas, la función de algunos Complementos Circunstanciales puede ser asumida por las Oraciones Subordinadas Adverbiales.

Es muy útil recordar en este punto que la función de Complemento Circunstancial no puede ser desarrollada en ningún caso ni por el Adjetivo Calificativo ni por el Sintagma Adjetivo.

¿CÓMO RECONOCER LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES?

- Los Complementos Circunstanciales pueden aparecer en cualquier tipo de oración.
- No son sustituibles por ningún pronombre personal átono.
- Disponen de gran libertad de colocación (pueden aparecer antes del Sujeto, lo que no significa que formen parte de él).
- Jamás concuerdan con el Sujeto.
- En una misma oración pueden aparecer varios Complementos Circunstanciales, sin ninguna limitación. Incluso pueden aparecer dos Circunstanciales del mismo tipo.

¿CUÁNTOS TIPOS DE COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES EXISTEN?

Aunque no hay un acuerdo unánime, parece bastante sensato limitar e identificar convenientemente los Complementos Circunstanciales en nueve tipos:

- 1) Complemento Circunstancial de Lugar (CCL): designa la ubicación espacial del proceso verbal, expresando el lugar en donde, el lugar a donde, el lugar desde dónde o el lugar por dónde. A veces puede tener un valor metafórico o figurado (*Viene **de buena familia***).
- 2) Complemento Circunstancial de Tiempo (CCT): señala la ubicación en el tiempo (simultánea, anterior o posterior) del proceso verbal. (***Toda la mañana** llovió*).
- 3) Complemento Circunstancial de Modo, Manera o Medio (CCM): indica la manera en que se realiza el proceso verbal (*Me recibió **con los brazos abiertos***; *Cantaba **alegremente***) o el medio de comunicación o transporte empleado (*Me lo envió **por correo electrónico***; *Llegaré **en avión***).
- 4) Complemento Circunstancial de Instrumento (CCI): indica el instrumento o la herramienta de la que se vale el proceso verbal. Suele llevar la preposición "con" o "mediante" y un sustantivo contable en su término (*Abrió la puerta **con una llave***). Admite un valor metafórico o figurado (*Me engañó **con una mentira***).
- 5) Complemento Circunstancial de Materia (CCMat): indica la materia (prima) con la que se realiza el proceso verbal. En su construcción suele llevar la preposición "con" o "mediante" y un sustantivo concreto no contable o de materia en su término (*Hizo el pastel **con harina de trigo***).
- 6) Complemento Circunstancial de Compañía (CCCía): indica el ser animado que *acompaña* en la realización del proceso verbal. Cuando se construye como Construcción Preposicional suele llevar la preposición "con" (*Voy al cine **con mi hermano***). También pueden desempeñar esta función tres pronombres personales tónicos (***conmigo, contigo, consigo***: *Voy al cine **contigo***).
- 7) Complemento Circunstancial de Finalidad (CCF): señala la meta, el objetivo o el destino final del proceso verbal. Suele construirse con la preposición "para" (*Te lo digo **para tu información***, *He comprado flores **para mi padre***). Con frecuencia en el habla se sustituye por las Oraciones Subordinadas Finales.
- 8) Complemento Circunstancial de Causa (CCC): indica la causa a la que se atribuye el proceso verbal. Se suele construir con la preposición "por" o con locuciones preposicionales equivalentes ("debido a", etc.) (*Los campos se inundaron **por la lluvia torrencial***). En el habla se tiende a sustituir por las Oraciones Subordinadas Causales.
- 9) Complemento Circunstancial de Cantidad (CCCant): indica una cantidad cuando en la oración aparece un CD en forma pronominal (*Te lo he dicho **tres veces***). Cuando la oración no tiene CD (*La mesa mide **tres metros***), este complemento presenta características semejantes a las del CD (*La mesa **los** mide*), por lo que su análisis presenta ambigüedad.

5.5. ATRIBUTO (ATBO)

¿QUÉ ES EL ATRIBUTO?

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan sintagmas o construcciones morfológicas, imprescindible en los predicados de verbos copulativos. El Atributo mantiene relación morfosintáctica con el verbo y con el sujeto, del que *atribuye* cualidades, propiedades o estados. Es un complemento absolutamente incompatible con el Complemento Directo y con el Predicativo.

¿DÓNDE APARECE EL ATRIBUTO?

El atributo aparece de forma exclusiva en los predicados copulativos o atributivos. Estos predicados son los que llevan los verbos *ser, estar, parecer* como verbo principal.

¿CÓMO APARECE EL ATRIBUTO?

(cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Atributo puede ser desempeñada, en la oración simple, por tres estructuras morfológicas distintas:

- 1) Un Adjetivo Calificativo o Sintagma Adjetivo: *Juan es **bueno**; Ella es **muy sabia**.*
- 2) Un sustantivo o SN: *Luisa es **la médica del pueblo**.*
- 3) Excepcionalmente, una CP cuando pueda ser sustituida (fácilmente) por un adjetivo gentilicio: *Eva es **de Madrid**.*

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL ATRIBUTO?

- El Atributo aparece únicamente en las oraciones atributivas o copulativas (con los verbos *ser, estar o parecer*).

- El Atributo concuerda con el sujeto de la oración en género y número.
 - El Atributo puede sustituirse por el pronombre personal átono **lo**, que no admite variación de género ni de número.

Juan es bueno (masc., sg.) → *Ellas son **buenas*** (fem., pl.).

*Ella es **muy sabia*** (fem., sg.) → *Ellos son **muy sabios*** (masc., pl.).

*Luisa es **la médica del pueblo*** (fem., sg.)

→ *Ellos son **los médicos del pueblo*** (masc., pl.)

5.6. COMPLEMENTO PREDICATIVO (PVO)

¿QUÉ ES EL PREDICATIVO?

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan sintagmas o construcciones morfológicas), que mantienen una relación morfosintáctica con el verbo y con un elemento nominal de la oración. El Predicativo aparece exclusivamente en las oraciones predicativas (aquellas cuyo verbo principal es distinto a los verbos *ser, estar, parecer*), por lo que incompatible con el Atributo.

¿DÓNDE APARECE EL PREDICATIVO?

El Predicativo aparece exclusivamente en el SV/Predicado de las oraciones predicativas (las que tienen como verbo principal cualquiera que no sea *ser, estar, parecer*).

¿CÓMO APARECE EL PREDICATIVO?
(cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Predicativo puede ser desempeñada, en la oración simple, por dos estructuras morfológicas distintas:

- 1) Un Adjetivo Calificativo o Sintagma Adjetivo: *Los niños llegaron **cansados**; Mi hija acabó **muy contenta**.*
- 2) Un sustantivo o SN: *Elegimos a Elena **delegada de clase**.*

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL PREDICATIVO?

- El Predicativo aparece solo en las oraciones predicativas.

- El Predicativo no puede sustituirse por ningún pronombre personal (átono o tónico)
 - El Predicativo concuerda en género y número con un elemento nominal de la oración, que puede ser el Sujeto o el CD:

*El joven resultó **herido** (masc., sg.) → Las jóvenes resultaron **heridas** (fem., pl.).*

Es un Predicativo del Sujeto.

*Elegimos a Patricia **delegada** (fem., sg.) → Elegimos a los chicos **delegados** (masc., pl.).*

Es un Predicativo del CD.

EL PREDICATIVO, EL ATRIBUTO Y EL COMPLEMENTO CIRCUNSTANCIAL DE MODO

- Predicativo /vs/ Atributo: aparecen en tipos de oraciones diferentes; el Atributo se sustituye por "lo" y el Predicativo no se puede sustituir.
- Predicativo /vs/ CCM: un Adj.Calif. o S.Adj. no puede funcionar como CCM, pero sí como PVO. El CCM no concuerda jamás con el Suj. o el CD; el PVO concuerda con Suj. o CD.

5.7. COMPLEMENTO AGENTE (C.AG)

**¿QUÉ ES
EL COMPLEMENTO AGENTE?**

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan construcciones morfológicas que nombran al ser o entidad que realiza el proceso verbal en las oraciones pasivas. En las oraciones activas transitivas correspondientes siempre será el Sujeto.

**¿DÓNDE APARECE
EL COMPLEMENTO AGENTE?**

El Complemento Agente solo aparece en las oraciones cuyo verbo principal está en voz pasiva. La pasiva se construye con el verbo auxiliar *ser* al que se añade el participio del verbo que transmite el significado.

**¿CÓMO
APARECE EL
COMPLEMENTO
AGENTE?**

(cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Complemento Agente solo puede ser desempeñada, en la oración simple, por una estructura morfológica:

- 1) Una Construcción Preposicional (CP) que comience por la preposición "por" (rara vez comienza con "de"). El término (Sustantivo, SN, pronombre personal tónico) de esta Construcción Preposicional deberá tener el rasgo semántico de [+capaz]. (*El puente fue destruido **por la tormenta***).

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO AGENTE?

- El Complemento Agente solo puede aparecer en las oraciones pasivas.

- El Complemento Agente se reconoce porque, en la oración activa transitiva correspondiente, pasará a desempeñar la función de Sujeto.

- *El puente fue destruido **por la tormenta*** (orac. pasiva)
→ ***La tormenta** destruyó el puente* (orac. activa transitiva).

5.8. COMPLEMENTO DE RÉGIMEN VERBAL (CRV) o SUPLEMENTO (SUPL.)

**¿QUÉ ES
EL COMPLEMENTO DE RÉGIMEN VERBAL?**

Es una función sintáctica (es decir, un *trabajo*) que desempeñan únicamente construcciones preposicionales. Las preposiciones que encabezan esas construcciones preposicionales son *exigidas* por el verbo, que impone ese *régimen*. El Complemento de Régimen Verbal es obligatorio o imprescindible en los predicados en los que aparece, que frecuentemente son intransitivos pero también pueden ser transitivos.

**¿DÓNDE APARECE
EL CRV**

El Complemento de Régimen Verbal aparece exclusivamente en el SV/Predicado de las oraciones. Aunque es más frecuente en oraciones intransitivas, también puede aparecer en oraciones transitivas.

**¿CÓMO
APARECE EL
COMPLEMENTO
DE RÉGIMEN
VERBAL?**

(cuáles son sus posibles estructuras morfológicas)

La función de Complemento de Régimen Verbal, como se ha señalado, solo puede ser desempeñada, en la oración simple, por una estructura morfológica:

- 1) Una Construcción Preposicional (CP): una preposición seguida de un sustantivo, pronombre o SN. La preposición viene exigida o impuesta por el verbo. Las preposiciones que encabezan el CRV o Suplemento con más frecuencia son: *a, en, de, sin, con, sobre*. (*La conferencia trató **de las salidas profesionales***).

¿CÓMO RECONOCER Y COMPROBAR EL COMPLEMENTO DE RÉGIMEN VERBAL?

- El CRV solo puede aparecer con estructura morfológica de CP.
- El Complemento de Régimen verbal solo puede aparecer en el SV/Predicado de las oraciones.

- El CRV es más frecuente en oraciones intransitivas, ya que existe una cierta incompatibilidad entre CRV y CD, que se plantean como alternativas excluyentes en algunos verbos: *Aspira **a un nuevo cargo*** (CRV) /vs/ *Aspira **el olor de las flores*** (CD).

- Pero esa relativa incompatibilidad no se produce en oraciones como *Don Quijote confundió **molinos de viento*** (CD) *con **gigantes*** (CRV) o *No compares **mis calificaciones*** (CD) *con las notas de mi hermana* (CRV).
- El CRV no puede, como sí lo hacen otros complementos, sustituirse **entero** por ningún pronombre personal átono. Sí puede sustituirse su término por un pronombre tónico (personal o demostrativo), dejando siempre la misma preposición, ya que está exigida por el verbo:
*Luis confía **en sus compañeras*** → *Luis confía **en ellas***;
*Se queja **de su mala suerte*** → *Se queja **de eso***.

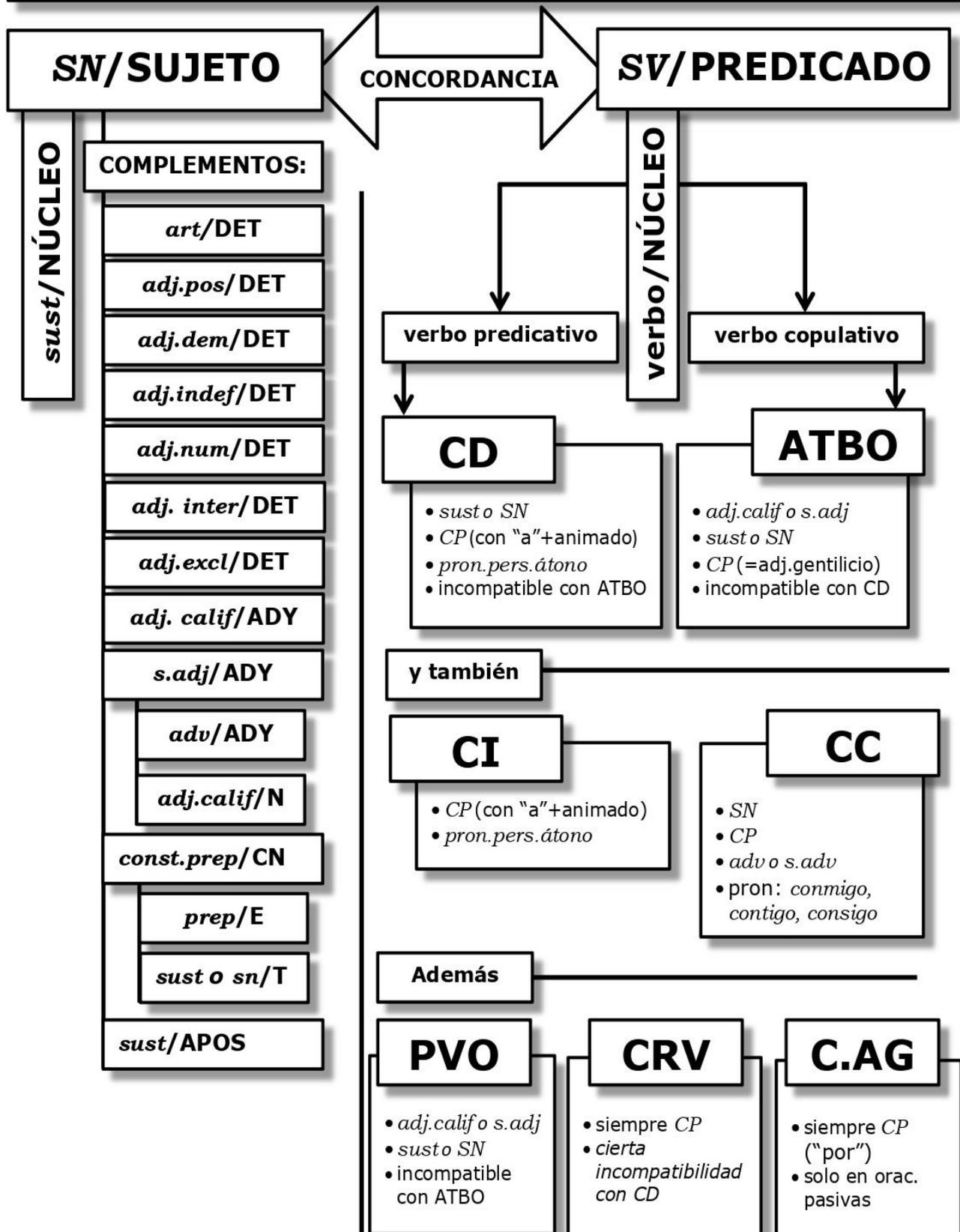
En la práctica resulta muy útil recordar que algunos verbos se construyen con SUPLEMENTO o COMPLEMENTO DE RÉGIMEN VERBAL.

Se trata de verbos pronominales (*quejarse de, arrepentirse de, vanagloriarse de, reírse de, ocuparse de, atreverse a, exponerse a, adelantarse a, inmiscuirse en, esforzarse en, preocuparse de/por, desprenderse de, privarse de, jactarse de, enterarse de...*).

También de otros verbos no pronominales (*adolecer de, abundar en, constar de, carecer de, versar sobre, consistir en, equivaler a, alardear de, desconfiar de, desistir de, renegar de, depender de, abusar de, convencer de, aludir a, recurrir a, renunciar a, acceder a, proceder a, bastar con, sobrar con, insistir en, influir en, prorrumper en, discrepar de...*).

La incompatibilidad entre CD y SUPLEMENTO no se produce en estructuras del tipo: “decir bondades del profesor”, “echar pestes de los políticos”, “transformar los panes en peces” , “comparar mis calificaciones con las notas de mi hermano”, “confundir molinos de viento con gigantes”, “mezclar los huevos con cuatro cucharadas de harina”...

ANALIZAR UNA ORACIÓN



El idioma funciona como una máquina llena de piezas que se pueden desmontar. Algunas son simples, y otras van enganchadas a nuevas piezas con las que encajan bien. [...] Montar y desmontar palabras puede resultar tan entretenido como hacer y deshacer rompecabezas, o como construir un castillo con pequeñas con pequeños módulos de plástico que, esparcidos sobre la mesa, jamás, nos darían la impresión de que fueran capaces de formar un conjunto de formas reconocibles.

Álex GRIJELMO; *La gramática descomplicada*



1. LA MORFOLOGÍA: ASPECTOS GENERALES

La Morfología es la parte de la Lengua que estudia la estructura, la formación y las clases de palabras. Las palabras son unidades de la lengua dotadas de significante y significado. Están constituidas por una o más unidades menores, dotadas también de significante y significado, a las que llamamos *monemas*. Por tanto, los *monemas* son las unidades más pequeñas de la lengua con significante y significado, aunque el significado que un *monema* aporte a una palabra puede parecer tan *insignificante* como el concepto de masculino, femenino o pluralidad. El significado global de una palabra depende, pues, de los significados de los *monemas* que esa palabra contenga. La operación que consiste en identificar cuáles son los distintos *monemas* de una palabra y qué significado o valor aportan al conjunto de esa palabra se llama *análisis morfológico*.

Hemos dicho que las palabras están formadas por unidades más pequeñas llamadas *monemas*. Existen dos tipos de *monemas*, de nombre y características muy distintas:

1. El LEXEMA o RAÍZ: es la parte esencial de una palabra, la que aporta su significado básico o principal, que remite al diccionario. Como con frecuencia a ese lexema se le añaden otros tipos de *monemas* (que veremos a continuación), en este manual se emplea el concepto de BASE LÉXICA, ya que es la "base" a partir de la cual se

construye la palabra. De las categorías gramaticales existentes, solo tienen Base Léxica los sustantivos, los adjetivos calificativos, los verbos y los adverbios.

2. Los MORFEMAS: son partes que se añaden a la Base Léxica (excepto los morfemas libres, que como su nombre indica no se incorporan a ninguna base léxica. Hablamos ahora de los morfemas DEPENDIENTES) para completar su significado con distintos matices. El significado o valor de los morfemas añadidos se agrega al significado de la base léxica para ofrecer el significado global de la palabra. Estos morfemas añadidos a la base léxica se clasifican en dos grupos:

2.1. MORFEMAS DEPENDIENTES GRAMATICALES o FLEXIVOS: son los que se añaden a una Base Léxica para dar lugar a distintas formas de una misma palabra.

2.1.1. MORFEMAS NOMINALES: si se añaden a sustantivos o adjetivos calificativos, estos morfemas nominales flexivos pueden informar del GÉNERO (masculino o femenino) o del número (singular o plural).

2.1.2. MORFEMAS VERBALES: si se añaden a verbos, estos morfemas (llamados tradicionalmente DESINENCIAS) informan del tiempo, el modo, el aspecto, el número y la persona.

2.2. MORFEMAS DEPENDIENTES DERIVATIVOS: son los morfemas que se añaden a una Base Léxica para dar lugar a palabras distintas. Dependiendo del lugar por el que se añaden a la Base Léxica reciben nombres distintos:

2.2.1. MORFEMAS DERIVATIVOS PREFIJOS: son los que se incorporan delante de la Base Léxica. Los prefijos tienen capacidad para matizar el significado de la Base Léxica.

2.2.2. MORFEMAS DERIVATIVOS SUFIJOS: son los que se incorporan detrás de la Base Léxica. Los sufijos tienen capacidad para matizar el significado de la Base Léxica y, en algunos casos, también pueden cambiar la categoría gramatical de esa Base Léxica, es decir, convierten un verbo en sustantivo, un sustantivo en adjetivo calificativo, un verbo en adjetivo calificativo, un adjetivo calificativo en un adverbio, etc.

2.2.3. MORFEMAS DERIVATIVOS INTERFIJOS: son los que se incorporan dentro de la Base Léxica. En castellano no existen muchos interfijos, y la mayoría se deben a cuestiones normativas, sin aportar ningún matiz de significado (es el caso de *pez*, que forma del diminutivo *pececito* y no **pecito* como sería esperable); en otros casos, el interfijo sí aporta un matiz de significado, aunque no siempre es muy fácil de identificar (es el caso de *apretujar*, variante de *apretar* con el interfijo *-uj-*. El DRAE dice de *apretujar*: "apretar mucho o reiteradamente").

Según la cantidad de *monemas* (Base Léxica y Morfemas) que entren a formar parte de una palabra, y según la vinculación entre estos *monemas* se pueden establecer cinco PROCEDIMIENTOS DE FORMACIÓN DE PALABRAS en castellano:

1. PALABRAS PRIMITIVAS: son las palabras más simples, formadas solo por una Base Léxica (*mar*) o por una Base Léxica a la que se añaden Morfemas Flexivos o Desinencias (*niño, niña, cantábamos*).

2. PALABRAS COMPUESTAS: son las formadas por COMPOSICIÓN, procedimiento de formación de palabras que consiste en la unión de dos o más Bases Léxicas, pudiendo llevar cada una de ellas sus propios morfemas flexivos o desinencias (*lavavajillas*,

hojalata, rojiblanco, curalotodo). Lo esencial de la composición es que sus piezas componentes puedan funcionar solas, que ambas Bases Léxicas conserven la capacidad de aparecer solas, aunque alguna haya sufrido una pequeña alteración para poder pronunciarse mejor (*alicaído*).

3. PALABRAS DERIVADAS: son las formadas por DERIVACIÓN, procedimiento de formación de palabras que consiste en añadir Morfemas Derivativos (Prefijos, Sufijos, Interfijos) a una Base Léxica (*perrito, amoral, antiarrugas*). Lo esencial de la derivación es que la Base Léxica pueda subsistir sin la presencia del Morfema Derivativo. La derivación es el procedimiento de formación de palabras más productivo en castellano.
4. PALABRAS PARASINTÉTICAS: son las formadas por PARASÍNTESIS, procedimiento de formación de palabras que ampara dos posibilidades:
 - 4.1. PARASÍNTESIS TIPO 1: consiste en unir dos Bases Léxicas y añadirle a alguna de ellas (generalmente a la segunda) un morfema derivativo sufijo (*barriobajero, quinceañero, terraplanista*). Lo esencial para considerar una palabra como parasintética del tipo 1 es que la palabra parasintética no exista como palabra compuesta (**barriobajo, *quinceaño, *terraplana*) ni como palabra derivada (**bajero, *añero, *planista*). Este procedimiento de formación de palabras no es muy productivo en castellano, y apenas crea palabras nuevas.
 - 4.2. PARASÍNTESIS TIPO 2: consiste en unir a una Base Léxica un Morfema Derivativo Prefijo y un Morfema Derivativo Sufijo simultáneamente, para crear una palabra que no exista sin la concurrencia simultánea de ambos derivativos (*embotellar* no existe como **embotella* ni como **botellar*; *enternecer* no existe como **entierno* ni como **ternecer*). Este procedimiento de la parasíntesis tipo 2, más reciente que el de la parasíntesis tipo 1, es un procedimiento muy productivo en el castellano actual.

A estos cuatro procedimientos de formación de palabras se deben añadir otros dos:

5. PALABRAS FORMADAS POR SIGLAS o ACRÓNIMOS: en el procedimiento de formación por SIGLAS, las palabras se forman a partir de las letras (generalmente iniciales) de otras palabras (AMPA: asociación de madres y padres de alumnos; AVE: alta velocidad española); en la ACRONIMIA se crea una palabra a partir de sílabas (iniciales o finales) de otras (Aceriales: aceros industriales). Las letras de las palabras formadas por siglas o acrónimos se escriben seguidas, sin puntos ni espacios entre ellas. La mayoría de siglas se escriben en mayúsculas, mientras que los acrónimos se escriben en minúscula.
6. PALABRAS APOCOPADAS: son las formadas por el procedimiento del acortamiento léxico, que consiste en formar una palabra a partir de otra que pierde sus sílabas finales. Algunos de estos acortamientos son de gran tradición en castellano, hasta el punto de que utilizar la forma no acortada resulta pedante (*cine* por *cinematógrafo*; *zoo* por *zoológico*). En otros casos, el acortamiento responde a un ámbito familiar o coloquial (*seño, bici*) por lo que no debe usarse en otros contextos.

2. LA MORFOLOGÍA: PREFIJOS, SUFIJOS e INTERFIJOS

2.1. Los PREFIJOS son morfemas dependientes derivativos que se anteponen a la Base Léxica para formar palabra. Un mismo prefijo puede tener valores diferentes (la "a-" de *acientífico* y de *asimilar*, en el primer caso es "negación" y en el segundo es "consecución o logro"), y un mismo sentido puede expresarse a través de varios prefijos, cuya distribución rige la norma lingüística (el conjunto de usos lingüísticos considerados correctos): la "anterioridad" puede expresarse con los prefijos "pre-" (*preelectoral*) o "ante-" (*anteayer*); la "intensificación o superioridad" puede expresarse con "extra-" (*extraordinario*), "hiper-" (*hipermercado*), "sobre-" (*sobrepeso*), "super-" (*supermujer*). Por ello el procedimiento más recomendable para un buen análisis morfológico es pensar cómo se ha formado la palabra y ver si ese prefijo aparece en otras palabras con el mismo valor.

2.2. Los SUFIJOS son morfemas dependientes derivativos que suceden a la Base Léxica para formar palabra. La sufijación es el procedimiento más importante de los procedimientos de derivación, tanto históricamente como en la creación de nuevas palabras (neologismos). Los sufijos, mayores en número que los prefijos, comparten con estos la polivalencia: un mismo sufijo puede tener aportar valores diferentes según la Base Léxica a que se una ("ero" es "oficio" en *librero* y "lugar" en *monedero*), y un mismo sentido puede expresarse a través de distintos sufijos según la norma lingüística (la "abstracción" puede expresarse mediante "-dad" (*igualdad*), "-tad" (*libertad*), "-ía" (*alegría*), "-ismo" (*oportunismo*), etc. La norma lingüística elige "-ería" como sufijo de "lugar" en *zapatería*, pero "-ero" como sufijo de "lugar" en *cenicero*.

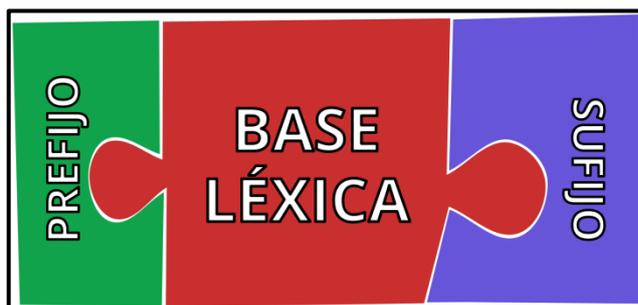
Gracias a la sufijación, el concepto primario representado por la Base Léxica queda orientado –según el sufijo añadido– semántica o gramaticalmente. Así se distinguen los sufijos apreciativos (que aportan un cambio semántico pero no gramatical) y los sufijos significativos (que aportan un cambio semántico y gramatical).

De la misma forma que sucede con los prefijos, el procedimiento más recomendable para la identificación de los sufijos es pensar cómo se ha formado la palabra, que cambio de categoría gramatical ha experimentado tras la incorporación del sufijos y ver si ese sufijo aparece en otras palabras con el mismo valor.

2.3. La INTERFIJACIÓN es una modalidad de la derivación que consiste en añadir un interfijo entre la Base Léxica y un derivativo sufijo (a estos efecto conviene recordar que son derivativos sufijos las terminaciones verbales de formas no personales). Un ejemplo de interfijación es *apretujar* que se ha creado al añadir el interfijo "-uj-" entre la base léxica "apret-" y el derivativo sufijo "-ar". El procedimiento de la interfijación es mucho menos productivo que el de la prefijación o la sufijación. Tampoco es fácil ni exacto asociar determinado significado fuera de ejemplos concretos. En la mayoría de los casos se trata de una cuestión de norma lingüística de carácter histórico. En las siguientes palabras se ha destacado el interfijo: *fealdad*, *pedregal*, *dentellada*, *grandullón*.

2.4. RAÍCES PREFIJAS Y RAÍCES SUFIJAS CLÁSICAS

Se denomina así una serie de elementos lingüísticos de origen latino y griego que pueden aparecer como primer elemento o como segundo elemento de una nueva formación de palabra (*cromo* en "cromografía" o "monocromo"). Pertenecen en su mayoría a los lenguajes técnico y científico, aunque van aumentando su ámbito de aparición hasta llegar al uso cotidiano (p.ej. "narcotraficante", "termodinámica"). Cuando en una palabra de nueva formación los dos componentes son de origen clásico, su comportamiento lingüístico es semejante al de las palabras compuestas.



PRINCIPALES PREFIJOS DEL CASTELLANO					
PREFIJO	SIGNIFICADO	EJEMPLO	PREFIJO	SIGNIFICADO	EJEMPLO
A-	consecución o logro	adelgazar, ahondar	A-, AN-	negación	amoral, anovulatorio
ANTE-	anterioridad	anteponer, anteayer	ANTI-	oposición, contrariedad	antitaurino
ARCHI-	intensificación	archiconocido	BI-, BIS-, BIZ-	dos veces	bicicleta, bisabuelo bizcocho
CIRCUN-, CIRCUM-	posición o movimiento alrededor	circunvecino, circumpolar	CON-, COM-, CO-	compañía, asociación, cooperación	convecino, compadre, coautor
CONTRA-	oposición, contrariedad	contraponer	DES-, DIS-, DE-	negación	deshacer, disconforme, devaluar
EN-, EM-	interioridad, consecución o logro	enestar, embarcar	ENTRE-, INTER-	posición intermedia	entreplanta, intermedio
EU-	bien, bueno	eufonía, eutanasia	EXO-, EX-	hacia fuera	exoesqueleto, extraer
EX-	cesación	exministro	EXTRA-	intensificación	extraplano
EXTRA-	exterior	extrarradio	HIPER-	intensificación, exceso	hipersensible
HIPO-	inferioridad, defecto	hipotenso	IN-, IM-, I-	negación	intocable, impago, irregular
INFRA-	inferioridad, defecto	infrahumano	INTRA-	interioridad	intramuscular
META-	más allá, a continuación	metafísica, metáfora	O-, OB-	oposición, resultado	oponer, obtener
PARA-	junto a, semejante	paramilitar	POLI-	abundancia, multitud	polideportivo
POS-, POST-	posterioridad	posponer, postventa	PRE-	anterioridad	preconciliar
PRO-	hacia delante, a favor	promover, pronaturaleza	PRO-	en vez de, delante de	pronombre prólogo
RE-	repetición	reutilizar	RE-, REQUETE-	intensificación apreciativa	rebonita, requetebién
RETRO-	hacia atrás	retropropulsión	SEMI-, HEMI-	la mitad (exacta o no)	semiesfera, hemiciclo
SIM-, SIN-	a la vez, al mismo tiempo, unión	simpatía, sincronizar	SUPRA-	más arriba	supranacional
SUB-	inferioridad, por debajo de	subterráneo	SOBRE-, SUPER-	superioridad o exceso	sobrecarga, superponer
TRAS-, TRANS-	al otro lado	trastocar, transporte	ULTRA-	más allá, excesivo	ultraderecha
VICE-	por debajo de (en orden)	vicepresidente	YUXTA-	junto a, al mismo nivel	yuxtaposición

PRINCIPALES SUFIJOS DEL CASTELLANO										
SUFIJOS APRECIATIVOS										
DIMINUTIVOS	-IT-, -ILL-, -IC-, -CIT-, -ECIT-, -CECIT-	carrito, papelillo, casica, jovencito, florecita, piececito	AUMENTATIVOS		-ÓN, -ÍSIM-, -AZ-, -OT-	novelón, altísimo, animalazo, amigote				
	-UEL-, -ETE	pequeñuelo, vejete								
DESPECTIVOS (sust. o adj.)	-AT-, -AC-, AJ-, -UC-, -UZA-, -UZC-, -UCH-, -ORR-, -ORRI-	niñato, libraco, pequeñajo, mujeruca, gentuza,	parduzco, papelucho, ventorro, bodorrio	DESPECTIVOS (verbos)		-ORR-, -URR-, -OT-, -ORROT-, -UQU-	chismorrear, canturrear, gimotear, chisporrotear, besuquear			
SUFIJOS SIGNIFICATIVOS										
FORMA SUSTANTIVOS ABSTRACTOS	-ANCIA, -ENCIA, -ANZA		repugnancia, clemencia, templanza							
	-DAD, -IDAD, -EDAD, -TAD, -TUD		crueldad, responsabilidad, zafiedad, libertad, senectud							
	-ERÍA, -ÍA	tontería, valentía	-ACIÓN, -ICIÓN			oración, perdición				
	-EZ, -EZA	brillantez, bajaiza	-AMIENTO, -IMIENTO			pensamiento, sentimiento				
	-OR, -URA	dulzor, locura	-ADA, -ADO, -IDA			sentada, planchado, salida				
	-ISMO	oportunismo	-AZO			puñetazo				
	-UMBRE	mansedumbre	-AJE			aterrizaje				
-ATORIA	eliminatória	-ERA			llorera					
FORMA SUSTANTIVOS DE OFICIO/ DE RELACIÓN	-ARIO/A	secretario/a	-ERO/A	librero/a	-OR/A	pintor/a				
	-ISTA	pianista	-NTE	dibujante						
FORMA SUSTANTIVOS COLECTIVOS	-ADA, -ADO, -EDA, -EDO		muchachada, alumnado, alameda, robledo			-AJE	cortinaje			
	-AMEN, -AMENTA, -IMENTA		maderamen, cornamenta, impedimenta							
	-AR, -AL	pinar, arenal			-ARIO	osario				
	-ERÍO, -ERÍA, -ÍO	caserío, sillería, mujerío			-ENA	docena				
FORMA SUSTANTIVOS DE LUGAR	-ADERO, -EDERO, -IDERO	fregadero, comedero, hervidero			-ADOR, -EDOR, -IDOR	cenador comedor recibidor				
FORMA ADJETIVOS GENTILICIOS	-ACO/A, -ÁN, -ANO/A, -EGO/A, - ENO/A, -ENSE, -EÑO/A, -ÉS/A, -Í, -INO/A		eslovaco, alemán, valenciano, gallego, chileno, almeriense, madrileño, portugués, iraní, granadino							
FORMA ADJETIVOS DE CAPACIDAD O POSIBILIDAD	-ABLE, -IBLE, -UBLE	plegable, convertible, soluble	FORMA ADJETIVOS DE SEMEJANZA O POSESIÓN		-AD-, -ENT-, -IZ-, -ÁCEO/A, -ECIN-, -ÓN/A, -UD-	anaranjado, amarillento, enfermizo, grisáceo, blanquecino, cincuentón, barrigudo				
	-AL, -IL	ministerial, infantil								
FORMA ADJETIVOS CALIFICATIVOS	-AR	familiar		FORMA SUSTANTIVOS O ADJETIVOS DE AGENTE	-ADERA, -ADOR, -EDOR, -IDOR		regadera, fiador, proveedor, oidor			
	-IN-, -IAN, -UN-	marino, machadiano, vacuno			-ANDER-		curandero			
	-ARI-	fraccionario			-ANTE, -IENTE,		amante, escribiente			
	-ATIV-, -ITIV-, -IV-	comparativo, competitivo, deportivo			-ÓN		mirón			
	-ATORI-, -ETORI-, -ITORI-	compensatorio, supletorio, inhibitorio			-ISTA	partidista				
					-OS-	sudoroso				
	-ER-, -ESC-, -IC-	faldero, novelesco, volcánico			-IENT-	hambriento				
			-ADIZ-, -EDIZ-, -IDIZ-	resbaladizo, movedizo, huidizo						
					FORMA VERBOS		-EAR	bromear		
							-ECER	enloquecer		
							-IFICAR	santificar		
							-IZAR	ralentizar		

INTERFIJOS FRECUENTES en CASTELLANO		
INTERFIJO	SIGNIFICADO APROXIMADO	EJEMPLO
-EC-	Apreciativo o irónico	Solecito, mesecito, jefecillo
-AR-, -AN-	Idea de abundancia	Humareda, bocanada
-OT-, -ET-, -AT-	Contundencia o golpe	Manotazo, Golpetazo, Zapata
-ARR-, -URR-, -ORR-, -UJ-	Significado despectivo	Jugarreta, mansurrón, chismorrear, apretujar
-IC-, -IQU-	Acción desarrollada sin interés	Lloriquear
-OT-, -ET-, -ORROT-, -UQU-	Acción repetida (a menudo con poco interés)	Fregotear, toquetear, chisporrotear, besuquear

RAÍCES PREFIJAS CLÁSICAS					
RAÍZ PREFIJA	SIGNIFICADO	EJEMPLO	RAÍZ PREFIJA	SIGNIFICADO	EJEMPLO
AERO-	aire	aeropuerto	ANFI-	ambos	anfíbio
ANTROPO-	hombre	antropología	AUTO-	por sí mismo	automóvil
BIO-	vida	biología	CARDIO-	corazón	cardiopatía
CEFALO-	cabeza	cefalópodo	CINEMATO-	movimiento	cinematógrafo
COSMO-	universo	cosmonave	CRONO-	tiempo	cronógrafo
DECA-	diez	decálogo	DEMO-	pueblo	democracia
DODECA-	doce	dodecaedro	ENDECA-	once	endecasílabo
FONO-	sonido	fonología	FOTO-	luz	fotofobia
GASTRO-	estómago	gastronomía	GEO-	tierra	geología
GIGA-	muy grande/ mil millones	gigabyte	HECTO-	cien	hectómetro
HELIO-	sol	heliocéntrico	HEMATO-/HEMO-	sangre	hemorragia
HEPAT-	hígado	hepatitis	HEPTA-	siete	heptasílabo
HETERO-	otro	heterodoxo	HEXA-	seis	hexágono
HIDRO-	agua	hidroterapia	HOMEO-/HOMO-	semejante	homólogo
ISO-	igual	isotermo	KILO-	mil	kilómetro
MACRO-	grande	macrocéfalo	MEGALO-/MEGA-	grande/un millón	megalómano, megabyte
MONO- /MON-	uno solo	monoplaza, monarca	NARCO-	sueño	narcolepsia
NECRO-	muerte	necrópolis	NEURO-	nervio	neurología
OFTALMO-	ojo	oftalmología	OLIG-	poco	oligarquía
OMNI-	todo	omnipotente	OTO-	oído	otosclerosis
PANTO- /PAN-	todo	paneuropeo	PERI-	alrededor de	perímetro
PLUS-	más	plusvalía	PROTO-	primero	protohistoria
PSICO-	mente	psicología	SEMA-	signo	semáforo
SEUDO-	falso	seudoprofeta	TERMO-	calor	termómetro
TETRA-	cuatro	tetramotor	TOPO-	lugar	topografía
XENO-	extranjero	xenofobia	ZOO-	animal	zoología

RAÍCES SUFIJAS CLÁSICAS					
RAÍZ SUFIJA	SIGNIFICADO	EJEMPLO	RAÍZ SUFIJA	SIGNIFICADO	EJEMPLO
-ALGIA	dolor	lumbalgia	-ARQUÍA, -ARCA	poder	monarquía
-CEFAL-	cabeza	bicéfalo	-CIDIO, -CIDA	matar	homicidio, homicida
-CRACIA, -CRATA	gobierno	democracia, demócrata	-CRONÍA	tiempo	isocronía
-EDRO	plano	poliedro	-FAGIA, -FAGO	comer	antropofagia, antropófago
-FERO	que produce	petrolifero	-FILIA, -FILO	amistad	anglófilo
-FOBIA	odio	claustrofobia	-FONÍA, -FONO	sonido	telefonía
-GAMIA, -GAMO	matrimonio	endogamia, polígamo	-GENIA, -GENO	origen	patógeno
-GONO	ángulo	polígono	-LATRÍA, -LATRA	adoración	egolatría
-LOGÍA, -LOGO	estudio estudioso	teología, neumólogo	-MANÍA, -MANO	locura	dipsomanía, cleptómano
-METRÍA, -METRO	medida	audiometría, termómetro	-MORFO	forma	amorfo
-NOMÍA, -NOMO	ley	autonomía, autónomo	-ONIMIA, -ONIMO	nombre	topónimo
-PATÍA, -PATA	enfermedad	cardiopatía	-PODE, -PODO	pie	tripode
-PTERO	con alas	díptero	-RAGIA	derrame	hemorragia
-SCLEROSIS	endurecimiento	arteriosclerosis	-SCOPIO	visión	telescopio
-TOMÍA	división	traqueotomía	-VORO	que come	herbívoro

3. LA MORFOLOGÍA: CATEGORÍA GRAMATICALES

La MORFOLOGÍA se ocupa también de clasificar las palabras en categorías gramaticales o clases de palabras. El criterio de clasificación es morfológico, pero utiliza también criterios sintácticos (la capacidad de cada categoría gramatical para realizar determinadas funciones o *trabajos* dentro de la oración o los sintagmas) y semánticos (su capacidad para significar).

En virtud de estos criterios se han establecido las distintas CATEGORÍAS GRAMATICALES:



CAT. GRAMATICAL	SIGNIFICADO LÉXICO o GRAMATICAL	VARIABLE o INVARIABLE	DEFINICIÓN
SUSTANTIVO	léxico	variable en género y número	Designa seres, objetos, conceptos, cualidades abstractas, relaciones, instituciones, etc.
ADJETIVO CALIFICATIVO	léxico	variable en género, número y grado	Designa cualidades concretas, estados, características o propiedades.
VERBO	léxico	variable en tiempo, modo, aspecto, número y persona	Expresa acciones, estados, procesos o eventos situándolos en el eje temporal.
ADVERBIO	léxico (no todos)	invariable	Expresa circunstancias muy diversas.
ARTÍCULO	gramatical	variable en género y número	Sirve para colocar en el espacio y el tiempo a los sustantivos.
ADJETIVOS DETERMINATIVOS (demostrativos, posesivos, numerales, indefinidos, interrogativos, exclamativos)	gramatical	variable en género y número (algunos), otros también en persona.	Señalan referencia espacio-temporal (demostrativos); posesión o pertenencia (posesivos); orden, cantidad, multiplicación, división o asignación (numerales); existencia, identidad, cantidad no precisa (indefinidos); sustituyen lo ignorado (interrogativos); o ponderan (exclamativos).
PRONOMBRES PERSONALES	gramatical	variable en género, número y caso	Se refieren a las personas gramaticales.
PRONOMBRES DETERMINATIVOS (demostrativos, posesivos, numerales, indefinidos, interrogativos, exclamativos)	gramatical	variable en género y número (algunos), otros también en persona.	Señalan referencia espacio-temporal (demostrativos); posesión o pertenencia (posesivos); orden, cantidad, multiplicación, división o asignación (numerales); existencia, identidad, cantidad no precisa (indefinidos); sustituyen lo ignorado (interrogativos); o ponderan (exclamativos).
PREPOSICIÓN	gramatical	invariable	Sirve para relacionar unas palabras con otras introduciendo jerarquía entre ellas.
CONJUNCIÓN	gramatical	invariable	Sirve para relacionar unas palabras con otras en un plano de igualdad o equivalencia.
INTERJECCIÓN	gramatical	invariable (aunque tengan como origen palabras variables)	Expresa estados de ánimo o capta la atención del oyente.

4. EL SUSTANTIVO

4.1. El sustantivo es la categoría gramatical o clase de palabras con la que designamos los seres, objetos, conceptos, cualidades abstractas, relaciones, etc. del mundo físico o mental. Morfológicamente, el sustantivo tiene lexema o Base Léxica y morfemas de género y de número, pudiendo aceptar también morfemas derivativos prefijos y sufijos, así como ampliar sus lexemas mediante la composición.

4.2. Desde el punto de vista morfológico, la característica de los sustantivos es su comportamiento frente al género y al número. No se debe confundir género y sexo: el género es un rasgo gramatical; el sexo es un rasgo biológico propio de algunos seres vivos: género y sexo no siempre coinciden (p.ej. en los seres humanos tomados en grupo: el gentío, la gente).

Está claro entonces que una cosa es el género y otra el sexo, aunque los políticos españoles suelen confundirlos cuando hablan (suponemos que solo en este caso) y se refieran a menudo a la violencia de género en vez de decir violencia sexual o violencia machista.

Álex GRIJELMO

Según el GÉNERO gramatical, los sustantivos pueden ser invariables o variables. Los invariables (que son la mayoría de sustantivos del castellano) tienen un género gramatical determinado, masculino o femenino, pero no pueden cambiar de género. Por ello no presentan morfema de género (\emptyset). El sustantivo *mano* es femenino invariable, y el sustantivo *armario* es masculino invariable. En estos casos la terminación del sustantivo no indica su género: femeninos que terminan en -o (*dinamo*), masculinos que terminan en -a (*mapa*), terminación en -u para masculinos o femeninos (*espíritu, tribu*), terminación en consonante (*corazón, razón, dolor, flor*).

Los sustantivos variables respecto al género son los que pueden cambiar su género. Para ello, utilizan los morfemas gramaticales nominales de género. El género de un sustantivo puede variarse mediante distintos procedimientos:

- 1) Intercambiando los morfemas tradicionales \emptyset , -o, -e para el masculino y -a para el femenino (*león, -a; niño, -a; sastre, -a*);
- 2) Intercambiando otros morfemas menos frecuentes, como sucede en los casos de *abad \emptyset /abad-esa; cond-e/cond-esa; act-or/actr-iz; héro-e/hero-ína; gall-o/gall-ina*;
- 3) Intercambiando el artículo. El sustantivo permanece invariable y marca el género, con posibilidad de cambio, mediante el artículo y otras concordancias): *el/la astronauta; el/la testigo; el/la ascensorista; el/la cantante; el/la artista*.
- 4) Intercambiando lexemas distintos, de manera que se utiliza una palabra para designar al masculino y otra palabra para designar al femenino. Técnicamente, este procedimiento se denomina por *heterónimos*: *macho/hembra; varón/mujer; toro/vaca; caballo/yegua, etc.*

En estos sustantivos variables, el cambio de género informa a veces sobre la variación biológica o sexual: aquellos casos en los que el masculino gramatical se corresponde con el macho de la especie y el femenino gramatical con la hembra de la especie (*hermano/-a; marqués/-esa; el/la cantante; toro/vaca*). Pero en otros muchos casos, el cambio de género no informa sobre la variación biológica, sencillamente porque se trata de sustantivos que designan seres, objetos o realidades no sexuadas. En todos estos casos, la variación de género informa de otro tipo de relación que debe precisarse en cada caso, comparando el significado del masculino y del femenino: *manzano/manzana* (árbol/fruta); *barco/barca* (tamaño); *el trompeta/la trompeta* (agente-instrumento); *banco/banca* (establecimiento/institución o individual/colectivo).

Algunos sustantivos tienen significado diferente según su género:

el/la editorial
el/la orden
el/la frente
el/la cólera
el/la corte
el/la coma

El NÚMERO es la otra marca morfológica de los sustantivos. Esta marca gramatical refleja la oposición unidad/pluralidad. Los sustantivos en singular nombran un solo ser, objeto o realidad, y en castellano no llevan ningún morfema que indique su número (Ø); los sustantivos en plural nombran varios seres, objetos o realidades de una misma clase y llevan generalmente los morfemas -s o -es.

La norma señala que los sustantivos que terminan en singular en vocal átona o en las vocales tónicas -á, -é, -ó forman el plural añadiendo -s: *gatos, sofás, cafés, burós*; mientras que los sustantivos que terminan en singular en consonante distinta de -s/-x o en las vocales tónicas -í /-ú forman el plural añadiendo -es: *pasteles, esquíes, zulúes*. En el uso, sin embargo, las palabras que terminan en vocal tónica -í/ -ú forman el plural en -s, sobre todo los que acaban en -ú: *bisturís* (frente a *bisturíes*), *menús* (frente a *menúes*), *champú* (frente a *champúes*). Los sustantivos que en singular terminan en las consonantes -s/ -x forman el plural de una forma muy simple: si en singular la palabra es aguda, forma el plural añadiendo -es (*marqués* → *marqueses*; *compás* → *compases*); pero si en singular la palabra es llana o esdrújula, forma el plural mediante el artículo (*la dosis* → *las dosis*; *el tórax* → *los tórax*).

El número en castellano presenta algunas curiosidades en cuanto a su formación y significado: por ejemplo hay sustantivos que solo tienen singular (*cenit, cariz, sed*) mientras otros solo tienen plural (*cosquillas, enseres, víveres, exequias, nupcias*); en otros sustantivos, la variación singular/plural no es informativa, ya que se trata de objetos formados por dos partes simétricas (*tenaza/s, tijera/s, pantalón/es*); en algunos sustantivos la variación singular/plural no informa de cantidad, pero sí transmite otra información: por ejemplo, en sustantivos de materia el plural puede significar *trozos, tipos o variedades* (*maderas, vinos, hierros*); en sustantivos abstractos el plural puede convertirlos en concretos (*amistad/amistades, paz/paces*); o incluso en otros sustantivos puede marcar un énfasis del emisor (*cielo/cielos; escalera/escaleras; tripa/tripas; barba/barbas*).

4.3. Por su capacidad de SIGNIFICACIÓN, los sustantivos se clasifican tradicionalmente en los siguientes grupos:

- Sustantivos propios: designan seres únicos, distinguiendo un individuo particular entre los restantes de su clase. Los sustantivos propios identifican un individuo entre un grupo. Son los nombres de pila, los apellidos, los apodos, los topónimos, los títulos de obras, empresas, organismos, las marcas, los nombres de ríos, mares... En castellano los sustantivos propios se escriben con inicial mayúscula (*Antonio, Rodríguez, El Tuerto, París, Telefónica, Danone, Duero, Mediterráneo...*)

- Sustantivos comunes: designan clases, agrupando bajo una misma denominación conjuntos múltiples con elementos de características comunes. En este sentido, nombran un individuo sin diferenciarlo del resto de los de su clase. Los sustantivos comunes se clasifican en dos grupos: concretos y abstractos

- Sustantivos concretos: designan seres, objetos o realidades físicas perceptibles por los sentidos (*agua, lápiz, piedra, casa*). Estos sustantivos concretos se clasifican en:

- Sustantivos contables (o genéricos): designan entidades limitadas en su forma y extensión, que se pueden contar, ya sea de modo individual (*lápiz, álamo, soldado*) o de modo colectivos (*alameda, ejército*).

- Sustantivos incontables o de materia: designan sustancias que se presentan en la naturaleza de modo continuo, que no se pueden contar en su presentación original pero sí medir o pesar (*agua, tinta, petróleo*).

- Sustantivos abstractos: designan realidades mentales captables por la inteligencia y representables como conceptos: son abstractos los sustantivos que designan conceptos, procesos o cantidades (*belleza, blancura, delgadez, carrera, docena, montón, puñado*). También son abstractos los sustantivos que tienen un morfema derivativo sufijo de abstracción.

5. EL ADJETIVO CALIFICATIVO

5.1. El adjetivo calificativo es la categoría gramatical con la que designamos cualidades, estados, características o propiedades del sustantivo. Morfológicamente, el adjetivo presenta base léxica o lexema y morfemas de género y número, pudiendo admitir morfemas derivativos (prefijos o sufijos: en especial el morfema de grado), así como ampliar sus lexemas mediante la composición.

5.2. Desde el punto de vista de la Morfología, el género y el número del adjetivo no son propios, sino que adopta el género y el número del sustantivo al que califica, según la relación de concordancia que se produce entre estas dos categorías gramaticales.

Según el GÉNERO, existen dos clases de adjetivos calificativos: los de una sola terminación y los de dos terminaciones. Los adjetivos calificativos de una sola terminación son invariables (una única forma para masculino y femenino: *feliz, alegre, fácil*). Los adjetivos calificativos de dos terminaciones ofrecen oposición de género: utilizan los morfemas $-\emptyset$, $-o$ para el masculino (*traidor, blanco*), y el morfema $-a$ para el femenino (*traidora, blanca*).

Excepcionalmente, cuando un adjetivo calificativo se sustantiva, puede asumir el género neutro, aunque este género no es morfológico, sino que se construye con la anteposición del artículo lo a la forma del masculino (*lo bueno*). „

Según el NÚMERO, los adjetivos calificativos pueden expresar singular o plural, adoptando el número del sustantivo al que califiquen. El singular no tiene ningún morfema específico, como ya ocurría en el sustantivo, por lo que se representa con \emptyset ; el plural de los adjetivos calificativos se expresa con los morfemas $-s$ o $-es$ (*blanco/blancos; traidor/traidores*). „

El adjetivo calificativo posee un morfema derivativo sufijo propio: el morfema de GRADO (compartido sólo con algunos adverbios). El morfema de grado indica la intensidad en la que se posee una cualidad. Los grados del adjetivo son tres: positivo, comparativo y superlativo.

GRADOS DEL ADJETIVO CALIFICATIVO				
GRADO	DEFINICIÓN	TIPOS	FORMACIÓN	EJEMPLO
POSITIVO	Expresa una cualidad o estado del sustantivo sin indicar su intensidad.			alto
COMPARATIVO	Se contrastan dos cualidades de un mismo ser u objeto, o el grado en que dos seres u objetos poseen una misma cualidad.	inferioridad	MENOS+adj.positivo+QUE	menos alto que
		igualdad	TAN+adj.positivo+COMO	tan alto como
		superioridad	MÁS+adj.positivo+QUE	más alto que
SUPERLATIVO	Se expresa la cualidad en su grado máximo o comparándola con un grupo.	absoluto sintético	adj.positivo+sufijo <i>-ísimo/a</i>	altísimo/a
		absoluto analítico	<i>muy</i> +adj.positivo	muy alto
		relativo	artículo+ <i>más/menos</i> +adj.positivo+ <i>de/entre</i>	el/la más/menos alto de/entre

Algunos adjetivos calificativos poseen, por motivos históricos, comparativos y superlativos irregulares:

ADJETIVOS CALIFICATIVOS CON GRADO IRREGULAR		
ADJETIVO	COMPARATIVO IRREGULAR	SUPERLATIVO IRREGULAR
bueno	mejor	óptimo (pero también <i>buenísimo</i> o <i>muy bueno</i>)
malo	peor	pésimo (pero también <i>malísimo</i> o <i>muy malo</i>)
grande	mayor	máximo (pero también <i>grandísimo</i> o <i>muy grande</i>)
pequeño	menor	mínimo (pero también <i>pequeñísimo</i> o <i>muy pequeño</i>)
bajo	inferior	ínfimo (pero también <i>bajísimo</i> o <i>muy bajo</i>)
alto	superior	supremo (pero también <i>altísimo</i> o <i>muy alto</i>)

Y otros adjetivos calificativos, también por motivos históricos, forman el superlativo absoluto sintético de modo culto:

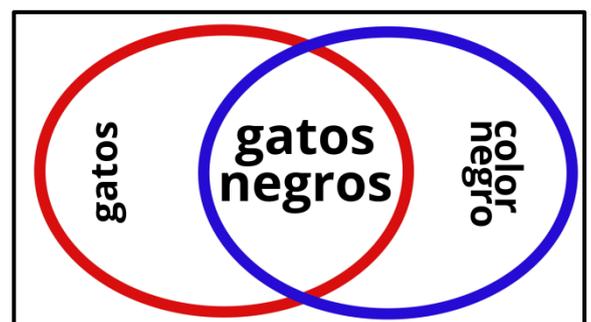
ADJETIVOS CALIFICATIVOS CON SUPERLATIVO CULTO	
ADJETIVO	SUPERLATIVO CULTO
áspero	aspérrimo
cruel	crudelísimo
fuerte	fortísimo
íntegro	integérrimo
libre	libérrimo
pobre	paupérrimo
pulcro	pulquérrimo
sabio	sapientísimo

El morfema de grado no es la única posibilidad que existe en castellano para ponderar la intensidad en la que se posee una cualidad. Otras posibilidades son: la repetición del adjetivo calificativo (en contextos coloquiales: *Mi hermano es español español*), la anteposición de prefijos de intensificación (*Mi hermano es superespañol*) o la posposición de expresiones de valor ponderativo (*Mi hermano es español de los de verdad*, *Mi hermano es español de toda la vida*, etc.)

Además del Morfema de Grado, existen otros sufijos propios del adjetivo, como los llamados formadores de adjetivos. Forman adjetivos calificativos a partir de palabras primitivas de otras categorías gramaticales. Algunos de estos sufijos son: -al (semanal), -il (monjil), -ble (plegable), -nte (amante), -dor (bronceador), -ero (maderero), -oso (sudoroso), -ista (idealista), -ano (cristiano), -ense (abulense), -ecino (mortecino), etc.

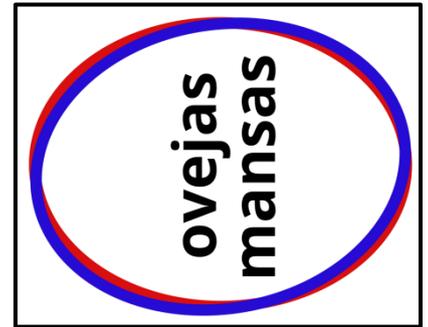
5.3. Desde el punto de vista SEMÁNTICO, para el adjetivo calificativo que desempeñe la función de adyacente de un sustantivo debe plantearse qué tipo de relación de significado establece con él. Así, se distinguen los adjetivos calificativos especificativos y los adjetivos calificativos explicativos:

Los ESPECIFICATIVOS aportan una cualidad que limita o restringe la capacidad significativa del sustantivo al que acompaña. El ámbito de significación del sustantivo (*gatos*) queda limitado



solo a aquellos que posean la cualidad expresada por el adjetivo calificativo (*negros*). La secuencia *gatos negros*, por tanto, no es aplicable a todos los *gatos*, sino solo a aquellos que cumplan con la condición de ser *negros*. El hablante ha elegido *negros*, pero su elección podría haber sido distinta (*blancos*).

Los EXPLICATIVOS, también llamados EPÍTETOS, expresan una cualidad propia del sustantivo, sin limitarlo en su significación, por lo que apenas son informativos. De hecho, la supresión de un adjetivo explicativo apenas supone alteración del significado conceptual del sustantivo. La secuencia *ovejas mansas* es aplicable a todas las ovejas del mundo, ya que no existen ovejas a las que no se pueda aplicar la característica de la *mansedumbre*. El hablante solo tiene la elección de añadir o no el adjetivo explicativo.



Los límites entre los adjetivos especificativos y explicativos se desdibuja en algunos contextos (orales, literarios) dependiendo de la intención del hablante, la interpretación del oyente o el contexto comunicativo.

6. LOS ADJETIVOS DETERMINATIVOS

6.1. Los adjetivos determinativos son la categoría gramatical con la que marcamos el terreno que concierne al sustantivo al que acompañan, es decir, determinan o actualizan su extensión. Sin los adjetivos determinativos el sustantivo tiene un significado potencial (remite solamente al concepto): *gato, mesa, niño...* La presencia de un adjetivo determinativo confiere existencia a lo nombrado, lo sitúa en unas coordenadas espaciales y temporales: *este gato, varias mesas, tres niños...*

6.2. Morfológicamente los adjetivos determinativos son morfemas gramaticales libres, que concuerdan en número con el sustantivo y en género si poseen la forma correspondiente. La función sintáctica de los adjetivos determinativos es la de "Determinante" del núcleo. Algunas de las formas de los adjetivos determinativos pueden ser también pronombres determinativos.

6.3. Adjetivos determinativos demostrativos: indican referencia subjetiva a la distancia (espacio-temporal) en relación con las personas gramaticales (*Dame ese libro*). Tradicionalmente se habla de demostrativos de proximidad al espacio-tiempo de la 1ª persona (*este, esta; estos, estas*); de proximidad al espacio-tiempo de la 2ª persona (*ese, esa; esos, esas*); de proximidad al espacio-tiempo de la 3ª persona (*aquel, aquella; aquellos, aquellas*).

ADJETIVOS DETERMINATIVOS DEMOSTRATIVOS				
PERSONA	SINGULAR		PLURAL	
1ªpers. (YO/NTROS)	este	esta	estos	estas
2ª pers (TÚ/VTROS)	ese	esa	esos	esas
3ªpers (ÉL/ELLAS)	aquel	aquella	aquellos	aquellas

6.4. Adjetivos determinativos posesivos: indican relación de posesión o pertenencia (en sentido amplio) respecto a las personas gramaticales. Se organizan, por tanto, manteniendo la referencia de las personas gramaticales:

ADJETIVOS DETERMINATIVOS POSESIVOS							
POSEEDOR	PERSONA	FORMAS ÁTONAS		FORMAS TÓNICAS			
		singular	plural	singular		plural	
				masc.	fem.	masc.	fem.
uno solo	1ªpers.	mi	mis	mío	mía	míos	mías
	2ªpers.	tu	tus	tuyo	tuya	tuyos	tuyas
	3ªpers.	su	su	suyo	suya	suyos	suyas
varios	1ªpers.			nuestro	nuestra	nuestros	nuestras
	2ªpers.			vuestro	vuestra	vuestros	vuestras
	3ªpers.	su	sus	suyo	suya	suyos	suyas

6.5. Adjetivos determinativos numerales: indican orden, cantidad precisa, multiplicación, división o asignación. El inventario de los adjetivos numerales es abierto. Se clasifican por su valor semántico:

ADJETIVOS DETERMINATIVOS NUMERALES		
TIPO	VALOR	EJEMPLOS
CARDINALES	son los nombre de los números enteros	cero, uno, dos, tres, dieciséis, veintiuno, treinta y uno, doscientos dos
ORDINALES	indican el número ocupado en una serie	primero, segundo, décimo, undécimo, duodécimo, decimotercero, vigésimo, trigésimo, cuadragésimo, quincuagésimo, sexagésimo, septuagésimo, octogésimo, nonagésimo, centésimo
MULTIPLICATIVOS	indican multiplicación	doble, tripe, cuádruple, quíntuplo, séxtuplo, óctuplo, nóuplo, décuplo, undécuplo, duodécuplo, céntuplo
PARTITIVOS	indican fracción	medio
DISTRIBUTIVOS	indican asignación	sendos (uno cada uno); ambos (los dos); cada

6.6. Adjetivos determinativos indefinidos: señalan identidad, existencia o cantidad de modo no preciso. Los adjetivos determinativos indefinidos presentan un inventario relativamente extenso:

ADJETIVOS DETERMINADOS INDEFINIDOS				
TIPO	EJEMPLO		EJEMPLO DE USO	
CUANTITATIVOS	bastante	tanto	He comprado bastantes libros	He leído tantos libros
	demasiado	poco	He comido demasiado arroz	He comido poco arroz
	varios	mucho	He hecho varios amigos	He hecho muchos amigos
	todo		He comprado toda la fruta	
IDENTIFICATIVOS	cierto	tal	Conocí a cierto periodista	Ha venido un tal Antonio
	cualquier	otro	Cualquier día me voy	Otro día saldremos al campo
	demás	ningún	Los demás alumnos vendrán	Ningún alumno vendrá
	mismo	algún	El mismo individuo regresó	Algún alumno apareció
con sus variaciones de género y número cuando sean posibles				

6.7. Adjetivos determinativos interrogativos y exclamativos: los interrogativos son sustitutos de un elemento desconocido o ignorado; los exclamativos ofrecen un significado ponderativo. Tanto los adjetivos interrogativos como los exclamativos se escriben con tilde:

ADJETIVOS DETERMINATIVOS INTERROGATIVOS		ADJETIVOS DETERMINATIVOS EXCLAMATIVOS	
EJEMPLO	EJEMPLO DE USO	EJEMPLO	EJEMPLO DE USO
¿qué?	¿Qué libro es ese?	¡qué!	¡Qué hermosura!
¿cuál?	¿Cuál libro prefieres?	¡cuánto!	¡Cuánto bicho hay aquí!
¿cuáles?	¿Cuáles libros has leído?	¡cuánta!	¡Cuánta cucaracha por el suelo!
¿cuánto?	¿Cuánto pescado quieres?	¡cuántos!	¡Cuántos alumnos en clase!
¿cuánta?	¿Cuánta ensalada comerías?	¡cuántas!	¡Cuántas alumnas aprobadas!
¿cuántos?	¿Cuántos alumnos había?		
¿cuántas?	¿Cuántas alumnas vendrán?		

7. LOS PRONOMBRES PERSONALES

7.1. Los pronombres son sustitutos de un Sustantivo o de un Sintagma Nominal. Algunos presentan exclusivamente rasgos gramaticales (sin referencia semántica); otros, en cambio, pueden presentar referencia semántica, aunque no con la misma capacidad que los sustantivos. Los pronombres son incompatibles con la presencia del artículo en función de determinante, y salvo excepciones, tampoco aparecen acompañados de adjetivos calificativos, ni admiten prefijos o sufijos (excepto algunos indefinidos: poquito). Además, pertenecen a un inventario cerrado; es decir, no se pueden crear nuevos pronombres. Tradicionalmente se clasifican en dos grupos: los pronombres sustantivos o personales y los pronombres determinativos, también llamados pronombres adjetivos.

7.2. Los pronombres personales mantienen relación con las personas gramaticales. Se organizan en dos subclases: los pronombres personales tónicos y los pronombres personales átonos (que aparecen siempre en el Predicado). El pronombre personal es la única categoría gramatical del castellano con variación de caso: es decir, que cambia de forma según su función.

PRONOMBRES PERSONALES TÓNICOS					
		1ª persona	2ª persona	3ª persona	Pronombre de cortesía
SINGULAR	función sujeto	yo	tú	él, ella, ello	usted
	otras funciones*	mí, conmigo	ti, contigo	sí, consigo	
PLURAL	todas las funciones	nosotros nosotras	vosotros vosotras	ellos ellas	ustedes

*excepto las funciones de los pronombres personales átonos

PRONOMBRES PERSONALES ÁTONOS					
		1ª persona	2ª persona	3ª persona	
SINGULAR	CD/CI	me	te	lo, la, le, se	
PLURAL	CD/CI	nos	os	los, las, les, se	

Los pronombres personales tónicos: *Yo* designa al hablante; *tú* designa al oyente; *él/ella/ello* designa lo que no es hablante ni oyente, con sus respectivos géneros masculino, femenino o neutro; *nosotros/nosotras* designa cualquier conjunto que incluya al hablante; *vosotros /vosotras* designa cualquier conjunto que incluya al oyente pero no al hablante; *ellos /ellas* designa cualquier conjunto que no incluya al hablante ni al oyente.

Estos pronombres personales tónicos pueden desempeñar la función de sujeto. Normalmente se omiten, ya que la desinencia verbal señala claramente la persona; además, la expresión del pronombre sujeto en algunos casos puede dar lugar a oraciones ambiguas: compárese *Juan iba andando por la calle y se encontró veinte euros* (es seguro que Juan se encontró los veinte euros) con *Juan iba andando por la calle y él se encontró veinte euros* (no sabemos si fue Juan u otra persona quien encontró los veinte euros). Solamente se utiliza el pronombre sujeto para deshacer ambigüedades (*Cuando yo entraba, él salía*) o para marcar énfasis (*¿Tú quieres venir?*). Los pronombres de cortesía (usted, ustedes) mantienen siempre concordancia en tercera persona, a pesar de que designan en el discurso al interlocutor (*¿Usted sabe dónde está mi coche?*). Las formas de pronombres tónicos *conmigo*, *contigo* y *consigo* funcionan, dentro del Predicado, únicamente de Complemento Circunstancial de Compañía.

Los pronombres personales son unos impostores. Pueden suplantar a cualquiera: cualquier persona, cualquier objeto, o cualquier idea. Y además, son unos chaqueteros: lo mismo me significan a mí, que a ti, que al vecino. Si digo *yo*, estoy hablando de mí. Pero si tú dices *yo*, estás hablando de ti. Y si el de más allá dice *yo*, está hablando del de más allá. Lo mismo pasa con *mí*, que acabo de usar para referirme a mí, pero que tú no emplearías para referirte a mí sino a ti.

Álex Grijelmo; La gramática descomplicada

8. LOS PRONOMBRES DETERMINATIVOS

8.1. Algunos de los adjetivos determinativos que se han descrito en el apartado 6 de este mismo tema, pueden, en determinados contextos, asumir funciones características del pronombre, es decir, del sustantivo. Reciben entonces el nombre de Pronombres determinativos: pueden ser posesivos, demostrativos, indefinidos, interrogativos, exclamativos y relativos. Los numerales pueden ser adjetivos o pronombres, sin mayor variación.

8.2. Pronombres determinativos posesivos: indican relación de posesión o pertenencia con relación a las personas gramaticales. Sólo pueden ser pronombres las formas tónicas, y siempre sustantivadas mediante un artículo (p.ej: *el mío, las vuestras*, etc.):

PRONOMBRES DETERMINATIVOS POSESIVOS					
		FORMAS TÓNICAS			
		singular		plural	
POSEEDOR	PERSONA	masc.	fem.	masc.	fem.
uno solo	1ªpers.	mío	mía	míos	mías
	2ªpers.	tuyo	tuya	tuyos	tuyas
	3ªpers.	suyo	suya	suyos	suyas
varios	1ªpers.	nuestro	nuestra	nuestros	nuestras
	2ªpers.	vuestro	vuestra	vuestros	vuestras
	3ªpers.	suyo	suya	suyos	suyas

8.3. Pronombres determinativos demostrativos: los pronombres demostrativos señalan un elemento anterior (*Han llegado Juan y Pedro: este iba cojeando y aquel lo sostenía*) o posterior (*¿Qué es eso? Es una bicicleta eléctrica*). A veces pueden sustituir a una oración entera (*A ver si entiendes esto: no voy a dejarte más dinero*).

PRONOMBRES DETERMINATIVOS DEMOSTRATIVOS					
PERSONA	SINGULAR			PLURAL	
	MASCULINO	FEMENINO	NEUTRO	MASC. y NEUTRO	FEMENINO
1ªpers. (YO/NTROS)	este	esta	esto	estos	estas
2ªpers. (TÚ/VTROS)	ese	esa	eso	esos	esas
3ªpers. (ÉL/ELLAS)	aquel	aquella	aquello	aquellos	aquellas

8.4. Pronombres determinativos indefinidos: señalan identidad, existencia o cantidad imprecisa.

PRONOMBRES DETERMINADOS INDEFINIDOS			
EJEMPLO			EJEMPLO DE USO
alguno	ninguno	alguien	Alguno/Ninguno/Alguien llegó a tiempo
varios	demás	bastante	Varios/Los demás/Bastantes han vuelto luego
cualquiera	otro	nadie	Cualquiera/Otro/Nadie puede hacerlo
demasiado	mucho	poco	He comido demasiado/mucho/poco
todo	nada		Todo/Nada ha quedado claro
con sus variaciones de género y número cuando sean posibles			

8.5. Pronombres determinativos interrogativos y exclamativos: los interrogativos son sustitutos de un elemento desconocido o ignorado; los exclamativos ofrecen un significado ponderativo:

PRONOMBRES DETERMINATIVOS INTERROGATIVOS		PRONOMBRES DETERMINATIVOS EXCLAMATIVOS	
EJEMPLO	EJEMPLO DE USO	EJEMPLO	EJEMPLO DE USO
¿quién?	¿Quién está ahí?	¡quién!	¡Quién pudiera viajar!
¿qué?	¿Qué estás comiendo?	¡qué!	¡Qué me dices!
¿cuál?/ ¿cuáles?	¿Cuál tienes?	¡cuánto! ¡cuánta! ¡cuántos! ¡cuántas!	¡Cuántas vinieron!
¿cuánto? ¿cuánta? ¿cuántos? ¿cuántas?	¿Cuántos han venido hoy?		

8.6. Pronombres relativos: en realidad los pronombres relativos son muy distintos al resto de los pronombres, ya que presentan una doble faceta: como pronombres realizan una función propia del sustantivo, pero a la vez actúan como nexos introductores de las oraciones subordinadas en las que aparecen. Siempre remiten a un elemento nominal anterior de la oración subordinada (el antecedente), al que sustituyen en la oración subordinada, como se explicará en la Unidad Didáctica 6.

10. LOS ADVERBIOS

10.1. Los adverbios (etimológicamente su nombre viene de *ad+verbum*, junto al verbo) son una categoría gramatical heterogénea, que tienen en común el hecho de ser invariables de género y número y su función de complemento de otras categorías gramaticales como el verbo (*Lo hicimos **rápidamente***), el adjetivo calificativo (*Luis está **muy cansado***) o de otro adverbio (*Llegamos **demasiado pronto***). Cuando complementa al verbo, el adverbio desempeña la función de Complemento Circunstancial; cuando complementa a otro adverbio o a un adjetivo calificativo, la función de Adyacente. Además, algunos adverbios pueden complementar también a toda una oración (***Sinceramente**, no te vi*).

10.2. Morfológicamente, algunos adverbios pueden admitir el morfema de grado (característico del adjetivo calificativo): *más lejos, tan despacio, lejísimos, muy pronto*. Por lo demás, tradicionalmente se han clasificado morfológicamente en adverbios simples o cortos (*lejos, cerca, no, entonces, aquí*) y adverbios derivados o largos (*rápidamente, felizmente, lentamente*): estos adverbios largos derivan de adjetivos calificativos a los que se añade el morfema derivativo sufijo "-mente", que los transforma en adverbios. Si el adjetivo calificativo del que se parte es de dos terminaciones (con formas diferenciadas para el masculino y el femenino) se toma siempre la forma en femenino. Esto es porque el sufijo que añadimos tuvo como origen el sustantivo "mente", de género femenino: de "con la mente rápida" se pasó a "rápidamente" y no a *rápidamente.

10.3. Desde el punto de vista semántico, los adverbios se clasifican según su significado en distintos grupos: adverbios de lugar (*cerca, lejos, delante, detrás, aquí, allí*); adverbios de tiempo (*ahora, antes, después, ya, todavía, hoy, ayer, mañana, mientras, cuando, jamás, nunca*); adverbios de modo (*así, bien, mal, despacio, deprisa, lentamente*); adverbios de cantidad (*muy, más, menos, mucho, poco*); adverbios de afirmación (*sí, evidentemente, obviamente, también*); adverbios de negación (*no, jamás, nunca, tampoco*); adverbios de duda (*quizá, quizás, acaso, posiblemente, ojalá*); adverbios relativos (*donde, cuando*); adverbios interrogativos y exclamativos (*dónde, cuándo*).



11. EL VERBO

11.1. El VERBO es la palabra más importante del sistema lingüístico. Es, por así decirlo, el motor de la lengua. Todo el entramado de vocablos que empleamos para expresarnos se vendría abajo si no supiéramos usar el verbo o si no lo hubiéramos inventado. Ninguna lengua prescinde de esta importantísima categoría gramatical, que sirve para expresar acciones, estados, procesos o eventos situándolos con precisión en el eje temporal e informando quienes los llevan a cabo (sean o no personas). Morfológicamente, el verbo está formado por un lexema y unas desinencias. También puede aceptar algunos prefijos o sufijos.

11.2. Morfológicamente, el verbo está formado por un lexema o base léxica y unos morfemas gramaticales, tradicionalmente llamados desinencias. El lexema o Base Léxica, que aporta el contenido conceptual, es el resultado de eliminar la terminación (-ar, -er, -ir) al infinitivo. Las desinencias aportan información gramatical de tiempo (presente, pasado, futuro), modo (indicativo, subjuntivo, imperativo), aspecto (perfectivo, imperfectivo), número (singular, plural), persona (primera, segunda, tercera).

Los verbos más antiguos del castellano pertenecen a la 3ª conjugación (latir, sentir, construir...); la 2ª conjugación tiene verbos muy antiguos, junto a otros formados por el sufijo -ecer, más modernos (enternecer, envejecer...); la 1ª conjugación tiene verbos muy antiguos (robar, amar), pero además es la conjugación a la que se asignan los verbos más modernos (chatear, piratear...)

Las formas verbales disponen de dos desinencias distintas, que aportan información aglutinada. La desinencia más cercana a la Base Léxica recibe el nombre de Desinencia 1 (D-1), e informa del tiempo, el aspecto y el modo; a continuación, la Desinencia 2 (D-2), que informa de la persona y del número. Las variaciones en las desinencias reciben el nombre de conjugación verbal. Es posible inventariar todas las desinencias de la conjugación regular. Entre la Base Léxica y las desinencias aparece la Vocal Temática: se trata de una vocal que sirve para identificar a qué conjugación pertenece el verbo: la -a- de la 1ª conjugación; la -e- de la 2ª

conjugación; la -i- de la 3ª conjugación. Esta vocal temática puede sufrir alguna variación (puede diptongar o debilitarse) o incluso llegar a desaparecer.

Conjugación verbal regular es la de los verbos que se ajustan a los modelos de la conjugación (amar o cantar, temer, partir). La conjugación verbal se organiza en dos subsistemas muy distintos: las formas simples (constituidas siempre por una sola palabra) y las formas compuestas (constituidas por dos palabras: el verbo auxiliar *haber* y el participio del verbo que se pretenda conjugar).

11.3. Categorías verbales: Cinco son las informaciones que las dos desinencias de los verbos ofrecen: número, persona, tiempo, modo, aspecto. Las tres primeras no necesitan mayor comentario, ya que los hablantes entienden perfectamente lo que significan. El modo y el aspecto sí precisan algunas explicaciones.

El modo es una de las posibles expresiones de la modalidad o actitud del hablante frente a lo enunciado, la manera de ver el mundo. El modo indicativo es la expresión de lo que el hablante considera real, con existencia objetiva: *Tengo frío; Ayer fuimos al cine*. El modo subjuntivo entra en los terrenos de lo que el hablante considera irreal, hipotético, existente sólo en su mente, con mera existencia subjetiva: *Confío en que lo tenga; Tal vez vuelva*. Para captar la diferencia entre Indicativo/Subjuntivo, compárese: *Tengo que salir aunque llueve* (en realidad sí llueve)/ *Tengo que salir aunque llueva* (No llueve, es solo una posibilidad). El llamado modo imperativo se produce sólo en situaciones de discurso, marcando la modalidad exhortativa. Posee exclusivamente la 2ª persona (*haz, haced; canta, cantad*), y no puede negarse (**No haz, *No haced, *No canta, *No cantad*).

El aspecto es el tiempo interno del verbo, la categoría con la que el hablante indica si es consciente de que la acción o proceso del verbo ha terminado o no. Si el hablante es consciente del acabamiento de la acción o proceso, usará una forma verbal de aspecto perfectivo; por el contrario, si no es consciente del acabamiento de la acción o proceso, usará una forma verbal de aspecto imperfectivo. Del sistema verbal del castellano, los tiempos compuestos son perfectivos, a los que se añade el pretérito perfecto simple; el resto de tiempos simples son de aspecto imperfectivo

11.4. Morfología de las formas simples regulares: las formas simples regulares responden a la estructura morfológica de forma sistemática. Es muy fácil identificar las piezas que las forman, dándoles el valor que cada una de ellas aporta al conjunto.

MORFOLOGÍA VERBAL REGULAR			
cant-	-a-	-ba-	-mos
BASE LÉXICA	VOCAL TEMÁTICA de la 1ª conjugación	DESINENCIA 1 (Tiempo, Aspecto y Modo) PRET. IMPERF. INDIC.	DESINENCIA 2 (Persona y Número) 1ªPERS. PLURAL

Por ejemplo, si se compara *cantábamos* con *cantaban*, es fácil deducir, por sus semejanzas y diferencias, que *-mos* es la desinencia que indica 1ª persona del plural, en tanto que *-n* es la desinencia que indica la 3ª persona del plural. De forma semejante, al comparar *cantamos* con *cantábamos* podemos deducir que *-ba-* es la desinencia característica del

Pretérito Imperfecto de Indicativo. Mediante el análisis morfológico comparativo de todas las formas simples se llega a inventariar todas las posibles desinencias.

VOCAL TEMÁTICA Y CONJUGACIÓN VERBAL			
1ª conjugación	-a-		
2ª conjugación	-e- / -ie- / -Ø-		
3ª conjugación	-i- / -ie- / -Ø-		

DESINENCIA 1 (Indica TIEMPO, ASPECTO y MODO)			
	1ª CONJUGACIÓN	2ª CONJUGACIÓN	3ª CONJUGACIÓN
PRESENTE DE INDICATIVO	-Ø-		
PRETÉRITO IMPERFECTO DE INDICATIVO	-BA-	-ÍA-	
FUTURO IMPERFECTO DE INDICATIVO	-RÉ- (1ª SG, 1ª y 2ª PL) / -RÁ- (2ª y 3ª SG, 3ª PL)		
CONDICIONAL SIMPLE DE INDICATIVO	-RÍA-		
PRESENTE DE SUBJUNTIVO	-E-	-A-	
PRETÉRITO IMPERFECTO DE SUBJUNTIVO	-RA- / -SE- (dos posibilidades)		

DESINENCIA 2 (Indica PERSONA y NÚMERO)	
1ª PERS. SG	-O / -Ø
2ª PERS. SG	-S
3ª PERS. SG	-Ø
1ª PERS. PL	-MOS
2ª PERS. PL	-IS
3ª PERS. PL	-N

Esta tabla de desinencias sirve para todos los verbos regulares, en todos los tiempos simples, excepto para el Pretérito Perfecto Simple de Indicativo, que por motivos históricos tiene una sola Desinencia Especial para cada persona que aglutina toda la información verbal de tiempo, aspecto, modo, persona y número:

DESINENCIAS ESPECIALES para el PRETÉRITO PERFECTO SIMPLE DE INDICATIVO	
1ª PERS. SG	-É (1ª conj) / -Í (2ª y 3ª conj)
2ª PERS. SG	-STE
3ª PERS. SG	-Ó
1ª PERS. PL	-MOS
2ª PERS. PL	-STEIS
3ª PERS. PL	-RON

11.4. Las formas compuestas se forman con el verbo auxiliar *haber* (conjugado en la Forma Simple correspondiente) a la que se añade el Participio del verbo que se pretenda conjugar (el participio se forma con la Base Léxica y el Morfema Derivativo Sufijo de Participio: *-ado*, *-ido*). En su construcción, todas las formas compuestas son regulares: la única irregularidad posible es la del participio (p. ej. *He dicho, habíamos roto, habría vuelto*).

CORRESPONDENCIA ENTRE LAS FORMAS SIMPLES Y LAS FORMAS COMPUESTAS				
Si conjugo el verbo <i>haber</i> en...		...y le añado el participio...	...obtengo el tiempo compuesto	
PRESENTE DE INDICATIVO	HE		PRETÉRITO PERFECTO COMPUESTO DE INDICATIVO	HE AMADO
PRETÉRITO IMPERFECTO DE INDICATIVO	HABÍA		PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO DE INDICATIVO	HABÍA AMADO
FUTURO IMPERFECTO DE INDICATIVO	HABRÉ		FUTURO PERFECTO DE INDICATIVO	HABRÉ AMADO
CONDICIONAL SIMPLE DE INDICATIVO	HABRÍA		CONDICIONAL COMPUESTO DE INDICATIVO	HABRÍA AMADO
PRETÉRITO PERFECTO SIMPLE DE INDICATIVO	HUBE		PRETÉRITO ANTERIOR DE INDICATIVO	HUBE AMADO
PRESENTE DE SUBJUNTIVO	HAYA		PRETÉRITO PERFECTO COMPUESTO DE SUBJUNTIVO	HAYA AMADO
PRETÉRITO IMPERFECTO DE SUBJUNTIVO	HUBIERA o HUBIESE		PRETÉRITO PLUSCUAMPERFECTO DE SUBJUNTIVO	HUBIERA o HUBIESE AMADO

11.5. Conjugación verbal irregular es la de aquellos verbos que no se ajustan a su modelo de la conjugación regular. Estos verbos irregulares pueden agruparse en dos bloques: algunos verbos son completamente irregulares, y su irregularidad no tiene una explicación sistemática, sino histórica: por ejemplo, los verbos *ser*, *ir*, *haber*.

En cambio, las irregularidades de otros verbos sí se pueden sistematizar, explicándola según los tiempos a los que afecte. Para comprobar que un verbo es irregular se conjuga el singular del presente de indicativo, pretérito perfecto simple de indicativo y futuro imperfecto de indicativo, tiempos verbales representativos de las tres *familias* de tiempos (presente, pretérito y futuro) como si fueran regulares y luego se compara con cómo son esas mismas formas en su conjugación. Las irregularidades que se obtengan al conjugar esos tiempos afectarán al resto de tiempos de la misma familia.

PRINCIPALES IRREGULARIDADES EN LOS TIEMPOS DE PRESENTE (Tiempos afectados: Presente de Indicativo y Presente de Subjuntivo)			
NOMBRE DE LA IRREGULARIDAD	DESCRIPCIÓN	si fuera REGULAR sería	pero SÉ QUE ES
DIPTONGACIÓN	en el lugar en que debería aparecer una sola vocal, aparecen dos vocales que forman diptongo	*desperto	despierto
		*movo	muevo
		*tenes	tienes
		*venes	vienes
DEBILITACIÓN o CIERRE VOCÁLICO	en el lugar en que debería aparecer una vocal abierta o semiabierta, aparece una vocal cerrada	*reo	río
		*pedo	pido
ADICIÓN DE CONSONANTE VELAR	se añade a la BL una consonante de carácter velar /g/ o /k/	*teno	tengo
		*valo	valgo
		*aparezo	aparezco
		*conduzo	conduzco
CAMBIO DE CONSONANTE	no se añade ninguna consonante, sino que se cambia una consonante por otra	*hazo	hago
Pertenece a esta familia el Pret.Imperf. Indic., pero no se presenta Irregularidades.			

PRINCIPALES IRREGULARIDADES EN LOS TIEMPOS DE PRETÉRITO (Tiempos afectados: Pret.Perf.Simple Indicativo y Pret.Imperf. Subj.)			
NOMBRE DE LA IRREGULARIDAD	DESCRIPCIÓN	si fuera REGULAR sería	pero SÉ QUE ES
DEBILITACIÓN o CIERRE VOCÁLICO	en el lugar en que debería aparecer una vocal abierta o semiabierta, aparece una vocal cerrada	*dormió	durmió
		*reó	rió
PRETÉRITO FUERTE (desplazamiento de la sílaba tónica)	se detecta EXCLUSIVAMENTE en la 1ªsg. del Pret.Perf.Simp.Ind., que debería ser palabra AGUDA. La irregularidad hace que sea palabra LLANA.	*andé	anduve
		*sabí	supe
		*querí	quise
		*podí	pude
Las irregulares de la 1ªpers.sg. del Pret.Perf.Simpl.Ind. afecta a todo el tiempo y también al Pret.Imperf. Subj.			

PRINCIPALES IRREGULARIDADES EN LOS TIEMPOS DE FUTURO (Tiempos afectados: Futuro Imperf. Indic. y Condic. Simpl. Indic.)			
NOMBRE DE LA IRREGULARIDAD	DESCRIPCIÓN	si fuera REGULAR sería	pero SÉ QUE ES
PÉRDIDA DE VOCAL TEMÁTICA	se pierde la vocal temática	*poderé	podré
		*saberé	sabré
PÉRDIDA DE VOCAL TEMÁTICA Y DESARROLLO DE CONSONANTE "D"	la irregularidad original es pérdida de la VT, pero para poder pronunciar la forma resultante se desarrolla una consonante "D"	*teneré	tendré
		*valeré	valdré
		*saliré	saldré
		*veniré	vendré
PÉRDIDA DE VOCAL TEMÁTICA Y PÉRDIDA DE LA CONSONANTE QUE FORMABA SÍLABA	la irregularidad original es pérdida de la VT, pero para poder pronunciar la forma resultante se pierde también la consonante con la que la VT formaba sílaba	*haceré	haré

11.6. Las llamadas Formas no personales del verbo, en verdad no señalan persona, pero tampoco número, ni tiempo ni modo. Son formas que no se pueden conjugar.

- **Infinitivo:** esta forma no personal presenta la acción por realizar. Además de verbo, el infinitivo puede funcionar como sustantivo (con artículo y adjetivos calificativos: *el madrugar es muy bueno para la salud*).
Existen dos formas del infinitivo: el infinitivo simple (*cantar*), formado por la Base léxica y el Morfema Derivativo de Infinitivo (-ar,-er,-ir); el infinitivo compuesto (*haber cantado*), formado por el infinitivo simple *haber* y el participio del verbo, señala siempre una acción anterior a otra (*Es necesario haber escrito algún libro para que a uno le llamen escritor*).
- **Gerundio:** esta forma no personal presenta la acción en su transcurso. Además de su función como verbo, el gerundio puede funcionar como adverbio.
Existen dos formas de gerundio: el gerundio simple (*cantando*), formado por la Base léxica, la Vocal Temática correspondiente -diptongada para la 2ª y 3ª conjugación- y el Morfema Derivativo de Gerundio (-ndo); el gerundio compuesto (*habiendo cantado*), formado por el gerundio simple de haber y el participio del verbo.
- **Participio:** esta forma no personal presenta la acción como terminada. Además de su función como verbo (por ejemplo, en las formas compuestas de la conjugación), el participio es adjetivo. En este uso, admite variación de género, número y grado. Tradicionalmente se llama participio a lo que en verdad debería llamarse participio de pasado (*cantado*): formado por la Base léxica, la Vocal Temática y el Morfema Derivativo de Participio (-do). Porque existe el participio de presente (*cantante*),

formado por la Base léxica, la Vocal Temática y el Morfema Derivativo de Participio de presente (-nte); pero estas formas de participio de presente se han lexicalizado como sustantivos o adjetivos (*vigilante, dependiente, presidente, cantante, sirviente, docente, hablante...*).



12. LAS PERÍFRASIS VERBALES

12.1. Concepto y estructura de las perífrasis: una perífrasis es una construcción verbal compuesta por un verbo en forma personal y otro en forma no personal, que actúan de modo único como un solo núcleo del predicado. En algunos casos entre la forma personal y la forma no personal podremos encontrar una preposición o una conjunción. La forma personal es el auxiliar de la perífrasis, y aporta las categorías verbales de modo, tiempo, número y persona; la conjunción o preposición es el nexos; la forma no personal (infinitivo, gerundio o participio) aporta el significado de la acción. En su conjunto, las perífrasis adquieren matices aspectuales o modales que la conjugación no ofrece a los hablantes.



12.2. Clases de perífrasis verbales: según los significados o valores que transmiten, clasificamos las perífrasis verbales en Aspectuales y Modelos.

PERÍFRASIS ASPECTUALES (abordan las diversas fases del proceso verbal)	INGRESIVAS	señalan la inminencia del proceso verbal	ir +a+ infinitivo pasar +a+ infinitivo estar +para +infinitivo estar a punto +de +infinitivo
	INCOATIVAS	señalan el momento de inicio	empezar +a+ infinitivo comenzar +a+ infinitivo echarse +a +infinitivo romper +a+ infinitivo ponerse +a+ infinitivo
	EFFECTIVA	supone consecución tras superación de obstáculo o esfuerzo	llegar +a+ infinitivo
	DURATIVAS	señalan el proceso verbal en su transcurso	estar + gerundio venir + gerundio llevar + gerundio ir + gerundio seguir + gerundio continuar + gerundio
	TERMINATIVAS	señalan el fin o la interrupción del proceso	dejar +de+ infinitivo cesar +de+ infinitivo acabar +de+ infinitivo terminar +de+ infinitivo
	RESULTATIVAS	señalan el resultado de un proceso previo	dejar + participio tener + participio llevar + participio
	REITERATIVA	señalan la repetición única del proceso	volver +a+ infinitivo
	HABITUALES	señalan la repetición habitual del proceso	soler + infinitivo acostumbrar + infinitivo

PERÍFRASIS MODALES (indican la actitud o intención del hablante)	de NECESIDAD u OBLIGACIÓN	expresan la necesidad u obligación que tiene el sujeto frente al proceso verbal	tener+ que+ infinitivo deber + infinitivo haber +de+ infinitivo hay+ que+ infinitivo (uso impersonal)
	PROBABILIDAD, POSIBILIDAD, CAPACIDAD	indican que el proceso verbal es posible o probable, o la capacidad del sujeto para afrontar el proceso	deber +de+ infinitivo poder + infinitivo puede +que+ infinitivo (uso impersonal) puede ser +que+ infinitivo (uso impersonal)
	APROXIMACIÓN o CONJETURA	expresa una conjetura de cálculo o una cantidad aproximada	venir +a+ infinitivo

12.3. Límites entre perífrasis y oración compuesta: a veces existe una posible duda entre perífrasis u oración compuesta. Aunque conocer las perífrasis es el mejor sistema para diferenciar una de otra, existen tres procedimientos clarificadores:

- Sustituir el verbo auxiliar por un verbo pleno de significado semejante. Si tal sustitución es posible (*Juan ha vuelto a buscar sus llaves; Juan ha regresado a buscar sus llaves*) estamos ante una oración compuesta; si la sustitución no es posible (*Juan ha vuelto a equivocarse; *Juan ha regresado a equivocarse*) estamos ante una perífrasis.
- Una variante de este primer procedimiento es recurrir al contexto: en la oración *Pedro va a trabajar todos los días al colegio* no hay perífrasis, pues el verbo *ir* mantiene su significado pleno; en *Pedro va a trabajar un rato* sí hay perífrasis.
- Intentar, en las perífrasis modales, introducir un sujeto propio a la forma no personal. Si tal introducción es posible (*temo dormir; temo que Juan duerma*) estamos ante una oración compuesta; si la introducción de un sujeto no es posible (*puedo dormir; *puedo que Juan duerma*) estamos ante una perífrasis.

12.4. Combinación de perífrasis: las perífrasis verbales (aspectuales o modales) pueden a su vez combinarse entre sí, formando estructuras más complejas: *poder + seguir + gerundio; tener que volver + infinitivo; ir a tener + infinitivo; volver a tener que + infinitivo*, etc. En estos casos, el análisis morfológico recomendado es considerar, en primer lugar, la perífrasis general (*puedo seguir comiendo* sería una perífrasis modal de posibilidad o capacidad); luego, en el lugar que debiera ocupar la forma no personal, la otra perífrasis (*seguir comiendo*, una perífrasis aspectual durativa).

1. CLASIFICACIÓN DE LAS ORACIONES

La unidad básica de la morfosintaxis, a efectos prácticos, es la oración. Como hemos visto, la oración simple está formada por dos constituyentes básicos: el sujeto y el predicado, que guardan entre sí una relación de concordancia en número y persona.

Las oraciones simples, en su conjunto, se pueden clasificar atendiendo a diversos criterios:

1.1. Clases de oraciones según su modalidad/ por la intención del emisor: se entiende por modalidad el tipo de relación que se establece en el acto de comunicación entre el hablante, el contenido de su enunciado y el oyente. Según este criterio, se distinguen las siguientes clases de oraciones:

ENUNCIATIVAS: el hablante se limita a enunciar que el predicado conviene o no al sujeto. El modo verbal es el indicativo y la función del lenguaje que domina es la representativa.	AFIRMATIVAS	La silla es blanca.
	NEGATIVAS: aparece un adverbio de negación o una expresión de significado o sentido negativo.	Nunca paga el café. En mi vida he estado tan contenta.

EXCLAMATIVAS: marcan un énfasis (sentimiento, emoción) ante lo enunciado. La modalidad exclamativa es compatible con otras modalidades oracionales (exhortativa, desiderativa). La función del lenguaje que domina es la expresiva. En la escritura se marca con los signos de exclamación (a principio y final). La modalidad exclamativa se presenta con frecuencia en enunciados no oracionales. Marcas de esta modalidad son los adjetivos o pronombres exclamativos. La forma más breve de la modalidad exclamativa son las interjecciones (propias o impropias).	¡Qué vergüenza me da! ¡Pepe, ven inmediatamente! ¡Qué bonito! ¡Pobre de mí! ¡Ah! ¡Adelante!
---	--

EXHORTATIVAS: enunciados que expresan ruegos, órdenes, mandatos o prohibiciones. Con las oraciones exhortativas se pretende influir en la conducta del oyente. Domina, por tanto, la función apelativa del lenguaje. A veces aparece el nombre del interlocutor mediante un vocativo. Las exhortativas de mandato se construyen en modo imperativo, excepto las negativas (prohibición) porque el imperativo no lo admite. Las de ruego o petición utilizan el modo subjuntivo y con frecuencia marcas de respeto (<i>por favor</i>). La modalidad exhortativa se marca con el presente de mandato, las perífrasis de obligación, el futuro de mandato o el condicional de cortesía.	Pepe, trae el periódico. No vuelvas más por aquí. Hágame una copia, por favor. Tú te vienes conmigo. Tienes que trabajar más. No matarás. ¿Querría ponerme un café? Te ordeno que vengas.
---	--

INTERROGATIVAS: enunciados que esperan una respuesta del interlocutor. La función del lenguaje es la apelativa.	TOTALES: el hablante pregunta por todo el contenido del enunciado: se responden con <i>sí</i> , <i>no</i> o expresiones equivalentes.	¿Tienes hambre?
	PARCIALES: se pregunta solo por un elemento concreto del enunciado, marcado por un pronombre, un adjetivo o un adverbio interrogativo. La respuesta contiene la información requerida.	¿Dónde están mis gafas?
	DIRECTAS: llevan signos de interrogación (a principio y final) y en el discurso oral tienen una entonación característica.	¿Viene Pedro?
	INDIRECTAS: no llevan signos de interrogación, sino que son oraciones subordinadas que preguntan, precedidas de verbos de lengua o entendimiento seguidos de un nexo (conjunción <i>que</i> ; conjunción <i>si</i> ; pronombre, adjetivo o adverbio interrogativo) que introduce una oración subordinada de CD.	Te pregunto si viene Pedro.
	RETÓRICAS: un tipo especial de interrogativas en las que se formula una pregunta sin intención de esperar respuesta alguna. Se utilizan como recurso expresivo.	¿Quién iba a pensar una cosa así?

DUBITATIVAS: el enunciado se presenta como dudoso, hipotético, posible o probable. Domina la función expresiva y la representativa. La incertidumbre propia de las oraciones dubitativas se expresa mediante el modo verbal subjuntivo, los adverbios o locuciones adverbiales de duda, los tiempos verbales futuro o condicional, o las perífrasis de posibilidad.	Acaso esté enfermo. Tal vez venga Luisa. Quizá regresen más tarde. Serían las diez cuando vino. Puede que te llame luego.
--	---

DESIDERATIVAS: expresan un deseo del hablante de que ocurra o no un hecho. La función del lenguaje es la expresiva. Se caracterizan por el modo verbal subjuntivo, los adverbios o locuciones adverbiales de deseo, el empleo de la conjunción <i>que</i> a principio de oración o el uso de un verbo de deseo. A veces se utilizan enunciados no oracionales.	Ojalá apruebe. Ojalá aprobase. Así te parta un rayo. Que no se entere el jefe. Me gustaría ir. ¡Enhorabuena!
---	---

Estas modalidades oraciones no son excluyentes: en una misma oración pueden darse matices de diferentes modalidades.	¡Por favor, sal de aquí! (formalmente exclamativa y por contenido exhortativa). ¿Me habré equivocado? (formalmente interrogativa y por contenido dubitativa). ¡Ojalá lleguen las vacaciones! (formalmente exclamativa y por contenido desiderativa). No sé si debo llamarlo a estas horas. (formalmente enunciativa negativa y por contenido dubitativa).
--	--

1.2. Clases de oraciones según el tipo de verbo o de predicado: por el tipo de predicado clasificamos inicialmente las oraciones en dos grandes grupos:

COPULATIVAS o ATRIBUTIVAS:	se construyen con verbos copulativos o atributivos (<i>ser, estar, parecer</i>). El complemento ATRIBUTO solo puede aparecer en este tipo de oraciones. Fui un poco tonto. Parecen muy contentas.	
PREDICATIVAS:	las oraciones que tienen como verbos principal cualquiera que no sea copulativo (es decir, cualquier otro a <i>ser, estar, parecer</i>). Estas oraciones se clasifican a su vez en:	
PREDICATIVAS DE VOZ ACTIVA:	en las oraciones activas el sujeto desempeña el papel semántico de <i>agente</i> . Es la voz no marcada. Las oraciones activas de clasifican en dos grupos:	ACTIVAS TRANSITIVAS: el núcleo del predicado es un verbo transitivo que exige un CD para completar su significación:
		TRANSITIVAS (PURAS): el CD de la oración es una entidad distinta al sujeto. Yo tengo una casa en el pueblo.
		TRANSITIVAS REFLEXIVAS: el proceso verbal se completa con un CD que es la misma entidad que el sujeto. Las oraciones reflexivas admiten "a sí mismo". Juan se lava (SE=CD). Juan se lava las manos (SE=CI).
		TRANSITIVAS RECÍPROCAS: son oraciones en las que los miembros de un sujeto múltiple se intercambian el proceso verbal. Las recíprocas admiten "mutuamente". Ana y Paco se besan (SE=CD). Luis y su novia se escriben cartas (SE=CI).
		ACTIVAS INTRANSITIVAS: el núcleo del predicado es un verbo intransitivo que no exige la presencia de un CD para completar su significación:
		INTRANSITIVAS (PURAS): el verbo intransitivo se conjuga sin pronombres obligatoriamente. Viven en Valencia. Le gusta el cine. INTRANSITIVAS PRONOMINALES: el verbo intransitivo se conjuga obligatoriamente en todas sus formas con un pronombre. En estas oraciones es frecuente el CRV. Se arrepiente de sus actos.
PREDICATIVAS DE VOZ PASIVA:	en las oraciones pasivas, el sujeto desempeña el papel semántico de <i>paciente</i> . En la oración activa correspondiente, el sujeto sería CD.	
	PASIVAS PROPIAS: el verbo está conjugado en voz pasiva (auxiliar <i>ser</i> +participio), con o sin Complemento Agente. El árbol fue talado por el jardinero.	
	PASIVAS REFLEJAS: el verbo está en voz activa, pero su contenido es pasivo. Se construyen con el indicador de pasiva "SE" y el verbo en 3ª persona (singular o plural). Se alquilan casas rurales.	
PREDICATIVAS DE VOZ MEDIA:	en las oraciones de voz media, el sujeto, sin desempeñar el papel semántico de <i>agente</i> , se ve afectado por el proceso verbal. No admiten "a si mismo". La niña se asusta. El jardín se secó. Juan se durmió. El vaso se rompió.	

1.3. Clases de oraciones según la presencia de sujeto: por la presencia o ausencia del sujeto de la oración, las clasificamos en dos grupos:

PERSONALES:	con sujeto explícito:	el sujeto concuerda con el verbo en número y persona. Luis compró unos libros en la tienda.
	con sujeto omitido:	el sujeto de la oración no está escrito, pero se puede restaurar mediante la concordancia. (Él/ella) compró unos libros en la tienda.
IMPERSONALES:	de verbos ATMOSFÉRICOS:	en 3ª persona del singular (<i>llover, nevar, diluviar, anochecer, amanecer, tronar...</i>). Llovió durante todo el día. Anoche nevó torrencialmente.
	de verbo HABER o HACER:	en 3ª persona del singular. Hace muchos años de eso. Ha habido problemas. Hay alumnos estupendos.
	de verbos SER:	en 3ª persona del singular. Es primavera.
	EVENTUALES:	en 3ª persona del plural. El hablante ignora o no desea revelar la identidad del sujeto. Por la televisión dicen mentiras.
	de SE impersonal:	el SE marca de impersonalidad es incompatible con la presencia del sujeto. Se aplaudió a los jugadores.

1.4. Clases de oraciones según la cantidad de predicados: por la presencia de uno o más verbos (predicados), clasificamos las oraciones en dos grupos:

SIMPLES:		las oraciones que tienen un solo verbo o predicado.	
las oraciones que tienen más de un verbo o predicado.	COORDINADAS	<p>las estructuras oracionales están en un mismo plano sintáctico.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Copulativas: las oraciones se suman. • Disyuntivas: las oraciones se excluyen, son alternativa o equivalencia. • Adversativas: las oraciones se oponen. • Explicativas: una oración explica el significado de la otra. • Distributivas: las oraciones plantean distribución o reparto entre distintos elementos. 	
	SUBORDINADAS:		una estructura oracional (la subordinada) mantiene relación de dependencia respecto a la otra (la principal).
	PROPIAS:	<ul style="list-style-type: none"> • Adjetivas: la subordinada funciona como un adj. calif. dentro de la principal. • Adverbiales: la subordinada funciona como un adverbio dentro de la principal. • Sustantivas: la subordinada funciona como un adverbio dentro de la principal. 	
IMPROPIAS:	<ul style="list-style-type: none"> • Causales • Consecutivas • Condicionales • Finales • Concesivas • Comparativas 		



1. ORACIONES COORDINADAS

Oraciones compuestas

ORACIONES COORDINADAS

TIPO DE ORACIÓN	SUBTIPO	PRINCIPALES NEXOS	SIGNIFICADO	EJEMPLO
COPULATIVAS	afirmativas	<i>y, e</i>	adición o suma (en positivo)	Ana toca la guitarra y Luis canta las canciones.
	negativas	<i>ni</i>	adición o suma (en negativo)	No digas mentiras ni engañes a nadie.
DISYUNTIVAS	exclusión	<i>o, u</i>	exclusión mutua	Escúchame o vete a la calle.
	alternancia		elección o alternativa no excluyente	¿Vendrás tú conmigo o me acompañará mi primo?
	equivalencia		equivalencia o explicación	¿Quién eres o cómo te llamas?
ADVERSATIVAS	restrictivas	<i>pero, mas, sin embargo</i>	restricción o corrección parcial	Tiene mucho dinero pero es bastante tacaño.
	excluyentes	<i>sino, sino que</i>	incompatibilidad absoluta	No vino Juan sino que vino Pedro.
EXPLICATIVAS		<i>esto es, es decir, o sea</i>	aclaración	Antonia es melómana, esto es, tiene pasión por la música.
DISTRIBUTIVAS		<i>uno/otro; este/aquel; aquí/allí; cerca/lejos; unas veces/otras veces, etc.</i>	reparto o distribución no excluyente	Unos ríen, otros lloran.

Ana toca la guitarra y Luis canta las canciones.

Oración 1

NEXO COORD. COPUL.

Oración 2

sust/
SUJ

SV/PRED

sust/
SUJ

SV/PRED

v/N

SN/CD

v/N

SN/CD

ORACIONES COORDINADAS COPULATIVAS

Unos ríen; otros lloran.

Oración 1

Oración 2

pron/
SUJ

v/PRED

pron/
SUJ

v/PRED

ORACIONES COORDINADAS DISTRIBUTIVAS

2. ORACIONES SUBORDINADAS ADJETIVAS

2.1. Oraciones subordinadas: cuestiones generales.

- Las oraciones subordinadas son oraciones compuestas por la presencia de **más de un predicado**, esto es, de más de un verbo en forma personal (al igual que las oraciones coordinadas). Si en las oraciones coordinadas las distintas estructuras S/P mantenían una relación de igualdad funcional (están al mismo nivel sintáctico), en las oraciones subordinadas se puede establecer con claridad una **relación de dependencia funcional**: una estructura oracional (la subordinada) depende de la otra estructura oracional (la principal), para la que **realiza**, además, **una función sintáctica específica** igual a la que podría realizar un **sustantivo** (oraciones subordinadas sustantivas), un **adjetivo** (oraciones subordinadas adjetivas) o un **adverbio** (oraciones subordinadas adverbiales).

- Por decirlo de otro modo, las oraciones subordinadas *suplantán* funcionalmente a una categoría gramatical (sustantivo, adjetivo, adverbio), ampliando por extensión su significado.

- Para integrar una oración subordinada en una oración principal siempre hará falta un **nexo**.

2.2. Oraciones subordinadas adjetivas.

- Las **oraciones subordinadas adjetivas** desempeñan, dentro de la oración principal, la función sintáctica de un **adjetivo calificativo**, por lo que **se integran en un sintagma nominal, complementando a un sustantivo del que dependen**. Su función sintáctica es la de **Adyacente**.

- Para integrar la oración subordinada adjetiva en la oración principal se necesita un **nexo**: los nexos que pueden introducir las oraciones subordinadas adjetivas son los **pronombres relativos** o los **adverbios relativos**. En ambos casos (pronombre o adverbio relativo) son **bifuncionales**: además de la **función de nexo** introductor desempeñan **una función específica** dentro de la oración subordinada.

2.2.1. Oraciones subordinadas adjetivas introducidas por pronombres relativos.

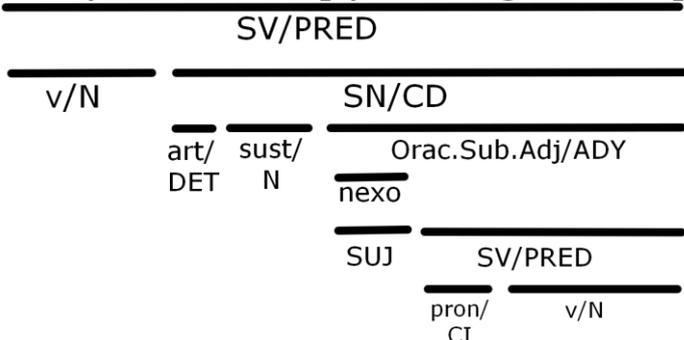
- Los **pronombre relativos** que pueden funcionar de **nexo** introductorio de las oraciones subordinadas adjetivas son **que, el cual, la cual, los cuales, las cuales, quien, quienes, cuyo**. Cualquiera de estos pronombres relativos desempeñará **dos funciones**: por un lado la función de **nexo** introductor de la oración subordinada adjetiva; en segundo lugar, cumplirá **una función dentro de la oración subordinada adjetiva**, para la que a veces necesitará ir encabezado por una preposición. La función del pronombre relativo dentro de la oración subordinada adjetiva será siempre la misma que desempeñaría el sustantivo al que complementa, que aparecerá siempre antes en la oración principal, y que se llama **antecedente**.

- En el caso del **pronombre relativo cuyo**, su segunda función será siempre la de CN (complemento del núcleo).



ORACIONES SUBORDINADAS ADJETIVAS con PRONOMBRES RELATIVOS				
PRON. RELAT.	FORMA	ANTECEDENTE	CÓMO APARECE	FUNCIÓN DENTRO DE LA SUBORDINADA
<i>que</i>	Invariable	Ser animado o inanimado	Con preposición o sin ella	<ul style="list-style-type: none"> Sin prep: sujeto o CD Con prep: cualquier otra función
<i>cual</i>	Variable en número	Ser animado o inanimado	Precedido de artículo siempre; puede llevar prep.	<ul style="list-style-type: none"> Sin prep: sujeto o CD Con prep: cualquier otra función
<i>quien</i>	Variable en número	Persona o elemento personificado	Nunca lleva artículo; puede llevar preposición	<ul style="list-style-type: none"> Sin prep: sujeto Con prep: cualquier otra función
<i>cuyo</i>	Variable en número	Ser animado o inanimado	Con preposición o sin ella	<ul style="list-style-type: none"> Siempre CN

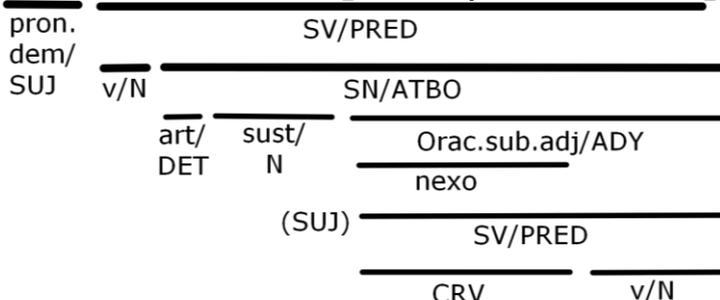
(suj) Compré el libro [que me gustaba.]



- El sujeto de la oración principal está omitido.
- El antecedente del pronombre relativo *que* es el sustantivo *libro*.
- La oración subordinada es adjetiva porque equivale a un adj.calif: *recomendado*.
- La segunda función del pron.rel. es la que desempeñaría su antecedente: *me gusta el libro*,

- El antecedente del pronombre relativo *quien* es el sustantivo *chica*.
- La oración subordinada es adjetiva porque equivale a un adjetivo calificativo: *hermosa*.
- El sujeto de la oración subordinada está omitido (*él/ella*).
- La segunda función del pron.rel. es la que desempeñaría su antecedente (*Salió con una chica*), por eso lleva preposición.

Esa es la chica [con quien salió.]



ORACIÓN PRINCIPAL

FUNCIONA COMO UN ADJETIVO CALIFICATIVO

ORACIÓN SUBORDINADA ADJETIVA

FUNCIONA COMO UN ADVERBIO

ORACIÓN SUBORDINADA ADVERBIAL

FUNCIONA COMO UN SUSTANTIVO

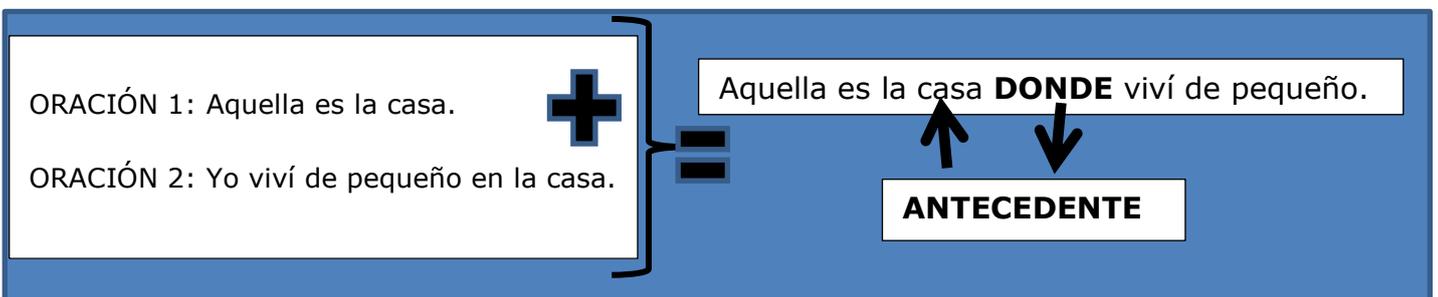
ORACIÓN SUBORDINADA SUSTANTIVA

2.2.2. Oraciones subordinadas adjetivas introducidas por adverbios relativos.

• Los **adverbios relativos** que pueden funcionar de **nexo** introductorio de las oraciones subordinadas adjetivas son **donde** (que equivale a *en el que*), **cuando** (que equivale a *en el que* o *durante el que*), **como** (que equivale a *en el que*) y **cuanto** (que equivale a *lo que*).

• Cualquiera de estos adverbios relativos desempeñara **dos funciones**: por un lado la función de **nexo** introductor de la oración subordinada adjetiva; en segundo lugar, cumplirá **una función dentro de la oración subordinada adjetiva**, para la que a veces necesitará ir encabezado por una preposición. La función del adverbio relativo dentro de la oración subordinada adjetiva será siempre la misma que desempeñaría el sustantivo al que complementa, que aparecerá siempre antes en la oración principal, y que se llama **antecedente**.

• El adverbio relativo **donde** siempre tendrá como segunda función la de **CCLugar**, el adverbio relativo **cuando** siempre tendrá como segunda función la de **CCTiempo**, el adverbio relativo **como** siempre tendrá como segunda función la de **CCModo**, y la segunda función de **cuanto** siempre será la de **CD**.



ORACIONES SUBORDINADAS ADJETIVAS con ADVERBIOS RELATIVOS				
ADV. RELAT.	FORMA	ANTECEDENTE	EQUIVALENCIA	FUNCIÓN DENTRO DE LA SUBORDINADA
<i>donde</i>	Invariable	Expresa lugar	<i>En el que, en el cual...</i>	• Complemento Circ. de Lugar
<i>como</i>	Invariable	Expresa modo, manera o medio	<i>En el que, en el cual, con el que, con el cual...</i>	• Complemento Circ. de Modo
<i>cuando</i>	Invariable	Expresa tiempo	<i>En el que, en el cual, durante el que, durante el cual...</i>	• Complemento Circ. de Tiempo
<i>cuanto</i>	Invariable	Referido al antecedente <i>todo</i>	<i>Lo que</i>	• Complemento Directo

(SUJ) Recuerdo el día [cuando nos conocimos].

SV/PRED

v/N SN/CD

art/ sust/ Orac. sub. adj /ADY
 DET N

 nexo

 (SUJ) SV/PRED
 CCT pron/ v/N
 CD

- El sujeto de la oración principal está omitido (*yo*).
- El antecedente del adverbio relativo *cuando* es el sustantivo *día*.
- La oración subordinada es adjetiva porque equivale a un adj. calific.: *memorable*.
- La segunda función del adv. relat. es la que desempeñaría su antecedente: *nos conocimos un día*.

3. ORACIONES SUBORDINADAS ADVERBIALES

- Las **oraciones subordinadas adverbiales** son aquellas que, dentro de la oración principal en que se insertan, desempeñan la misma función que los adverbios. Por ello, se integran siempre en el Sintagma Verbal, funcionando como Complemento Circunstancial. La posibilidad de ser sustituidas por adverbios permite clasificar las oraciones subordinadas adverbiales en dos grupos: las oraciones subordinadas adverbiales **propias** (las que sí se pueden sustituir por un adverbio), y las oraciones subordinadas adverbiales **impropias** (las que no se pueden sustituir por un adverbio), que también reciben el nombre de **oraciones de implicación lógica** (son las causales, consecutivas, condicionales, finales, concesivas y comparativas).

2.3.1. Oraciones subordinadas adverbiales propias.

- Son las oraciones subordinadas que, como se ha dicho antes, pueden sustituirse por un adverbio. Desempeñan función semejante a la de los adverbios, es decir, Complemento Circunstancial: pero solo existen oraciones subordinadas adverbiales **de Lugar** (locativas), **de Tiempo** (temporales) y **de modo** (modales).

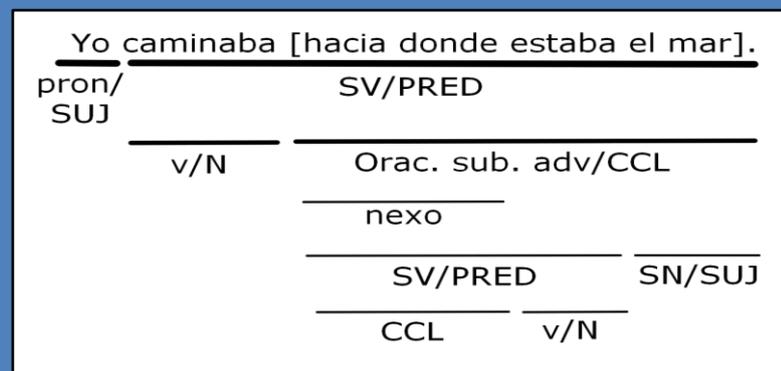
- Las **oraciones subordinadas adverbiales de Lugar** son las que ejercen la función de CCLugar del verbo de la oración principal. Son conmutables por un adverbio de lugar. Estas subordinadas utilizan como nexo el adverbio relativo **donde**, que puede ir precedido de preposición si hace falta. Este adverbio relativo (y sus variantes con preposición) son sintácticamente **bifuncionales**: además de la función de nexo introductor de la oración subordinada en la oración principal, desempeña la función de CCL dentro de la oración subordinada.

- Las **oraciones subordinadas adverbiales de Tiempo** son las que ejercen la función de CCTiempo del verbo de la oración principal. Son conmutables por un adverbio de tiempo. Estas subordinadas utilizan como nexo el adverbio **cuando**, otros adverbios (**mientras, apenas...**) o una serie de locuciones conjuntivas más o menos complejas (**mientras que, en tanto que, a medida que, antes de que, después de que, hasta que, siempre que...**). Todos ellos **bifuncionales**: desempeñan la función de nexo introductor de la oración subordinada dentro de la principal, y además desempeñan la función de CCTiempo dentro de la oración subordinada.

- Las **oraciones subordinadas adverbiales de Modo** son las que ejercen de CCModo del verbo de la oración principal. Son conmutables por un adverbio de modo. Estas subordinadas utilizan como nexo el adverbio **como**, la preposición **según**, el adverbio **conforme**, y en ocasiones un nexo complejo (**como si**) que añade un matiz condicional a la modalidad. Todos estos nexos son **bifuncionales**: desempeñan la función de nexo introductor de la oración subordinada dentro de la principal, y además desempeñan la función de CCModo dentro de la oración principal.

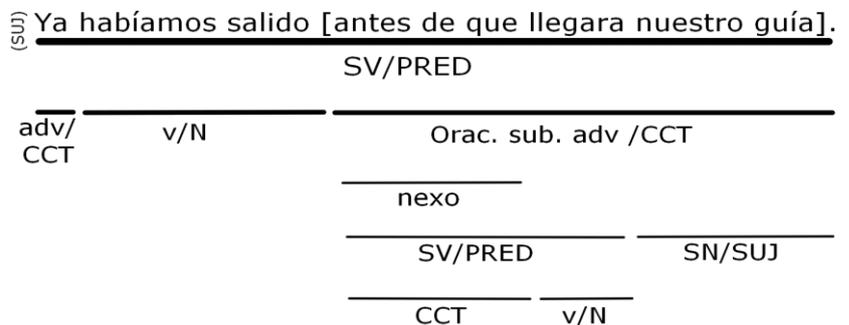
2.3.2. Distinción entre oraciones subordinadas adjetivas introducidas por adverbios relativos y oraciones subordinadas adverbiales.

- No deben confundirse estos dos tipos de oraciones, aunque utilicen los mismos nexos.
- Las oraciones subordinadas adjetivas introducidas por adverbios relativos (**donde, cuando, como**) llevan siempre un sustantivo antecedente, en cuyo sintagma nominal se integran. Las oraciones subordinadas adverbiales no llevan jamás antecedente nominal alguno, sino que complementan a un verbo, en cuyo sintagma verbal se integran.
- Además, las oraciones subordinadas adjetivas introducidas por adverbios relativos pueden sustituirse por un **adjetivo calificativo**), mientras que las oraciones subordinadas adverbiales se sustituyen por un **adverbio**.

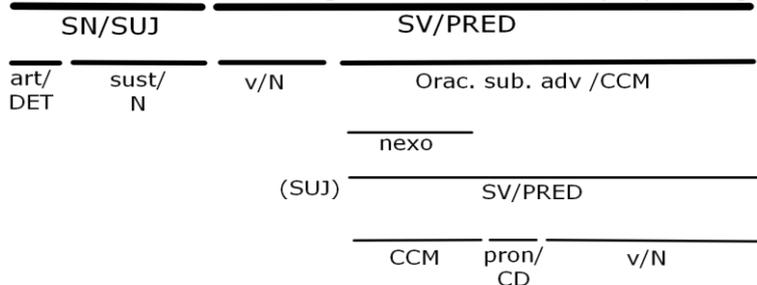


- La oración subordinada es adverbial porque puede sustituirse por un adverbio precedido de preposición (*Yo caminaba hacia allí*).

- La oración subordinada es adverbial porque puede sustituirse por un adverbio (*Ya habíamos salidos antes*).
- El sujeto de la oración principal está omitido (*nosotros/as*)



Los exámenes salieron [conforme los había preparado].



- La oración subordinada es adverbial porque puede sustituirse por un adverbio (*Los exámenes salieron así/bien/mal*).
- El sujeto de la oración subordinada está omitido (*yo*).

ORACIONES SUBORDINADAS ADVERBIALES PROPIAS				
TIPO	NEXO	FUNCIÓN de la SUBORDINADA	EJEMPLO	FUNCIÓN del nexo en la SUBORDINADA
de LUGAR	Donde precedido de preposición si hace falta	Complemento Circunstancial de Lugar	<i>Tus libros están donde los he dejado esta mañana.</i>	CCLugar
de TIEMPO	Cuando, mientras, otras locuciones	Complemento Circunstancial de Tiempo	Iré al parque cuando termine el trabajo.	CCTiempo
de MODO	Como, según, conforme, como si	Complemento Circunstancial de Modo	<i>Rellené la inscripción como decían las instrucciones.</i>	CCModo

4. ORACIONES SUBORDINADAS SUSTANTIVAS

• Las **oraciones subordinadas sustantivas** son aquellas que, dentro de la oración principal en que se insertan, desempeñan la misma función que los sustantivos, los Sintagmas Nominales o los Pronombres sustantivos (personales o determinativos). En todos los casos, podrán sustituirse por un sustantivo o un pronombre (es muy útil la sustitución por los pronombres demostrativos *esto, eso, aquello*).

4.1. Oraciones subordinadas sustantivas: funciones principales.

- Las principales funciones que pueden desempeñar las **oraciones subordinadas sustantivas** son:
 - **Sujeto:** *Me hace ilusión [que tus padres nos hagan una visita]; Me preocupa [si estará bien].*
 - **Complemento Directo:** *David me asegura [que él no ha cogido el cuaderno]; No sé [si vendrá esta tarde]; Me preguntó [qué libro estaba leyendo]. No sé [cuándo tendré tiempo]; ¿Me puede decir [cómo se llama esta calle]?*
 - **Atributo:** *La verdad es que nadie lo había visto; Mi hija es la que lleva el vestido amarillo* (Orac. Subord. Adjetiva sustantivada).
 - **Aposición:** *Tengo esta intención, que vengáis todos a la boda.*
 - **Término de una CP (en función de CI, de CRV, de CN, de C.Ag):** *Presta tu colaboración a quien la necesite; Asegúrate de que tienes todos los apuntes; La alegría de que vinierais fue inmensa; El premio fue recogido por la que escribió el mejor relato.*
 - **Término de la CP/Complemento Circunstancial:** en algunas gramáticas se explican como oraciones subordinadas adverbiales.
- **En nuestro primer acercamiento, serán objeto de estudio las subordinadas sustantivas que pueden funcionar de sujeto y las que pueden funcionar de CD.**

4.2. Oraciones subordinadas sustantivas y modalidad oracional.

• Las **oraciones subordinadas sustantivas** pueden aparecer, desde el criterio de la modalidad oracional, como oraciones declarativas afirmativas o negativas (todas las modalidades excepto las interrogativas) y como oraciones interrogativas indirectas (totales o parciales). A este respecto conviene señalar que todas las oraciones interrogativas indirectas son, desde el criterio de la construcción sintáctica, oraciones subordinadas sustantivas.

4.3. Oraciones subordinadas sustantivas: nexos.

• Las **oraciones subordinadas sustantivas** pueden utilizar como nexos un repertorio bastante amplio: los conjunciones **que** o **si** (que nunca tendrán una segunda función, al ser conjunciones); los pronombres relativos **que, el que, las que, los que** (forman oraciones subordinadas adjetivas sustantivadas, que se estudiarán aparte); los adjetivos o pronombres determinativos interrogativos **qué, cuál, quién** o los adverbios interrogativos **cómo, dónde, cuándo...** (que siempre tendrán una segunda función en el interior de la oración subordinada); existe también una posibilidad de subordinación sustantiva sin nexo, que llevan el verbo de la oración subordinada en **infinitivo**.

- La conjunción **que** aparece como nexo en todas las modalidades excepto en las interrogativas indirectas.
- La conjunción **si** aparece como nexo en las interrogativas indirectas totales.
- Los **adjetivos, pronombres** o **adverbios interrogativos** aparecen como nexos en las interrogativas indirectas parciales.

En nuestro primer acercamiento no consideraremos como objeto de estudio las oraciones subordinadas adjetivas-sustantivadas.

<p>Me hace ilusión [que tus padres nos hagan una visita].</p> <p>SV/PRED Orac. sub. sust/SUJ</p> <p>pron/ v/N sust/ nexo CI CD</p> <p>SN/SUJ SV/PRED</p> <p>adj. sust/ pron/ v/N SN/CD pos/ N CI DET</p>		<ul style="list-style-type: none"> • La oración subordinada es sustantiva porque se puede sustituir por un sustantivo o SN (<i>Me hace ilusión su visita</i>) o por un pron. demostrativo (<i>Me hace ilusión eso</i>). • El nexo de la subordinada, al ser la conjunción <i>que</i>, no tiene segunda función.
--	--	---

<ul style="list-style-type: none"> • La oración subordinada es sustantiva porque se puede sustituir por un sustantivo o SN (<i>David me asegura una cosa</i>) o por un pron. demostrativo (<i>David me asegura eso</i>). • El nexo de la subordinada, al ser la conjunción <i>que</i>, no tiene segunda función. 	<p>David me asegura [que él no ha cogido el cuaderno].</p> <p>sust/ SV/PRED SUJ</p> <p>pron/ v/N Orac. sub.sust/ CD CI</p> <p>nexo</p> <p>pron/ SV/PRED SUJ</p> <p>adv/ v/N SN/CD NEG</p>
--	--



0. CONTEXTO HISTÓRICO

0.1. LOS LÍMITES TEMPORALES.

La Edad Media abarca un período muy amplio, desde el siglo V (tras la desintegración del Imperio Romano —año 476— por la llegada de los Bárbaros) hasta el siglo XV (considerado como transición al Renacimiento). A lo largo de estos diez siglos, sociedad y cultura fueron evolucionando poco a poco.

Se distinguen dos períodos en la evolución social: la alta Edad Media (hasta mediados del XII) y la baja Edad Media (de mediados del XII hasta el XIV-XV).

- **SOCIEDAD EN LA ALTA EDAD MEDIA:** Hasta mediados del siglo XII, la sociedad europea es feudal, dividida en señores y vasallos. Los primeros ofrecen protección a sus vasallos a cambio de impuestos y obediencia. El señor es la autoridad, la ley; y el centro de la vida es el castillo: se trata de verdaderos poblados-fortaleza en torno a los que se establecían los campesinos, grupo mayoritario en la época. Durante los períodos de guerra, la protección del señor resultaba vital para los campesinos. Junto a estos dos estamentos o grupos sociales (señores/caballeros/guerreros y campesinos/vasallos) están los eclesiásticos o religiosos, que residían en los monasterios, auténticas fortalezas dedicadas (además de a tareas de índole espiritual) a la recopilación del saber. De estos dos centros (el castillo y el monasterio) surgen los modelos sociales: el caballero y el monje.



SOCIEDAD EN LA BAJA EDAD MEDIA: Desde mediados del siglo XII la sociedad medieval cambia notablemente por diversos factores: " El nacimiento de los primeros núcleos urbanos, llamados burgos, habitados por artesanos y comerciantes, que generarán un nuevo grupo social, la burguesía. El abandono de los castillos por parte de los señores y su

entorno inmediato (la aristocracia) para establecerse en los burgos, en torno al noble de mayor rango. Esta clase social, antes guerrera, se convierte en ociosa. Se desarrollan distintas actividades de entretenimiento cortesano (fiestas, torneos, poesía). El nacimiento de universidades en las ciudades más importantes (La Sorbona—en París—, Oxford, Salamanca) hace que el saber no quede exclusivamente en manos de los clérigos.

0.2 LA EDAD MEDIA HISPÁNICA. La Península Ibérica comparte con la Europa medieval los rasgos señalados, pero añade otros que la individualizan. En el siglo V, tras la desintegración de la Hispania Romana, se asentaron en la península los visigodos, que aún en minoría, ocuparon los principales puestos del poder político y religioso. Tras años de persecuciones a los hispanorromanos católicos, el rey Recaredo convirtió el reino visigodo al catolicismo en el año 589. Disputas internas entre los visigodos, además de la expansión islámica comenzada en el año 622, hicieron que el ejército musulmán entrara al territorio ibérico en el año 711, produciendo una rápida aunque no uniforme conquista en quince años. La zona al norte de los ríos Duero y Ebro ofreció mayor resistencia al ejército musulmán, lo



que permitió que esta zona se asentaran los grupos de cristianos rebeldes, germen de lo que se ha llamado tradicionalmente Reconquista, desarrollado durante un largo período (hasta 1492). Este largo período alternó momentos de enfrentamiento bélico y etapas relativamente pacíficas. La separación no fue, además, nunca tan tajante entre unos y otros, sino que se dio una variedad racial y cultural importantísima: la población de origen árabe era minoritaria (el islamismo se extendió por la conversión de los propios cristianos, llamados muladíes); y la permisividad de costumbres favoreció el desarrollo de los mozárabes (de religión y costumbres cristianas entre los musulmanes) y de los mudéjares (de religión y costumbres musulmanas entre los cristianos); por tanto, en numerosas ciudades coexistían barrios cristianos junto a barrios musulmanes, e incluso judíos. Si a esto se añade el papel del Camino de Santiago como vehículo de comunicación con Europa, se obtiene una convivencia cultural que fructificará especialmente en el terreno artístico-literario, sobre todo por el triunfo del castellano frente al latín. Desde el punto de vista estrictamente político, a la diversidad cultural medieval le corresponde un período de inestabilidad: por ejemplo, en el siglo XI –inicio de la literatura en castellano coexisten el

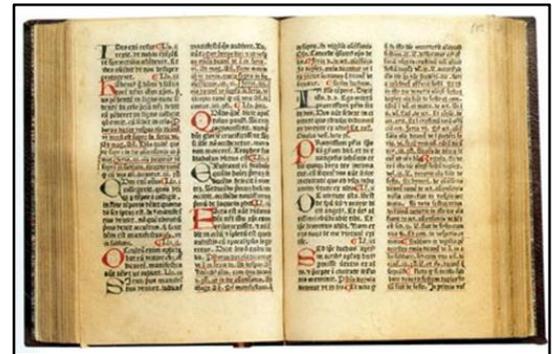


reino de León, el de Castilla, el de Navarra, el de Aragón y los condados Catalanes (por parte cristiana), junto al Califato de Córdoba, pronto desmembrado a su vez en los distintos reinos de taifas (Badajoz, Toledo, Sevilla, Granada...). Y desde el punto de vista social la estructura jerárquica se va asentando durante el avance de la Reconquista: "

La aristocracia tiene en su cúspide al rey, en torno al cual (aunque no siempre de modo amistoso) se encuentra la nobleza (infantes, condes, marqueses, duques, barones, señores, infanzones...) y los caballeros. Gozan de privilegios hereditarios por su función defensiva. A medida que la Reconquista avanza la nobleza se anquilosa hasta pasar a vivir en la corte de forma no productiva.

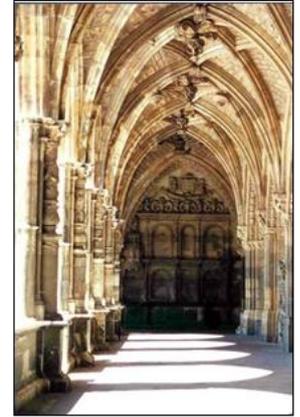
Los religiosos (cuya cabeza visible es el Papa) amasaron gran poder y riqueza durante la Reconquista: por un lado, la nobleza está interesada en beneficiar a la Iglesia, que justifica sus privilegios hereditarios; por otro, la lucha contra los musulmanes es una guerra religiosa, que permite establecer monasterios en lugares estratégicos, y luego organizar la repoblación en su entorno (con el beneficio de los diezmos, la décima parte de lo producido en la zona). Sin embargo, algunos comportamientos exagerados tuvieron como respuesta las propuestas de una vida religiosa más centrada en la pobreza y la castidad. La Iglesia entró, durante el siglo XIV, en un período de crisis, que desembocará en la reforma protestante de Lutero (ya en el XVI). Por otro lado, la tarea cultural de la Iglesia durante la Edad Media es la de conservadora de la cultura clásica, a través de copistas y bibliotecas. Los campesinos y ganaderos abarcaban casi el noventa por ciento de la población. De ambiente rural y pobreza extrema, eran totalmente analfabetos y vivían en precarias condiciones. Trabajaban un determinado número de días para su señor. A medida que avanza la Reconquista las ciudades van cobrando más fuerza. En ellas se instalaron artesanos, mercaderes y profesiones liberales (médicos, abogados, etc.) que van aumentando su poder. Es la burguesía, la clase social emergente, que protagonizará el período llamado Renacimiento.

0.3 LOS NUEVOS CENTROS DE CULTURA: LAS UNIVERSIDADES. La cultura medieval tiene dos principios básicos: el teocentrismo (la relación de cualquier ámbito de la cultura con Dios y la fe) y el fin didáctico (los religiosos ponen la cultura al servicio de valores religiosos y morales). Hasta el siglo XII la enseñanza se limitaba a las escuelas de los obispados y monasterios. Las bibliotecas de los monasterios son fundamentales, aunque muchas de ellas apenas llegaban a los doscientos volúmenes (debemos recordar que la escritura y elaboración de un libro —manuscrito sobre pergamino— resultaba extremadamente laboriosa). A partir del siglo XII se inicia en Europa una ligera separación del dominio cultural de la Iglesia, con la aparición de núcleos culturales de cierto matiz laico. Es lo que permitió la aparición de los poemas épicos o la lírica trovadoresca. En el territorio hispánico, el centro cultural más importante fue Toledo, por la colaboración de un grupo de intelectuales de las tres religiones que se dedicaron a traducir el legado griego y latino que habían conservado los árabes. El rey Alfonso X dio en el siglo XIII un gran impulso a esta Escuela de Traductores de Toledo. En ese mismo siglo se inician las universidades, que dependían en principio de los religiosos. Las universidades acogieron alumnos laicos, hijos de burgueses, que residían en Colegios Mayores mientras duraban sus estudios. Con el tiempo, las universidades se fueron independizando de la Iglesia y del poder real hasta convertirse en autónomas. Los estudios más frecuentes eran los de Teología, Derecho, Artes y Medicina. Las clases se daban siempre en latín, lo que permitía la libre circulación de alumnos y profesores por toda Europa. En la Península Ibérica, la primera universidad fue la de Palencia (1208), luego trasladada a Salamanca (1218).



0.4 EL ARTE MEDIEVAL: ROMÁNICO Y GÓTICO. El arte románico domina durante los siglos XI y XII, y se extiende, fundamentalmente, a través del Camino de Santiago. Arquitectónicamente está basado en la bóveda de cañón, en el uso de columnas con capiteles historiados y en el aumento de tamaño de las naves de la iglesia, iniciando el

concepto actual de catedral. En pintura y en escultura, el románico tiende a la sencillez y al esquematismo, con gran colorido y una finalidad didáctica (pretende ejemplificar la historia de Jesús y algunas ideas básicas del cristianismo, como el Juicio Final y la amenaza del infierno). En música, se desarrolla el canto gregoriano, de contenido religioso y de carácter vocal y monódico. El arte gótico se extendió por toda la península desde el XIII. En arquitectura, sus distintivos son la bóveda de crucería con arco ojival o apuntado, apoyada en arbotantes, lo que permite abrir ventanales (con vidrieras) en los muros laterales. El gótico añade al románico los efectos de claridad y elevación, y es un arte que manifiesta el poderío económico de las ciudades. La pintura y la escultura se vuelven más realistas, con mayor expresión de la vivacidad y alegría características de la nueva burguesía. En música, se pasa a la polifonía y a la introducción progresiva de instrumentos.



0.5 EDAD MEDIA LITERARIA. La literatura en castellano se inicia en el siglo XI, con las Jarchas, una manifestación lírica primitiva de carácter popular. Durante los siglos XI, XII y XIII, la lírica popular se manifiesta también mediante las Cantigas de amigo y los Villancicos. La lírica primitiva culta se cultivó entre el XII y el XIII, en especial a través de la influencia de la poesía trovadoresca y su reflejo en las Cantigas de amor gallegas. Las primeras muestras de narrativa no son estrictamente literatura castellana: se trata de traducciones de cuentos de origen árabe o de la prosa no literaria de Alfonso X el Sabio. Ya son manifestaciones narrativas en castellano y en verso, los Poemas épicos o Cantares de Gesta (de los siglos XII y XIII), la corriente llamada Mester de Clerecía (de los siglos XIII y XIV) y a la que se adscriben autores tan dispares como Gonzalo de Berceo o Juan Ruiz, o la Poesía de Romancero (presente desde el siglo XIV). En el terreno de la narrativa literaria en prosa destaca en el siglo XIV el infante Don Juan Manuel, a través de *El conde Lucanor*.

1. LÍRICA MEDIEVAL

1.1. POESÍA LÍRICA PRIMITIVA POPULAR: JARCHAS, CANTIGAS de AMIGO, VILLANCICOS.

La primitiva lírica hispánica comprende un conjunto de composiciones anónimas que surgieron en la Edad Media. Las primeras manifestaciones datan de los siglos X o XI y desde entonces fueron transmitiéndose de forma oral generación tras generación, de modo que cada nueva versión podía aportar variaciones. La mayor parte de estas composiciones se cantaba, acompañadas por instrumentos musicales. Cada una de las diversas zonas y tradiciones peninsulares forjaron a un tiempo una poesía lírica, expresada con diferentes fórmulas estructurales. Los tres tipos que surgieron son la lírica mozárabe, la galaico-portuguesa y la castellana.

1. Lírica mozárabe: desarrollada en el sur de la península, cultivó la *jarcha*, escrita en mozárabe (la lengua hablada por los cristianos de la parte musulmana de la península). Las primeras datan del siglo XI. Son poemas de cuatro o cinco versos, de contenido amoroso y de tono confidencial. Las jarchas son, en origen, la terminación de poemas cultos algo más largos escritos en árabe (o en hebreo), llamados *moaxajas* (palabra que

significa *embellecida, adornada*). Los poetas cultos gustaban de rematar sus composiciones con estas terminaciones de carácter popular, llamadas *jarchas* (palabra que significa *salida* en árabe). Las jarchas son la expresión ficticia de una voz femenina (aunque están escritas por hombres) y su tema es el amor (ausencia del amado —que aparece nombrado como “amigo”—, quejas de celos, sufrimientos...). Las jarchas no fueron descubiertas hasta mediados del siglo XX.

2. Lírica gallego-portuguesa: desarrollada al final del siglo XII y durante el XIII, se manifestó a través de la *cantiga de amigo*, escrita en gallego. Se trata de una composición de tono íntimo y subjetivo, cuyo emisor ficticio es también una joven enamorada que expresa sus sentimientos. Su recurso formal más llamativo es el *leixa-prén*, que podemos entender como paralelismo. Incorporan con frecuencia elementos del paisaje (el mar, las fuentes, los prados, los montes), a veces como destinatario del contenido amoroso.

3. Lírica castellana: la composición característica de la primitiva lírica castellana popular es el *villancico*, de contenido amoroso (quejas de amor, alegría por el amor) o vínculos del grupo social (celebraciones, trabajos del campo...). Se llaman villancicos porque los componían y cantaban los habitantes de las villas. Como en las cantigas de amigo, tiene gran importancia el paisaje (a menudo con valores simbólicos): fuentes, flores, animales.



ELEMENTOS COMUNES EN LAS JARCHAS, LAS CANTIGAS DE AMIGO Y LOS VILLANCICOS

DE CONTENIDO	FORMALES
<ul style="list-style-type: none"> • Tema principal: el amor • Matices del amor: espera, despedida, ausencia, lamento, celos, gozo del encuentro • Otros temas: relacionados con la vida social (labores agrícolas, celebraciones...) • Elementos paisajísticos medievales 	<ul style="list-style-type: none"> • Autor desconocido y registro oral musicado • Lenguaje directo, sencillo y afectivo • Discurso del <i>yo</i> femenino • Sugerencia (frente a información) • Brevedad en la composición y versos cortos. • Uso de la metáfora y del símbolo • Repeticiones, paralelismos, estribillos • Tono confidencial

1.2. LÍRICA PRIMITIVA CULTA TROVADORESCA y GALLEGO-PORTUGUESA.

La lírica primitiva culta incluye la poesía de origen trovadoresco o provenzal y la poesía culta gallego-portuguesa.

1.2.1. Poesía trovadoresca: la poesía trovadoresca o provenzal es la primera gran manifestación de poesía culta (=escrita) europea. Se inició en la Provenza (sur de Francia) hacia finales del siglo XI, y utilizó como lengua el provenzal. A la península llegó a mediados del XII, a través de Cataluña. La principal aportación de la poesía trovadoresca es su concepción del **amor**: el trovador (poeta) proclama su amor por una dama que le resulta inalcanzable (generalmente casada), y se muestra como un humilde servidor de su dama (como en las relaciones de vasallaje del mundo feudal), por la que haría cualquier cosa. Esta concepción del amor es el llamado **AMOR CORTÉS**. Los poetas trovadorescos crearon un arte sujeto a leyes rígidas de composición y medida de los versos. La composición amorosa por excelencia es la *cansó* (canción), aunque los trovadores cultivaron también la *pastorela* (encuentro amoroso entre un caballero y una pastora idealizada), el *alba* (separación de los amantes al amanecer), el *sirventés* (de tema político y tono satírico), el *planto* (lamento por algún ser querido), o la *tensó* (poema compuesto entre dos trovadores a modo de competición).

1.2.2. Poesía culta gallego-portuguesa: durante los siglos XIII y XIV, y por influencia de la poesía trovadoresca que llegaba a través del Camino de Santiago, se desarrolló en Galicia un tipo de poesía amorosa que se conoce como *cantigas de amor*. En estas composiciones, un emisor masculino canta su amor a una dama de la que no espera respuesta. Como utilizan el léxico feudal, es frecuente que el poeta llame a la mujer "senhor". Otros géneros de la poesía culta gallego-portuguesa son las *cantigas de escarnio* y *maldecir* (cuyo contenido es la crítica contra costumbres o individuos). Sin embargo, la herencia principal de la poesía culta gallego-portuguesa son las *Cantigas de Santa María*, de contenido religioso, escritas por el rey Alfonso X.

Documento 1: EL AMOR CORTÉS

"... el enamorado considera a la mujer a la que dedica sus versos como un ser superior en el sentido jerárquico de la sociedad [...] Ello se inserta en las ideas y en la terminología propias de la sociedad feudal. [...] Se parte, pues, de un acuerdo general planteado en estos términos: el enamorado respecto a la mujer que ama es lo mismo que el vasallo respecto a su señor. Y tanto es así que con mucha frecuencia se dirige a la dama designándola con el término *midons* (mi señor), en forma gramatical masculina, aunque rijan adjetivaciones femeninas. [...] Del mismo modo, el verbo *servir*, que en su sentido directo y usual en juramentos feudales y en documentación jurídica designa uno de los deberes del vasallo respecto a su señor, en poesía pasará a significar *estar enamorado*, *amar*, sentido que perdurará largamente en la terminología amorosa. [...] Las situaciones y la terminología del feudalismo se trasladan poéticamente al amor, y este se convierte en un servicio y en un homenaje de constante sumisión, que alza una barrera entre la dama y el poeta tan elevada como puede ser la que separa al vasallo de su señor. El amor trovadoresco exige, por encima de todo, la discreción del poeta, ya que la mujer a la que canta, a veces con gran pasión, ha de ser forzosamente una dama casada. [...] Se parte del principio de que los matrimonios entre personas de clases elevadas no son producto del amor, sino de la conveniencia política y económica [...] De este modo se dota al amor adulterino, paradójicamente, de un mayor contenido espiritual, pues reposa sobre un afecto nacido de la libre elección, que se acrisola y se pone a prueba en la clandestinidad y en el riesgo, convirtiéndose en una especie de privilegio de los espíritus más escogidos de un refinado ambiente."

MARTÍ DE RIQUER;

Historia de la literatura universal.

EL AMOR CORTÉS:

- ✦ Supeditación del enamorado a su amante, cambiando radicalmente el papel social de la mujer: de dominada para ser *dueña*, *señora*, y se la idealiza hasta la divinización.
- ✦ Amor ajeno al matrimonio, pero sublimado: el amor concluye generalmente con la aceptación del amante como *servidor*. Aunque la pretensión del poeta-amante es consumir su amor, en pocas ocasiones lo consigue.
- ✦ Símbolo de la aceptación de la dama será la entrega al caballero de una prenda personal: un cordón, una cinta, etc.
- ✦ La frialdad y esquividad de la dama producirán los mayores tormentos en el amante, para quien el amor es una auténtica religión.
- ✦ Nunca el poeta-amante declarará la identidad de la amada.
- ✦ Las fases del amor cortés son: feñedor (la espera), precador (amor manifiesto), entendedor (amor correspondido), drudo (relación íntima).

2. NARRATIVA MEDIEVAL

2.1. TRADUCCIONES DE CUENTOS.

La primera traducción de cuentos orientales que se conoce es la titulada *Disciplina clericalis*, realizada en el siglo XII por Pedro Alfonso. En 1251 vendrá la de *Calila e Dimna* (propiciada por Alfonso X) y luego la del *Sendebär o libro de los engaños* y la del *libro de Barlaam y Josafat*.

El legado de estas traducciones es doble: por un lado se utiliza la ficción para transmitir conocimientos y enseñanzas morales; por otro, las historias aparecen relacionadas entre sí (sirviendo una de marco general a las demás o insertándose unas dentro de otras). Estos dos elementos tendrán larga tradición en las literaturas occidentales.

2.2. PROSA DE ALFONSO X.

El rey Alfonso X (1221-1284) reunió en su corte a sabios de las tres culturas (cristiana, árabe y judía), la Escuela de Traductores de Toledo, lo que le permitió traducir y actualizar los conocimientos de épocas anteriores. La prosa de ficción apenas se cultivó en la corte alfonsina, ya que las exigencias histórico-sociales (desarrollo económico del siglo XIII, auge de la burguesía, movilidad social) hicieron más urgente la redacción de contratos y documentos legales en lengua romance. Hasta entonces se seguía empleando el latín como lengua de cultura. Pero Alfonso X impuso la utilización del castellano, regulando para ello su escritura. Tras Alfonso X, el castellano era ya una lengua capaz de transmitir todo tipo de conocimientos cultos sobre cualquier tema. El rey Alfonso X apenas se dedicó a la literatura (excepto su aportación con las *Cantigas de Santa María*, escritas en gallego), pero sin su tarea hubiera sido imposible la posterior evolución de la prosa de ficción.

2.2. NARRATIVA EN VERSO: POESÍA ÉPICA.

La poesía épica, de carácter narrativo ya que cuenta las hazañas de un héroe, se desarrolló en la península entre los siglos XII y XIV. Se trata de textos preparados para la difusión oral por los juglares, que los recitaban ante un público heterogéneo por pueblos y palacios. Estas composiciones sufrieron cambios y refundiciones con el paso del tiempo, de modo que los textos conservados por escrito en una época más tardía sólo recogen una de las distintas variantes existentes. Conocemos esta corriente con los nombres de *Mester de juglaría* (oficio de juglares) o *Cantares de gesta*. En la tradición castellana se han perdido la mayor parte de los cantares, conservándose únicamente tres: el *Cantar de Roncesvalles* (en una copia del XIII), *Las mocedades de Rodrigo* (en una copia del XIV) y el *Cantar de Mio Cid*, conservado casi en su totalidad en una copia del XIV, reproducción de un ejemplar de 1207, probablemente original o copia de otro más antiguo (de finales del XII). En su contenido, el *Cantar de Mio Cid* cuenta un asunto público (la recuperación del honor del Cid tras su destierro por Alfonso VI) al que se incorpora un asunto privado (la ofensa a las hijas del Cid por los Infantes de Carrión). Emplea la métrica larga, con versos de 10 a



20 sílabas con hemistiquios (=pausa interna), agrupados en series o tiradas. La característica principal del *Cantar de Mio Cid* es su gran realismo, en comparación con la épica compuesta en otras lenguas: el autor (quienquiera que fuese) puso un especial empeño en mostrar la geografía y las gentes de los lugares por los que Mio Cid discurre.

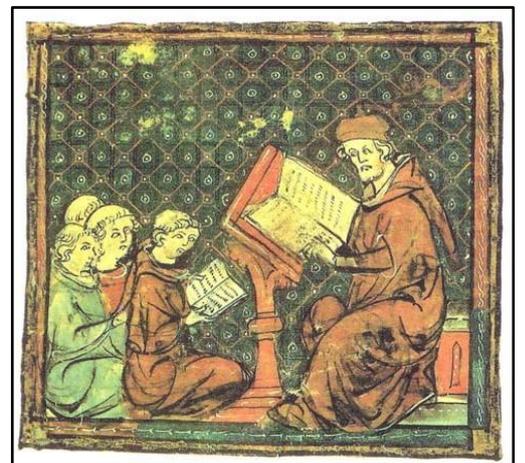
2.4 NARRATIVA EN VERSO: MESTER DE CLERECÍA, BERCEO y JUAN RUIZ

En el siglo XIII surgió en lengua castellana (probablemente en el entorno de la Universidad de Palencia) un nuevo tipo de poesía de carácter culto, con el propósito de divulgar los conocimientos hasta entonces transmitidos en latín. Por oposición al modo de los juglares, se denominó *Mester de Clerecía*. Una de las principales diferencias entre la *Juglaría* y la *Clerecía* es la métrica: la irregularidad métrica de los juglares (compensable con la música) es sustituida por la escritura en "sílabas contadas", en un verso de catorce sílabas que tomó su nombre, *alejandrino*, del *Libro de Alexandre*, de principios del XIII. Este verso alejandrino formó una estrofa llamada *cuaderna vía*, de cuatro versos que riman entre sí en consonante. Durante el siglo XIII, el



Mester de Clerecía se difundió a través de tres obras anónimas y la tarea de un autor conocido: el ya mencionado *Libro de Alexandre*; el *Libro de Apolonio*, de mediados del XIII; y el *Poema de Fernán González*, también de mediados del XIII. El autor cuyo nombre sí ha llegado a nuestros días es **Gonzalo de Berceo** (1196- 1264), clérigo vinculado al monasterio riojano de San Millán de la Cogolla y primer autor castellano conocido. Su intención era poner al alcance de la gente (bajo clero, novicios, monjas, laicos que supieran leer, etc.) textos hasta entonces inaccesibles por estar escritos en latín. Por ello adopta un lenguaje sencillo y se presenta como un juglar. Sin embargo, la aparente naturalidad de su estilo oculta en realidad una esmerada elaboración culta. En su obra *Milagros de Nuestra Señora* destaca el encadenamiento inicial de metáforas en el que utiliza el tópico latino del *locus amoenus* (=lugar ameno, agradable).

En la segunda mitad del siglo XIII, la *cuaderna vía* entró en decadencia. No obstante, la obra poética de mayor relevancia del XIV emplea esta estrofa. Se trata del *Libro de Buen Amor*, compuesto por **Juan Ruiz, Arcipreste de Hita**, hacia 1330. Juan Ruiz partió para su composición de un presupuesto irónico: prevenir al lector contra el "loco amor" narrando ejemplos de dicho amor, hilvanados en una autobiografía ficticia a la que se subordinan fábulas, digresiones moralizantes, composiciones líricas religiosas o profanas, versiones de obras anteriores, narraciones alegóricas, en una amplitud estilística, formal y de contenido muy del gusto medieval. Las aventuras amorosas suelen ser fallidas, con la supuesta intención de que el cristiano pueda, conociéndolas, evitar las tentaciones. En algunos de estos episodios interviene, como mediadora, un personaje llamado Trotaconventos.





2.5. LA PROSA DEL SIGLO XIV: DON JUAN MANUEL.

El impulso que Alfonso X dio al castellano permitió que durante el siglo XIV se desarrollara extraordinariamente la narrativa: obras históricas, doctrinales, de ficción (en especial el *Libro del Caballero Zifar* y *La gran conquista de Ultramar*), libros de viajeros y prosa didáctica, cuyo máximo exponente es *El conde Lucanor*.

El *Libro del conde Lucanor*, escrito entre los muros del castillo de Alarcón (Cuenca) por el infante Don Juan Manuel en 1335, es el punto culminante en la evolución de la prosa narrativa en castellano: nos muestra una prosa ya madura, con plena conciencia literaria (es el primer autor castellano consciente de su labor de escritor), técnicamente dispuesta para cualquier manifestación de la realidad. Recoge la tradición moralizante y la disposición estructural de los cuentos orientales: un diálogo de ficción (entre el Conde Lucanor y Patronio), un cuento moralizante, y una conclusión con moraleja escrita por el propio Don Juan Manuel. La importancia de la obra de don Juan Manuel radica en que supo dar un sentido unitario a los relatos que reunió, paso fundamental en el camino hacia la novela.



2.6 NARRATIVA EN VERSO: EL ROMANCERO

En el siglo XIV surgió un nuevo tipo de poesía que sustituyó en el gusto popular a los antiguos cantares de gesta de la poesía épica. Se trata de los *romances*, composiciones anónimas que se transmitían oralmente. El origen de los romances es confuso, aunque es probable que nacieran al desglosarse en fragmentos independientes los cantares de gesta. Una de las características peculiares de la poesía de romancero es el fragmentarismo narrativo, que consiste en relatar una escena sin su contexto, de modo que se desconoce el inicio de la historia y el final queda interrumpido. Los romances, desde el punto de vista métrico, se presentan como series ilimitadas de versos octosílabos con asonancia en los pares.

0. CONTEXTO HISTÓRICO

El **siglo XV** se define por su carácter de transición, ya que supone el final de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna. Es una época de profundos cambios en la que conviven y se mezclan elementos medievales y modernos. Ello conlleva una *conciencia de crisis*, de inseguridad y de pesimismo.

0.1. HISTORIA Y SOCIEDAD.

El siglo XV comenzó en Castilla con guerras civiles, conflictos dinásticos, rebeliones de la nobleza, revueltas de los campesinos y problemas de convivencia entre musulmanes, judíos y cristianos (los judíos fueron expulsados por los Reyes Católicos en 1492). El clima de inestabilidad se prolongó hasta 1469, con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, quienes liquidaron los restos de feudalismo, impusieron una monarquía (en verdad, una *diarquía*) fuerte y capitalizaron el *Descubrimiento de América* (1492). Al mismo tiempo, el incremento comercial favoreció el crecimiento y consolidación de las ciudades, con el consecuente desarrollo de la burguesía.

0.2. CULTURA.

En el siglo XIV había comenzado en la actual Italia una renovación cultural basada en el redescubrimiento de los clásicos (griegos y latinos) que fraguó en lo que se conoce como *Quattrocento* a través, por ejemplo, de Francesco Petrarca (1304-1373) y Giovanni Boccaccio (1313-1375). Toda esta corriente fue denominada genéricamente *Humanismo*. Este fenómeno se vio acompañado de otros como la creación de nuevas universidades, el prestigio de las lenguas vulgares (las primeras gramáticas, las traducciones), y sobre todo la *invención de la imprenta* (entre 1447 y 1451) por Johan Gutenberg, que permitió una extensión de la cultura hasta entonces insospechada.

0.3. EL SIGLO XV LITERARIO.

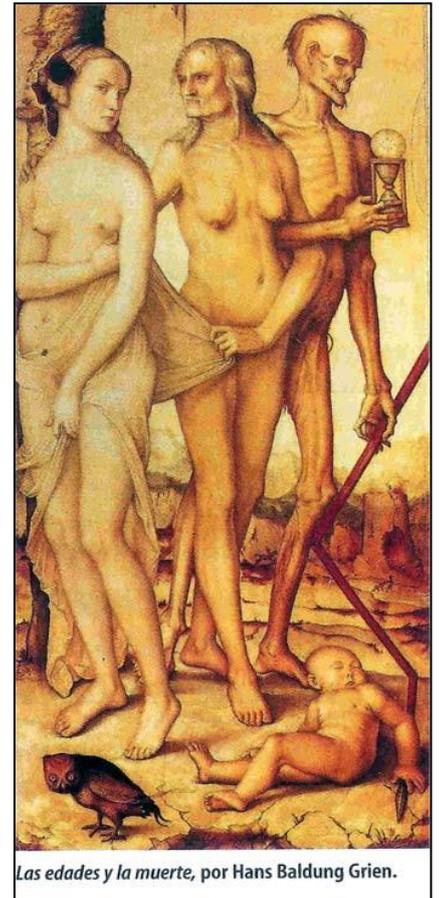
Una época de transición entre dos formas de entender el mundo distintas (la de la Edad Media y la del Renacimiento) ha generado una literatura variadísima. Desde *la poesía de cancionero* de la primera mitad de siglo, juego de artificios amorosos en el que la nobleza se refugió de los avatares históricos que le hacían perder prerrogativas, al llanto (más o menos) desconsolado de Jorge Manrique en las *Coplas* ante el fallecimiento de su padre — símbolo de una época que se acababa—, en la segunda mitad. La narrativa, por su parte, cumple los pasos necesarios para el nacimiento definitivo del género que se conoce en la actualidad como *novela*, a través de dos aportaciones básicas para el desarrollo del género: la acción exterior, que caracteriza las *novelas decaballería*; y la acción interior, propia de la llamada *novela sentimental*. A final de siglo, *La celestina* (1499) vendrá a señalar definitivamente el paso al Renacimiento.

1. POESÍA DEL SIGLO XV

1.1 POESÍA DE CANCIONERO.

La poesía trovadoresca, desarrollada en la lírica gallego portuguesa y en la provenzal, es la base de la *poesía cancioneril castellana*. Se llama poesía de cancionero porque se recogieron en diversas antologías llamadas Cancioneros: destacan el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Estúñiga*, o el *Cancionero General*. En cuanto a los temas, la crisis propia del siglo XV generó temas de huida de la crisis o de reflexión sobre ella. La evasión se desarrolló en el ámbito amoroso (desarrollando el *amor cortés*, herencia de la poesía trovadoresca, que concibe el amor como una fuerza que se incrementa con la resistencia de la amada) y la reflexión, en el ámbito de la poesía moral y religiosa.

El *amor cortés* toma como referencia el mundo medieval del vasallaje y de la guerra. El amor se entiende como un servicio del poeta hacia una dama inalcanzable, a la que incluso compara con Dios. La dama suele ser una mujer casada, que se muestra esquiva y cruel con el poeta, concediéndole como mucho una *prenda* o señal amorosa. El amor es siempre secreto, por lo que el poeta no nombra a su amada, sino que emplea apelativos ficticios; a la vez es un amor imposible, que causa dolor y sufrimiento, sentimientos básicos en esta poesía. Respecto a los aspectos formales, estas composiciones se conciben como un juego conceptual o intelectual (alejado del lenguaje cotidiano), por lo que el resultado son poemas artificiosos y refinados que emplean recursos de oposición (la antítesis, la paradoja...). Optan por el verso de ocho sílabas o por el verso largo tradicional castellano, el dodecasílabo.



Las edades y la muerte, por Hans Baldung Grien.

1.2. MARQUÉS DE SANTILLANA.

Íñigo López de Mendoza (1398-1458) dedicó su vida al ejercicio de las armas y las letras. Cultivó la poesía moral, aunque es más recordado por un tipo particular de composición de carácter popular, las *serranillas*, que narran el encuentro entre un caminante y una serrana. Fue también el primero en intentar adaptar el verso endecasílabo al castellano, al sospechar que la influencia italiana acabaría imponiéndose: son sus *Sonetos fechos al itálico modo*.

1.3 JUAN DE MENA.

Juan de Mena (1411-1456) fue un poeta cordobés cuya obra más destacada es el *Laberinto de Fortuna*, formado por 297 estrofas de versos de doce sílabas (por lo que se conoce como *Las trescientas*), un poema didáctico-moral en el que pasado, presente y futuro se aparecen como las ruedas de la fortuna.

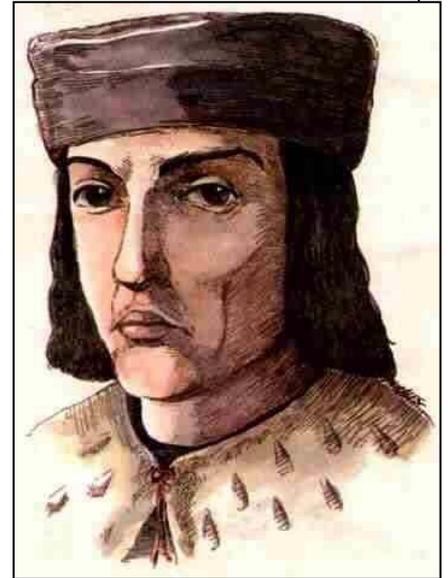
1.4. JORGE MANRIQUE.

Poeta palentino de noble familia, combatió a favor de Isabel la Católica y murió frente al castillo de Garcimuñoz, en Cuenca. Cultivó composiciones amorosas y satírico-burlescos ajustadas a la moda de la poesía cancioneril, pero su obra más conocida son las *Coplas a la muerte de su padre*, una reflexión sobre la muerte desde una perspectiva cristiana.

Estructuralmente, en las *Coplas* se pueden señalar tres bloques o apartados: una reflexión de carácter general (coplas I-XIII), un repaso a personajes ilustres muy recientes –bajo el tópico latino del *Ubi sunt?*– (coplas XIV-XXIV) y el elogio al padre difunto (coplas XXV-XL). En este último bloque aparece la muerte personificada, como enviada de Dios, por lo que don Rodrigo no reacciona contra ella, sino que la acepta resignadamente.

El estilo en que Manrique escribió las *Coplas* apostaba por la naturalidad y la sencillez (en su época), opuesto a la artificiosidad de la poesía cancioneril propiamente dicha, por lo que resultó novedoso en su momento. Para su obra empleó la *copla de pie quebrado*, llamada desde entonces *copla manriqueña*.

Jorge Manrique resume el ocaso de la Edad Media; su padre, don Rodrigo, encarna las virtudes caballerescas y cristianas medievales. La nostalgia por ese mundo ya desaparecido es muy acentuada en la parte central del poema, sobre todo en la evocación del pasado más cercano (el *Ubi sunt?*). Pero al mismo tiempo, en las *Coplas* encontramos rasgos prerrenacentistas como la valoración de la fama, y la elegancia y delicadeza al tratar el tema de la muerte.



2. NARRATIVA DEL SIGLO XV

2.1. NOVELA DE CABALLERÍAS.

Aunque se denomina *novelas* a estas manifestaciones literarias de los siglos XIV y XV, no es el término adecuado: se trata, en realidad, de extensos relatos de aventuras en los que predomina la acción y los hechos insólitos, las luchas continuas, los viajes, las separaciones y reencuentros acaecidos en un tiempo y un espacio remotos para el lector. Sería más apropiado denominar a estas manifestaciones literarias como *libros de caballería* o *relatos caballerescos*, a falta de un concepto en castellano más exacto.



Los libros de caballerías tienen como protagonista a un caballero enamorado, que participa en batallas para probar su valentía y el amor a su dama, en episodios más o menos reales junto a otros de índole fantástica. Alternan también espacios reconocibles con otros imaginarios. La diferencia respecto a la poesía épica radica en que se escriben en prosa.

Además de *La gran conquista de Ultramar* (siglo XIII) y del *Libro del cavallero Zifar* (siglo XIV), destaca como libro de caballerías por encima de todos *Amadís de Gaula*, publicado en 1508 por Garci Rodríguez del Montalvo, seguramente a partir de una versión de comienzos del XIV. El personaje de Amadís encarna los valores ideales de la nobleza culta y refinada de la época, y temáticamente su argumento se ajusta a un modelo de larguísima tradición hasta la actualidad: los relatos de aventuras. Su éxito se comprueba en sus más de ciento veinte ediciones.

Destaca también como libro de caballerías *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell, publicado en Valencia en 1490 y traducido al castellano en 1511. El *Tirant* supone un paso importantísimo de cara al "nacimiento de la novela moderna": el protagonista (Tirant) no debe sus triunfos a magos ni encantadores; la acción no transcurre en una época remota para el lector; aunque hay algunos episodios fantásticos, destaca su verosimilitud y el realismo del argumento; el humor, la ironía, el erotismo y la maestría técnica alejan el *Tirant* de la narrativa de los relatos medievales y lo acercan a la novela moderna. Cervantes destacó este libro: "por su estilo es este el mejor del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en su camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen" (*Don Quijote de la Mancha*, I,6).



2.2. NOVELA SENTIMENTAL.

El análisis de la pasión amorosa, con sus secuelas de ansiedad, celos, desesperación o quejas, es el asunto central de las llamadas *novelas sentimentales*, de origen italiano. Argumentalmente, las novelas sentimentales cuentan el amor de un joven caballero por una doncella, sentimiento que ella no puede corresponder por razones de honor. Formalmente se articulan por medio de cartas, lo que implica la aparición de mediadores o mensajeros. Estas novelas representan el paso de lo caballeresco a lo cortesano, y ahondan en el análisis psicológico de los sentimientos amorosos de los personajes, pero sin alcanzar todavía la profundidad de la *novela moderna*. En la tradición castellana destacan *Siervo libre de amor* (1440), de Juan Rodríguez del Padrón, y *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, que narra los amores de Leriano por Laureola. Una de las características de la novela sentimental es su final trágico: cuando Laureola decide no volver a ver a Leriano, este se deja morir de hambre y de sed.

Los que ponen los ojos en el sol cuanto más lo miran se ciegan: y así cuanto yo más contemplo tu hermosura, más ciego tengo el sentido. Esto digo porque de los desconciertos escritos no te maravilles. Verdad es que a tal tiempo excusado era tal descargo, porque, según quedo, más estoy en disposición de acabar la vida que de disculpar las razones.

Pero quisiera que lo que tú habías de ver fuera ordenado, porque no ocuparas tu saber en cosas tan fuera de su condición. [...] Si por ventura te place [mi muerte] por parecerme que no se podría remediar sin tu ofensa mi cuita (=pena amorosa), nunca pensé pedirte merced que te causase culpa. ¿Cómo había de aprovecharme el bien que a ti viniese mal? Solamente pedí tu respuesta por primero y postrímero (=último) galardón.

Dejadas más largas (=dejando de dar argumentos), te suplico, pues acabas la vida, que honres la muerte, porque, sin en el lugar donde van las almas desesperadas hay algún bien, no pediré otro sino sentido para sentir que honraste mis huesos, por gozar aquel poco espacio de gloria tan grande.

Cárcel de amor

Documento 1. EL MAL DE AMORES

El código amoroso de la narrativa sentimental (y de la poesía cortesana) presenta la relación entre el amador y la dama de manera similar a la relación entre el vasallo (el amador) y su señor (la dama). Esta inversión de papeles se limita a las relaciones eróticas. El matrimonio está excluido del código amoroso, ya que el coito, supremo galardón que la dama concede al caballero, debe ser voluntario, y en el matrimonio no se presume la voluntariedad del coito debido a la exigencia del pago de la deuda conyugal.

La inversión de papeles se explica por la concepción médica del amor, que se consideraba una enfermedad mental cuya causa primera se atribuía a un mal funcionamiento del cerebro que afectaba a la interpretación de la realidad. El enfermo percibía incorrectamente a la dama como una criatura perfecta y creía que su posesión le depararía la felicidad. Si no la alcanzaba, creía que podía llegar a morir. La pérdida de la razón se manifestaba de inmediato. Los síntomas característicos de la enfermedad del amor eran la tristeza, los súbitos cambios de humor, la reclusión y el deseo de soledad, la pérdida del apetito, la palidez... La terapia tenida por más eficaz era la unión sexual con la amada, que se establece como causa y cura del mal de amor. Esta amada capaz de dar y quitar la vida, de máxima perfección, será comparada frecuentemente por los poetas con Dios.

2.3. LA CELESTINA.

La Celestina, publicada como *Comedia de Calisto y Melibea* en 1499 por Fernando de Rojas, aunque el nombre del autor no apareció hasta la edición de 1502 (la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*), no pertenece a la tradición teatral española, ni tuvo continuación significativa en el teatro español de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, su éxito fue rotundo: desde la primera edición de Burgos (1499) hasta la edición sevillana de 1599 se pueden registrar hasta 78 ediciones en castellano, y con las traducciones llegarían al centenar. Y este éxito sin llegar a representarse, ya que (sin entrar en polémicas en cuanto al género de la obra) fue ampliamente difundida a través de la lectura. ¿Cuáles fueron los motivos del éxito?

En primer lugar, *La Celestina* representa la lucha entre las tendencias del ser humano del Renacimiento y los modelos éticos y estéticos de la Alta Edad Media. El hecho de que desde muy pronto se le asignara como título que se le asignó sea el nombre de su verdadera protagonista —Celestina— y no el que remite a los agentes de la historia amorosa —Calisto y Melibea—, señala que este personaje atrajo la atención del público lector, y ello porque representa el enfrentamiento entre dos maneras de entender la vida: la oscuridad mágica de la hechicería y el pragmático vitalismo que empuja a conseguir aquello que se ama y se desea por encima de las dificultades, trabas y condicionamientos, aunque a veces sean necesario pagar un alto precio en la conquista.

Otro elemento justificador del éxito es el sentido desenvuelto y desenfadado (incluso procaz) que se desarrolla en la historia amorosa entre los protagonistas. Si bien el trágico final y el prólogo tardío suponen un castigo a los amantes ante la transgresión, en conjunto no puede evitarse una lectura crítica respecto a la sociedad, que permite comportamientos que se basan en la hipocresía o en la falsedad.

En *La Celestina* aparecen los tres temas que obsesionaban al final de la Edad Media: el **amor**, la **fortuna** (el dinero) y la **muerte**, pero tratados desde una perspectiva que anticipa el pensamiento del Renacimiento. Calisto se aleja del código del Amor Cortés y actúa de modo irreflexivo y egoísta; Melibea, al contrario de lo que proponía el código cortés, toma parte activa en todo el proceso y al final no se arrepiente de sus actos. Los sucesos parecen estar gobernados por el azar, pero nada hay más lógico que el devenir de los acontecimientos: Celestina muere víctima de su avaricia, Pármeno y Sempronio por el crimen cometido, Calisto por su precipitación y Melibea por su pasión. Las muertes finales se intuyen como inevitables (el fundamento de la tragedia).

Formalmente presenta veintiún actos y un prólogo, que corresponden argumentalmente a dos bloques de contenido: los doce primeros actos narran los amores de Calisto y Melibea y la intervención de Celestina; los nueve siguientes el afán de venganza de los criados, que desencadena las muertes de los protagonistas.

Para terminar, una curiosidad: el ejemplar más antiguo de *La Celestina*, un incunable de 1499, se encuentra en la Hispanic Society of America, en Nueva York.





0. CONTEXTO HISTÓRICO

0.1. EL RENACIMIENTO: NUEVA SOCIEDAD Y NUEVA MENTALIDAD.

Desde mediados del XIV se había ido fraguando en las ciudades del norte de Italia un amplio movimiento cultural que se extendió por toda Europa durante los siglos XV y XVI. Desde el punto de vista político los estados cambiaron su organización, al centralizar el poder en los reyes y desarrollar infraestructuras administrativas. Además, el poder político ganó independencia frente al Papado, lo que se tradujo en una pérdida de influencia eclesiástica sobre el arte y la cultura (aunque los papas hicieron de Roma un centro del arte renacentista). La estructura social seguía siendo estamental (nobleza, burguesía, campesinado); pero la burguesía, enriquecida por sus actividades económicas, intenta acaparar protagonismo político y cultural. En economía, se vivió un período de expansión, consolidado por el comercio internacional. El concepto clave del Renacimiento es el de Humanismo, su soporte ideológico. El Humanismo es una corriente de pensamiento consecuencia de los studia humanitatis (gramática, retórica, poética, historia y filosofía), que permitía formar ciudadanos capacitados para las tareas de gobierno en las nuevas ciudades. Pero no se debe olvidar que el Renacimiento, como cualquier movimiento innovador, fue elitista.

El mejor artesano situó al hombre en el centro del mundo y le habló así: “Te puse en medio del mundo para que miraras placenteramente a tu alrededor, contemplando lo que hay en él. Tú mismo eres el árbitro de tu honor. Con tu decisión puedes rebajarte hasta igualarte con los brutos, y puedes levantarte hasta las cosas divinas”.

Pico della Mirandola

0.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL RENACIMIENTO.

1. Exaltación del mundo clásico: se redescubre el mundo clásico (olvidado durante la Edad Media) y se toma como modelo de imitación y de referencia. Sus valores (belleza, armonía, proporción, equilibrio, naturalidad) son tomados como cánones artísticos. Se retoma el estudio de los idiomas clásicos (latín y griego), que llevan aparejado el desarrollo de las lenguas nacionales (por la necesidad de traducciones).

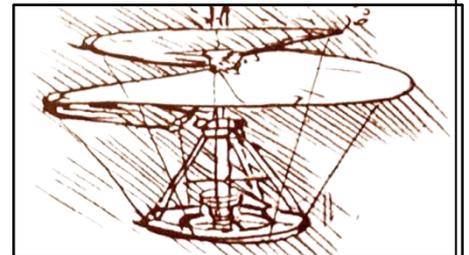
2. Individualismo: el período de expansión geográfica (la época de los descubrimientos), las mejoras técnicas y la posibilidad del enriquecimiento por el comercio originaron un sentimiento de seguridad y de autoafirmación humana. El ser humano se siente superior a la naturaleza, sabe que su esfuerzo le permite perfeccionarse (y alcanzar la posteridad). Ese orgullo de sí mismo se ha denominado

Nuestro ánimo y entendimiento nunca se satisface de cosa deste mundo, nunca se harta, nunca se contenta, siempre descontento, continuamente desea más, espera más, procura más. Y de aquí proviene que nunca haze sino inquirir, investigar, ymagnar y pensar cosas nuevas, inauditas y nunca vistas.

antropocentrismo: aunque Dios sigue siendo el motor de la existencia, el logro de la creación es el ser humano. En la visión antropocéntrica, el ser humano es el eje de una nueva escala de valores en la que el gozo de vivir recobra la importancia que tuvo en la Antigüedad Clásica. El mundo ya no es un valle de lágrimas, sino un lugar de alegría. Como consecuencia, reaparecen conceptos clásicos que se acuñan como tópicos literarios: la invitación a vivir intensamente (el Carpe diem) o la reflexión sobre la fugacidad de las cosas, dirigida a la juventud (Collige virgo rosas). El modelo de comportamiento humano quedó recogido por Baltasar de Castiglione en *El Cortesano* (1528): el caballero renacentista debía ser diestro en el manejo de las armas y poseer a la vez gran dominio humanístico: erudito, soldado, artista y científico.

3. Confianza en la razón: antropocentrismo no quiere decir alejamiento de la religión. Los hombres y las mujeres del Renacimiento son muy religiosos, pero consideran que la razón es un don de Dios, en el que pueden confiar para resolver los problemas que les plantea el mundo. Pretenden ordenar el mundo para que pueda ser comprendido por la inteligencia.

4. Desarrollo de la ciencia: esa confianza en la razón, acompañada de un deseo de autenticidad, supone un nuevo impulso a la ciencia (sobre todo a las experimentales: Galileo, Copérnico) y a la filología (por el deseo de entender el mensaje clásico en traducciones auténticas: los estudios humanísticos de la Universidad de Alcalá de Henares).



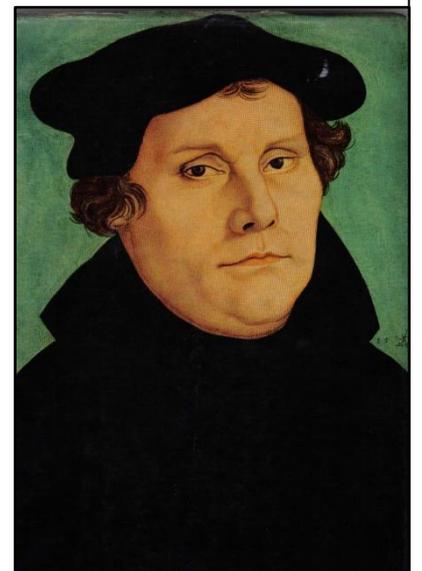
5. Optimismo vital: por todos los factores anteriores, el ser humano del Renacimiento se siente capaz de interpretar la realidad de un modo nuevo, más avanzado que en épocas anteriores. Los avances técnicos, los descubrimientos, la capacidad de generar riqueza hace que se sientan capaces de alcanzar cualquier objetivo gracias a su esfuerzo individual.

0.3. RENACIMIENTO RELIGIOSO: ERASMO DE ROTTERDAM.



El deseo de autenticidad alcanzó incluso el terreno religioso. Desde el siglo XIV, la Iglesia atravesaba una crisis, consecuencia del predominio en el aumento del poder temporal frente a la defensa de los valores evangélicos. **Erasmus de Rotterdam** (1469-1536) intentó renovar la iglesia desde dentro, sin rupturas. Criticó la relajación de costumbres, el excesivo formalismo y la ostentación, y propugnó una vuelta a la

religión evangélica, plasmada en la oración íntima (sin ceremonias ni ritos externos) y en la lectura individual de la Biblia. El erasmismo tuvo acogida entre los intelectuales y los



conversos (ya que la ausencia de rituales no despertaba sospechas). El alemán **Lutero** (1483-1546) dio un paso más y propuso una reforma más importante, que acabó escindiendo el cristianismo en dos grupos: católicos y protestantes. A esta Reforma, la Iglesia católica respondió con una Contrarreforma, que a través del Concilio de Trento (1545-1563) fijó su moral y sus dogmas. La escisión entre católicos y protestantes, de consecuencias importantísimas, dio origen a dos siglos de guerras de religión.

0.4. RENACIMIENTO Y CULTURA URBANA.

El Renacimiento es fundamentalmente urbano (aunque la economía siga siendo agraria). Las ciudades comienzan su desarrollo gracias al comercio: crecen y se organizan con distintas edificaciones (palacios, lonjas, catedrales, conventos...). Por las calles de cualquier ciudad se mezclaban burgueses, nobles, comerciantes, artesanos, junto con mendigos y pícaros. Las ciudades consagraron algunos tipos característicos, como el humanista (profesor o secretario de nobles dedicado al estudio o la traducción de los clásicos greco-latinos), el mecenas (noble o burgués adinerado que protege a los artistas por el prestigio que ello le proporciona) o el cortesano (noble que vive en la corte, de buena formación literaria y militar).



0.5. RENACIMIENTO ESPAÑOL.

En el Renacimiento español pueden distinguirse dos etapas, que aproximadamente corresponden con los reinados de **Carlos I** (1516-1556) y de **Felipe II** (1556-1598). La época de Carlos I supone un momento de esplendor político y económico (América y el Imperio), de optimismo y apertura a las nuevas corrientes europeas, de aceptación, y asimilación del Humanismo europeo. España se erigió como potencia mundial: Castilla vivió una fase de crecimiento económico y demográfico, las ciudades se desarrollan (Sevilla, Valladolid, Madrid...), la conquista de América ofrece oro y plata. Por el contrario, el reinado de Felipe II coincide con el período europeo de la Contrarreforma, caracterizado por el aislamiento del territorio frente a Europa (prohibición de estudiar en el extranjero o de importar libros), acompañado por el desarrollo de un fervor religioso que alcanza la literatura (la ascética y la mística) y las polémicas sobre la hidalguía, los cristianos viejos

frente a los nuevos, los temas de honor, la limpieza de sangre, etc. (el Decreto sobre limpieza de sangre prohibía a cualquier converso o descendiente: ir a la Universidad, entrar en el Ejército, entrar en órdenes religiosas o viajar a las Indias). Las guerras y la emigración (y luego la expulsión de los moriscos, en 1609) debilitaron la economía interna, los impuestos hicieron desaparecer la incipiente clase media y la Inquisición estrechó el cerco a los cristianos nuevos (los que abrazaron la religión cristiana desde la islámica o el judaísmo).

0.6. EL AMOR RENACENTISTA: NEOPLATONISMO.

La teoría sobre el amor renacentista (y en general, sobre el comportamiento adecuado del hombre del Renacimiento) aparece en la obra de Baltasar de Castiglione *El Cortesano*. Allí se establece que se pueden superar las necesidades eróticas cuando la razón hace comprender que el amor es tanto más perfecto cuanto más alejado esté de la sensualidad. Así el sentimiento de amor se convierte en un afecto que idealiza y sublima la unión física (generalmente dificultada por cuestiones sociales) y la transforma en la unión de dos

voluntades. Este tipo de amor se conoce tradicionalmente como amor platónico (o neoplatónico, más ajustado) porque parte de las teorías de Platón (oposición entre el mundo material y el mundo de las ideas) que consideraba la belleza física como un reflejo de la belleza divina: el amante, al admirar la belleza de la amada ascenderá en la admiración de la belleza de Dios. Este amor platónico es una actualización renacentista del amor cortés, filtrado por el idealismo cristiano petrarquista.

No encuentro paz, y no tengo con qué combatir; y temo, y espero; y ardo, y soy un hielo; y vuelo sobre el cielo, y yazgo en el suelo; y nada aprieto, y todo el mundo abrazo. Alguien me tiene en una prisión y no la abre ni cierra, y no me considera suyo ni suelta el lazo; y no me mata Amor, y no me libra, y no quiere verme vivo ni me salva. Veo sin ojos, y no tengo lengua, y grito; y mi anhelo es morir, y pido ayuda; a mí mismo me odio, y a otro ser amo. Nútreme de dolor, llorando río; igualmente me hastían la muerte y vida: en este estado estoy por vos, señora.

Francesco Petrarca (1304-1373)

0.7. LA LITERATURA RENACENTISTA.

La lírica del Renacimiento toma como modelo al italiano **Francesco Petrarca** (1304-1374), en especial su libro titulado *Cancionero*, de tema amoroso: el petrarquismo, como forma de entender la lírica amorosa, nació el 6 de abril de 1327, día en que Petrarca conoció en la iglesia de Santa Clara de Avignon a Laura de Noves, su amada ("El miltrescientos veintisiete, en punto / a la hora prima, el día seis de abril,/ entré en el laberinto y no he salido". Soneto CCXI). Otros modelos de la Antigüedad clásica son Virgilio y Horacio. La adaptación de los modelos italianos al castellano corrió a cargo de Juan Boscán, a partir de 1526: se substituyó el verso tradicional largo castellano, el dodecasílabo (de cuatro acentos) por el endecasílabo (de tres acentos). La adaptación de este nuevo ritmo, sin embargo, alcanzó niveles de calidad con Garcilaso de la Vega, el poeta renacentista por excelencia. La

lírica de la segunda mitad del siglo XVI se vio determinada por la Contrarreforma, y por ello se ocupó de temas religiosos: Fray Luis de León (ascética) y San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (mística) son los pilares poéticos de esta segunda mitad del siglo. Junto a ellos cabe mencionar a Fernando de Herrera, poeta sevillano que evolucionó el



petrarquismo en su vertiente estilística, hasta llegar casi al hermetismo. La prosa, por su parte, vivió igualmente un período de esplendor: el tema propuesto en *La Celestina* por Fernando de Rojas tuvo continuidad en *La lozana andaluza*, escrita por Francisco Delicado en 1528. La influencia grecolatina se nota en la novela pastoril *Los siete libros de Diana* (1559), de Jorge de Montemayor, que puso de moda la novela pastoril, y en las novelas de intrincadas aventuras y viajes, llamadas novelas bizantinas o novelas griegas: en castellano, *Los amores de Clareo y Florisea*. Todas estas modalidades (novela celestinesca, pastoril, bizantina) tendrán influencia decisiva en el desarrollo de la narrativa posterior. Pero el gran hito de la producción narrativa del siglo XVI es, sin duda alguna, el *Lazarillo de Tormes* (1554), considerada como la primera novela moderna. Culmina el período renacentista con la primera parte de *El Quijote*, publicada en 1605.

1. LÍRICA RENACENTISTA

1.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA LÍRICA DEL RENACIMIENTO.

- Renovación poética del Renacimiento: la poesía renacentista se inscribe en la línea inaugurada por la poesía trovadoresca (siglo XIII) y seguida por el italiano Petrarca (siglo XIV). Una de las características más importantes del Renacimiento es la búsqueda de la autenticidad: el poeta desea comunicar sus verdaderos sentimientos, y para ello necesita de un verso lo suficientemente amplio para contener la introspección amorosa. Ese verso es el endecasílabo, tomado de la tradición italiana, que ofrece al poeta mayor comodidad expresiva y mayor posibilidad combinatoria que el verso tradicional de la poesía castellana: el octosílabo. Del mismo modo, se importaron estrofas (terceto, cuarteto, lira, estancia, octava real), poemas (égloga, soneto) y recursos (hipérbaton, epíteto, metáfora...).
- Temas de la literatura renacentista:
 - El amor. Tratamiento petrarquista: el amor es un sentimiento platónico de ennoblecimiento del enamorado a través de un camino de perfeccionamiento personal. En general, se trata de un amor no correspondido que produce sensaciones contradictorias (exaltación; tristeza y melancolía). La expresión poética del amor muestra un análisis de los sentimientos del enamorado: el poeta analiza su mundo interior para descubrirnos el placer y el desasosiego que le produce el sentimiento amoroso. La belleza de la amada se describe a través de metáforas de la naturaleza (oro, rubí, mármol...), y se considera un reflejo del amor de Dios. De ahí la idea de que el amor es más perfecto cuanto más alejado esté de la sensualidad: amor idealizado o platónico. Ligado al amor, aparece el tópico del *carpe diem*, la invitación a aprovechar el tiempo de juventud y belleza.
 - La naturaleza. Símbolo de la perfección, de la vida sencilla y natural. Se presenta como escenario (*Locus amoenus*) o como reflejo de los estados de ánimo del poeta. Más importante en las composiciones largas (églogas, odas) que en las breves (sonetos).
 - La mitología. Aparece como aspecto temático por referencia al mundo cultural grecolatino, por ofrecer un tono pagano a la literatura renacentista, y por universalizar e intemporalizar los sentimientos del poeta. Los poetas renacentistas toman como referencia las figuras recogidas en *Las metamorfosis*, del poeta latino Ovidio.

1.2. GARCILASO DE LA VEGA (1501-1536).



Garcilaso de la Vega nació en Toledo en 1501, en una familia vinculada al emperador Carlos I. En 1525 se casó con Elena de Zúñiga, con la que tuvo tres hijos. En 1526 acompañó a Carlos a Granada, para preparar la boda del emperador, y allí coincidió con Isabel de Freyre, dama portuguesa del séquito de Isabel de Portugal, prometida del emperador. Viajó a Italia, perdió el favor de Carlos y pasó una temporada en el exilio, que terminó en Nápoles en 1532. En esta ciudad conoció la noticia de la muerte de Isabel en 1534. A partir de 1535, de nuevo al servicio del emperador Carlos, participó en campañas militares. En la campaña de Provenza resultó herido en la cabeza, y murió en Niza en octubre de 1536. La vida de Garcilaso de la Vega es el mejor prototipo de caballero renacentista: vitalista, poeta-soldado, enamorado...

Garcilaso de la Vega une la moda petrarquista con sus propios sentimientos personales. Y este sentimiento apasionado lo expresa de un modo contenido (lo que él llama dolorido sentir), intimista, elegante y sencillo, lejos de dificultades. Incorporó la naturaleza (muy poco presente hasta entonces) al quehacer poético castellano, y al sentimiento amoroso, en una línea que seguirán otros poetas posteriores. Desde el punto de vista formal culmina la adaptación del endecasílabo italiano al ritmo del idioma castellano, y eleva el soneto al estadio de composición básica de la poesía culta castellana. La obra de Garcilaso es breve (sonetos, canciones, elegías, églogas) porque breve fue su vida:

- En los sonetos y canciones se relata, como si fuera un cancionero, un proceso amoroso doloroso hacia un amor esquivo que provoca en el amante (el yo del poema) sentimientos de melancolía por no poder verse cumplido, con frecuencia comparándose con los grandes mitos de la Antigüedad. Además de este itinerario sentimental (que se ha hecho coincidir, al menos literariamente, con el itinerario sentimental Garcilaso-Isabel de Freyre, y del que podemos establecer tres períodos: amor esquivo, melancolía por el amor no correspondido, y tristeza por la muerte de Isabel), en otros sonetos anteriores se comprueba claramente la influencia de Ausiàs March, y en los posteriores a 1533 (fecha de la muerte de Isabel) se aprecia un mayor sentimiento de melancolía, una tendencia más suave y reflexiva.

SONETO. Composición poética de origen italiano formada por catorce versos endecasílabos en dos cuartetos (ABBA) y dos tercetos.
- En las églogas, Garcilaso adoptó una modalidad poética del poeta latino Virgilio, que Sannazaro había actualizado en el Renacimiento italiano. Compuso tres églogas:

ÉGLOGA. Composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, y en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre.

 - La primera por fecha de composición se identifica por título como Égloga segunda. Es la más extensa, y cuenta los amores desgraciados de la pastora Camila y Albanio.
 - La Égloga primera está dividida en dos partes: Salicio se queja de sus amores con Galatea, que lo ha abandonado por otro; Nemoroso recuerda a su amada Elisa, ya fallecida. Es lógico que la crítica haya visto un desdoblamiento de la aventura amorosa personal de Garcilaso con Isabel de Freyre: en un primer momento, rechazo; luego, fallecimiento.
 - La Égloga tercera es un poema de tema mitológico, en el que cuatro ninfas del río Tajo narran (a la vez que bordan) cuatro historias de amor. El gran mérito de

Garcilaso de la Vega como poeta es que, partiendo de modelos clásicos e italianos (es decir, sin apenas tradición castellana propia), consiguió crear una lengua poética desconocida hasta entonces, sobre todo por lo que respecta al ritmo en el verso, en la estrofa y en el poema. La lengua poética de Garcilaso se caracteriza por su sencillez, su sinceridad, la belleza en la selección de palabras e imágenes, la naturalidad (disimula el intenso trabajo realizado en el poema) y la armonía entre contenido y expresión.

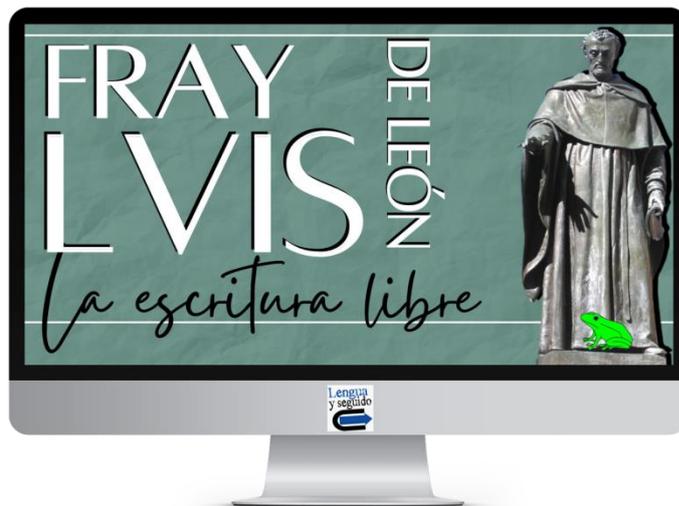


1.3. FRAY LUIS DE LEÓN (1527-1591).

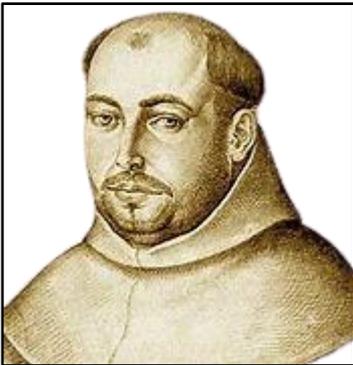


Fray Luis de León nació en 1527 en Belmonte (Cuenca) en una familia de origen judío. Ingresó en la orden de los agustinos, se doctoró en Teología y consiguió la cátedra de la Universidad de Salamanca a los treinta y dos años. Delatado ante la Inquisición por un fraile dominico por haber traducido el Cantar de los Cantares, de la Biblia, pasó encarcelado los cuatro años de su proceso (1572-1576). Al salir de la prisión recuperó su cátedra en Salamanca y reinició sus clases, según la leyenda, con "Decíamos ayer...". Murió en Madrigal de las Altas Torres (Ávila) en 1591

Los temas en la poesía de Fray Luis de León son la armonía del universo como representación racional de Dios, de donde se desprende la necesidad del conocimiento pitagórico; la naturaleza, como anhelo de la vida retirada en la paz del campo para favorecer el acercamiento a Dios (el tópico horaciano del "Beatus ille..."); y el estoicismo, la filosofía que consiste en la capacidad de autodominio frente a los avatares y pasiones de la vida. Fray Luis fue un intelectual, un humanista conocedor a fondo de la cultura hebrea, latina y contemporánea. El estilo de Fray Luis se caracteriza por recoger los logros formales del Renacimiento, pero dotarlos de contenidos teológicos (sus temas son el deseo de paz, el ansia de ver a Dios y el valor de la amistad). Su lengua poética transmite la sensación de naturalidad (parecen poemas hechos sin esfuerzo), elegancia, serenidad y musicalidad. Sus obras están escritas en Odas (con una estrofa llamada lira): destacan la Oda a la Vida retirada, la Oda a Francisco de Salinas; y la Oda a Felipe Ruiz.



1.4. JUAN DE LA CRUZ (1542-1591).



Juan de Yepes y Álvarez nació en Fontiveros (Ávila) en 1542. A los 21 años entró en la orden del Carmelo, con el nombre de Fray Juan de San Matías. En 1567 fue ordenado sacerdote y tomó el nombre definitivo de Juan de la Cruz. Junto a Teresa de Ávila participó en la reforma de la orden carmelita. Su espíritu reformador le valió ser detenido y encarcelado en condiciones de extrema crueldad durante nueve meses entre 1577 y 1578, en un convento de Toledo. En este breve periodo escribió su breve obra poética. Tras escaparse de su encierro haciendo una cuerda con sábanas, llegó el reconocimiento oficial de la reformada orden de los Carmelitas Descalzos, que Teresa de Ávila y él habían impulsado. Juan de la Cruz fundó conventos carmelitas en Andalucía. Murió en Úbeda (Jaén) en 1591.

Juan de la Cruz es una de las cumbres de la lírica española de todos los tiempos. El tema principal de su poesía es el amor a Dios, la unión mística del alma con Dios, expresado con los moldes formales de la poesía amorosa petrarquista (Dios es el hombre y el alma la mujer; el alma se une místicamente con Dios). Como el contenido de la experiencia mística es inefable (=no se puede contar), Juan de la Cruz recurre a un estilo simbólico, plagado de símiles amorosos, de recursos de contradicción (antítesis y paradojas) y de metáforas. Las principales composiciones de Juan de la Cruz son *Noche oscura del alma*, *Llama de amor viva* y *Cántico espiritual*.

En *Noche oscura del alma* se cuenta, en ocho liras, la ascensión del alma hasta la unión mística guiada por una luz, despojándose de todo apego terrenal. El alma abandona su casa (=el cuerpo) en busca del Amado (=Dios), con el que se reúne en plena noche.

Llama de amor viva son cuatro estrofas de seis versos en la que se describe el éxtasis místico explicado a través de símbolos.

Cántico espiritual está constituido por cuarenta liras, cuyo contenido expresa el amor a Dios como en una égloga: el alma es la esposa que busca a Dios, su esposo, en un paisaje pastoril renacentista –valles solitarios y ríos sonoros-. El

poema culmina con el encuentro de los dos amantes (esposo y esposa, alma y Dios, respectivamente). El propio autor tuvo que realizar varias versiones explicativas en prosa.

2. NARRATIVA RENACENTISTA

2.1. NARRATIVA DE INFLUENCIA CLÁSICA.

La influencia clásica se percibe en las llamadas novelas griegas o bizantinas y en las novelas pastoriles.

Las novelas griegas o bizantinas son novelas de aventuras y se caracterizan formalmente por el comienzo in medias res y por la interpolación de historias que suspenden la trama principal. Argumentalmente, desarrollan historias de amor irresistible entre jóvenes, que deben superar una serie de obstáculos (piratas, tormentas, islas, cautiverios...) hasta matrimoniar felizmente. Uno de los requisitos es la necesidad de espacios en los que suceder las acciones, lo que otorga al camino (al desplazamiento de los protagonistas) el papel de marco ideal para las aventuras. Poco a poco, en la novela griega o bizantina el camino será elemento obligatorio. Destaca *Los amores de Clarea y Florisela* (1522), de Nuñez de Reinoso.

La novela pastoril es de origen latino: su modelo es la *Arcadia* de Sannazaro (1456-1530). Son historias itinerantes, desarrolladas por pastores idealizados en un espacio bucólico (=idílico y apacible). Comparten con la novela griega el inicio in medias res y la interpolación de historias. De las novelas pastoriles castellanas, merece especial atención *Los siete libros de Diana*, publicada en 1559 por Jorge de Montemayor, ya que fue la que puso de moda la narrativa pastoril. Los personajes son, como hemos dicho, pastores idealizados que encarnan las ideas desarrolladas en los tratados de amor de la época: el amor como deseo de belleza y elevación espiritual (neoplatonismo), independencia del amor respecto a la voluntad, idealización de la amada, etc. Los argumentos que presenta la novela pastoril son limitados: el amor no correspondido, el amor rechazado, el amor olvidado... siempre en un marco bucólico de una naturaleza apacible, muy acorde con el espíritu renacentista (el locus amoenus: árboles frutales, fuentes, verdes prados...). A pesar de sus limitaciones, la novela pastoril aportó a la narrativa un mayor grado de intimismo y delicadeza en el tratamiento de los sentimientos amorosos, herencia que llegará a autores posteriores como Lope de Vega o Cervantes.

2.2. OTROS MODELOS NARRATIVOS.

De entre los modelos narrativos no directamente descendientes de los clásicos se pueden señalar tres tendencias, que llamamos novela de caballerías, novela celestinesca, y novela morisca. Desarrollamos, por su repercusión, las dos primeras tendencias:

La novela de caballerías alcanzó gran popularidad y éxito, amparadas por la nostalgia del ideal caballeresco y el deseo de entretenimiento, un modelo para actuar y un espacio para soñar: el *Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo tuvo infinidad de secuelas, de las que se burló Cervantes en *El Quijote*. Estas novelas priorizan las acciones sobre los personajes, que se construyen superando pruebas diversas en

escenarios fantásticos. La superación de las pruebas tiene como objetivo la consecución de un amor idealizado. Era frecuente, además, que estas novelas se presentaran ante el lector como un hallazgo fortuito del autor o una falsa traducción.

La novela celestinesca, surgida a raíz de la difusión de *La Celestina* en 1499, tiene como principal exponente *La lozana andaluza*, escrita en 1528 por Francisco Delicado, cuyo principal logro estilístico es el intento de reproducir el habla de la gente de la calle. Se observa un abuso de la conjunción *y*, del lenguaje coloquial, de palabras gruesas. Francisco Delicado sitúa la acción en Roma, por ello algunos de sus personajes emplean a menudo esta lengua. Pero como la mayoría son residentes españoles, se sirven de un español italianizado. Este realismo de *La lozana andaluza* es todavía más claro en los aspectos de la historia. Para los personajes, el amor es una mercancía que puede comprarse y venderse, y al mismo tiempo una fuente de placer sin trabas. Por ello se burlan del amor cortés, así como de todo precedente, concomitante o subsiguiente al acto sexual. Los diálogos de tema erótico constituyen un dechado de ingenio, y constituyen un lugar único en la literatura española: Delicado alterna las alusiones metafóricas o metonímicas (en pasajes de brillantez) con las alusiones más ordinarias y directas. Otra de las características de la novela que merecen ser destacadas es la ausencia de moralidad, durante el relato y en especial en el final, ya que Lozana no recibe el tradicional castigo (según lo exigían sus pecados, desde la moral católica), sino que termina sus días recogida en una isla, con su amado. Sin embargo, *La lozana andaluza* es sólo un paso más en el desarrollo de la narrativa. El personaje femenino principal es estático, inalterable, pícara de una vez para siempre, con lo que pierde la fuerza motriz de los personajes de la novela moderna: no se construye durante el relato.

3. EL LAZARILLO DE TORMES

La novela picaresca es un género específicamente castellano, de origen incierto (la rebeldía de la población urbana desocupada –mendigos, delincuentes, vagabundos- contra la gente acomodada y sus valores, en una época injusta en que el cristianismo no facilita soluciones), que utiliza elementos de las novelas de aventuras y los libros de caballerías (el camino, el héroe), para parodiarlos satíricamente. La primera novela picaresca fue el *Lazarillo de Tormes*, y la consolidación del género llegó en 1599, con el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE EL LAZARILLO DE TORMES:

2.1.1. AUTOBIOGRAFÍA FICTICIA: el *Lazarillo* se desarrolla como un relato autobiográfico en el que un personaje adulto (Lázaro) cuenta las experiencias vividas durante su peripecia vital, de manera que Lázaro es el narrador y *Lazarillo* el personaje.

2.1.2. NOVELA EPISTOLAR: el relato autobiográfico se dirige a un tú explícito ("Vuestra Merced"), que es el generador del texto, ya que ha solicitado un informe a Lázaro de Tormes. Este carácter epistolar afecta básicamente al Prólogo y al Tratado VII.

2.1.3. PUNTO DE VISTA ÚNICO: a lo largo del relato se expone únicamente la visión del mundo de Lázaro/*Lazarillo*.

2.1.4. GENEALOGÍA PEYORATIVA: Lázaro comienza su relato dando detalles de sus progenitores y su infancia, marcada por la miseria y la deshonra. Es la única herencia que parece recibir de sus padres.

2.1.5. EVOLUCIÓN PSICOLÓGICA: el relato comienza en la inocente infancia y se prolonga hasta la situación de degradación moral de la edad adulta. En este sentido, es un relato cerrado, ya que aunque no ha terminado la vida del personaje, sí lo ha hecho su proceso evolutivo.

2.1.6. MOVILIDAD SOCIAL Y GEOGRÁFICA: Lázaro/Lazarillo sirve a distintos amos, y en estos distintos servicios cambia de lugar. Así, asistimos a un desfile social y a un periplo geográfico por parte de Castilla.

2.1.7. EPISODIOS SUBORDINADOS A UN ORDEN: los episodios no se suceden arbitrariamente, sino que se organizan según una intención y un orden preciso e inalterable, la explicación que en el Prólogo exige "Vuestra Merced".

2.2. ARGUMENTO Y DESARROLLO DE LA HISTORIA.

La historia responde a una perfecta construcción narrativa ajustada a la ley de número tres. Tres son los bloques de contenido: el primero corresponde a la infancia; el segundo, a la adolescencia; el tercero, a la juventud. Tres son los amos que tiene Lázaro en cada bloque de contenido: ciego, clérigo, escudero (en la infancia); fraile, buldero, pintor (en la adolescencia); capellán, alguacil, arcipreste (en la juventud). Tres son los niveles de integración social de Lázaro: descubrimiento de los resortes sociales (en la infancia); conquista de los instrumentos para la integración social (en la adolescencia); plena integración social (en la juventud). En el primer bloque de contenido Lázaro ha ascendido en la escala social (el ciego pertenece al estamento pueblo, el cura al estamento iglesia y el escudero al estamento nobleza), aunque su situación personal práctica ha empeorado (pasa de algo con el ciego, a menos con el cura, y a nada con el escudero). Al finalizar este primer bloque de contenido Lázaro está básicamente formado, pero aún tiene algo que aprender. Se trata de los mil trabajos que desempeña en el segundo bloque de contenido (el fraile, el buldero —distribuidor de bulas y recaudador de limosnas—, el maestro pintor), cuya unidad básica radica en el sufrimiento. Una vez preparado para valerse por sí solo, en el tercer bloque de contenidos ya no tendrá amos, sino oficios (aguador con el capellán, porquerón con el alguacil, pregonero de vinos con el arcipreste).

2.3. TRADICIÓN Y NOVEDAD EN EL LAZARILLO.

La mayor originalidad de la novela consiste en la coherencia con que ensambla elementos de la tradición literaria y folclórica, adaptándolos a un fin y articulándolos estructuralmente en un nuevo sistema narrativo, es decir, dotándolos de un nuevo sentido. Su mayor novedad desde el punto de vista constructivo es la elaboración de una biografía ficticia que pretende pasar por verdadera: en su forma (epistolar) y en su base argumental (las peripecias de un muchacho hasta que se casa en Toledo) nada nos indica que aquello no sea verdad. La identificación del narrador con el protagonista puede llevar a pensar que, efectivamente, un tal Lázaro de Tormes es el autor material del relato. Este creencia se ve ayudada por la mención a lugares conocidos por el lector de la época (Salamanca, Toledo...) y por la aparición de episodios y personajes que cualquier coetáneo del XVI podía encontrar por las calles (un ciego, un clérigo, etc.). Sin embargo, nada más falso. Todo cuanto leemos en el Lazarillo es ficción literaria, una ficción que pretende pasar no sólo por verosímil, sino por real. El lector del XVI, acostumbrado a géneros narrativos muy

ficticios (novelas de caballerías, sentimentales, bizantinas), acogió el Lazarillo como la verdadera biografía de un pregonero de la ciudad de Toledo. Pero esta autobiografía no es más que un recurso del que se vale el autor para construir su ficción narrativa: √ Al poco de comenzar el relato, Lázaro reconoce que al morir su padre su madre vivió amancebada con un esclavo morisco (Zaide), "hombre moreno", con el que además tuvo "un negrito muy bonito": ¿qué español del siglo XVI no procuraría esconder una infamia semejante? Convivir con un hombre de otra religión estaba penado con cien azotes, como recibe la madre de Lázaro al descubrirse el robo de Zaide. √ Al final comprobamos que el caso del que "Vuestra Merced" pedía explicaciones era el hipotético trato carnal del Arcipreste para el que Lázaro trabajaba con su mujer. Lázaro (prácticamente) acepta que tal relación se produce. No parece muy concebible que ningún marido aceptara y divulgara que su mujer le ponía los cuernos con un arcipreste. Además, en el siglo XVI, el adulterio era ilegal, y se perseguía no sólo a los clérigos que mantenían relaciones con las mujeres, sino también a los hombres que la consentían o toleraban. √ Por último, Lázaro confiesa su trabajo de pregonero, sugiriendo que ha culminado su escalada social. Pero el trabajo de pregonero, en la época, era considerado marginal. Esta novedosa originalidad de presentar como real una obra de ficción configura además una paradoja técnica que exige el anonimato del relato. Presentar la obra como declaradamente ficticia (poniendo el nombre del autor) hubiera destruido la realidad del relato, ya que hubiera descubierto que el autor no pudo ser el protagonista. Por la creación de un género nuevo (lo que hemos llamado novela moderna), el autor del Lazarillo pagó un alto precio: su anonimato.

2.4. **EL ENGAÑO COMO MÓVIL DE LA TRAMA.**

El texto nos cuenta la trayectoria de un niño de origen humilde que va evolucionando desde la inocencia hasta la degradación moral a que le obliga su integración en la sociedad. Esta trayectoria se puede considerar como un proceso de aprendizaje o de degradación, según el punto de vista que adoptemos. Pero en cualquier caso, es evidente que está jalonada por la constante presencia del engaño, que acaba actuando como el móvil de la trama:

Lázaro nace a la dura realidad de su vida cuando el ciego le propina un golpe brutal contra un toro de piedra a la salida de Salamanca. En ese momento, la ingenuidad de Lazarillo desaparece: desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba. A partir de ahí se sucede entre amo y criado un duelo de engaños que culmina con la venganza de Lazarillo (mediante un engaño) sobre el ciego.

El cura de Maqueda engaña a Lazarillo, queriendo hacer pasar por moderación y templanza lo que no es más que mezquindad y avaricia. Por su parte, Lazarillo lo engaña robándole la comida guardaba en el arca.

El hidalgo pretende engañar a todos con su atuendo, cuando su situación es de miseria, hasta el punto de que sobrevive a costa de Lazarillo.

El buldero se aprovecha de la devoción de la gente, engañándolos para que compren bulas con falsos milagros.

El Arcipreste engaña a Lázaro, al ocultarle las verdaderas intenciones que tiene para casarlo con una criada suya.

Lázaro, al final, se autoengaña, al preferir no enterarse de qué relación mantenía su mujer con el Arcipreste por no perder la posición que tanto esfuerzo le ha costado conquistar.

Y por encima de todo, aparece el doble engaño al que el relato somete al lector: por un lado, Lázaro esconde en el Prólogo datos acerca de su situación final (el Prólogo y el Tratado VII pertenecen al presente de Lázaro, es decir, está ya casado y es pregonero); por otro lado, hace pasar por biografía real lo que no es más que una ficción narrativa.

2.5. EL APRENDIZAJE DE LÁZARO.

El aprendizaje vital de Lázaro tiene como ejes los comportamientos de sus padres (Tomé González y Antona Pérez). La madre de Lázaro le da un consejo cuando le deja con el ciego: "Válete por tí". Lazarillo comprende su valor tras el primer incidente: "me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer". Otro consejo de la madre no aparece directamente, sino que se ve reflejado en el comportamiento de Lázaro adulto. Cuando muere el padre de Lázaro, su madre "determinó arrimarse a los buenos, por ser uno de ellos", y se amanceba con un negro. La reacción de Lazarillo es clara: "yo al principio de su entrada [...] habíale miedo, viendo el color y el mal gesto que tenía; más de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en invierno leños, a que nos calentábamos". Pues Lázaro repite esta actuación en el Tratado VII, en el que afirma, para justificar su actitud ante el supuesto adulterio de su mujer: "yo determiné de arrimarme a los buenos". En medio, Lázaro ha aprendido que del deshonor se puede obtener provecho económico (con su madre), y que el honor va unido a la apariencia externa (con el escudero. Por eso con sus primeras ganancias se compra ropa y una espada, "hábito de hombre de bien"). Cuando consigue la estabilidad económica al lado del Arcipreste, la degradación moral, el deshonor, le recuerdan que en el escudero honor y miseria iban unidos, y en su madre deshonor y provecho: Lázaro prefiere el deshonor al hambre. Respecto al padre, no deja de ser llamativo que si en el Tratado I se nos había dicho que "padeció persecución por justicia", Lázaro acabe desempeñando la función de "acompañar los que padecen persecuciones por justicia". Su integración social supera incluso sus hipotéticos deseos de venganza familiar.

2.6. EDICIONES, DIFUSIÓN y AUTORÍA.

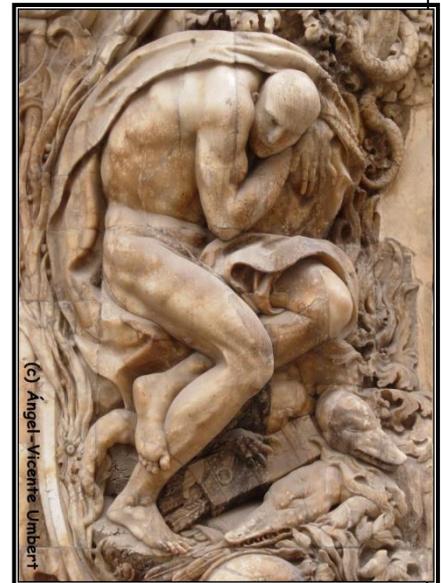
En 1554 aparecieron simultáneamente en Burgos, Alcalá de Henares y Amberes tres ediciones de La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Las diferencias entre ellas hacen pensar en una o dos ediciones anteriores: probablemente una de 1552 o 1553, y otra de 1553. Su difusión por la Europa de la época fue rápida (1560, traducción al francés; 1576, al inglés; 1579, al holandés...) pero algo vio en él la Inquisición, que lo incluyó en 1559 en el Índice de libros prohibidos. En 1573 se volvió a publicar, pero expurgado. Hasta 1834 no fue editado íntegramente en España. En 1995 se encontró, en el pueblo extremeño de Barcarrota, un ejemplar de una edición desconocida, la de Medina del Campo, de 1554. Desde la primera de estas ediciones no apareció el nombre del autor. A pesar de haberse atribuido a lo largo de la historia a diversos autores, lo único que se puede saber con certeza, por sus rasgos de escritura, es que era un buen conocedor de la sociedad de su época, pues critica con detalle comportamientos de los miembros de la Iglesia, de la nobleza y de la justicia.



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.

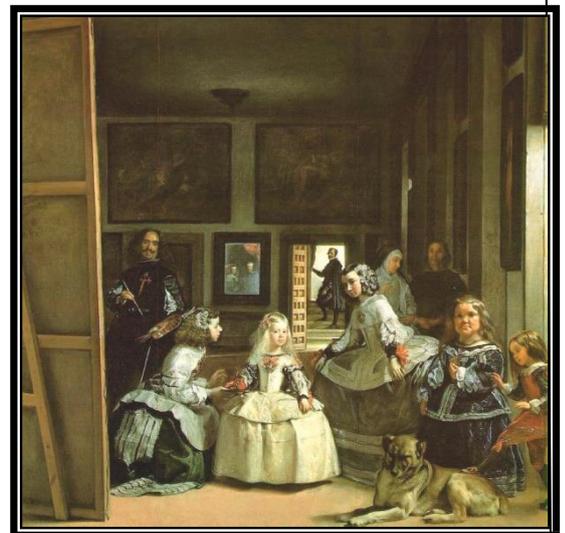
El encadenamiento de factores negativos no tuvo fin en la primera mitad del siglo XVII: epidemias de peste en 1599 y 1600, que conllevaron un descenso demográfico; expulsión de los moriscos en 1609 (unos trescientos mil), que afectó no sólo demográficamente, sino que arruinó el sector agrícola, dañado 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 Ma
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

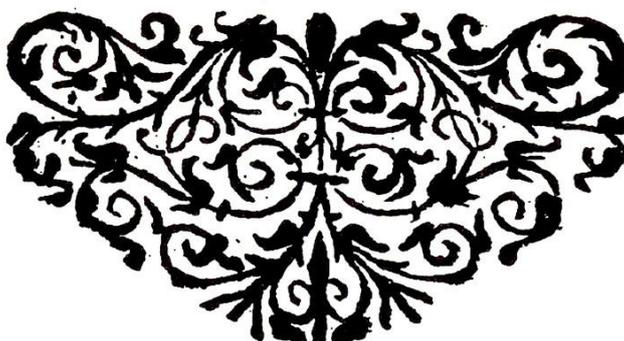
arte de la dificultad o de la oscuridad estética. Si en el Renacimiento se buscaba la sobriedad, la armonía, el equilibrio, etc., en el Barroco se va a perseguir la originalidad, la oscuridad, los contrastes, la hipérbole, todo aquello que exija en el lector un esfuerzo interpretativo. Los recursos presentes 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;

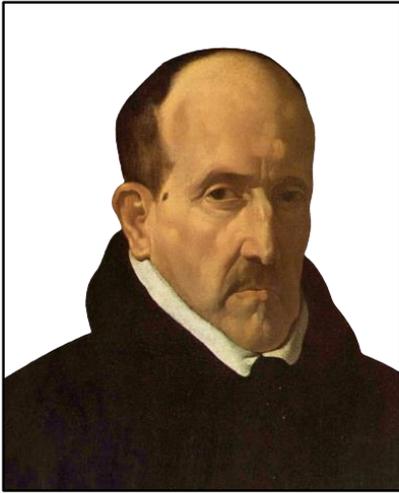
El **conceptismo** se basa en el juego con los conceptos ("lo que es para los ojos la hermosura es para la inteligencia el concepto") y con la concentración de significados. Tiende a la concisión, a la brevedad, al lenguaje elíptico. Sus cultivadores no se llamaron a sí mismos conceptistas, sino llanos, 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".
Retuercen la frase en complicadas estructuras sintácticas contagiadas de la sintaxis latina.	Utilizan recursos de significado, para concentrar.
	Crean palabras nuevas por composición y derivación.
	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 hipérbolas, 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

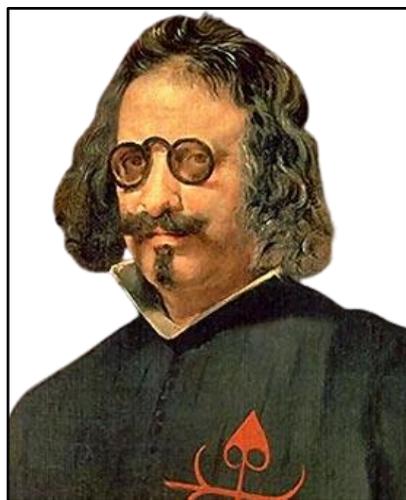
Félix Lope de Vega y Carpio nació en Madrid en 1562, en una familia humilde. Llegó a ser soldado de la Armada y secretario de nobles. Hombre de amoríos encadenados, reprodujo en sus versos parte de su itinerario sentimental, siempre con nombres ficticios, lo que a veces le costó –como en el caso de los 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 (Erasmo; *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 SANCHO 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 arábigo 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 propinqua 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 de 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;

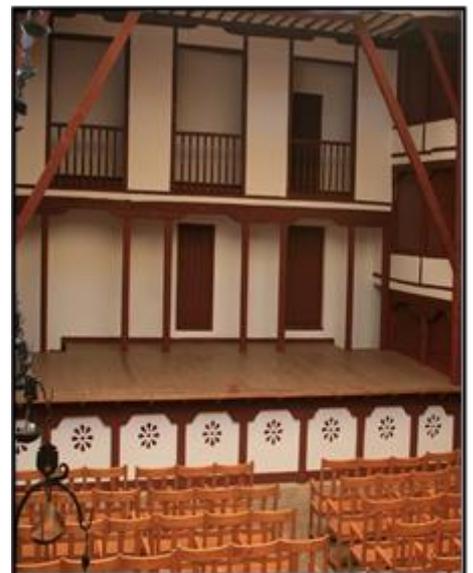
4. enfrente del tablado, a la altura del primer piso, justo encima del lugar por el que se accede al corral, se destina un lugar para las mujeres, la cazuela. Las mujeres eran acomodadas por el apretador, que provisto de una tabla comprimía las ahuecadas faldas, a fin de que cupieran más mujeres;

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:

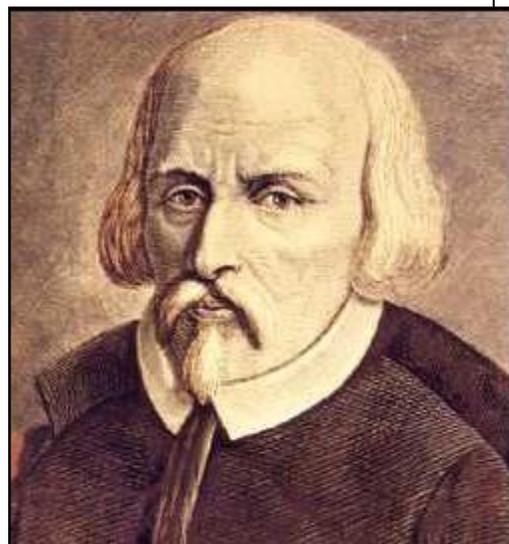
- El conflicto en el matrimonio (deberes sociales frente a sentimientos): con un tratamiento distinto al del resto de autores del barroco. En Guillem de Castro los matrimonios terminan en ruptura.

- 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 fiero. 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 arrebatarle 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).




0. CONTEXTO HISTÓRICO**1.1. EL FINAL DE LA CRISIS BARROCA.**

A la muerte de **Felipe IV** en 1665, la corona pasa a **Carlos II**, que contaba con cuatro años de edad. Se estableció regencia de su madre, Mariana de Austria, y se le declaró mayor de edad a los catorce años. Enfermizo desde su nacimiento, ninguno de sus dos matrimonios dejó descendencia. Su reinado fue de notoria debilidad. De esta situación se aprovechó la potencia europea del momento (Francia), y sólo al final de siglo se consolidó la Liga de Augsburgo (Suecia, Austria, Inglaterra, España), cuya finalidad era frenar a Luis XIV, rey francés, lo que se consiguió en 1697, fecha de la Paz de Ryswick, en la que el monarca francés devolvió los territorios conquistados durante esos años a la corona española. La generosidad de Luis XIV tenía como fin conseguir la corona española, ya que Carlos II moriría en 1700 sin descendencia, dando fin a la dinastía de los Austrias españoles.

1.2. EL SIGLO XVIII.

Dos fueron los aspirantes al trono español: por parte francesa **Felipe de Anjou**, nieto de Luis XIV, de la dinastía de los Borbones; por otro lado el **archiduque**



Carlos, hijo del emperador Leopoldo I de Austria. El miedo a que el poder francés se acrecentara desmesuradamente al reinar en España hizo que una Gran Alianza (Inglaterra, Holanda, Portugal, Saboya y Austria) apoyaran al archiduque Carlos, además de contar con el respaldo interior de aragoneses, catalanes y valencianos. La Guerra de Sucesión (1702-1713) tuvo una



primera fase favorable a Carlos, pero la idea de una unión entre Austria y España aterrizaba más en Europa que el dominio francés. La paz de Utrecht (1713) puso fin a la guerra y reconoció al borbón Felipe V como rey de España, siempre que renunciara a sus derechos al trono de Francia. Con todo, el Imperio Español perdió Flandes, Nápoles, Cerdeña, Sicilia, Gibraltar y Menorca. Felipe V, primer monarca español de la dinastía de los Borbones, trajo a España el modelo de Estado centralista francés: Aragón, Valencia y Cataluña fueron despojados de sus fueros y su idioma. En política exterior, Felipe V, intentó recuperar los territorios perdidos por Utrecht, inaugurando un período de conflictos exteriores poco fructíferos. Fernando VI, hijo de Felipe V, llegó al trono en 1746. Por su carácter pacífico aseguró la neutralidad exterior, y centró sus esfuerzos en la reconstrucción interior de España tras tantos años de guerra. Pero el monarca murió en 1759 sin sucesión, y la corona pasa a su hermano Carlos, que ya había tenido la experiencia de gobierno como rey de Nápoles. Carlos III continuó la reforma interior, rodeado de ministros italianos (Grimaldi, Esquilache), cuyas medidas, con

frecuencia impopulares, provocaron algunas revueltas y algaradas con su represión consiguiente (el motín de Esquilache, en 1766). Otras medidas tampoco contribuyeron a la mejora: la expulsión de los jesuitas y la posterior supresión de la orden —acusados de excesiva influencia y de monopolizar la enseñanza— tuvo consecuencias negativas en la docencia universitaria y en la explotación de las colonias americanas; el intento de reforma agraria mediante el reparto de tierras acabó propiciando una mayor concentración de tierras en manos de los poderosos. Pero no se puede negar que el reformismo impulsado por Carlos III y sus ministros (Aranda, Floridablanca, Campomanes...) impulsó la repoblación peninsular, el comercio, las comunicaciones... La política exterior de Carlos III abandonó la neutralidad de su hermano, participando activamente en la política internacional, generalmente en contra de Inglaterra y sus aliados (Portugal): apoyó la independencia de los colonos de Norteamérica frente a Inglaterra, sin calcular las nefastas consecuencias que ello tendría en las propias colonias americanas. A la muerte de Carlos III en 1788 le sucede en el trono su hijo Carlos IV, de carácter bonachón y de mediocre inteligencia. Asistió a la Revolución Francesa de 1789, y por temor a que en territorio español sucediera lo mismo, paralizó las reformas emprendidas por su padre, lo que favoreció sobre todo a las fuerzas más conservadoras (Aristocracia e Iglesia). La política exterior fue errática, ya que anduvo entre el apoyo a la monarquía francesa y la oposición a la revolución; y la alianza con los revolucionarios franceses y el enfrentamiento a Inglaterra (culminado en la derrota de Trafalgar, 1805). La ascensión al trono francés de Napoleón forzó los acontecimientos. El siglo XVIII fue una época de crecimiento y desarrollo para España. Aunque el aspecto de la mayoría de las ciudades seguía siendo medieval (murallas con puertas que se cierran por la noche, barrios pobres externos a las murallas) la población aumentó de los 7 a los 10 millones. Este aumento impulsó el desarrollo de la agricultura y de la industria, la mejora en las comunicaciones (camino, mejora de la navegación, nuevos puertos), sin olvidar el importantísimo impulso económico que suponían las colonias americanas, proveedoras de materias primas, consumidoras de lo fabricado en España y fortalecedoras del comercio marítimo y la burguesía.

REYES BORBONES SIGLO XVIII

Felipe V (1700-1746)	Fernando VI (1746-1759)	Carlos III (1759-1788)	Carlos IV (1788-1808)
			

1. LA ILUSTRACIÓN. EL SIGLO DE LAS LUCES

Por Ilustración se entiende el movimiento de renovación intelectual, cultural, ideológica y política que surgió en Francia como resultado del desarrollo y la difusión de nuevos conocimientos científicos y nuevas ideas que contribuyeron a modificar el comportamiento humano. El elemento básico de la Ilustración es la razón, considerada como el vehículo para entender y transformar la realidad. La Ilustración culminó con la Revolución Francesa (1789).

Entre los rasgos principales del movimiento ilustrado están:

1. La razón es el único medio para conseguir la verdad. El concepto razón se opone a otros conceptos como superstición, fanatismo religioso o ignorancia. Todo cuanto ocurre puede ser explicado racionalmente.
2. Desprecio del conocimiento sensible (el conocimiento procedente de los sentidos es engañoso).
3. Confianza en la ciencia y en el progreso de la sociedad: el progreso llevará a los seres humanos a la felicidad. (Felicidad considerada como una disposición de la mente y no una condición de las circunstancias).
4. Confianza en la bondad natural del ser humano. El ser humano es corrompido por la sociedad.
5. Laicismo: la Ilustración es la primera propuesta occidental al margen del cristianismo.
6. Educación: sin la educación no es posible el progreso humano ni la felicidad. La educación permite desarrollar la razón, conocer y dominar la naturaleza y transformar la realidad. La Enciclopedia.
7. Reformismo: es necesario establecer cambios en la sociedad (políticos, sociales y económicos) que mejoren la vida de los seres humanos. La sociedad debe tener en cuenta los Derechos Naturales (Vida, Libertad, Salud, Propiedad): para ejercer el poder se debe alcanzar un pacto o contrato social.

La Ilustración es un movimiento burgués y minoritario. La burguesía había alcanzado en el siglo XVII un gran desarrollo económico y deseaba, como grupo social, alcanzar el poder político. Para ello, generan un paradigma de oposición al Antiguo Régimen. Durante el siglo XVIII, algunas monarquías emprendieron reformas con el deseo de mejorar la vida de sus súbditos, pero con la intención de fortalecer su poder frente a la burguesía (Despotismo Ilustrado). Esta oposición explica el estallido de la Revolución Francesa (1789).

	ANTIGUO RÉGIMEN	ILUSTRACIÓN
TIPO DE ESTADO	Una persona (monarca) maneja todo el poder.	El estado se divide en poderes: ejecutivo, legislativo, judicial.
FORMA DE GOBIERNO	Monarquía absoluta	Democracia
DERECHO	Solo para las clases privilegiadas	Para todos
ECONOMÍA	Proteccionista	Sin intervención del estado: liberalismo

La *Enciclopedia* la obra más representativa de la Ilustración. Editada entre 1751 y 1772 en 35 volúmenes, estuvo dirigida por Diderot y D'Alembert. Su intención era recoger todo el conocimiento humano. En su redacción participaron todos los ilustrados franceses, entre los que destacan los grandes pensadores de la Ilustración: Voltaire, Montesquieu y Rousseau.

2. LITERATURA DEL SIGLO XVIII

Las ideas ilustradas entraron en España con los Borbones y se difundieron a través de la obra de algunos ilustrados teóricos (Gregorio Mayans, Feijoo), de la propagación de las ideas enciclopedistas y de la creación de las Sociedades, Academias y Tertulias. La más importante (desde el punto de vista lingüístico y literario) es la Real Academia Española (RAE), fundada en 1713 y aprobada por Felipe V en 1714. El primer objetivo de la RAE era dotar al castellano de un diccionario. En 1726 se publicó en primero de los seis volúmenes del Diccionario de Autoridades (1726-1739): en él se puede encontrar la etimología de cada palabra, sus acepciones y un breve texto de un escritor que demuestra la existencia de cada acepción. En 1741 se publicó la Ortografía, y el 1771 la Gramática. El primer diccionario conocido como Diccionario de la lengua española es de 1780. El primer director de la RAE fue Juan Manuel Fernández Pacheco (1713), y la primera mujer académica fue Carmen Conde (1978). La Biblioteca Nacional de España (BNE) se creó en 1712.



Durante el siglo XVIII convivieron en España tres tendencias literarias distintas, aunque no excluyentes: el Posbarroco, el Neoclasicismo y el Prerromanticismo.

1. El Posbarroco (o Rococó) supone, como su nombre indica, una continuación del Barroco, en la que predominan los elementos más exagerados y ornamentales del Barroco (imitando –aunque a mucha distancia– a Góngora, Quevedo o Calderón). La literatura posbarroca tiene como característica esencial la musicalidad y los elementos sensoriales. En poesía, destaca Juan Meléndez Valdés.

2. El Neoclasicismo se basa en los principios de la Ilustración. Sus rasgos esenciales son el didactismo y la verosimilitud. Y sus principios compositivos se ajustan a las normas clásicas, recogidas en la *Poética* (1737) de Ignacio Luzán. El estilo neoclásico busca la naturalidad y el equilibrio, el alejamiento del exceso barroco. En la literatura española, el Neoclasicismo encontró como vehículos de expresión:

2.1. La poesía: en especial a través de las *Fábulas* de Tomás de Iriarte y las *Fábulas* de Félix de Samaniego.

2.2. La prosa de ideas (el ensayo): las obras de Benito Jerónimo Feijoo, de Gaspar Melchor de Jovellanos y de José Cadalso. En España, a diferencia de otros países europeos, no se escribieron grandes novelas neoclásicas. Las principales novelas neoclásicas son inglesas: *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; y *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

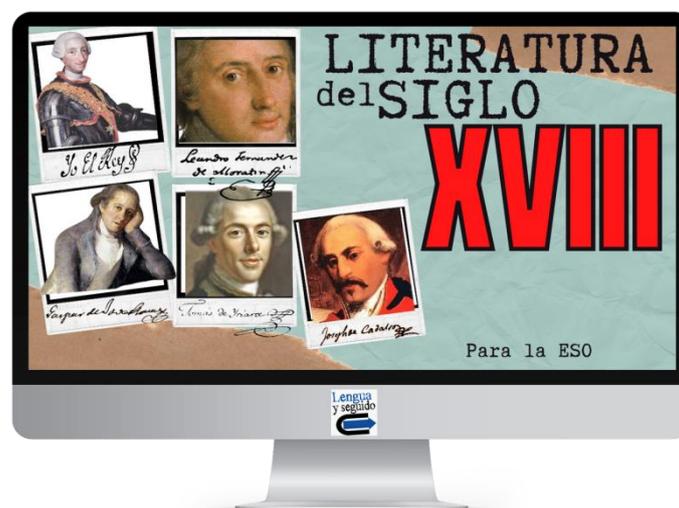
2.3. El teatro: las obras de teatro neoclásicas se caracterizan por el respeto a las tres unidades (acción, tiempo, lugar), el didactismo, la verosimilitud y la estructuración de la obra en tres actos. Las obras fundamentales son *Raquel* (1778), de Vicente García de la Huerta, y *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín. El teatro neoclásico desplazó desde el poder al teatro posbarroco: en 1765 se prohibió la representación de los Autos Sacramentales, modalidad teatral típicamente barroca, caracterizada por su espectacularidad.

3. El Prerromanticismo anuncia, como se puede intuir, rasgos del movimiento romántico que se desarrollará en el siglo XIX. Este anticipo romántico se desarrolló en:

3.1 Poesía: aunque desarrollan temas ilustrados (filantropía, compromiso social) se potencia la expresión de los sentimientos y se ambientan las obras en entornos lúgubres. En su estilo se ven ya algunas de las características románticas: empleo de los puntos suspensivos, exclamaciones, adjetivación emotiva, frases entrecortadas... Escribieron poemas de esta tendencia José Cadalso, Gaspar Melchor de Jovellanos, Juan Meléndez Valdés y Alberto Lista.

3.2. Teatro: la comedia lacrimosa combinó los temas sociales y las pasiones exaltadas, aunque siempre con un final feliz. Destaca *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos.

PRINCIPALES AUTORES NEOCLÁSICOS ESPAÑOLES			
GASPAR-MELCHOR DE JOVELLANOS	FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJOO	NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN	JOSÉ CADALSO
			





0. CONTEXTO HISTÓRICO

0.1. CARLOS IV, BAYONA Y LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA (1796-1813).

Carlos IV había firmado en 1796 una alianza con Francia, que en 1807 se concretó en el Tratado de Fontainebleu, según el cual el ejército francés penetraría en el territorio español para ocupar Portugal (aliada de Inglaterra). Pero las tropas napoleónicas, además de invadir Portugal fueron ocupando las principales ciudades españolas. El 19 de marzo de 1808 parte de la nobleza española se levanta contra el hombre fuerte del gobierno de Carlos IV, Godoy, en el llamado Motín de Aranjuez. El rey lo destituye y él mismo abdica en la figura de su hijo, **Fernando VII**. **Napoleón** llama a los dos a Bayona y consigue que Fernando devolviese la corona a su padre, y que este le ceda los derechos al propio Napoleón. El trono español va a parar a **José Bonaparte**, hermano de Napoleón. De 1808 a 1813 tiene lugar la Guerra de la Independencia: el pueblo se opuso a la invasión del ejército francés ante la pasividad de las instituciones oficiales. Encabezado por elementos ilustrados (de la nobleza, el clero y la burguesía), los oficiales del Ejército y las clases medias, creó sus propios órganos de poder: las Juntas. La guerra comienza mal para el ejército francés: pierden en Bailén; pero pronto se recuperan: conquista de Girona y Zaragoza; sin embargo, la Campaña de Rusia fuerza a Napoleón a desatender la guerra en España, que acaba perdiendo en 1813. Desde 1810, un grupo de españoles intenta, reunidos en Cádiz, elaborar una Constitución. Se trata de las **Cortes de Cádiz**, que en 1812 elaboraron una constitución de carácter liberal: soberanía popular, monarquía no absoluta, división de poderes. La guerra de la Independencia dejó dos ejemplos heroicos de la defensa de una ciudad: los casos de Zaragoza y de Girona.



0.2. FERNANDO VII (1814-1833).

En 1814, tras la Guerra de la Independencia, regresó a España Fernando VII, el Deseado. Ese momento coincide con el triunfo europeo sobre Napoleón, y la restauración de las



viejas monarquías, en un intento de borrar veinte años de sacudidas revolucionarias. España se había dotado de una constitución (la de Cádiz, 1812) de carácter liberal, pero ni el carácter ni la formación de Fernando VII son proclives al régimen constitucionalista. En 1814 firmó una serie de decretos que anulan la Constitución y las Cortes de Cádiz "como si no hubieran pasado jamás tales actos y se quitasen de en medio del tiempo". Se

inició un período absolutista: restablecimiento de la Inquisición y los mayorazgos, abolición de la libertad de imprenta, devolución de privilegios a Iglesia y Nobleza. La mayoría de los liberales fueron a presidio; los que pudieron, salieron al exilio, y sólo unos pocos intentaron tomar el poder mediante pronunciamientos, generalmente fallidos. Uno de esos pronunciamientos, el del 1 de enero de 1820, promovido desde Cabezas de San Juan (Cádiz) por el general Riego, tuvo el apoyo suficiente para forzar a Fernando VII a jurar la Constitución de 1812. Se inaugura así, tras seis años absolutistas, un corto período liberal (1820-1823): pero ni las circunstancias internas (el propio rey intrigando contra el gobierno liberal) ni las europeas permiten la estabilidad del trienio liberal. En octubre de 1822, las potencias europeas accedieron a la petición de Fernando VII y decidieron enviar a España el ejército de los Cien mil hijos de San Luis. Los ministros y otros liberales salen al exilio. El 1 de octubre de 1823 Fernando VII oficializa el fin del régimen constitucionalista, y da comienzo el segundo período absolutista, conocido como la década ominosa, un ciclo destructor de la etapa liberal: ejecuciones (Riego, Juan Martín el Empecinado, Mariana Pineda), detenciones, destierros, abolición de la libertad de prensa, cierre de universidades y de periódicos. Además, el imperio colonial americano comienza a perderse, generando problemas económicos. Fernando VII casó por cuarta vez con una sobrina, María Cristina, con la que tuvo dos hijas, Isabel y Luisa Fernanda. En 1830 publicó la Pragmática Sanción, documento de 1789 no publicado por Carlos IV que anulaba la Ley Sálica de Felipe V, por la cual la corona de España sólo pasaba a los hijos varones. Algunos no aceptaron esta idea y se organizan en torno al hermano de Fernando VII, Carlos María de Borbón, en una tendencia que se conocerá como carlismo.

0.3. LAS REGENCIAS DE MARÍA CRISTINA Y DEL GENERAL ESPARTERO (1833-1843).

El rey Fernando VII muere el 29 de septiembre de 1833; María Cristina asume la Regencia, porque la legítima heredera, Isabel, tiene tres años. Pero los carlistas se alzaron en armas: comienzan las Guerras Carlistas. M^a Cristina inició su reinado con gobiernos de liberales moderados, pero luego se inclinó hacia los liberales más progresistas: la Desamortización de 1835, el reconocimiento de la Constitución de Cádiz, la nueva Constitución de 1837 y las Guerras Carlistas forzaron la renuncia de M^a Cristina en 1840, dando paso a la regencia del general Espartero.

0.4. REINADO DE ISABEL II (1843-1868).

Un gobierno provisional declaró en 1843 a Isabel II mayor de edad con 13 años (once meses antes de lo dispuesto en la Constitución de 1837). Sus primeros diez años de reinado son de gobiernos moderados: Constitución de 1845, restablecimiento de la relación con la Santa Sede, proceso de centralización, programa de obras públicas. Luego, de 1854 a 1856 se establece un gobierno progresista: regreso de Espartero, nueva Desamortización en 1855. A partir de 1856 se suceden durante doce años (hasta 1868) distintos gobiernos en un ambiente de corrupción y de crisis económica. Finalmente, en septiembre de 1868, una revolución militar (conocida como La Gloriosa) derroca a la Reina, que se exilia en Francia.



0.5. A LA BÚSQUEDA DE UN REY: AMADEO I DE SABOYA (1869-1873).

En 1869, las Cortes Constituyentes elaboran una constitución liberal progresista (libertad de culto, soberanía nacional, sufragio universal), pero monárquica, por lo que España se ve en la necesidad de buscar un nuevo rey: se barajaron diversos nombres (desde el príncipe Alfonso –hijo de Isabel II, nacido en 1857- hasta el general Espartero), pero finalmente el elegido fue Amadeo de Saboya, quien reinó desde 1871 a 1873, una monarquía constitucional con poca adhesión por parte de la población, que nunca acabó de simpatizar con el rey italiano. Además, Amadeo I tuvo que hacer frente a problemas político-económicos muy serios: la ofensiva republicana, la guerra carlista, la reivindicación de los partidarios del príncipe Alfonso, y sobre todo, el comienzo de la Guerra de Independencia cubana. Por todo ello en 1873 Amadeo I decidió “devolver a la nación la corona que me ofreció, haciendo de ella renuncia por mí, mis hijos y sucesores”.

0.6. LA I REPÚBLICA Y LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA (1873-1885).

Ese mismo día se proclamó la Primera República, cuya brevísima duración (11 meses) informa de los problemas a que tuvo que hacer frente: la guerra carlista, la guerra colonial, y el cantonalismo (radicalización del federalismo). En 1874, el golpe de estado del general Pavía devolvió a la monarquía borbónica el trono, que recayó en el príncipe Alfonso (su madre, la reina Isabel II, lo había designado heredero en 1870). La tarea de Alfonso XII debía centrarse en dos frentes: el carlista y el cubano. El febrero de 1876 se terminó con la reivindicación carlista, que desde 1833 habían supuesto tres guerras. Sin embargo, la cuestión cubana tuvo peor resolución: la Paz de Zanjón (1878) no tranquilizó los ánimos en la isla, sino que supuso un continuo desembolso económico y una continua pérdida de vidas humanas. En cuanto a política interna, Alfonso XII implantó el turno pacífico en el gobierno entre liberales y conservadores (Sagasta y Cánovas, respectivamente); aprobó la Constitución de 1876, de espíritu moderado; el país experimentó cierto desarrollo económico; la clase obrera aumentó en número. El rey Alfonso XII murió de tuberculosis en noviembre de 1885. 1.1.7. Regencia de María Cristina (1885-1902): Su hijo póstumo, Alfonso XIII, nació en mayo de 1886, y hasta su mayoría de edad en 1902 asumió la regencia su madre, María Cristina. La política de la regencia se caracteriza por el turno de partidos; el desarrollo del movimiento obrero (la UGT se funda en 1888, el PSOE en 1889); el sufragio universal (1890), contrarrestado por el caciquismo (sistema para falsear las elecciones en los ámbitos rurales); la pérdida de las últimas colonias (Cuba, Puerto Rico,

Filipinas) en 1898; revueltas internas (bomba en el Liceo, 1893; asesinato de Cánovas, 1897). En 1902, Alfonso XIII fue declarado mayor de edad, con 16 años, y fue reconocido como rey.

1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA AL ROMANTICISMO

1.1. INTRODUCCIÓN Y CRONOLOGÍA.

El romanticismo es un movimiento ideológico, artístico y literario europeo que se desarrolla en la transición al mundo moderno: la crisis de final del XVIII y la primera mitad del XIX. El romanticismo no fue un concepto nítido: sus características varían según países. El término romanticismo apareció vinculado a "lo romano", para ampliarse luego y referirse a las novelas de caballería y a la era de los trovadores; en un tercer momento se aplicó a los parajes con ruinas de los relatos y leyendas de la Edad Media (así apareció en inglés por vez primera en 1654). El filósofo Rousseau fue el primero en aplicarlo a los sentimientos. Finalmente, en 1789, Friedrich Schlegel definió lo romántico como concepto estético. A partir de 1799, empezó a identificarse con modernidad, y como opuesto a clasicismo.



¿Dónde y cuándo nació el Romanticismo? Los países germen son Alemania e Inglaterra. Hacia 1770, un grupo de escritores y filósofos llamado Sturm und drang (Tempestad y tormenta) comenzó a reivindicar la absoluta libertad creadora del artista para seguir los impulsos de su inspiración creadora, cuestionándose las reglas de creación objetivas y universales. En esta línea se inscribe la novela de W. Goethe Las desventuras del joven Werther (1774), que exalta los sentimientos (frenesí, hastío, autodestrucción) hasta el punto de justificar el suicidio por amor no correspondido. Las ideas románticas anglo-alemanas se extendieron por Europa durante el primer tercio del siglo XIX: se establecieron los principios de los nuevos contenidos y libertad en la forma. En Francia el Romanticismo alcanzó su plenitud con el estreno de Hernani (1830), de Victor Hugo; en España se toma como fecha del triunfo del romanticismo el estreno de Don Álvaro o la fuerza del sino (1835), del Duque de Rivas. Las ideas románticas tuvieron un período de vigencia relativamente corto. El año de 1848 supone en Europa la irrupción del proletariado como clase social enfrentada a la burguesía, lo que acabó con los ensueños románticos burgueses. Tras esa fecha, la Literatura, el Arte y la Filosofía se interesaron menos por el yo y más por la realidad. La literatura en prosa se encaminó a lo que llamamos Realismo; en poesía es el momento del Simbolismo. Sin embargo, en España el Romanticismo se extendió extemporáneamente hasta la década de 1860 (Bécquer murió en 1871; Rosalía de Castro en 1885).

1.2. ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO.

La Revolución Industrial inglesa (1760) consolidó económicamente a la burguesía y sentó las bases del liberalismo; la Revolución Francesa (1789) proclamó los principios de libertad, igualdad y fraternidad; la revolución americana estableció en su Declaración de Independencia (1776) los Derechos del Hombre. Gracias a estos hechos la Democracia se erigió como ideal de gobierno. Durante el siglo XVIII, los pensadores de la Ilustración establecieron la existencia de un Orden Natural Universal, regido por la Razón. Según ellos, los gobiernos que siguieran este camino (concretado en la Educación, el Progreso Científico y las Libertades individuales) llevarían a sus naciones a la Felicidad y a la Paz Social. Sin embargo, entre la teoría y la práctica pronto se vio la diferencia. De modo que hacia finales del XVIII se extendió un espíritu crítico contra el intento de la Razón de explicarlo todo. Tolerado por el Racionalismo Ilustrado, se vuelve a justificar la necesidad de la fe, lo oculto, la magia y la imaginación. Se entra, pues, en un período de constatación de insuficiencia del modelo racionalista neoclásico, aunque sin proponer otro modelo general alternativo, sino una serie de propuestas diversas: aislamiento del mundo, evasión hacia el pasado, intensificación de los sentimientos, exhibición de la intimidad, actitudes revolucionarias, etc. Todas esas propuestas coinciden en un punto: la afirmación del YO, que se constituye como el único válido para una explicación del mundo. Sin embargo, buena parte de esas propuestas románticas (aunque un gran sector de la crítica histórica no lo ha explicado) son herederas de la Ilustración: el Romanticismo arranca del individuo que la Ilustración reivindica: la autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y de la Naturaleza.

1.3. EL ROMANTICISMO COMO INICIO DE LA MODERNIDAD.

La Ilustración, heredera en ciencia del Renacimiento, reordenó el mundo e impulsó las ciencias, alejando al ser humano de los prejuicios, la superstición o las ideas innatas de Descartes. Le concedió el poder de conquistar la Naturaleza y dominarla en una ensoñación de progreso y felicidad; sin embargo, el conocimiento ilustrado consideraba que aquello que nuestros sentidos no pueden percibir no tiene ninguna utilidad. El romántico, sin embargo, entiende que en el interior del ser humano opera no únicamente lo racional, sino también, indisociable con lo anterior, una esfera de inconsciencia que configura la esencia de lo humano. Se oponen los románticos, pues, a una separación tajante entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. Y extienden esa concepción del ser humano a la Naturaleza, considerándola no como un mecanismo sino como un todo orgánico, vivo.

1.4. PSICOLOGÍA DEL ROMÁNTICO.

1.4.1. **EGOCENTRISMO/SUBJETIVIDAD:** los románticos convirtieron al sujeto individual en el punto de vista desde el que había de considerarse el mundo. La irrupción del YO produjo un espíritu individualista: cada individuo es singular, y el YO es la realidad suprema. La intuición y la imaginación se admiten como formas de conocimiento; la pasión se considera superior a la razón.

1.4.2. **AISLAMIENTO y SOLEDAD:** la conciencia de singularidad genera dificultades para la integración, lo que acaba produciendo una insatisfacción dolorosa. Por ello el individuo solitario es arquetipo del romántico: el ser que se aleja del mundo, se cree víctima de un entorno hostil y acaba sintiéndose superior a ese entorno. Así, el hombre aislado es el objeto de su propia reflexión.

1.4.3. ANSIA DE LIBERTAD: el romántico se concibe como un ser libre. No puede aceptar leyes ni sumisión a ninguna autoridad (política, religiosa, estética, física o moral).

1.4.4. IDEALISMO Y CHOQUE CON LA REALIDAD: los románticos aspiraban a un mundo superior al de las realidades sensibles, que la Razón no acertaba a definir. Por ello, utilizan la imaginación o la intuición (lo que se ha llamado irracionalismo) como forma de conocimiento. Pero la pérdida de confianza en la Razón produjo inseguridad: los románticos sienten la vida como problema. La realidad no se ajusta a las ilusiones del YO romántico, lo que se resuelve en un violento enfrentamiento con el mundo, productor de angustia o malestar.

1.4.5. SATANISMO: las figuras símbolo del rebelde condenado aparecen como expresión de la psicología del romántico: Satán, Lucifer, no son más que el exponente del egocentrismo y la rebeldía, del incumplimiento de todas las normas.

1.5. CONCEPTO ROMÁNTICO DE ARTE Y CREACIÓN ARTÍSTICA.

El Romanticismo supuso un cambio en las teorías estéticas de la creación. El rasgo dominante en la mentalidad creadora romántica es el incremento del sentido de la subjetividad, del YO que se opone a un mundo que le coarta su libertad individual. Si el mundo es hostil, debe ser traspasado mediante la imaginación, ya que la razón ha creado ese mundo hostil. El artista se considera un ser aparte, un rebelde social, y el arte que se elabora es radicalmente distinto a lo anterior. En primer lugar, se pretende el establecimiento de un diálogo directo entre el YO del artista y el YO del receptor: en este diálogo cabe cualquier cosa que consiga la emoción del receptor, cualquier elemento que sea vehículo de los sentimientos del emisor. Durante el siglo XVIII el arte era (predominantemente) expresión y transmisión de la belleza objetiva de las cosas (que dependía más de las cualidades materiales de los objetos mismos –orden, proporción... - que de la sensación que producen estos en quien los contempla) y debía proporcionar un placer sereno. En el XIX se incorpora la emoción, la subjetividad, lo que nos produce terror y deleite, lo sublime (según lo entendía el filósofo Kant).

1.6. POÉTICA DEL ROMANTICISMO.

1.6.1. OBRA LITERARIA COMO EXPRESIÓN DEL MUNDO INTERIOR: desde la Antigüedad griega (Platón, Aristóteles...) se consideraba que el arte imitaba a la naturaleza, a la realidad. La obra de arte era simulacro de la realidad exterior. Sin embargo los románticos, al trasladar la primacía al sujeto creador, cuestionan la concepción imitativa del arte. Ya no hace falta imitar nada externo, sino que el verdadero artista es el que revela su realidad interior por medio del arte.

1.6.2. EL PODER DE LA IMAGINACIÓN: si el arte se desvincula de la realidad para adentrarse en la personalidad, ya no caben normas. Importa el impulso creador, que nace de las facultades interiores del ser humano, de su imaginación. Los que poseen el don de la imaginación (que permite superar la realidad) son por ello seres privilegiados, genios. Están dotados de la capacidad de crear nuevas realidades por medio de la fuerza de la imaginación.

1.6.3. AUTONOMÍA DE LA OBRA LITERARIA: la obra literaria había buscado desde la Antigüedad clásica ejercer algún efecto sobre el espectador. Los románticos establecen que la obra literaria se debe escribir atendiendo a los dictados de la imaginación, y no a leyes,

códigos o poéticas. Se desvincula, además, lo "práctico" de lo "estético", acotando para el arte el terreno de la fantasía, los sueños y las pasiones.

1.5. TEMAS DE LA LITERATURA ROMÁNTICA.

1.5.1. SENTIMIENTOS: fundamentalmente son tres los sentimientos de la literatura romántica:

1.5.1.1. El amor: siempre melancólico e inalcanzable. Es una pasión que desborda las convenciones sociales y morales, y por ello está abocado a un fin trágico (el suicidio o la muerte).

1.5.1.2. El dolor cósmico: generado por el anhelo insatisfecho de plenitud. Este malestar (frustración, melancolía, tristeza, tedio, soledad, pesimismo) recibió distintos nombres según los países (en Inglaterra, *spleen*; en Francia, *mal du siècle*; en España, tedio universal).

1.5.1.3. El paisaje y la naturaleza: se convierten en reflejos de la interioridad. El mundo exterior pasa a considerarse como extensión del estado anímico del escritor. Los románticos se sienten especialmente atraídos por escenarios de naturaleza salvaje, violenta (acantilados, montañas, bosques, tormentas) y por espacios misteriosos, solitarios y sobrecogedores (cementeros, nocturnos, lugares abandonados, etc.).

1.5.2. TEMAS SOCIALES: el individualismo romántico le obliga a tomar partido por seres de ambivalencia moral, en los que se confunde vicio y virtud: pecadores inocentes, ya que su pecado es de origen social. Son los marginados sociales: bandoleros, piratas, mendigos, condenados, etc.

1.5.3. EVASIÓN: los románticos se sintieron atraídos por épocas históricas lejanas o por territorios orientales o exóticos. En la historia lejana (sobre todo en la Edad Media) encontraban misterio, escenografía gótica, etc. En las culturas primitivas descubrían la sabiduría popular.

1.6. EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA.

Como en el resto de Europa, en España el Romanticismo es también el resultado de una evolución que se inicia en el siglo XVIII. Aunque el período de máximo apogeo fue bastante breve (apenas un decenio, de 1834 a 1844), se pueden establecer hasta cinco fases en el Romanticismo español:

1) Pre-romanticismo: desde 1750 comienza una descomposición del espíritu neoclásico, concretado durante la monarquía de Carlos IV en la figura del pintor Francisco de Goya.

2) Guerra de la Independencia (1808-1812): momento de exaltación patriótica, en el que destacan Goya y Espronceda.

3) Monarquía de Fernando VII: organizada en tres períodos:

3.1) 1814-1820. Época absolutista, en la que los intelectuales salieron al exilio, lo que les permitió conocer el Romanticismo europeo.

3.2) 1820-1823. Trienio liberal: regreso de los exiliados y apertura romántica.

3.3) 1823-1833. Época absolutista: los románticos salen de nuevo al exilio.

4) Muerte de Fernando VII/ Regencia de M^a Cristina: a la muerte de Fernando VII se produjo una amnistía general que permitió regresar a todos los exiliados. Algunos románticos liberales asumieron responsabilidades políticas. A esta etapa de progreso

político le corresponde el apogeo cultural romántico (Larra, Duque de Rivas, Espronceda, Martínez de la Rosa, Zorrilla).

5) Post-romanticismo: en 1837 se suicidó Larra; el 1842 murió Espronceda. De 1843 a 1868 Isabel II instauró el turno de partidos: es la época de Bécquer y de Rosalía de Castro.



2. PROSA ROMÁNTICA: LOS ARTÍCULOS, de M.J. DE LARRA

2.1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA.

Mariano José de Larra nació en Madrid en 1809, hijo de un médico afrancesado, que se instaló en Burdeos al final de la Guerra de la Independencia. La familia volvió a España en 1818: Mariano José –con nueve años– debió adaptarse a un nuevo país, una nueva lengua y un nuevo sistema de enseñanza. Su capacidad para la escritura fue muy temprana: a los 19 años publicó su primer artículo, El Café. Se dedicó al periodismo, encabezando numerosos proyectos de poca duración: El duende satírico del día (1828), El pobrecito hablador (1832-1833). Luego colaboró en La revista española (1833-1835) y en El Español (1835-1836), adonde firmaba sus artículos con el pseudónimo de Fígaro. Durante 1835 viajó a Lisboa, Londres, Bélgica y París. Regresó a España a comienzos de 1836: fue elegido diputado en las elecciones de 1836, que quedaron sin efecto por un golpe de estado.

Se casó con Pepita Wetoret en 1829, pero su matrimonio se truncó en 1834. Larra mantuvo una intensa relación sentimental con Dolores Armijo (casada) hasta principios de 1837. La frustración política, desavenencias con el director de El Español, problemas personales y sobre todo la ruptura definitiva con Dolores Armijo llevaron a Larra a tomar la decisión de quitarse la vida el 13 de febrero de 1837, de un disparo en la cabeza. Estaba a punto de cumplir 28 años. El entierro de Larra no estuvo exento de polémica: la Iglesia Católica no enterra a los suicidas en sagrado (el suicidio es pecado). A fuerza de insistir, Larra fue el primer suicida enterrado en sagrado. El acto constituyó una pequeña manifestación político-literaria de algunos amigos, que corrieron con los gastos, hasta el cementerio de Fuencarral. Larra escribió una novela histórica, El doncel don Enrique el

doliente (1834) y una obra de teatro, *Macías* (estrenada en 1834), y sus artículos periodísticos se publican bajo el título de *Artículos* desde 1886.

2.2. EL COSTUMBRISMO LITERARIO.

Las guerras contra Napoleón (en España, desde 1808) suscitaron en los pueblos un fuerte sentimiento nacionalista de exaltación de las peculiaridades nacionales, valoradas como señas de la propia identidad. El Romanticismo participó en ese afán por reivindicar lo popular, lo tradicional, lo típico, y de ahí el desarrollo de la corriente del costumbrismo, desarrollada fundamentalmente en artículos periodísticos y novelas. El periodismo costumbrista del siglo XIX recogió elementos del periodismo crítico del XVIII, pero redujo el alcance de la observación a los aspectos típicos y pintorescos de las costumbres locales, perdiendo con ello la intención reformadora (ilustrada, en definitiva) que animaba a los escritores del XVIII. El artículo de costumbres romántico se crea en Francia, en la segunda mitad del XIX. Los costumbristas españoles (Mesonero Romanos y Larra) siguen este modelo francés, pero incorporando elementos de la tradición española, lo que les confiere un estilo particular. El costumbrismo romántico encontró su acomodo en los periódicos por la brevedad de sus escritos, por la actualidad de los temas y por la amenidad en el lenguaje, que atraía la atención de los lectores. El escritor costumbrista selecciona y comenta una parte de la realidad, enfocándola desde una óptica determinada. En el caso de Larra, ese punto de partida es detectar todo aquello que en el presente impida el avance hacia el futuro. Una vez detectado, se somete a la sátira para mostrar su ridiculez. En cada artículo, Larra presenta un comportamiento que hay que reformar. Un recurso típico del costumbrismo consistía en firmar los artículos con un nombre fingido o pseudónimo, que permitía adoptar la personalidad de un observador caracterizado por una serie de rasgos tópicos: curioso, entrometido, indiscreto, crítico. Los pseudónimos utilizados por Larra a lo largo de su carrera fueron, por orden cronológico:

- El Duende Satírico del Día: corresponde a una mentalidad heredada de la Ilustración que pretende criticar para reformar la sociedad. Es el narrador de *El Café*.
- El Bachiller don Juan Pérez de Munguía, el Pobrecito Hablador: se define como "pobrecito, inocentón y feliz", y que es un ingenuo residente en Las Batuecas (un espacio imaginario que se identifica con lo que en Madrid se llama "provincias") que se asombra de lo que ve, pero su inocente mirada pone de relieve muchos defectos e incongruencias de comportamientos sociales aceptados como naturales. Es el autor de *¿Quién es el público y dónde se encuentra?*.
- Andrés Niporesas: un amigo del Bachiller, desconfiado y escéptico, residente en Madrid. Niporesas y el Bachiller mantienen correspondencia en la que intercambian diferentes puntos de vista sobre la realidad que les rodea. Más tarde Larra lo volvió a emplear como amigo de Fígaro. Es el autor de *Carta de Andrés Niporesas al Bachiller*.
- Fígaro (su último y más conocido pseudónimo). Larra la utilizó por primera vez en el artículo *Mi nombre y mis propósitos* (15/1/1833), y debe su origen a un personaje de *El Barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, con el que comparte un ánimo alegre y chistoso que esconde una profunda amargura y tristeza.

Esta tendencia a esconderse detrás de narradores ficticios (cada uno de estos cuatro tiene su personalidad característica bien definida) es una manifestación de la rebeldía de Larra,

de su necesidad permanente de cambio, del cansancio que le producía llamarse siempre con el mismo nombre, como dejó escrito en el artículo *Las Casas Nuevas*.

2.3. LOS ARTÍCULOS de LARRA.

Los artículos de costumbres combinan, por su propio concepto, una parte reflexiva próxima al ensayo, y otra parte de narración o diálogo, próxima al cuento. En este sentido, podemos distinguir dos matices en el núcleo central: en un primer caso aparece una estructura dialogada, con la participación del narrador como personaje (son los casos de *Vuelva usted mañana*, *El castellano viejo* o *Las casas nuevas*); la otra variante mantiene al narrador como observador externo, sin incluirse como personaje en lo narrado. Este esquema general va evolucionando: en los artículos de *El pobrecito hablador* predomina el diálogo, en una intención más acorde con la Ilustración, de confianza en la Razón y la Inteligencia del ser humano para transformar la realidad; en los artículos de *Fígaro* (desde 1833) la parte introductoria es más extensa y aumenta el carácter autoreflexivo, dirigiendo la interpretación de un modo más sutil y menos evidente, y siempre con un tono pesimista y escéptico.

2.4. EL ESTILO DE LARRA.

El estilo de Larra nunca es inocente: utilizó la palabra para criticar, satirizar y convencer. Por ello eligió un castellano directo, fácilmente comprensible en la época. El recurso esencial del estilo de Mariano José de Larra es la sátira, de la que disponía de una amplia tradición desde escritores de la antigüedad greco-latina a clásicos del XVII español (Quevedo) o de la Ilustración (Moratín). La sátira intenta sacar a la luz los vicios de la sociedad, con intención reformadora o exclusivamente burlesca. De esta forma, el lector se siente persuadido a corregir en él las actitudes ridículas que le provocan la risa al verlas en otros.



3. TEATRO ROMÁNTICO

3.1 EL DRAMA ROMÁNTICO.

3.1.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES: como manifestación del Romanticismo, los dramaturgos reivindicaron la libertad creativa.

1) Mezcla la prosa y el verso, el lenguaje culto con el vulgar, lo cómico con lo trágico: acaba con la unidad (monotonía) estilística del teatro neoclásico.

2) Carece de intención moralizadora, no ejemplifica buenas costumbres.

3) Retoma la voluntad del teatro barroco como arte total: tienen gran importancia las acotaciones, los códigos visuales, los efectos ópticos y sonoros.

4) Incluye entre sus decorados la naturaleza exterior, que pasa a ser parte importante en la acción y en la caracterización de los personajes.

5) Superación de las tres unidades clásicas: se extiende el número de actos hasta cinco. Los actos entremezclan acciones de diverso tipo, lo que dota a la obra de dinamismo interior. Cada acto aparece sistemáticamente en un lugar distinto: los espacios elegidos para el desarrollo de la acción poseen gran capacidad conmovedora para el espectador, y con frecuencia sirven en su tipología (externos o internos) para transmitir la sensación de angustia y soledad del protagonista. La unidad temporal tradicional se rompe; además no suele localizarse la época más que por vestuario u otros detalles.

6) Los temas específicos del drama romántico, que ayudan con frecuencia a la estructuración de la acción, son: la fatalidad (que pone en marcha la acción y la acompaña); el misterio (que rodea historias y personajes); o la soledad (que se manifiesta en la insuficiencia de la palabra como medio de relación).

7) Los personajes configuran la llamada tríada romántica: tres personajes fijos de los dramas románticos: El protagonista/ héroe romántico: de origen misterioso. La mujer / heroína romántica: de buena familia y personalidad definida. El antagonista: el padre, el hermano u otro pretendiente de la mujer, siempre poderosos.

8) Es un teatro simbólico, que esconde una lectura ideológica y política: el protagonista es un personaje que de la nada tiende a elevarse a una situación de poder. El personaje femenino es el instrumento a través del cual se elevará, gracias al amor. El amor (la mujer) es el elemento que puede otorgarle el poder y el esclarecimiento de su origen oscuro. El antagonista se opondrá a esa elevación social del protagonista. En definitiva, el teatro romántico está contando el drama de las clases medias (de la burguesía) por ascender a una situación de predominio mediante un pacto (el matrimonio) con las clases nobles. Pero a ese pacto se opondrán algunos grupos de la aristocracia. Por ello el protagonista se presenta, al principio del drama, rodeado de buenas virtudes (no posee nobleza de sangre, pero sí de espíritu).

9) Trata de sensibilizar al espectador. Para ello, nada mejor que ver sufrir personajes que no se lo merecen, y que quien ponga en marcha la tragedia no desee hacerlo. El destino adverso al que se enfrenta el héroe romántico siempre vence. Los héroes románticos se proponen superar las limitaciones del medio (social o natural), pero fracasan estrepitosamente. Su único pago es la muerte, la única dirección posible del destino es la fatalidad. El héroe no gana al final, pero genera en el espectador solidaridad (política) con

su causa, una redención moral (un perdón) hacia ellos, una consideración de inocencia; en tanto que para los vencedores hay culpabilidad y condena moral.

10) Los personajes románticos tienen un sentimiento auténtico y profundo de amor. Pero el amor es el causante de la desgracia, aunque el héroe romántico no concibe la vida sin amor. En lugar de repudiar el amor (causa de su desgracia) lo considera el soporte de su existencia.

11) El drama romántico se impregna de espectacularidad mediante la iluminación, el sonido, los ruidos de escena, que pretenden sobrecoger al espectador, y que muestran la grandeza de la rebelión del héroe romántico.

3.1.2 TEMAS /ELEMENTOS DEL DRAMA ROMÁNTICO.

1) EL TIEMPO: tratado como plazo, el tiempo en el drama romántico es siempre agobiante. Se manifiesta como una fuerza exterior al ser humano. Pero huir del tiempo es imposible.

2) EL ESPACIO: el espacio del drama romántico es vago e impreciso. Con frecuencia, muchos elementos del paisaje guardan estrecha relación con la acción. Se trata de un espacio marcado por una sombra de tristeza.

3) LA FATALIDAD: casi todos los dramas románticos son la descripción de un fracaso existencial que hay que atribuir a la hostilidad de unas fuerzas oscuras que escapan al dominio de los humanos. El amor es una fatalidad de apariencia feliz, pero que se resolverá en contra de los propios enamorados, provocando mayores infortunios. La fatalidad se advierte en la ANAGNÓRISIS (el reconocimiento) de personajes ligados por vínculos familiares o por enemistad; o también podemos advertirla en el llegar demasiado tarde (frecuente en muchos dramas), que muestra la estrecha relación entre tiempo y fatalidad.

4) EL MISTERIO: centrado en el personaje protagonista, del que es un elemento constitutivo. Con frecuencia el misterio del personaje principal llega antes al espectador que el personaje mismo.

5) LOS SONIDOS: diversos sonidos se codifican en el drama romántico como portadores de mensajes: el tañir de las campanas significa el paso del tiempo; el sonido de un disparo, el comienzo de las desventuras. Los gritos, los elementos naturales (truenos, relámpagos, etc.), los cantos o músicas tienen también especial importancia a la hora de crear el clima adecuado.

6) EXISTENCIALISMO y SÍMBOLOS: la visión del drama romántico es dolorosa y pesimista. La sociedad es injusta, por lo que a menudo el héroe romántico tiene la tarea de profanar sus instituciones. El amor se presenta también como una fuente inagotable de desgracias. Esta concepción del mundo se refleja en el drama a través de símbolos que sugieren la idea de soledad, de apartamiento, de incomunicación: la ermita, la celda de un convento, la cárcel, etc. También son símbolos la sangre o el veneno, de la agresividad y la violencia de las relaciones humana.

3.2. DOS DRAMAS ROMÁNTICOS.

3.2.1 *DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO* (1834), del DUQUE DE RIVAS (1791-1865).

Don Álvaro o la fuerza de sino cuenta una historia ambientada en el siglo XVIII. Don Álvaro, un personaje de origen misterioso, está enamorado de doña Leonor, una joven aristócrata. Pero el padre de Leonor, el Marqués de Calatrava, se opone a la relación. La

pareja decide fugarse, pero son sorprendidos por el Marqués. Don Álvaro, para mostrar respeto al Marqués, arroja su pistola al suelo, pero esta se dispara accidentalmente y mata al Marqués. Doña Leonor es encerrada en una ermita por sus hermanos, y don Álvaro huye a Italia (cambiándose el nombre) con el ejército. En Italia conoce a don Carlos, hermano de doña Leonor, que lo reta a un duelo, en el que don Álvaro mata a don Carlos. Atormentado por haber causado una segunda muerte, don Álvaro decide refugiarse como fraile en el Convento de los Ángeles, cerca de Córdoba, cambiándose de nuevo el nombre. El otro hermano de doña Leonor, don Alfonso, averigua el paradero de don Álvaro y se presenta allí para retarle a un duelo. Don Álvaro hiere mortalmente a don Alfonso. Aparece por sorpresa doña Leonor, que ha estado encerrada en una ermita muy cerca del convento de los Ángeles. Don Alfonso, antes de morir, mata con su puñal a su hermana, creyéndola cómplice de don Álvaro. Ante tanta adversidad causada por su culpa, don Álvaro se arroja desde un precipicio.

En *Don Álvaro* destaca, además de la intensidad de la acción, la importancia de la escenografía, que colabora a la creación de una atmósfera de misterio que refleja el interior de la personalidad de los personajes. También es importante el tema del movimiento, del desplazamiento de los personajes: don Álvaro y doña Leonor comienzan juntos, en Sevilla y terminan coincidiendo en el convento de los Ángeles. En medio, un intento infructuoso de ocultarse o de buscarse. Todo el movimiento de la obra (el movimiento vital del ser humano) ha sido, en buena medida, absurdo. Además, los cambios de identidad de don Álvaro son, al final, también ineficaces para huir del destino. El subtítulo de la obra (la fuerza del sino=destino) explica la enorme injusticia que supone la vida: don Álvaro no consigue más que prolongar innecesariamente el cumplimiento de su destino. El origen desgraciado de don Álvaro (nació accidentalmente en una cárcel) no ha podido ser remediado mediante el pacto/matrimonio por culpa de la fatalidad. El héroe, desesperado, no hace más que intentar en vano huir del destino

3.2.2 DON JUAN TENORIO (1844), de JOSÉ ZORRILLA (1817-1893).

Don Juan Tenorio es un drama religioso dividida en dos partes: la primera parte (los cuatro primeros actos) suceden en una misma noche; la segunda parte (los tres actos siguientes) en otra noche de cuatro años después. La acción se sitúa de inicio en Sevilla en 1545. En la primera parte se cuenta el proceso –apuesta incluida– de seducción de doña Inés, una novicia, por don Juan; el rapto de la joven, y la muerte del padre de doña Inés (don Gonzalo) a manos del Tenorio. La segunda parte cuenta el regreso de don Juan a su casa sevillana y el encuentro con los ya fallecidos doña Inés y don Gonzalo en el cementerio, en unas escenas de carácter macabro que terminan con el arrepentimiento de don Juan Tenorio.



4. POESÍA DEL ROMANTICISMO

4.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Desde 1770 a 1835 se produce en Europa una evolución que va a generar una nueva visión del mundo (a partir de la defensa del racionalismo y del libre pensamiento) que tiene en la libertad y en el individualismo sus pilares fundamentales: se trata de lo que se ha llamado revolución romántica. Pero, ¿cuáles son las novedades del romanticismo en el campo de la poesía? ¿Por qué podemos hablar de un nuevo concepto romántico de la poesía?

1) El subjetivismo pasa a ser el centro vital del poema. El poeta romántico interpreta el mundo desde su yo personal. En primer plano se coloca el yo creador del artista y su libertad creadora. Con frecuencia, el poema adoptará tono o valor de confesión.

2) El yo del texto expresa, a menudo como confesión, sus sentimientos, sus miedos, sus desdichas.

3) El paisaje aparece como reflejo del estado de ánimo del poeta. A sentimientos exagerados corresponden paisajes agrestes (montañas, acantilados, bosques frondosos), solitarios, las tormentas, las ruinas, los cementerios, los nocturnos, etc.

4) Aparición de personajes malditos. El personaje maldito supone el culmen del desafío: la aparición de seres marginales añade al malditismo un porcentaje de libertad que los hace atractivos. Unido con la característica anterior, el romanticismo genera una estética del terror, que encontrará su cauce natural en los cuentos y leyendas.

5) El amor. El sentimiento amoroso aparece frecuentemente como anhelo o deseo más que como realización directa. Se trata de un amor ideal o soñado, desdichado, siempre inalcanzable. El amor es concebido como una pasión totalizadora que desborda las convenciones sociales y los códigos morales y por ello está abocado a un final trágico. La mujer de sus sueños se presenta con dos perfiles opuestos (y tal vez complementarios): la mujer angelical, inocente, virginal, cándida y frágil, que representa la belleza física espiritual; y la mujer perversa, que se sitúa ajena a la moral convencional y desafía a todos a través de la tentación y la destrucción, que representa la belleza voluptuosa, el misterio, la maldad.

4.2 EL POETA ROMÁNTICO.

El poeta romántico pertenece por procedencia social a la burguesía, pero manifiesta su desacuerdo con esta clase social. Se trata, en definitiva, del poeta maldito, admirado y rechazado a la vez. Si es una mujer quien escribe poesía (durante el Romanticismo fue frecuente, aunque reducido, el número de mujeres que cultivaron el género), su extracción social también es burguesa, pero a diferencia del poeta es menos agresiva con su clase social.

4.3 TEMAS Y FORMAS DE LA POESÍA ROMÁNTICA.

4.3.1 TEMAS:

1) La **EVASIÓN**: el poeta desprecia la vida cotidiana, para él fuente de desengaños y frustraciones. Por ello el poeta fija su mirada en épocas históricas lejanas, en territorios orientales o exóticos o en culturas primitivas (en las que creen descubrir los signos más genuinos del espíritu de los pueblos). Los poetas románticos españoles prefieren la evasión

a través de la historia: idealizan el pasado, pero para tratarlo legendariamente: se busca la espectacularidad, el misterio medieval, la escenografía gótica.

2) EL MALESTAR ROMÁNTICO: el anhelo de plenitud no alcanzado, la no correspondencia entre realidad y deseo genera con frecuencia una frustración que recibe, según el momento y el lugar, los nombres de melancolía, tristeza, tedio, soledad, pesimismo. El salto entre la realidad y los anhelos del yo se salda con una obsesión por la muerte que no pocas veces conduce al suicidio liberador, ya se trate de personajes de ficción o de seres reales.

3) EL SENTIMIENTO RELIGIOSO: las pocas apariciones de Dios en los textos románticos son para justificar la rebelión. Se trata del satanismo, relacionado con el malditismo.

4) TEMAS SOCIALES: el ensalzamiento del individualismo encuentra su máximo exponente en una figura heredada de la tradición, el mito de Don Juan: prototipo del hombre audaz, cínico, arrogante, en el que lo importante no es tanto la capacidad de conquistar mujeres como la rebeldía moral. Este individualismo exacerbado lleva a personajes de ambivalencia moral, en los que se confunde vicio y virtud. Pecadores inocentes, en los que el pecado es de naturaleza social: son los marginados sociales, individualistas por excelencia (piratas, bandoleros, mendigos).

4.3.2 FORMAS: la libertad creadora, eje fundamental del romanticismo, preside la estética desde el punto de vista formal. Se eliminan las rígidas leyes de composición señaladas durante el Neoclasicismo: todo vale para la expresión de yo exaltado, para expresar las turbulentas pasiones del poeta:

- Mezcla de prosa y verso. Aparición de la prosa poética.
- Polimetría: ensayo de distintas combinaciones métricas, rompiendo las medidas tradicionales de los versos (desde los versos de una o dos sílabas a los de catorce, como sucede en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda).
- Adopción del diálogo en la poesía de corte narrativo, a menudo con mayor importancia que la narración.

4.4 POESÍA LÍRICA Y POESÍA NARRATIVA.

4.4.1 POESÍA NARRATIVA: la poesía de corte narrativo tuvo más éxito que la poesía lírica. Se llama poesía narrativa, aunque en realidad incorpora elementos narrativos, líricos y dramáticos. Esta tendencia entronca con la poesía épica medieval, con el romancero y con las leyendas. Se clasifica tradicionalmente en:

4.4.1.1 Poemas narrativos largos: de contenido histórico o simbólico-filosófico. Destacan *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*, de José de Espronceda.

4.4.1.2 Poemas narrativos breves: los romances (reactivación de la modalidad medieval) son el cauce perfecto para desarrollar la vida de personajes legendarios: destacan los *Romances Históricos*, del Duque de Rivas. Las leyendas, por su parte, permiten la mezcla de elementos históricos y fantásticos, la aparición de lo sobrenatural. Destacan las de José Zorrilla.

4.4.2 POESÍA LÍRICA: la poesía lírica favorece la expresión de la subjetividad. Los temas sentimentales (el amor, la tristeza, la soledad, el pesimismo, la rebeldía, los anhelos, etc.)

encontraron en la poesía lírica su forma de expresión. Destacan como poetas líricos José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro.

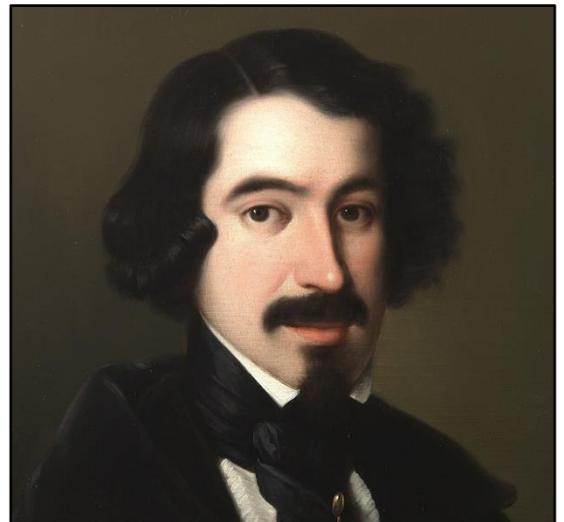
4.5. LENGUAJE DE LA POESÍA ROMÁNTICA.

Al ser la poesía romántica manifestación de un yo apasionado, el lenguaje es grandilocuente, retórico y desbordado. Abundan las interjecciones, las interrogaciones (retóricas), los puntos suspensivos, las exclamaciones... El léxico elegido debía expresar con frecuencia sentimientos contradictorios. Por ello el poeta romántico selecciona con cuidado los sustantivos y adjetivos. Algunos de ellos se convirtieron, por la repetición, en marcas de estilo (estilemas) de la poesía romántica.

5. ESPRONCEDA, PROTOTIPO ROMÁNTICO

5.1. PERIPECIA BIOGRÁFICA.

La vida de **José de Espronceda** es la del romántico por excelencia. Espronceda nació en un lugar cercano a Almendralejo (Badajoz) en 1808, hijo de un militar. Espronceda vivió, por la profesión de su padre, los acontecimientos de comienzos del XIX: la Guerra de la Independencia o el ahorcamiento de Riego en 1823 le hicieron tomar partido desde muy joven por las ideas más progresistas. A los quince años ya era miembro de la Sociedad Numantina, entre cuyos objetivos estaba "matar a Fernando VII". Su compromiso con la libertad le valió una condena de cinco años de cárcel en 1825. Por influencias de su padre, cambió la cárcel por el exilio: Lisboa, Londres, París, nuevamente Londres. En el exilio (1826) conoció y se enamoró de Teresa Mancha, a la que reencontró en 1831. Decidieron que ella abandonara a su marido y Espronceda y Teresa Mancha regresaron a Madrid en 1833, tras la muerte de Fernando VII. En 1834 Teresa Mancha abandonó a Espronceda, quien poco después fue condenado al exilio en Badajoz y luego en Cuéllar (Segovia). Regresó a Madrid en 1840. En marzo de 1842 fue elegido diputado por Almería, pero murió repentinamente en mayo de 1842, por una difteria en la laringe.



5.2. OBRA DE ESPRONCEDA.

Espronceda es el único escritor de su generación, de formación claramente neoclásica, que consigue evolucionar hasta un espléndido romanticismo. El contacto con las tendencias europeas durante su exilio (especialmente en Inglaterra) le permitió explotar como un sólido poeta romántico a su regreso a España en 1833.

5.2.1 Poemas líricos: en sus poemas más líricos trata la marginación social como símbolo de la rebeldía, de la superación de los convencionalismos sociales (*Canción del pirata*, *El mendigo*, *El verdugo*, *El reo de muerte*, *El cosaco*) o se lamenta de la juventud perdida (*A Jarifa en una orgía*). La *Canción del pirata*, publicada en 1835 logra concentrar buena parte del romanticismo: personaje marginado, noche de luna, viento y tempestad,

exotismo de Estambul, canto a la libertad individual. En *El mendigo* se incrementa la visión cínica del mundo del individuo que renuncia a integrarse.

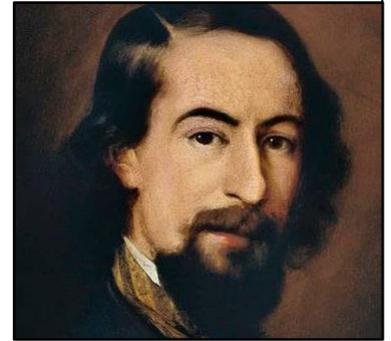
5.2.2 *El estudiante de Salamanca*: don Félix de Montemar seduce a Elvira y la abandona. Ella muere de dolor. Una noche don Félix encuentra una figura misteriosa por la calles de Salamanca. La sigue y descubre que es el esqueleto de Elvira, que lo arrastra a los infiernos. Esa figura simboliza la vida humana: tras los hermosos velos se esconde la muerte, el destino final del ser humano. El estudiante de Salamanca y los poemas líricos del apartado anterior se publicaron conjuntamente en 1840, en un volumen titulado *Poesías*. En *El estudiante de Salamanca*, Espronceda reúne varios motivos literarios de la tradición (el donjuán burlador, el propio entierro, las danzas de la muerte), dándoles un tratamiento plenamente romántico: el hombre romántico –don Félix– desea resolver el misterio, no quiere resignarse a sus límites humanos, por lo que acaba enfrentándose satánicamente con Dios.

5.2.3 *El diablo mundo*: obra incompleta publicada por entregas desde 1840. El poema trata de demostrar que el ser humano es bueno por naturaleza, pero que el diablo mundo lo hace malvado. En la idea original la obra estaba dividida en seis cantos. El segundo canto de esta obra es el *Canto a Teresa* escrito a raíz de la muerte de Teresa Mancha. Se trata de una elegía por un amor perdido, en la que presenta una doble (o triple) imagen de la mujer: pura y virginal en un principio, luego real, y finalmente la imagen de la mujer envilecida por la consumación del amor.



6. JOSÉ ZORRILLA, POETA ROMÁNTICO

Zorrilla se dio a conocer con una elegía en el entierro de Larra, en 1837. Pero su vida (1817-1893) estuvo marcada por episodios románticos: se fugó de casa a los diecinueve años, por la mala relación con su padre; etapas de pobreza alternadas con otras de enorme éxito; sonambulismo y visiones debidas a un trastorno cerebral; inclinación desmedida hacia las mujeres. Sin embargo, más allá de sus composiciones líricas (de gran amplitud temática y formal), Zorrilla es conocido por *Don Juan Tenorio*, obra dramática.

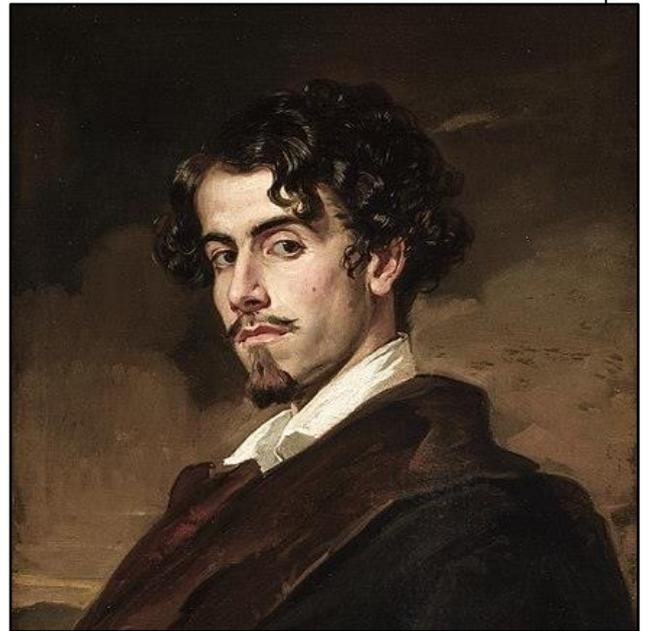


7. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, POETA

7.1. BÉCQUER, UNA VIDA ALEJADA DE LO ROMÁNTICO.

Bécquer nació en Sevilla en 1836, y tomó como apellido artístico el de unos nobles antepasados llegados a Sevilla desde Flandes en el siglo XVI, ya que su nombre de nacimiento era el de Gustavo Adolfo Domínguez Bastida. Tras la muerte de su padre (en 1841) y de su madre (en 1847), vivió con su madrina, en cuya biblioteca leyó a los románticos españoles (Espronceda) y europeos (Byron). Aunque sintió pronto la vocación literaria (a los doce años escribe su primer poema), los estudios lo encaminaron a la pintura (profesión de su padre). Viajó a Madrid en 1854, pero pronto se le acabó el dinero y Bécquer sufrió diversas penalidades que le llevaron incluso a dormir en un banco de la calle. Los problemas se acabaron cuando su hermano Valeriano se instaló con él en Madrid, dos años después. Entonces comienza una vida dedicada al periodismo y a lo que podríamos llamar escritura profesional: obras de teatro, libretos para zarzuelas, todo escrito con pseudónimo. A los 21 años Bécquer comenzó a abrirse camino literario en Madrid. Era ya conocido en tertulias y cafés, y también en tabernas y prostíbulos. Por uno

u otro motivo, Bécquer contrae una enfermedad (junio a octubre 1858) que le obliga a descansar y a reponerse. En uno de los paseos de convalecencia ve a Julia Espín, mujer de la que se enamora y en la que algunos han querido ver el motor inicial para las *Rimas*. En el caso de que existiera entre ellos alguna relación, terminó con seguridad en 1861. Para otros el papel de inspiradora de las *Rimas* corresponde a Elisa Guillen, a quien Bécquer conoció en 1859 y con la que mantuvo una corto pero intenso romance en 1860 (Elisa estaba casada). Una de estas dos relaciones debe ser cierta. Con certeza esa relación amorosa estuvo terminada en 1861, ya que para esas fechas Bécquer ha ido a refugiarse del desengaño y a recuperar la salud al Monasterio de Veruela. Cerca



de allí se casa en mayo de 1861 con Casta Esteban Navarro, hija del doctor de Soria que le atiende. Los años de 1861 a 1865 (de los 25 a los 29) son los de estabilidad matrimonial y máxima producción: trabajo en el periódico *El Contemporáneo* y escritura de vergonzantes trabajos teatrales firmados con pseudónimo, que reportaban elevados ingresos. La bonanza económica se mantuvo cuando cerró el periódico, ya que para entonces Bécquer trabajaba para González Bravo (ministro de Isabel II) como censor de novelas. Diez años después de su llegada a Madrid, los sueños de Bécquer no se han cumplido; más bien al contrario, el Bécquer de 1865 desarrolla un trabajo literario grotesco, y ofrece una imagen convencional que en nada recuerda la que traía al llegar a Madrid (la que nos ha llegado a la actualidad: Bécquer con perilla). Sin embargo, en este sórdido período de 1861-1865 pueden datarse algunas de las *Rimas*. En 1866 parece que Bécquer está dedicado ya íntegramente a la recopilación y ordenación de las *Rimas*, publicadas de modo independiente desde 1857. En 1868, Bécquer entregó en manuscrito de las *Rimas* a su amigo y jefe González Bravo. A partir de entonces todo comienza a ir mal: en verano de 1868, y tras un incidente (escándalo con agresión física incluida), Bécquer se separa de Casta Esteban y se va con sus dos hijos a Toledo, junto a su hermano Valeriano. Pero en septiembre se produce el movimiento revolucionario (La Gloriosa) que acaba con el reinado de Isabel II; para Bécquer supone la pérdida de su empleo, y algo mucho más grave: las *Rimas*, que tan trabajosamente había ordenado y corregido, y que guardaba en el despacho de González Bravo, desaparecen o son destruidas cuando la multitud saquea la casa del ministro. En Toledo, haciendo un nuevo y enorme esfuerzo (no era Bécquer un poeta de escritura fácil) reconstruyó de memoria el libro, al que tituló *Libro de los gorriones*. Poesías que recuerdo del libro perdido. Para entonces Bécquer ya se encontraba moralmente hundido. A finales de 1869 regresó a Madrid para dirigir *La ilustración de Madrid* junto a su hermano Valeriano. Pero Valeriano sólo colabora en el primer número, ya que muere en septiembre de 1870. La muerte del hermano supone el golpe definitivo para Bécquer: su situación era tan mala que incluso se reconcilió con su mujer. Pero un día de diciembre de 1870 un enfriamiento lo obliga a guardar cama; el día 21 es desahuciado por un médico, y el día 22 muere. Dos días antes había mandado quemar un paquete de papeles (acaso el secreto de quién era la musa de las *Rimas*). Sus amigos pagaron la edición de las *Rimas* en 1871.

7.2. DOMÍNGUEZ /vs. / BÉCQUER.

Hay un aspecto inquietante en la biografía de Bécquer: cómo conviven en un mismo hombre dos personalidades tan distintas, la del poeta sublime (Bécquer) y la del hombre miserable (Domínguez). Es milagroso cómo de un hombre vago y orgulloso, borracho y putaño, sucio y enfermo, carca y oportunista, pretencioso y venal puede surgir una poesía en las que todos nos sentimos a una porque nos levanta a una especie de pureza. Y todavía más: ¿por qué la explosión productiva en el período de 1861 a 1865? Hasta ese momento, el Bécquer poeta era más un proyecto que una realidad. Su realidad literaria era bastante mala. Acaso Gustavo Adolfo intuyó que le quedaba poco tiempo y en un supremo esfuerzo sobrepuso la tarea poética al resto de actividades humanas.

7.3. CONCEPCIÓN DE LA POESÍA.

Hacia 1850, la poesía lírica comienza una lenta pero constante evolución. Los excesos románticos de los años treinta se van atemperando, y se busca un tono más íntimo, expresado mediante un lenguaje más natural y sencillo: lo que se llamó poesía intimista, centrada en el mundo dolorido del yo que se expresa ante un tú cómplice de sus sentimientos. Esta poesía se aleja del primer romanticismo exaltado y grandilocuente. Algunos han llamado a esta poesía postromántica. Tal vez sea más acertado entenderla como una transición entre la poesía romántica y la contemporánea. Pero esta poesía intimista no debe confundirse con poesía espontánea y fácil, movida por la inspiración. El caso de Bécquer sirve para reconocer en él un poeta de escritura lenta y difícil, aspectos sobre los que él mismo reflexionó en sus *Cartas*: "Cuando siento no escribo. Guardo en mi cerebro las impresiones hasta el instante en que mi espíritu las evoca. [...] Siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial". Esta diferencia temporal entre la sensación y su reflejo escrito es precisamente lo que caracteriza la poesía. Dice Bécquer: "Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas."

7.4. ESTUDIO DE LAS RIMAS.

7.4.1. Tradición y originalidad: de los poetas clásicos castellanos (Manrique, Garcilaso) Bécquer hereda el tono íntimo, confidencial. De la poesía romántica española, la sensación de hastío y parte del léxico empleado. De los románticos alemanes proviene el gusto por el poema breve. Del británico Lord Byron, algunos motivos temáticos como la pupila azul o el arpa. La originalidad de Bécquer reside en haber llevado su intimidad a los versos de un modo sencillo y sincero (alejado de la retórica romántica ya manoseada), de modo que el lector está cercano al dolor y a la tragedia del poeta. La capacidad de sugerir sin desarrollar el tema (no decir nunca más de lo estrictamente necesario) y la supresión de la anécdota (el hecho) para dar paso a emociones y sentimientos son características logradas por Bécquer, que pasarán a la poesía que llamamos contemporánea (Rubén Darío, Machado, Juan Ramón Jiménez).

7.4.2. Temas de las *Rimas*: el eje temático con que leemos actualmente *Las Rimas* es el resultado de un esfuerzo de los amigos de Bécquer por crear una línea de "Cancionero" agrupando los poetas a partir de un contexto supuestamente biográfico: *Las Rimas* así ordenadas son el testimonio de un proceso amoroso que va de la exaltación a la ruptura, del deslumbramiento al desengaño. Esta ordenación "a posteriori" altera la disposición original de *El libro de los Gorriones*. La cuestión ¿cuál era el orden que Bécquer

dio a sus poemas en el manuscrito desaparecido del despacho de González Bravo? parece no tener respuesta posible.

1) Las primeras rimas están dedicadas al poeta y la poesía (Rimas I-XI). La tarea poética es una lucha del poeta con las sensaciones, a fin de darles forma lingüística. La poesía es algo inefable, y sólo un ser excepcional podrá armonizar ambos elementos (sensación y lenguaje).

2) Las rimas XII-XXIX están centradas en el triunfo del amor. No un amor concreto, sino el amor a una mujer inexistente (incorpórea, intangible). La mujer es descrita como angelical, delicada, y con ella se mantiene una comunicación espiritual: el poeta busca la unión entre dos almas a través de una mirada, un suspiro o un beso.

3) Las rimas XXX-LI se ocupan del desengaño amoroso. La amada es ya alguien concreto. La ruptura causante del desengaño está motivada por el orgullo, la infidelidad o la incomunicación. El poeta culpa a la amada del fracaso.

4) Las rimas LII-LXXVI se centran en la angustia, el olvido o la muerte. Tras el fracaso amoroso, el poeta no encuentra sentido a la vida. Anhela incluso el dolor para sentirse vivo. Otras veces desea la muerte para escapar del tormento del recuerdo.

7.4.3 Técnicas y estilo: Las Rimas presentan una apariencia de sencillez, porque exige un extraordinario trabajo estilístico. El logro técnico esencial de Bécquer es que su enorme oficio de poeta pasa absolutamente desapercibido (de ahí los inútiles intentos de imitación). Destacan desde el punto de vista técnico: 1) La intensidad emotiva: lograda a través de la brevedad, la fidelidad a principios compositivos férreos (el paralelismo, la anáfora, los versos quebrados, el final climático, la antítesis, las imágenes duales, etc.). 2) La sencillez: lograda a través de una serie de recursos (artificios), pero que remedan el lenguaje natural: la ficción de diálogo (un yo que se dirige a un tú), la capacidad de sugerir, la suspensión, la depurada selección de adjetivos, las exclamaciones e interrogaciones, la selección de sustantivos (organizados en pocos campos semánticos), la musicalidad (conseguida por la polimetría, la rima asonante, los encabalgamientos, etc.).

