

Textos literarios del Siglo de Oro



Grado de Historia del Arte. UNED.
Suárez Miramón - Martos Pérez

El **examen** constará de dos partes:

1ª parte: integrada por cinco textos (extraídos de las lecturas obligatorias o de los textos fundamentales señalados en el temario en cursiva), que el alumno debe localizar y señalar su característica fundamental. Esta parte es eliminatoria. Si no se contestan correctamente al menos tres de los cinco textos propuestos no tendrá ningún valor la segunda parte y el examen estará suspenso.

2ª parte: integrada por un comentario de texto con preguntas concretas, guiadas, de acuerdo con los modelos que se verán en la segunda parte de la Guía.

Puesto que la asignatura se denomina Textos literarios, lo que se pide al alumno en el examen es que sepa localizar los textos más representativos y justificar a qué época y obra corresponden de acuerdo con sus características y realizar un comentario de texto completo.

En la parte del comentario correspondiente a la Localización y valoración del texto, el alumno podrá mostrar sus conocimientos teóricos adquiridos en las páginas de información que acompaña a los textos y a partir de las conclusiones que vaya extrayendo personalmente de la lectura de esos textos insertos en el Manual y de los libros de lectura obligatoria

No se van a preguntar ni fechas, ni títulos concretos, sino el resultado de un estudio maduro, conseguido tras una lectura organizada y reflexiva. Para lograrlo con el menor esfuerzo y el mejor resultado cuentan con el temario, que está realizado a modo de Guía-resumen de la materia; el libro Literatura, arte y pensamiento y los resúmenes de cada uno de los temas que tendrán en la segunda parte de la Guía así como con las actividades de carácter individual que deben realizar los alumnos pero cuyas respuestas también las enviará el Equipo docente.

Con relación al Comentario, tal como se verá en la teoría y práctica de los comentarios realizados (de diferentes géneros), que tendrá el alumno en la segunda parte de la Guía, han de quedar contestados los siguientes aspectos: localización del texto, tema y estructura del texto; recursos estilísticos más importantes utilizados por el autor para expresar el tema, y conclusión o valoración donde se justifique por el tema del texto y los recursos su inserción en la época correspondiente. Ha de cuidarse la ortografía y la expresión escrita, con un discurso lógico y coherente evitando la disposición en forma de esquema. Nunca un comentario debe ser glosa del texto.

Lecturas obligatorias:

1. *Poesías* de Garcilaso de la Vega (recomendable la edición elemental de editorial Castalia)
2. *El lazarillo de Tormes* (recomendable la edición breve de editorial Castalia)
3. *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (muy recomendable por los ejercicios y actividades la edición de Enrique Rull, en editorial Ollero y Ramos, DeBolsillo). Si no se encuentra, puede utilizarse cualquier edición anotada, como la de Anaya o similares.

Introducción

La asignatura busca mostrar la riqueza y variedad de pensamiento y su expresión formal de una época en la que la literatura española alcanzó sus mayores logros y se abrió a la modernidad e incluso la trascendió. Por *Siglo de Oro* entendemos tanto el siglo XVI como el XVII, esto es, tanto el Renacimiento como el Barroco, pero si hay muchos elementos comunes también hay diferencias importantes, especialmente de la mano de la situación de una España que se resiente en el siglo XVII. Pero si el entusiasmo hedonista del Renacimiento se ensombrece, el dolorido sentir de Garcilaso y el Barroco no se impone totalmente, pues en el siglo XVII lo bello y la vida recobran impulso y se expresan con más arte.

La importancia del humanismo italiano va a ser clave en este periodo, lo que nos obliga a partir del estudio de sus presupuestos culturales para acceder al significado de las producciones artísticas del Siglo de Oro. Además hemos de tratar el mundo clásico, lo mitológico e incluso a la Naturaleza, siendo en general evidente que se ha de ofrecer un panorama teórico que, apoyado en lo textual, ejemplifique cómo la literatura recoge el arte, el pensamiento y nuevas formas de expresión.

Por último hay que decir que la selección de textos obedece a la extensa y rica diversidad de géneros, tendencias, técnicas y realizaciones personales; selección que no se debe agotar aquí sino que debe sugerir al estudiante nuevas lecturas.

1. Ideología y estética en el Renacimiento

1. Definición, contexto y características del Renacimiento
2. El neoplatonismo como pensamiento y estética
3. Precedentes humanistas y su actualidad en el Renacimiento: Dante, Petrarca y Bocaccio
 - 3.1. Alegoría, sentimiento y creación artística: Dante
 - 3.2. Actitud moderna ante los clásicos y la creación: Petrarca
 - 3.3. El precedente de la novela moderna: Bocaccio
4. La revalorización de los textos antiguos: ediciones y traducciones
 - 4.1. Pitagorismo y música de las esferas: *El Sueño de Escipión*

1. Definición, contexto y características del Renacimiento¹

El **Renacimiento es el movimiento ideológico y estético que surge en Italia a finales del s. XV, se extiende por Europa durante el s. XVI**, y representa la **vuelta a la cultura clásica**, lo que permitirá la creación de un nuevo concepto de hombre: **el antropocentrismo**. Durante la Edad Media la Antigüedad ya había sido objeto de estudio, hasta que en el s. XIV autores como Dante, Petrarca y Bocaccio adelanten la llegada del humanismo.

Así en el Renacimiento se aprehende el significado de la Antigüedad, pero es también un periodo donde los descubrimientos geográficos y los avances científicos son abundantes. Por otra parte otra característica humanista es la consideración de la cultura como distintivo de prestigio social, una cultura que ya no está recluida en los monasterios y que es valorada ahora por las clases altas, a la par que el culto a la personalidad prolifera. Así no es extraño que la pintura de retratos adquiera entonces una gran importancia.

En la expansión de la cultura la invención de la imprenta tuvo un papel clave y decisivo, pues de hecho este invento cambiaría el mundo al facilitar la rápida puesta en circulación de obras de todo tipo y una relativa accesibilidad de las mismas. Todo esto, junto a la ampliación de los horizontes geográficos y el conocimiento de otras culturas, marcará el fin del teocentrismo medieval y la aparición del hombre como dueño de su destino.

La Naturaleza se convierte también en el elemento principal de todas las artes, vista como el modelo ideal a imitar, bien desde lo pagano o bien como obra perfecta de Dios. No obstante lo mismo se desarrolló la tendencia realista que se idealiza de acuerdo al neoplatonismo, cristianizado previamente. Pese a todo, la coexistencia de lo ideal y lo natural no impedirá observar la gran distancia existente entre ambos proyectos.

Socialmente el modelo de noble propuesto por Castiglione en *El Cortesano* será el ejemplo a

¹ Ver temarios oposición.

seguir para quienes quisieran equilibrar lo físico y lo intelectual, por lo que no de extrañar que se califique incluso de *divinos* a los grandes genios de la época. En lo político aparecen las monarquías autoritarias y centralizadas, si bien frente a *El Príncipe* de Maquiavelo aparecen ya propuestas de creación de sociedades justas como la *Utopía* de Moro, si bien ya Montaigne apuntaba a que sería desde el interior de cada hombre que el cambio llegaría, lo que se refleja en el repliegue hacia el hombre *discreto* del Barroco (Gracián).

En lo religioso surge una espiritualidad más íntima con Erasmo que con Lutero llega a una revolución que afectará enormemente a la Europa del momento, dividiéndola y abriendo paso a una Contrarreforma que con todo no acabará con la tendencia, apuntalada por el auge de los escritores religiosos.

En las artes el canon clásico ordenado y proporcionado se impone y el hombre es el eje temático más importante, al igual que en la poesía, donde por tanto el amor es el tema fundamental de la lírica, si bien la sátira y la burla se abren paso hasta proliferar en el Barroco. El orden y la proporción se consiguen gracias al soneto, pues la pasión es frenada por la razón que impone la métrica, tal y como hará Garcilaso.

La prosa también alcanza un lugar destacado, tanto en lo didáctico o histórico como en la ficción que representa la novela de caballerías y la novedosa novela picaresca: *El Lazarillo de Tormes* es el inicio de un camino que, si se contrapone a la idealización humanista, permitirá el nacimiento de la novela moderna con Cervantes.

La política influirá en las letras españolas, pues si el reinado de Carlos V estuvo orientado al exterior, el de Felipe II supone el rechazo a la influencia foránea y el repliegue hacia las tendencias nacionales y religiosas (Contrarreforma, Ascética y Mística).

2. El neoplatonismo como pensamiento y estética

En el siglo XV y en la corte florentina de Cosme de Medici se produce una revolución que rompió definitivamente con la Edad Media: la creación de la *Academia*, que buscará recuperar el pensamiento de Platón bajo dirección de Marsilio Ficino (1433-1499). Este no solo tradujo las obras de Platón, sino que su neoplatonismo constituyó la síntesis de la cultura renacentista.

A este círculo de pensamiento les preocupaba todo lo relacionado con la lengua, aunque el arte tenía para ellos una alta consideración pues servía para interpretar el Universo, ya que se consideraba a la Creación divina como la gran obra de arte y prototipo para las que el artista debía realizar.

Ficino reforzó a lo largo de su vida su preocupación religiosa uniéndola a su especulación filosófica, defendiendo la unidad entre el mundo pagano y el cristiano, lo que se constituyó en el tema fundamental de la Academia. La restauración del helenismo estuvo además ligada a la hermenéutica, que promovió una gran imaginaria lingüística que trataba de llegar a la inteligencia a partir de los sentidos, como proclamaría Paracelso, otro insigne integrante de la Academia, creyendo que esto llevaría al tercer reino del Espíritu Santo en el que el hombre comprendería por fin gracias a los signos secretos el mensaje y el conjunto de la creación (influencia reconocible más en la literatura barroca que en la renacentista, como es el caso del Calderón).

Las traducciones de la obra esotérica *Pimandre* realizadas en la Academia, doctrinas que exponían una concepción mágica del mundo muy influyente (representada en la esfera armilar), llevaron al interés por la lengua y por su origen, otro de los temas fundamentales de los autores barrocos. Pero además de esta actividad que raya lo esotérico, la Academia estudió otras ciencias, promovió un cristianismo más interior y puro intentando hacer convivir

a los distintos pensamientos antiguos y medievales, y elaboró un corpus estético que como vemos los escritores utilizaron extraordinariamente.

Desde entonces temas misticistas como la importancia de la alegoría, los juegos de palabras, las etimologías, la luz o el problema del libre albedrío, reunidos en la *Teología platónica* de Ficino, formarán parte esencial de la poesía y el teatro del Renacimiento y sobre todo del Barroco.

Su interés por el arte lo aplicó también a la concepción del Universo y al hombre, pensando que la capacidad humana para percibir el orden de las cosas respondía a que la esencia humana era una réplica de la divinidad. Por su parte la estética de Ficino estará determinada



por los mitos de Hermes, Eros y Saturno, derivando de lo alegórico del primero la importancia concedida por la Academia a la palabra como enigma (término muy usado en literatura para resaltar la magia de lo existente) y al interés por los jeroglíficos: "*las ideas platónicas hechas visibles*" y a su vez por la emblemática.

La defensa de la consideración del hombre como centro de lo creado llevó al humanista francés Bouillé a utilizar el mito de Prometeo para expresar la superioridad del hombre respecto a la naturaleza

y como ser espiritual, y ya no como ejemplo de soberbia, como hará Calderón en *La estatua de Prometeo*.

El amor, tema fundamental de la Academia, será considerada como la más alta actividad con la que el alma media entre Dios y el mundo. También se ha de señalar entre las innovaciones estéticas al jardín, que reunía arte y naturaleza, y que aparecerá en todas sus posibilidades en la literatura.

En España la influencia de Ficino y la Academia fue grande, destacando Garcilaso, Aldana o Lope de Vega (que le citará en un soneto), siendo esta influencia más acusada entre los escritores que entre los artistas principalmente por los intereses de la Academia.

3. Precedentes humanistas y su actualidad en el Renacimiento: Dante, Petrarca y Bocaccio

3.1. Alegoría, sentimiento y creación artística: Dante

Los antecedentes directos del Renacimiento reposan en estas tres figuras, quienes asimilaron definitivamente el Humanismo clásico. Dante Alighieri (1265-1321) puede concebirse como el iniciador de la nueva poesía europea, el "*stil novo*", siendo el punto literario de partida su contacto con su musa Beatriz, que determinaría su lírica.

En La Vida Nueva esta mujer ocupa el lugar central en las tres partes, donde Beatriz va evolucionando hasta convertirse en un ser superior y trascendente. La muerte de la joven le ligó definitivamente a ella, mostrando en el Convite un amor y una virtud entendidos como los esfuerzos humanos por conseguir la sabiduría o perfección.

Dante siguió profundizando en sus sentimientos y creó una obra nueva y original, La Divina Comedia, viaje alegórico y simbólico en el que Dante atraviesa acompañado por Virgilio el Infierno y el Purgatorio hasta alcanzar el Paraíso ya junto a Beatriz. La obra incluye además un amplio recorrido alegórico por toda la sociedad de su época y alude explícitamente al *dolce stil novo* como una postura crítica y estética nueva que estaba surgiendo en Toscana, entendido

como la trascendencia espiritual de cualquier elemento físico. Esto, junto al marcado simbolismo de la obra de Dante, marcará al humanismo renacentista.

3.2. Actitud moderna ante los clásicos y la creación: Petrarca

Francesco Petrarca (1304-1374) aportó al humanismo renacentista una nueva forma muy íntima de acercarse a los clásicos, considerándolos revolucionariamente como contemporáneos y de un estilo moderno, lo que por tanto implicaba una lectura directa sin los usuales filtros medievales (lo que lanzará la preocupación filológica, como hará posteriormente Valla). Escribió tanto en latín como en italiano obras como sus *Epístolas* (de interés para conocer su personalidad literaria y espiritual), el poema épico *África* sobre la Roma antigua o *Secreto*, donde dialoga con San Agustín del dolor ocasionado por la muerte de su amada Laura.



En el *Cancionero*, su obra más importante pese a que él diera más importancia a las anteriores, reunió más de trescientas poesías en italiano que gozaron de un éxito inmediato e influenciaron fuertemente por ejemplo a la lírica española renacentista. Por las relaciones políticas entre ambos países, y a través de Boscán y Garcilaso, el *petrarquismo* penetró en todos los géneros llegando su influencia hasta nuestros días (no en vano Unamuno tituló a su obra poética más querida *Cancionero*). La mayoría de los poemas del *Cancionero* elogiaban a Laura (que pese a la controversia parece que sí existió realmente), si bien el amor convive con el sentimiento íntimo de un hombre que desea ser reconocido en la posteridad.

Pero para comprender el profundo valor del *Cancionero* y su relación con los poetas españoles renacentistas, podemos hacernos eco de los estudios de Prieto, quien evidencia que Petrarca fue muy consciente de la importancia de sus textos y que por eso al final de su vida los reordenó intentando establecer una unidad de una vida, un propósito artístico ya maduro: así pues el centro de la obra pasa a ser él mismo y ya no la amada, siempre buscando la laurea, los laureles de poeta. Y esta escrupulosa actitud de respeto hacia la creación personal (la que él había adoptado frente a los clásicos), frente al anonimato medieval, fue su mejor aportación al humanismo.

3.3. El precedente de la novela moderna: Boccaccio

Giovanni Boccaccio (1313-1375) fue un gran erudito y conocedor de la Antigüedad. Escribió un tratado de mitología y varias biografías de personas ilustres, entre ellos la de su admirado Dante, al que también dedicó un amplio comentario de *La Divina Comedia*. No obstante su aportación al humanismo reside en su obra narrativa.

En su *Fiammetta* novela su personal historia de sufrimientos amorosos en primera persona, incidiendo en la psicología de la amada y en el ambiente cultural y geográfico del argumento. Esta originalidad la convierte en la primera novela sentimental de relato sencillo y sin artificiosidad, pero a la vez de prosa elegante y culta: precedía a la novela moderna.

También realizó una obra lírica en *Rimas* y en el poema en tercetos *La amorosa visión*, un sueño de carácter alegórico y sensual estructurado también en tres partes como *La Divina Comedia*, al igual que haría en su fábula en prosa el *Ameto*, de argumento bucólico y que constituye también el precedente de la novela pastoril propia del Renacimiento.

Sin embargo su obra más importante es el *Decamerón*, modelo de la prosa renacentista al igual que el *Cancionero* de Petrarca lo es de la poesía. Está compuesto de cien cuentos relatados a lo largo de diez días y que aunque independientes, se corresponden con un orden argumental. Boccaccio, que solo participa puntualmente en su obra, deja hablar a los diez personajes que se refugian en un castillo para escapar de la peste de 1348 que se abatió sobre Florencia.

El resultado son diez jornadas que toman los nombres simbólicos de los diez personajes, en los que se suceden cuentos, anécdotas, temas, motivos, fábulas, chistes, opiniones y críticas sociales, todo ello en estilos muy diversos, lo que convierte a la obra en una historia única y sin precedentes hasta el momento. De esta forma su interpretación ha sido compleja, si bien podemos considerarla como un compendio de la complejidad humana y un ejemplo de conjunción de vida, arte y espiritualidad en un estilo dinámico y vivo. A España llegó durante el siglo XV y fue prohibido por la Iglesia durante el XVI, por lo que no volvió a ser reeditado hasta el siglo XIX.

4. La revalorización de los textos antiguos: ediciones y traducciones

Una de las consecuencias importantes para la cultura en el Renacimiento fue la creación de importantes colecciones de arte y libros, pues bibliotecas y museos se llenaron de objetos antiguos y de manuscritos (impulsando el simbolismo), caso de un busto de Platón que se convirtió en símbolo de perfección ética y estética.

Los textos de los autores clásicos fueron recuperados y además comentados e interpretados, lo que en resumen redundó en lo poético y lo artístico, multiplicándose así las formas artísticas y simbólicas.

El hermetismo exaltó la divinidad humana, el orfismo estableció una rica simbología para explicar el simbolismo de la humanidad, se buceó en la etimología de las palabras, tomándose *La Divina Comedia* como modelo perfecto de síntesis de poesía y cultura, inspirando a todos los genios del Renacimiento.

En España este sistema estético influyó tardíamente y fue en el Barroco cuando se manifestó en su totalidad, mientras que la Contrarreforma obligó al artista a involucrarse en el pensamiento cristiano y a hallar analogías paganas para sus creaciones, siendo las fábulas míticas consideradas como sueños o visiones aptas para representar la realidad de la experiencia.

4.1. Pitagorismo y música de las esferas: *El Sueño de Escipión*



La consideración del mundo por los neopitagóricos del s. I a.C llevaba implícita una teoría musical. Macrobio (s. IV) realizó un comentario del *Sueño de Escipión* (que formaba parte de la *República* de Cicerón) donde la obra adquirió vida propia y pasó a ser un texto fundamental del Renacimiento.

El comentario se refería a la armonía universal, que se regía por esferas, y a un alma en el mundo que estaba en comunicación con el alma humana. Igualmente hay que entender la importancia de la figura de Escipión como modelo de hombre perfecto y equilibrado para comprender el interés del comentario. Este caballero sería el ideal del

humanismo platónico, si bien ese *sueño del caballero* fue acusando la moralización hasta que en el Barroco fue el sentido inicial: ya no se trataba de equilibrio entre opuestos (bien-mal; virtud-vicio) sino de una lucha entre unos elementos irreconciliables pero que formaban parte del ser humano (caso del cuadro de Pereda: *El sueño del caballero*, frente a *El sueño del caballero* rafaeliano, arriba).

En todo caso el *Sueño de Escipión* tuvo una influencia enorme a nivel estético y de discurso simbólico en las literaturas europeas: en el texto se le aparece en sueños a Escipión su abuelo, quien le evidencia que la muerte es el abandono de la cárcel del cuerpo "hacia el cielo" y no la extinción de la persona; y su padre, que le expone la razón de ser del hombre.

Además el abuelo le da a conocer los lugares sagrados invisibles y el funcionamiento del universo, esto es, la teoría pitagórica de la música de las esferas y la fuerza del número siete. Igualmente le anima a Escipión a dirigir su mirada hacia lo alto abandonando las efímeras glorias humanas, definiendo también al hombre y su condición divina.

El *Sueño de Escipión* es por tanto la exposición más completa del neoplatonismo pitagórico: se mostraba la perfección del mundo, se justificaba que el espíritu humano podía llegar a Dios y la idea de la música aparecía como símbolo perfecto de la actividad artística. Por ello Calderón en *El divino Orfeo* identifica a Cristo con Orfeo: la redención cristiana y la simbología pagana se habían fundido completamente en el arte, tal y como lo había concebido siglo y medio antes la Academia florentina para testimoniar la inmortalidad del alma.

2. Hacia un nuevo concepto del hombre

1. En busca de la felicidad humana. El *Diálogo sobre la dignidad del hombre*
2. El modelo de hombre renacentista: *El cortesano*
3. Reivindicación de la mujer y participación en la cultura
4. El amor: estética y pensamiento. Los *Diálogos de amor*

1. En busca de la felicidad humana. El *Diálogo sobre la dignidad del hombre*

Una de las aportaciones del humanismo más importante fue la consideración de la dignidad del hombre y por tanto de su carácter divino, lo que alejó la idea del dolor humano fruto de una existencia miserable.

Petrarca fue pionero en un tipo de obras que se encargaron de asentar lo anterior, caso de su tratado *De remediis utriusque fortunae*, donde opone en un diálogo a *Dolor* (la vieja idea de la miseria humana) y a *Ratio* (portavoz de la nueva mentalidad, de la dignidad y de la felicidad, justificadas en la antropología cristiana).

Otras obras fueron llevadas a cabo por Fazio o Manetti, recogiendo este último los argumentos más completos utilizados hasta entonces para defender a la naturaleza humana, destacando las cualidades específicas del hombre y su belleza física: tanto el hombre cristiano como el pagano podían sentirse felices por su inmortalidad.

La escuela florentina prestó mucha atención a las teorías sobre la felicidad humana, como estableció Ficino en *Sobre la voluntad*, apareciendo símbolos como el *carro del alma*, emblema del impulso del alma hacia esa vocación superior. Sin embargo, la principal aportación de esta escuela a este tema consistió en realizar la conjunción de la tradición hermética con el cristianismo, hecho que consideraron clave.

La seguridad de Ficino por la dignidad y superioridad del hombre la justificaba por su ansia de Dios, debiendo verse con nuevos ojos toda la literatura pasada para descubrir el significado aparente y el oculto.

Su labor fue corroborada por Pico de la Mirándola en *Apología del hombre*, quien defendió con tal ímpetu la dignidad humana que transformó el pensamiento occidental. Consideraba que a diferencia de otros seres, el hombre era el mejor compuesto, gozaba de libertad y responsabilidad y que su finalidad última era la contemplación de Dios.

En esta línea de pensamiento la obra más importante fue, sin duda, la de Hernán Pérez de Oliva. Su *Diálogo de la dignidad del hombre* (primer tercio del s. XVI) es la primera obra del género no escrita en latín, donde separaba la tradición epicúrea (que mostraba la miseria del hombre) de la estoica y cristiana (que defendían su dignidad) a partir de los debates de Antonio y Aurelio en un marco físico perfecto: una Naturaleza que proyecta la armonía humana y muestra la perfección de la obra de Dios.

Aurelio se queja del destino mortal tras una breve existencia y de la debilidad humana ("creíble cosa es que no dejara [la naturaleza] al hombre a tantos peligros tan desproveído, si él algo valiera para el bien del mundo"), diferenciando los dominios celestiales y su perfección frente a la imperfección total de la tierra ("estamos acá en la hez del mundo").

Para él la falta de dignidad humana no sólo procede de los males del cuerpo, sino de los males del alma con los que fácilmente el hombre se malogra. Y pese a la importancia de la voluntad humana, se fija en la dualidad perpetua a la que está sometida entre razón e instinto. Finalmente Aurelio se refiere sin convencimiento a la única esperanza que le queda al hombre: sobrevivir por la fama ("¿Qué aprovecha a los huesos sepultados la gran fama de los hechos? ¿Dónde está el sentido?"), pues además es efímera ("el tiempo lo borra todo").

Cuando Antonio toma la palabra manifiesta el contrapunto dialéctico rebatiendo en orden el discurso de su amigo, exaltando al hombre como obra perfecta ("Me parece que tengo delante de los ojos la más admirable obra de cuantas Dios ha hecho. [...] ¿Quién será osado de aborrecer al hombre, pues lo quiere Dios por hijo, y lo tiene tan mirado?"). Además elogia el gobierno de Dios sobre el alma y cuerpo del hombre, y relaciona los cuatro elementos de la materia con los cuatro humores del cuerpo.

Para Antonio el hombre no es solo el ser superior de la naturaleza (pues las demás criaturas se someten a él) y centro del cosmos por decisión divina, sino que es una obra de arte perfecta (lo que de hecho justifica la representación del hombre desnudo en el arte que el Renacimiento potenció), resaltando así mismo la capacidad del hombre de comunicarse a través del lenguaje.

Un dato igualmente importante y moderno es el elogio del trabajo, por la importancia del mismo y por el interés que revierte en la vida social y en las relaciones humanas. Antonio enumera también las excelencias del entendimiento ("ninguna cosa hay tan encubierta [...] do no entre la vista del entendimiento humano") y de la voluntad, que no deben entrar en conflicto. En resumen, a diferencia del discurso negativo de Aurelio donde no aparece nunca el nombre de Dios, el de Antonio está lleno de referencias al mismo en tanto que es el sustento de sus argumentos, siendo casi una lección religiosa que puede permitir al hombre gozar de la felicidad que todo su ser le muestra.

2. El modelo de hombre renacentista: *El cortesano*

La obra de Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, escrita a comienzos del s. XVI (y llega a España muy poco después), es uno de los textos más representativos e influyentes del Renacimiento italiano. En él se expone el ideal de perfecto caballero cortesano (hombre de armas y de cultura) a través de cuatro libros dialogados que fingen referir las conversaciones tenidas lugar durante cuatro noches sobre el linaje y educación de un cortesano, sus costumbres y calidades, el ideal de perfecta dama y sus relaciones con el príncipe.

Entre las calidades figura la *gracia* natural, el ejercicio de las armas y la cultura. En esta última se incluye un uso adecuado del lenguaje, los conocimientos musicales por su poder de relajación y comunicación y también el interés por la pintura. Este sería el primer paso hacia su emancipación como arte liberal en la España de los siglos XVI y XVII, de lo que participaron extraordinariamente Cervantes, Lope de Vega y Calderón incluso con tratados específicos; mientras que la defensa de Apeles que realiza Castiglione sería igualmente seguida por los escritores barrocos españoles, pues incluso le colocaron como protagonista.

El Cortesano nos informa en detalle sobre el nuevo papel de la mujer en la sociedad, atribuyendo entre las calidades del cortesano el exquisito trato a la mujer. Evidencia de su nueva individualidad social es que Castiglione la de un gran protagonismo en el texto y que le

dedique un libro entero, donde considera que las mismas cualidades del cortesano son extensibles a las mujeres (pues viene defender su igualdad esencial con el hombre: “yo en mis días he visto mujeres [...] hacer casi todos los ejercicios que pudiera hacer un hombre”), aunque añadiendo otras como la *dulzura*, la *delicadeza* y una mayor preocupación por la belleza y la honra.

Tanto los personajes femeninos como masculinos dan sus opiniones al respecto de la mujer a lo largo del libro III sentenciando cada uno lo dicho anteriormente, especialmente en lo que concierne a la igualdad, que Castiglione asienta remontándose por diversos razonamientos hasta llegar a Platón. De hecho el autor la considera como el motor de la vida cortesana, por lo que el balance de la obra es muy positivo en favor de la dama cortesana, pese a que todo esté visto desde el punto de vista de las relaciones de hombre y mujer más que de la situación particular de la mujer.

Es así que el amor tiene en la obra una gran importancia, especialmente a cargo del texto del poeta Pietro Bembo incluido al final de la misma, donde llega a considerar al amor como la forma de superar las formas de conocimiento. Se fija en los problemas de la sensualidad y elogia la capacidad de sufrimiento y las desventuras que pueden soportar los

jóvenes cortesanos para acceder a un verdadero amor alejado del “*vulgar y bajo*” y de lo terrenal.



3. Reivindicación de la mujer y participación en la cultura

Como vemos, gracias a la nueva visión humanista, la mujer adquirió otra consideración y comenzó a participar lentamente en la cultura, pues hasta el Renacimiento sólo se había encumbrado a través de las representaciones literarias. Pero a partir de entonces y a partir de Italia, comienza a descollar el modelo de una mujer que ocupa un puesto principal en la vida social y cultural.

Bembo, en *Gli Asolani*, ya prestaba a comienzos del siglo XVI una gran atención a la mujer y a su positiva influencia social, pues de hecho fue una mujer, Caterina Cornaro, quien le sirvió de mecenas. Acabamos de ver también el papel de la mujer en *El Cortesano* (sendas obras se difunden rápidamente por Europa) y, al mismo tiempo, Botticelli había creado un canon de belleza femenina que estaría vigente dos siglos.

Desde el Humanismo las mujeres podían asistir a las escuelas de estudios clásicos, organizaron salones culturales (tan famosos como los de Lucrecia Borgia o Isabella d'Este), protegieron a poetas e incluso dirigieron compañías de teatro, si bien su protagonismo fue más marcado entre las nobles italianas que entre las españolas.

El tema de la defensa de la mujer y su dignidad fue objeto de muchos tratados (*De la nobleza y excelencia del sexo femenino* de Agrippa se considera el mejor argumentativo), y se desempolvaban las historias de mujeres ilustres de la Antigüedad. La realidad era sin embargo que todos los textos defendían a la mujer por su nobleza y su virtud, y solo más tarde se vio como imprescindible una cultura formativa para la mujer noble (no sin la opinión de quien lo veía innecesario). Pero lo más novedoso del Humanismo fue, sin duda, la participación de la mujer en la empresa intelectual de la época.

En España la reina Isabel la Católica fue una gran mecenas de la cultura, favoreciendo la publicación de obras, protegiendo a eruditos y encargándose de la formación de los jóvenes de la corte de ambos sexos (“*[las españolas] eran elocuentes y sin complejos ante los hombres,*

en quienes ven sus iguales"). Ella misma aprendió el latín bajo el magisterio de Beatriz Galindo.

Si la biblioteca de las mujeres de la época la podían constituir textos de devoción y de ficción, lo cierto es que la imprenta permitió la existencia de un mayor número de lectoras, paso previo para la realización de una escritura propia, algo sin embargo ya no tan bien visto en tanto que no casaba con la no elocuencia que se esperaba de ellas: "*la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando*".

Por razones de castidad tampoco se veía bien que la mujer cantara canciones de amor o que tocara instrumentos musicales en público, pues se entendía que la música formaba parte de los placeres del cuerpo (por ejemplo el propio Bembo, que defendía a la mujer música en sus obras, prohibía a su hija tocar instrumentos). El vestuario femenino debía ser igualmente casto y la actitud de las mujeres debía ser la de humildad.

Juan Luis Vives desarrolló un detallado programa de lectura para la mujer (*La formación de la mujer cristiana*) dedicado a Catalina de Aragón, quien precisamente debió contar con una amplia educación humanística y quien sabemos que fue pionera en defender que la virtud femenina no debía entenderse en modo alguno como su condena a la ignorancia. La obra de Vives incluía el estudio de la Biblia y los textos de los Padres de la Iglesia, pero también los autores clásicos, si bien no aceptaba las obras de ficción e igualmente desaconsejaba la retórica y preconizaba el que mantuvieran el silencio.

Pero a pesar de que como vemos la consideración de la mujer avanzaba, en la práctica la igualdad tardó en conseguirse: Vives entendía la educación de las mujeres para que cumplieran mejor sus obligaciones familiares y no faltaban las opiniones de quien directamente justificaban biológicamente la inferioridad intelectual de la mujer.

Erasmus sí fue más lejos en la defensa de la mujer en sus varias obras al respecto (*Apología del matrimonio*, etc.), defendiendo abiertamente la igualdad de educación de hombres y mujeres, incluso afirmando que tenían capacidad para autoorganizarse y discutir en público. También desdramatizó los *peligros* de la sensualidad y recalcó que el esposo debía hacer feliz a su mujer, ideas todas que circularon rápidamente por toda Europa.

En *La perfecta casada*, manual muy utilizado durante mucho tiempo, Fray Luis de León (1583) muestra sin embargo un retroceso al instar a la mujer al silencio o a saber leer pero no a deber escribir, ideas que encontramos repetidas en la literatura barroca, llegando a afirmar Zabaleta que "*la mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible*".

No es de extrañar el retroceso del s. XVII, pues si en el s. XVI las puertas de la universidad se abrieron para la mujer (caso de la de Salamanca), a finales del mismo se cerraron en la práctica. Bastantes obras literarias tuvieron una protagonista universitaria, pues aunque escasas, hubo mujeres de la élite e incluso de estamentos más bajos que entraron en la universidad: *El amor médico* de Tirso o *El alcalde mayor* de Lope y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, estas dos últimas adaptando la historia de Feliciano, quien incluso decidió escribir su propia biografía.

Y es que hubo mujeres que se dedicaron a la literatura, sobresaliendo más en novela y poesía que en teatro. Otras también fueron pintoras, pues buena prueba de ello es que unas ordenanzas de Madrid de 1543 hablen claramente de "*pintor*" y "*pintora*". Es el caso de Sofonisba Anguisciola, de reconocidas cualidades e inquietudes intelectuales y que se erigió en modelo para otras mujeres.

Todas estas situaciones aparecen en la literatura barroca, dejando Lope de Vega en el Libro IV de *El peregrino* un nutrido número de nombres de mujeres cultas a las que dedicó grandes elogios, caso de Lorenza Méndez (poetisa esposa de Gracián) o Isabel Sforçia, de la que apreció notablemente una obra filosófica que escribió.



Un caso excepcional fue el de la rica Mencía de Mendoza, quien reunió una impresionante colección de arte, se formó con Vives, se introdujo en el ambiente humanista europeo conociendo entre otros a Erasmo y que, estableciéndose en Valencia, se convirtió en mecenas de los humanistas valencianos y en general también del mundo artístico.

El otro camino para el acceso a la cultura era el convento. Prueba de ello es la reforma de las órdenes religiosas impulsada por mujeres como Teresa de Jesús, llevando aparejada la escritura para defender sus ideas.

Pese a todo lo cierto es que no parece que la mayoría de mujeres renacentistas mostraran interés por abandonar su ignorancia (que no por alcanzar la libertad). Y por supuesto la realidad popular era otra, siendo suficientemente elocuente de ello los siguientes versos de la obra de Lope *Peribáñez y el comendador de Ocaña*: "Ya sabes que la mujer / para obedecer se casa / que así lo dijo Dios", si bien no deja de ser cierto de que la propia mujer de Peribáñez también le pone en su sitio o que la Juana del mencionado *El amor médico* afirma: "Yo sigo el norte de mi inclinación [...] ¿Siempre han de estar las mujeres sin pasar la raya estrecha de la aguja y la almohadilla?".

En cualquier caso se puede decir que el teatro representó la culminación de la ideología neoplatónica en el tratamiento de la mujer y constituyó el inicio de una nueva mentalidad moderna, pues si no faltaron los tópicos habituales, el audaz papel de algunas mujeres en estas ficciones era el espejo donde el pueblo aprendía la nueva consideración de la mujer.

4. El amor: estética y pensamiento. Los *Diálogos de amor*

El amor en cuanto pensamiento y estética constituye el eje temático fundamental en la literatura del Siglo de Oro. Para Ficino y la Academia, el amor resultaba una fuerza que procedía de Dios (y no de la materia) y que se difundía al mundo en forma de luz en tanto que belleza (principio de atracción), amor (en cuanto principio que atraviesa el mundo y lo rapta) y deseo (en tanto que vuelve a su autor tras comprender su obra): el amor procedía de la belleza y terminaba en el deseo, y actuaba en suma como fuerza mediadora y armonizadora del Universo, perfeccionando además a las almas.

Se trata por tanto de una concepción más espiritual que física y por tanto solo perceptible a través de los sentidos nobles: vista y oído; estando en el fondo el concepto de *magia* no muy alejado del de amor.

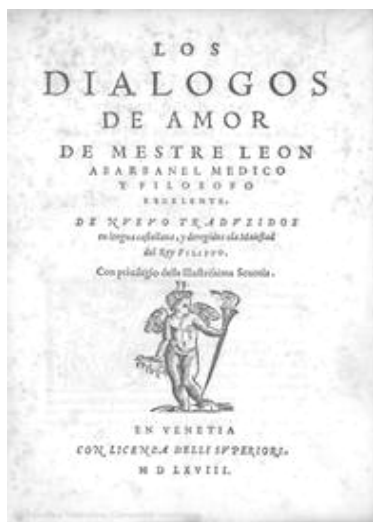
El precedente de la teoría de Ficino está en el *pneuma* platónico, que explicaba que la visión se producía al detectar la vista y el oído el *fuego exterior* de los objetos, idea que se trasvasa en Ficino al hacer ver que ese fuego era el resplandor divino y que por tanto extasiaba y obligaba a venerarlo a quien lo contemplaba. La mujer, en cuanto objeto amoroso, actuaría con esa fuerza irresistible hacia el hombre hasta hacerle confundirse con su luz ("*Mora Amor en los ojos de mi amada / por lo cual cuanto mira se ennoblece*" decía Dante en su *Vida Nueva*).

En esta consideración de la mujer no se oculta la influencia de la mística árabe, que deducía que lo perteneciente a lo inteligible estaba dotado de belleza femenina. Por su parte en el amor cortés, cuanto más inaccesible fuera la amada, más fuerte era el objeto de su deseo hasta convertirse en una enfermedad que solo podían aliviar unas ennoblecedoras experiencias espirituales.

El sueño era la forma simbólica de acceder a la experiencia amorosa, por lo que es la forma que adoptan muchas obras de tema amoroso. Y es que la tendencia de comunicar un mensaje secreto espiritual a través de la literatura se remonta hasta el siglo XIII y fue ampliamente cultivada por los escritores del Siglo de Oro al transmitir mediante elementos simbólicos y motivos literarios todo un imaginario ideal femenino. Todas las corrientes místicas y

teosóficas fueron un filón enorme para la creación literaria, así como el principio de la regeneración humana por el que por ejemplo los amados se purificaban tras superar las pruebas a las que eran sometidos.

Toda la doctrina del amor como estética y pensamiento se difundió a partir de los *Diálogos de amor*, obra de extraordinario éxito de León Hebreo (1460/70-1535), natural de Lisboa y de familia castellana judía. Como *El Cortesano*, pertenece al género dialogado, siendo aquí dos los interlocutores y respondiendo a un esquema de preguntas y respuestas. Filón (*Amor*) ama a Sofía (*Sabiduría*) y va respondiendo a sus preguntas, si bien nunca llegar a poseerla en tanto que se trata de un amor platónico.



El tema es el amor y sus repercusiones en todo lo creado, desde la naturaleza, la astrología y la mitología. La tesis es la misma que la de Ficino: todo cuanto existe participa del amor, que es un perpetuo acercarse a la belleza/luz, que dimana de Dios: la finalidad del amor es por tanto la de volver al principio y la forma de conseguirlo es la gradual perfección. El texto se organiza en tres diálogos: el primero trata del amor en cuanto concepto, el segundo de cómo todo cuanto existe tiene su origen en el amor, y el tercero aborda el origen del mismo.

Sofía comienza el primero afirmando que "es necesario que el conocimiento preceda al amor", lo que corrobora Filón diciendo que "consiste, pues, el amor y el deseo de lo honesto en dos ornamentos de [la] virtud y la sabiduría".

Se destacan las virtudes como modos de acercarse a las pasiones, como la templanza y la fortaleza (tan importante en el núcleo dramático de los personajes del Siglo de Oro, especialmente los calderonianos como Segismundo). Filón advierte que "la Divinidad es principio, medio y fin de todos los actos honestos" y lo explica acudiendo al ejemplo de la luz, para después hablar de la diversidad de conocimientos humanos y definir el conocimiento de amor, que define en sus diferentes facetas.

En el segundo diálogo se establece que todo lo creado participa del amor, habiendo una graduación entre el amor natural (para vegetales y elementos inertes) y el sensitivo (animales irracionales). Las ideas del autor respecto a las correspondencias entre lo natural y lo humano conforman una estética de la que parten prácticamente todos los escritores de la época para interpretar el mundo y al hombre.

Igualmente aparece la idea del hombre como microcosmos, como pequeño mundo, que está igualmente presente en los textos del XVII, pues de hecho se llega a abordar en la obra la teoría pitagórica tal como hemos visto que se desarrolla en el *Sueño de Escipión*. El tema de la mitología está igualmente muy presente.

El diálogo tercero razona el proceso por el que Filón construye las fantasías sobre la amada, lo que se explica por la luz, reflejo de la luz divina que actúa sobre lo creado y que anima la propia luz del Sol. Como consecuencia Sofía declara la superioridad de la vista sobre los demás sentidos y Filón ratifica afirmando que a diferencia de los otros, la vista ve tanto el mundo "celestial como el inferior".

Hay que tener en cuenta que si en el Renacimiento era la vista y la arquitectura lo más preponderante, en el Barroco será la pintura y el oído, por la capacidad de este último de detectar el engaño, la teatralidad y el aspecto exterior que pueden engañar a la vista. El libro continúa dirimiendo sobre el Universo y de nuevo sobre el concepto y definición del amor, para acabar elogiando la belleza doble de Sofía (amor y sabiduría).

A diferencia del amor espiritual de Ficino, seguido por Hebreo, Bembo había exaltado la belleza femenina como objeto del amor platónico humanizado. De las diferencias entre

ambas posturas (idealista y humanista) surgieron las dos escuelas de la tratadística amorosa.

En cualquier caso lo cierto es que a partir de ambas surgieron motivos decisivos para la literatura: la imagen de la amada grabada en el alma, la enajenación y la muerte por un amor no correspondido; la importancia de la vista en el amor; el amor de oídas; el embellecimiento de la naturaleza ante un amor correspondido y por supuesto la necesidad de expresarlo mediante sueños, visiones o alegorías la fuerza de la fantasía en torno al sentimiento. La importancia concedida al amor fue tal que los mitos más importantes se utilizaron para ilustrar y definir a esta fuerza tan profunda capaz de transformar todo el Universo.

3. Nuevos modelos artísticos

1. La Naturaleza, modelo para la creación artístico-literaria
2. El valor de la mitología y su interpretación humanista
3. La importancia de los jardines y el mito de la *Arcadia*
4. Alegoría, mito, jardín y amor en *El sueño de Polífilo*

1. La Naturaleza, modelo para la creación artístico-literaria

Desde el siglo XV, debido a los descubrimientos geográficos y físicos, la imagen escolástica de un mundo inamovible va dando paso a otra nueva, que se nutre además de los textos clásicos como los de Ptolomeo. La Naturaleza comienza a estudiarse para explicar el sentido del Universo y la situación del hombre en él, de lo que da buena prueba la esfera animada que presentó Ficino en la corte florentina.

Y es que el neoplatonismo había roto con la vieja idea del estatismo para pensar el Universo como un gran sistema matemático y perfectamente organizado por la mano divina. Los cuatro elementos de la materia se relacionaban con los cuatro elementos materiales (fuego/propiedad espiritual=intelecto; aire/inteligencia; agua/alma y tierra/Naturaleza), regidos por un *Anima mundi*, un principio de unidad; y siendo la teoría musical tal como hemos visto, la que posibilitaba su comprensión.

La Naturaleza se identificaba con las energías anímicas, la astrología adquiría la misión de buscar las propiedades ocultas del Universo, la cosmología la de ocuparse de la teoría de las esferas y la física examinaba los cuatro elementos. La Naturaleza se convertía en un espacio de símbolos donde el caos primitivo y la variedad de combinaciones de los cuatro elementos permitían toda clase de creaciones.

Para la escuela florentina el Universo, de forma esférica, tenía un carácter óptico. Dios hace mover el círculo por la fuerza del amor (el *Eros cósmico*) y se refleja en el espejo de la Naturaleza: la luz es así el principio y la estética de la Creación. Vista así, la Naturaleza se presentaba como símbolo de difícil acceso, pudiéndose solo interpretar a través del arte.

Para la Academia las Ideas eran realidades metafísicas mientras que las cosas terrenales eran solamente imágenes cuyas reflejadas en el espejo (algo así como lo que ocurría en el arte entre un retrato y la persona retratada), y por tanto el espejo fue el símbolo más utilizado en el Renacimiento.

Esta evidencia afectó especialmente al arte, razón por la que la pintura trató entonces de *imitar* la Naturaleza, para lo que era necesaria la idea de proporción o concordancia. Por ello con la influencia del neoplatonismo se impuso la *idea artística* que asimilaba la especulación filosófica, y se extiende la idea del *Deus pictor*: la realidad sensible solo era una imagen de la perfección con que el Creador había dotado a su obra.

Como solo Dios podía crear la Belleza, para que un cuadro lo fuese (e incluso superase la belleza del modelo), debía imitar a la Creación ("*la pintura [...] es un remedo de las obras de Dios*" Butrón) en tanto que la hermosura divina se transmitía de tres formas: por la idea de los ángeles, por la capacidad del entendimiento humano y por la materia sensible. Por ello las actividades literarias y ahora también pictóricas se ennoblecen, influyéndose y defendiéndose mutuamente, siendo muy frecuentes las personas que fueron poetas y pintores a la vez.

Igualmente, por influencia del neoplatonismo, se creyó que una obra maestra podía ser capaz de inducir al amor al representar fielmente el original, concepto de amplia repercusión en la poesía y que en el teatro incluso se usa como nudo dramático. Y es que en realidad, como vemos en *Morir pensando matar* de Rojas Zorrilla, un cuadro del rey llegó a asustar a su asesino ("*con los ojos me amenaza; como si estuviera vivo*"). Y es que en el Barroco el aforismo "*la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda*" representa lo que sentían los contemporáneos.

La metáfora del Dios artífice tuvo también una plena actualidad en el Siglo de Oro, sustentada en el mito platónico y en los pasajes del Génesis en los que se afirma que Dios creó al Hombre con barro. De la misma forma la idea de la consideración de la literatura como de origen divino fue básica, mostrando cómo la Naturaleza no era sino el conjunto de libros completos y perfectos escritos por Dios, libros que sólo podrían leerse a través de la difícil interpretación de sus signos, como hemos visto.

En cualquier caso lo interesante es que todas las metáforas en torno a la consideración de la Naturaleza como creación artística permitieron desarrollar una amplia variedad de motivos y un vocabulario donde todas las artes estaban presentes.

2. El valor de la mitología y su interpretación humanista

Lo cierto es que el término mito es demasiado vago y muchas veces su definición no es correcta o es muy ambigua: no es lo mismo un mito para un antropólogo que para un filósofo, un psicólogo, un crítico literario o un historiador de las religiones. No obstante lo importante es precisar el valor del término en cuanto portador de una semántica religiosa más o menos evidente.

La idea de mito como "*relato alegórico*" nace de la concepción neoplatónica de algunos de ellos, estrategia adoptada ya en tiempos cristianos para adaptar su contenido pagano. Ahora bien, en la sustancia del mito necesariamente debió haber alguna vez una función religiosa, por lo que siguiendo las aportaciones de los historiadores de las religiones (las más decisivas hasta el momento) podemos parafrasear a Mircea Eliade para definirlo como una realidad cultural extremadamente compleja y cuya definición menos imperfecta es la de mito como narrador de una historia sagrada, un acontecimiento ocurrido en el tiempo primordial que explica como una realidad ha venido a la existencia (ya sea el Cosmos entero que un comportamiento humano).

Los mitos griegos son fundamentalmente los que nos interesan por haber sido el objeto de la tradición literaria y artística, si bien claramente usados sin su entendido sacro. Por eso hay que distinguir el *mito* como substancia sagrada del *relato mítico* frecuentemente confundido con una fábula o leyenda.

De hecho ni la diferencia entre *relato fabuloso* e *historia verdadera* está tan clara, pues sabemos que los relatos homéricos tienen un fundamento histórico. No obstante en ellos predomina el valor de modelo paradigmático más que su interpretación histórica: acudiendo de nuevo a Eliade parece claro que su función es "*revelar modelos, y ofrecer así un significado al Mundo y a la existencia humana*". Y es que, ¿qué otra cosa hacen artistas, poetas y

dramaturgos al usarlos sino esto?

Desde la Antigüedad a la Edad Moderna se editaron numerosos tratados mitológicos, creyendo ya que como no eran creíbles, había que leer un significado más oculto. Los ejemplos de autores clásicos que así lo consideraron son numerosos, hasta que Fabio Fulgencio asentó en el siglo VI d.C. las bases de todo el alegorismo medieval, aunque la teoría más importante sobre su interpretación se remonta al griego Evémero (s. IV a.C), para quien los mitos habían nacido a partir de episodios reales que fueron ennoblecidos posteriormente.

Y del aprovechamiento de esta idea por el cristianismo para fundamentar la no existencia de los dioses clásicos y para extraer un valor moral, nace la interpretación simbólica de los mitos clásicos de la que se alimenta la cultura literaria del Siglo de Oro, que va más allá del *evemerismo*. En el siglo XIII italianos como Boccaccio explotan fuertemente el simbolismo de los mitos, siendo en España el primer tratado importante el *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (finales s. XVI), si bien la tradición llegará hasta el siglo XIX con ejemplos en toda Europa.

3. La importancia de los jardines y el mito de la *Arcadia*

En el Renacimiento, por influencia clásica, el **jardín** ocupa el lugar fundamental en las casas y palacios nobles; a la par que la pintura recoge este testimonio de la Naturaleza sometida por el arte (con todo el valor humanístico que tenía) y que la literatura simbólica y emblemática reúnen las diferentes significaciones que la tradición había acumulado sobre los jardines (maravilla de la Antigüedad; paraísos religiosos, profanos y cotidianos; exuberancia en los árabes...).

Por influencia del humanismo surge en la Italia del s. XV un nuevo concepto del jardín que intentaba confundirse con el paisaje natural, siendo Bramante y Rafael los que asentaron las premisas de lo que habría de ser el jardín, integrándolo en la arquitectura para manifestar la íntima relación entre arte y vida como si constituyera un todo unitario.

El jardín renacentista contaba con elementos vegetales, animales, arquitectónicos y acuáticos; es decir, arte y Naturaleza. Es más, tras los placeres de los sentidos, la belleza de los jardines preludaba el placer espiritual, siendo el lugar preferido de artistas y pensadores. Por ello la literatura lo elevó a tema y marco importante, utilizándose de manera extraordinaria en el teatro barroco.

En realidad el jardín ya es importante en la literatura clásica (*La Odisea, Metamorfosis*), apareciendo el primer *jardín intelectual* en el s. IV a.C: el jardín donde Platón había fundado la primera Academia, que aunque desaparece en tiempos de Justiniano, suscitó tanto fervor que el Renacimiento italiano la hizo reaparecer en el Jardín de los Medici florentino.

En España la época de Felipe II coincidió con la internacionalización del jardín, que pasa a ser una estancia señorial y abierta. Ahora se readaptan a la italiana los jardines musulmanes heredados (como los de la Alhambra o los Reales Alcázares sevillanos) y se realizan otros nuevos como los de Aranjuez (la tendencia culminará en los del Buen Retiro en tiempos de Felipe IV), habiendo testimonios como los del Padre Sigüenza que comparan los jardines a las obras de arte.

El jardín de la Academia de Ficino evocaba más que a la Antigüedad, a la pintura de Botticelli (la *Primavera* es más una manifestación espiritual de un paisaje que una descripción ideal del mismo); siendo las fuentes, laberintos, estatuas y grutas una forma de evocar la tensión entre Arte y Naturaleza, de acuerdo a los escenarios de la mitología clásica. Las grutas por ejemplo asumían los símbolos místicos sobre la vida, representaban el mundo de los sueños y magnificaban el carácter de oposición de lo creado (luces/tinieblas; sueño/vigilia).

Solo si se tiene en cuenta la dualidad renacentista entre lo profano y lo religioso puede entenderse la dualidad del jardín como espacio ideal: en el paisaje natural se proyectan bien las emociones personales o bien el puente entre lo terrenal y lo eterno.

El camino para el simbolismo barroco estaba ya trazado desde este momento y aunque puedan encontrarse ejemplos de jardines complejos en el Renacimiento, fue en el Barroco cuando lo artificioso y lo simbólico primó sobre lo natural, pues en el jardín barroco se dan cita todas las posibilidades metafóricas del jardín y es escenario de todas las pasiones (ya a partir de los tapices de *La dama y el unicornio* del s. XV se advierte la importancia de los sentidos).

Además de una Naturaleza sometida al arte, el Renacimiento recuperó también la Naturaleza en libertad del mundo clásico, y con ellos los famosos **relatos de pastores**. Estos tenían tiempo libre, estaban en contacto con la naturaleza, tenían una ubicación ideal y todos contaban en común con el amor.

El éxito de la poesía bucólica se debe a Virgilio (s. I d.C), con quien la Arcadia se convierte en el espacio de felicidad de los pastores, motivo que se repetirá en todos los géneros literarios medievales y prerrenacentistas hasta llegar a la *Arcadia* de Sannazaro, quien inaugura el interés renacentista por lo pastoril y por la Naturaleza en libertad.

Sannazaro, perfecto caballero cortesano, dio a su obra una meditada organización que sigue la misma estructura que la *Vita nova* dantesca y que pasar de ser una sucesión de escenas bucólicas a convertirse en la historia de amor personal de uno de los pastores de orden premeditado. Desde que se publicó a comienzos del s. XVI la obra adquirió un éxito extraordinario, ayudando a sensibilizar hacia lo natural e influyendo en la novela pastoril del s. XVI y XVII.

El argumento es el viaje de Sincero al país simbólico de los pastores, a donde se dirige para aliviar sus penas tras haber perdido la amada a la que estaba a punto de confesar su amor. En el *Proemio* ya se asevera la existencia de una Naturaleza artística propia de los jardines y de una naturaleza libre, la pastoril ("los [...] árboles, creados por la natura en los hórridos montes, suelen, a menudo, agradar más [...] que las cultivadas plantas").

En la Prosa primera se ubica la Arcadia donde lo hiciera Virgilio, un monte griego denominado Partenio donde los pastores se reunían, entre los cuales figura el desdichado Ergasto. En la segunda aparecen otros protagonistas que cantan sendas canciones, mientras que en la tercera se narra la fiesta de la diosa Pales y Galicio canta la belleza de Amaranta, descripción que se prosigue en la cuarta (junto con otros relatos de amadas) y que será el canon de belleza femenino renacentista.

La prosa quinta se inicia con la descripción del atardecer y la vuelta al amanecer, cuando Opico conduce al grupo hasta donde habitan las ninfas, lugar en el que descubren un grupo de vaqueros que bailan una danza funeraria. La prosa sexta da paso al relato en primera persona del narrador, Sincero, quien a partir de la siguiente prosa responde a las preguntas de Opico contando la historia de su vida (enamorado, a la muerte de la amada huye de Nápoles para recalar en la Arcadia).

Esta vida se corresponde con la del propio Sannazaro, que al final se revela como tal fundiendo en la obra literatura y vida. Así en la prosa octava el autor sigue contando su historia antes de que se le augure un feliz regreso a la patria, y en la nueve se cuentan otras historias extraordinarias y los pastores acceden a un bosque sagrado que creen morada de los dioses.

La prosa undécima se inicia con la alegría del narrador ante el recuerdo de su tierra para pasar al tema funerario, que continúa en la duodécima con un sueño de Sincero en el que



descubre a las ninfas en una gruta bajo el mar. La doncella que lo ha llevado hasta allí le enseña el camino de vuelta para cerrarse el libro con un capítulo dedicado *A la zampoña*, siendo la enseñanza final al lector la de la defensa de la vida del campo frente a la urbana, tema muy presente en la literatura renacentista.

4. Alegoría, mito, jardín y amor en *El sueño de Polifilo*

El sueño de Polifilo, uno de los libros más curiosos y enigmáticos, fue publicado en 1499 y se atribuye a Francesco Colonna. Se estructura en dos partes: la primera es narrada por Polifilo, es de carácter alegórico y cuenta la ascensión espiritual del protagonista hasta encontrar a su amada Polia, si bien el relato está interrumpido por complejas historias mitológicas y descripciones fantásticas, en un intento por compilar el saber humanístico y clásico. La segunda parte es narrada precisamente por Polia y toma también forma de sueño alegórico, si bien es un relato tan diferente que pudieran parecer en realidad dos libros.

Contenía unos grabados y jeroglíficos muy interesantes, pues sabemos que influyó en toda Europa (tanto a personajes concretos como en el arte y la literatura), incluida España aunque la primera edición en castellano no se hiciera hasta tiempos modernos. De hecho su contenido de itinerario espiritual basado en una realidad material es una dualidad de lectura que coincide con la estética barroca y especialmente con el interés de Calderón de que sus obras se leyeran "a dos luces / a dos visos / dos ideas".

Y es que el título completo del libro resume su contenido: "*Lucha de amor en sueños de Polifilo, donde se enseña que lo humano no es sino sueño y de paso se evocan de un modo en verdad elegante muchas cosas dignísimas*", mientras que el propio autor evoca el interés cultural de su obra.

El libro se abre describiendo a la Aurora para referir en un ejercicio retórico al amanecer en que, tras una noche de insomnio debido a su pensar en la amada, Polifilo se quedó dormido y en el que comenzó su visión. El viajero se encuentra solo (alegoría de la juventud) en una "espesa selva" (tópico medieval que encontramos en *La divina comedia*).



Nelatra io mirai effo opitulatore Iupiter, q̄llo medesimo infantulo, ad uno celeste homo talaricato & caducifero gli offeriua. Et q̄sto poficia ūa uno antro a multe Nympe nutriendo el commendaua.
SEC V N D A SINISTRA.



Nello q̄drato anteriore uidi Cupidie, mirauagliatitisi grãde Copia di oí fezo fagittati, che cū la sua noxia fagittula tirata nel alto coelo Ioue tra hessẽ in diuinitate ad cõtẽplatiõe duna mortale fanciulla. Allincõtro re tro el maxio Iupiter uedeuafi i uno tribunale sedẽte iudice, Et cupidine claudicãte, cõtra la sua benigna matre i iudicio uocata, dolẽte q̄rimonie

En el capítulo II el viajero sale sin saber cómo del bosque e intenta saciar su sed (ansia de saber), viendo unas criaturas que le cansaron hasta llevarle a un sueño dentro del sueño, en el que se encuentra en una llanura donde divisa una pirámide en cuya cúspide hay una imagen mecánica de la Fortuna. Así pues el siguiente capítulo es un elogio de las artes y de los artistas, mientras que en los capítulos IV y V continúa la descripción de obras extraordinarias.

En el capítulo VI atraviesa una de las puertas que ha admirado ("*si los fragmentos de la santa Antigüedad [...] me produce tan estupenda admiración [...], ¿qué no produciría su integridad?*") e interpreta diversos episodios mitológicos, entrando en un laberinto en el que cree llegar su fin. La salida del mismo hacia una bella región abre el siguiente capítulo, que recorre y describe, con especial atención a una fuente (junto a los jardines, de interés especial en el Renacimiento y en el teatro barroco).

De repente observa cómo cinco muchachas (los cinco sentidos) se le acercan: son las ninfas de la reina Eleuterilde (*libre albedrío*), cuya historia va a ocupar otros tres capítulos:

Polifilo, tras tomar un sensual baño en unas termas con las ninfas, se dirige al palacio real. Antes de entrar ha de atravesar tres cortinas espléndidamente decoradas (intelecto, fantasía y memoria). Una vez en el interior describe el edificio y participa de una ceremonia en la que cuenta su historia de amor, que se termina con una ceremonia casi religiosa y por un baile (el juego del ajedrez). Tras ello la reina le ordena ir a otra región habitada por la reina Telosia (*destino*), para lo cual pasará tres puertas (*gloria mundana, gloria celestial y amor*, que es la que elige) ayudado por dos jóvenes (*razón y voluntad*).

Los capítulos XI, XII y XIII tienen como protagonista al viajero solo y reflexivo, si bien encuentra una ninfa y duda entre el deseo y el amor, venciendo este último. En los siguientes tres capítulos se describen carros triunfales, motivo de gran interés por constituir una parte importante de la imaginaria barroca. El primero es tirado por lascivos centauros, el segundo por elefantes, el tercero por unicornios y el cuarto por tigres; siendo la belleza de todos justificada por el amor. A su vez conoce a las ninfas más ilustres de la mitología, llevándole una de ellas a una fiesta rústica donde hay otros tantos carros.

Se suceden después detalladas descripciones arquitectónicas (que demuestran el conocimiento del autor sobre la materia) y emprende tras una pagana purificación religiosa, el camino ya junto a Polia. Continúan las descripciones arquitectónicas en el capítulo XIX y tras aparecérselos Cupido embarcan para Citerea, estancia que se relata entre el capítulo XX y el XXIV (viaje en barca, presentación a Venus y boda final de los amantes en su templo).

Las descripciones de la isla son extensas, destacando la de un extraordinario jardín (demostrando igualmente sus conocimientos del arte topiaria, esto es, la realización de formas artísticas con arbustos), que se rastrea en las relaciones de fiestas barrocas españolas y en las escenografías de los autos sacramentales calderonianos, que coinciden de forma espectacular con las descripciones del libro.

Polia toma la palabra en la segunda parte, contando su historia y aludiendo a que finalmente dejó a Polifilo, por lo que el libro se cierra con unas cartas en las que este último se duele del desamor de su amada y muere, momento en que se encuentra definitivamente con Polia, despierta, y acaba la obra.

Como vemos todos los elementos de su sueño tienen una doble lectura estética y simbólica, se destacaba la importancia de la escenografía y de las artes y el contraste entre luz y oscuridad que todo viajero (el ser humano) ha de superar para lograr sus ideales. Pero como vemos además del carácter alegórico y estético, el libro ofrece un lenguaje artístico, sensual y preocupado por la palabra, plagado de términos técnicos y cultos, que a veces dificultan seguir el hilo del relato. En resumen, el *Sueño de Polifilo* puede considerarse como un gran compendio informativo más propio del Barroco español que de un Renacimiento más equilibrado y sencillo.



4. Textos antiguos, traducciones y nuevas creaciones

1. La lírica, expresión del pensamiento y sentimiento renacentistas
2. Naturaleza, sentimiento y mitología en Garcilaso
 - 2.1. Ejemplos de poesía petrarquista
3. Naturaleza y pensamiento en Fray Luis de León
4. Amor y mística en San Juan de la Cruz

Las principales obras renacentistas se basaron en la recién recuperada cultura clásica, desarrollando la prosa las ricas tendencias de pensamiento con una estructura dialogada y razonada, mientras que el neoplatonismo hizo del amor el tema central de la poesía. El género dramático tienen una trayectoria diferente, pues desde *La Celestina* (1499) se colocó entre la literatura culta y la poesía popular y no será hasta finales del s. XVI que comience a atisbarse la preponderancia que adquirirá en el Barroco, por lo que para el Renacimiento no lo mencionaremos.

1. La lírica, expresión del pensamiento y sentimiento renacentistas

La consideración de la individualidad del hombre, de la importancia de la Naturaleza y del amor como sentimiento trascendente justifica el éxito de la lírica en el Renacimiento, pues especialmente el amor (a la mujer o a Dios) representa la fuerza más importante por la que el poeta podía aspirar a toda belleza y perfección)

Los ejemplos italianos ya vistos, el arraigamiento del soneto (que permite concentrar y controlar la expresión poética²), la creación de nuevas formas métricas, el cuidado por el léxico en tanto que manifestante de la perfección natural, o las ideas neoplatónicas abren nuevas vías estilísticas. La luz, el color o los seres mitológicos ya no son simples sensaciones, sino estados anímicos con los que el poeta se identifica.

La lírica es el género más importante del Renacimiento porque, por primera vez en la historia de las ideas, la cultura se sentía y se vivía, y la vida se confundía con la cultura en un perfecto equilibrio del que el hombre se sentía creador.

2. Naturaleza, sentimiento y mitología en Garcilaso

Garcilaso de la Vega (1501, Toledo - 1536, Niza) es el prototipo de caballero renacentista

² Consultar el glosario del final del manual.

perfecto que se dedica tanto a las letras como a las armas (de hecho murió en una expedición militar). En la boda de Carlos V (1526) le dieron la idea de usar los metros italianos y conoció a la que sería su musa, viajando después por toda Europa, destacando Nápoles, donde conoce a importantes humanistas y las novedades literarias.

El mundo poético de Garcilaso se abre a la literatura a partir de su sentimiento sincero, distinguiéndose en sus obras dos estructuras: los octosílabos castellanos tradicionales y los originales metros italianos que renovaron la fuerza expresiva y rítmica de la lírica castellana: el soneto, la canción (privilegiando estos dos primeros) y el verso endecasílabo, así como el terceto, la octava, el verso suelto sin rima y la rima interior.



El peso de Petrarca y del neoplatonismo es evidente, si bien tras la asimilación de este peso cultural y con la madurez, Garcilaso compone obras de factura propia donde destaca la emoción y una sensibilidad equilibrada que solo se rompió en los momentos más tristes (caso de la muerte de su amada). Entonces sus versos muestran un "*dolorido sentir*" que tuvo una influencia decisiva en la lírica española que el tiempo no ha hecho sino incrementar.

No obstante su obra es breve, si bien esencial. Parte de ella la publicó tras su muerte su amigo Boscán, aunque será a comienzos del último tercio de siglo cuando aparezcan obras ya enteramente suyas que adquieren un extraordinario éxito.

Sus **temas fundamentales** son el amor y la Naturaleza. El primero es el tema capital, residiendo su originalidad en que utiliza los recursos del amor ideal platónico para cantar un amor real si bien no correspondido y además lleno de duda, temor (pues no se trataba del profesado a su mujer, sino a otra dama) y sobre todo melancolía (que nacía de la distancia entre la realidad y el deseo). Estos sentimientos ocupan gran parte de sus sonetos, si bien a su pasión opone la razón del estoicismo y la virtud.

En cuanto a la Naturaleza, vista como lugar ideal, pagano y estéticamente perfecto, unas veces es escenario divino y otras escenario sensual de las sensaciones que ayudan al hombre a ser feliz.

Sus tres únicas **églogas** (término difundido por Virgilio que designa una poesía protagonizada por pastores) destacan por su sinceridad y muestran a la Naturaleza como un lugar alejado de la civilización donde los pastores reúnen las mejores cualidades humanistas.

La Égloga I, ejemplo de perfección técnica y artística, expresa la necesaria unión armónica de amor y Naturaleza. Cada uno de los protagonistas representa una visión del amor. Salicio expone la queja del amor no correspondido por Galatea como desorden natural, mientras que Nemoroso canta su dolor por la muerte de Elisa.

Dedicada al virrey de Nápoles (su protector), a través de sus 421 versos distribuidos en 30 estancias de 14 versos cada una, se enmarcan los dos cuadros simétricos de los pastores, en un escenario natural desarrollado entre la salida y la puesta del sol. Todo el sentimiento y pensamiento de los amantes deja traslucir el subjetivismo lírico del autor y el paisaje natural como proyección del doble dolor.

En sus 40 **sonetos** Garcilaso logró extraordinarias obras, desvinculándose pronto de las reminiscencias tradicionales (con elementos cercanos a canciones y coplas castellanas) para conseguir ejemplos llenos de originalidad y emoción que hablan en su mayor parte de amor.

El Soneto I revela ya la influencia de los humanistas italianos y especialmente del soneto 298 de Petrarca, imitación que será retomada también por Fray Luis de León y por Lope de Vega. También encontramos el sentido alegórico de la vida como camino de Dante, destacando como rasgo estilístico la utilización del verbo "acabar".

El V refleja la supremacía del amor, expresado con la metáfora de la imagen de la amada grabada en el alma del amante; el X muestra el dolor del poeta ante la muerte de Isabel Freire (su amada) y el XI utiliza la mitología y el color e interpela a las ninfas para que escuchen su tristeza.

Por su parte el XIII hace referencia al mito de Apolo y Dafne y a la conversión de la ninfa en árbol para expresar que el amor cuanto más se riega con lágrimas más crece (duele); mientras que el XXIII, uno de los más conocidos, desarrolla el tema horaciano del *carpe diem* a partir de la invitación a una joven para que disfrute de su juventud y de toda belleza.

De las cinco **canciones** que escribió (al estilo italiano), la III describe el paisaje bucólico y sus recuerdos de la isla del Danubio en la que estuvo desterrado. La Canción V (que es una *oda*), está dedicada a una mujer italiana y pretendida por un amigo que por vivir en el barrio de Nido la compara a Venus, cuyo templo estaba en Gnido.

El principio del poema "*si de mi baja lira*" alude al instrumento de Orfeo, y sirvió para dar nombre a la estructura métrica aquí utilizada. En esta canción la mitología sirve además de enseñanza: Ifis se ahorcó por no poder sufrir los desdenes de Anaxarte.

2.1. Ejemplos de poesía petrarquista

Como vemos el petrarquismo tuvo en España un extraordinario éxito e influenció en muchos poetas entre los que vamos a destacar a Gutierre de Cetina y a dos de sus composiciones. La primera es un madrigal dedicado al poder de los ojos (las ventanas por las que se accedía al alma y por tanto al amor según el neoplatonismo) y la segunda un soneto donde se expresan los valores simbólicos de los colores y que tiene interés por haber inaugurado la moda de la iconología en la lírica.

3. Naturaleza y pensamiento en Fray Luis de León

Tras Garcilaso los poetas castellanos se distinguieron en dos tendencias o escuelas. La sevillana se dejó llevar por un lenguaje más artificioso y complejo (que derivará en el Manierismo y el Barroco); mientras que la salmantina tendrá una mayor influencia clásica, menos adornos expresivos y más inclinación a los metros cortos, las rimas sencillas y el verso libre.

Fray Luis de León (1527-1591), principal miembro de la segunda, representó la síntesis de los elementos paganos y el espíritu cristiano y fue muy admirado por su erudición, humanismo y capacidad didáctica. Agustino desde 1544, tras lograr obtener una cátedra en la Universidad de Salamanca fue denunciado a la Inquisición y hecho preso cinco años, para retomar después sus clases con el famoso "*decíamos ayer*". Escribió tanto en prosa como en verso, realizando tanto traducciones como imitaciones y obras originales.

De su breve poesía original (veinte composiciones, de preferencia liras) destaca la gran capacidad para expresar lo humano y lo sagrado, el sentido horaciano y el platonismo, el sentido de la justicia y el deseo de ascender sobre lo material. La búsqueda de la verdad, del conocimiento y de la armonía interior, así como el deseo de soledad en la Naturaleza, junto a los temas morales y patrióticos, integran los temas clave de su obra poética. La pasión contenida, su marcada individualidad, el sentimiento de la Naturaleza espiritualizada por la magna belleza impuesta por el Creador, se expresan con total armonía y singularidad.

La Oda I, a la vida retirada, recrea el ideal estoico horaciano, representando la Naturaleza (sabemos por *Los nombres de Cristo* que Fray Luis encontraba la paz en un huerto de

Salamanca) este ideal frente a las pasiones cortesanas (tormenta): ("¿*Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido, / y sigue la escondida / senda, por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido*").

La Oda III, dedicada a un amigo músico ciego, Salinas, constituye un elogio a la música en sus tres facetas (sensorial, intelectual en tanto que comprensible por la razón y humana) que le permite trasladarse a las altas esferas de acuerdo con las ideas pitagóricas. La Oda VIII, una de las más bellas, testimonia su interés por las estrellas, interpretadas como las huellas de una mano soberana creadora de la armonía, a la que aspira y por la que siente nostalgia.

La Oda X, dedicada a Felipe Ruiz, manifiesta la aspiración del autor al conocimiento último en un marco neoplatónico. La XVIII presenta a Fray Luis como huérfano, cual discípulo de Cristo ante la Ascensión de su pastor, utilizando sus símbolos preferidos (mar=mundo; nave=vida); por último en la XXIII representa un documento autobiográfico sobre su estancia en la cárcel.

4. Amor y mística en San Juan de la Cruz

San Juan de la Cruz (1542-1591) fue junto a Santa Teresa el gran reformador de la Orden del Carmelo. A diferencia de la lírica de Fray Luis de León, que intentaba buscar un camino de perfección (ascética), la mística trataba de expresar la unión del alma con Dios. Estas dos formas religiosas tan diferente entre sí tenían como fundamento la vuelta a la sencillez evangélica y la propuesta de nuevas formas de acercamiento a Dios (aspiración renacentista no confrontada sin embargo con lo pagano, hedonista y mundano del momento).

El interés por el renacimiento y la renovación espiritual bajomedieval llegó a España ya en el Renacimiento y se intensificó con motivo de la Contrarreforma emanada de Trento, época en la que escritores de las más diversas órdenes realizan una interesante labor literaria (a los ejemplos vistos hemos de añadir otros como Fray Luis de Granada o Francisco de Osuna).

Si la originalidad de Fray Luis fue la elaboración de una obra ascética a partir de los clásicos, la de San Juan consistió en realizar una poesía mística de amor divino a partir de la poesía amorosa renacentista y del *Cantar de los Cantares* bíblico. Si su lírica ofrece aparentemente los mismos parámetros que la poesía profana, él mismo se encargó de señalar su intencionalidad simbólica al deber leerse "a dos luces".

A su *Cántico espiritual* (que tiene un ulterior desarrollo en prosa), se añaden otra serie de creaciones para dar lugar a una obra poética breve, pero de una grandiosidad y transparencia difícilmente superadas. Jorge Guillén afirmó al respecto su "equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida" y que la trayectoria de sus poemas era "semejante a la del rayo luminoso [...] dejando tras de sí redimidas a las tinieblas y a la oscuridad iluminada".

En el *Cántico espiritual* se parafrasea el *Cantar de los cantares* y puede hablarse, profanamente, de auténtica poesía erótica. La *Canción II* constituye un modelo de conocimiento poético para expresar las grandes experiencias místicas a partir de símbolos ("Vivir sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero").

La *Canción III* utiliza la lengua petrarquista para sublimar la pasión amorosa, la *Canción IV* es un modelo de poesía bucólica vuelta a lo divino, mientras que la *Copla III* utiliza el motivo tradicional de la caza de altanería para representar al amor.



5. Otras formas y temas poéticos

1. Amor y muerte en la poesía tradicional (*Romancero y Cancionero*)
2. La sencillez lírica y el tema de la noche en Francisco de la Torre
3. Lenguaje pictórico y expresión artística en la poesía andaluza
4. La poesía andaluza como puente entre el Renacimiento y el Barroco

1. Amor y muerte en la poesía tradicional (*Romancero y Cancionero*)

Junto a las innovaciones italianas, pervivieron unas formas tradicionales populares, caracterizadas por el verso octosílabo y la rima asonante, estructuradas en una serie indefinida de versos denominados romances. Estos estaban hechos originariamente para ser cantados, eran anónimos y tenían como tema la épica o la lírica, y no fueron puestos por escrito hasta la aparición del *Romancero* en el siglo XV.

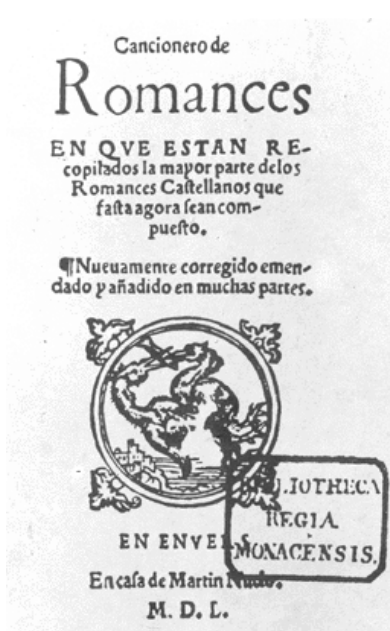
Por sus características los poetas del siglo XVI y XVIII imitaron tanto los tradicionales (*romances viejos*) como realizaron otros (*romances artísticos*), e incluso los incluyeron en las obras de teatro. Gran parte de su temática, como la épica de moros y cristianos, o el tema amoroso, sirvieron de caudal artístico para componer nuevas obras.

La facilidad de recursos, la escasa adjetivación, la eficacia estilística de las repeticiones y paralelismos, la viveza narrativa, la rapidez en componer las escenas dramáticas, la plasticidad, su misterio intemporal, la capacidad de evocar y la síntesis entre lo popular y lo lírico, han permitido su vigencia hasta nuestros días, especialmente en el Siglo de Oro (Don Juan: "Pa misa iba un galán / caminito de la Iglesia, / no diba por oír misa / ni pa estar atento a ella / que diba por ver las damas / las que van guapas y frescas").

Por otra parte la tradición lírica condensó los sentimientos amorosos en formas aún más breves que los romances. Se trata de las canciones tradicionales, de estructura muy breve, con ausencia de anécdotas y predominio de la yuxtaposición para dar más soltura y dinamismo, viveza y agilidad, al sentimiento expresado.

Tras de la apariencia ingenua de los elementos naturales (rosa, vergel, fuente) suele ocultarse una metáfora erótica. Y como en el caso de los romances, eran anónimas y sirvieron de modelo para la creación artística de los poetas del siglo de Oro y los dramaturgos las integraron en las obras de teatro.

2. La sencillez lírica y el tema de la noche en Francisco de la Torre



En torno a Salamanca y a Fray Luis destacaron importantes humanistas, escritores en prosa y poetas como Francisco de la Torre, quien sobresalió por su estilo sencillo y lírico. En su obra destacan las composiciones dedicadas a la noche, en las que casi presagiando el tono romántico, encuentra el confidente de su desolación amorosa. Asimismo, en los poemas en que imprecaba a Tirsis como interlocutor (desdoble de su yo poético), destacó el sentimiento de melancolía propio de todo el Siglo de Oro (*ver ejemplo de estrofa sáfico-adónica).

3. Lenguaje pictórico y expresión artística en la poesía andaluza

En torno a Herrera (creador de las *Anotaciones* a Garcilaso) surge un círculo de poetas que frecuentan la escuela del humanista Mal Lara y que van a conformar la mencionada escuela sevillana. Esta se diferencia de la salmantina más por la forma (expresión y lenguaje, con interés por los elementos pictóricos y visuales) que por los temas, más interesada por versos largos en un lenguaje alambicado y descriptivo quizá por efecto de la tradición.

A diferencia de los petrarquistas, Fernando de Herrera es el primer poeta en dedicarse exclusivamente a las letras, destacando por su abundante producción de tema amoroso y heroico. Su estilo responde al deseo de manifestar el *artificio* como algo propio del lenguaje poético, marca siempre la distancia entre el deseo y la triste realidad, mientras que sus sonetos incorporan el sentimiento de la Naturaleza al tema amoroso o expresan el tema de forma conceptual o mediante la visión de un sueño ideal.

Por su parte Baltasar del Alcázar, además de temas amatorios y religiosos, mostro su gran originalidad en las poesías de carácter burlesco y festivo como la *Cena jocosa*. Pablo de Céspedes, artista además de poeta, se formó en Italia y vivió en Córdoba, siendo el iniciador de las interrelaciones entre pintura y literatura que tanta importancia tendrán en el Barroco. En su *Arte de la pintura*, parcialmente conservado, no solo se refiere a Dios como gran pintor, sino a la técnica y al arte para, finalmente, elogiar la importancia de la obra creada por el hombre como forma de inmortalizarse.

4. La poesía andaluza como puente entre el Renacimiento y el Barroco

A la muerte de Herrera (1597) se hacía evidente que solo era posible o intentar prolongar las formas renacentistas o bien superar sus temas y formas gracias a nuevas interpretaciones lingüísticas, opción en la que la escuela andaluza tuvo un papel decisivo, haciendo de puente entre el Renacimiento y el Barroco.

Frente al modelo ideal arquetípico de raigambre neoplatónica, se alza lo natural y vivo como nuevo modelo, con toda su carga existencial de dinamismo, hermosura o fealdad. Este cambio se va a producir a través de las formas en lo que se denomina como Manierismo (que va a extenderse aproximadamente entre 1590 y 1605), que como en pintura fue un estilo que partió de las bases renacentistas deformándolas para conseguir el virtuosismo.

Así pues la aparente espontaneidad y el equilibrio de las proporciones renacentistas se sustituyen por la artificiosidad y la buscada afectación, atañendo por tanto el Manierismo a las formas y no a los temas. Los poetas muestran ahora sus dotes intelectuales al construir imágenes gracias a las ricas posibilidades del lenguaje, fuente de inspiración en sí mismo.

Ni poesías ni pinturas trataban de describir un objeto, sino que pretendían alejarse de su imagen común al conseguir originales estructuras y expresiones con las que asombrar al lector, lo que llevó a un rebuscamiento tal del lenguaje que hizo levantar críticas y promover la sencillez del lenguaje (caso de *El Quijote*, publicado en 1604).

Pero mientras tanto el afán por complicar el concepto llevó a los más variados juegos conceptuales y a la agudeza verbal. Los objetos se designaron a través de sus sensaciones, desarrollándose los emblemas de todo tipo, estando en ellos presente lo culto y lo popular, lo sagrado y lo profano, o lo científico y lo misterioso. Y es que si la mayor parte de la población no sabía leer, en los emblemas reconocían sus creencias, su moral o sus aspiraciones, por lo que su uso tenía de hecho una intención didáctico-moralizante.

En cuanto a los temas se siguió como hemos dicho con la tradición clásica petrarquista, tendiéndose en la estructura a la complejidad: como en novela, en los poemas se intercalan subtemas que a veces tienen mayor extensión que el tema principal.

De entre los participantes de la tendencia destacamos al poeta-pintor Pedro Espinosa, que además de recoger las composiciones más destacadas del momento en *Flores de poetas ilustres*, realizó composiciones en las que destaca lo pictórico como *Fábula del Genil*.

6. Perspectivismo y temas de prosa

1. El didactismo de los tratados y diálogos: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Fray Antonio de Guevara)
2. Perspectivismo y cultura lingüística: *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés
 - 2.1. Naturaleza y valor simbólico del nombre: *De los nombres de Cristo*
3. Historiografía artística: pintura y jardines
4. Historiografía indiana: épica y Naturaleza

Aunque el género lírico fue el más importante en el Renacimiento, la prosa se vio muy beneficiada por el interés otorgado a la lengua, por los numerosos estudios, las gramáticas publicadas y en general, por las reflexiones sobre las mismas. Las novedades técnicas, científicas y filosóficas convivieron con las preocupaciones humanistas y precisamente el orden, razón y equilibrio renacentistas impulsaron los tratados de todo tipo.

1. El didactismo de los tratados y diálogos: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Fray Antonio de Guevara)

Las diversas tendencias de la prosa renacentista están determinadas por su intencionalidad o función. Los diálogos, coloquios y epístolas son las formas que adopta la prosa humanística por influencia de los clásicos y que tras el éxito de Erasmo, adquirieron en España mayor importancia.

Un ejemplo importante es la prosa de Fray Antonio de Guevara (1481-1545), humanista de la corte de los RR.CC. cuyo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* responde al ideal horaciano de elogiar la vida auténtica del campo frente a la de la ciudad, corrompida. Su estilo enfático, sentencioso y retórico, de frase amplia, era propio de los predicadores (él mismo era franciscano).

2. Perspectivismo y cultura lingüística: *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés

Además del citado *Diálogo sobre la dignidad del hombre* (que formaría parte de este apartado), tiene extraordinario interés la obra *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés. Escrita en Nápoles hacia 1535, además de ser un documento fundamental para la historia de la lengua es una clara defensa de la lengua castellana y de la claridad, sencillez, sobriedad y naturalidad del estilo. Los interlocutores son cuatro amigos (Marcio, Valdés, Coriolano y Pacheco) que se reúnen a comer y entablan una conversación acerca de la lengua castellana.

2.1. Naturaleza y valor simbólico del nombre: *De los nombres de Cristo*

Tiene también extraordinaria importancia la igualmente mencionada obra de Fray Luis de León *De los nombres de Cristo*, porque en ella sintetizó en prosa el contenido de sus poesías. Su gestación duró varios años y se publicó estructurada en dos partes: en el fragmento a leer nos encontramos con Marcelo, Sabino y Juliano, reunidos para contemplar la Naturaleza en la Flecha, el huerto a donde Fray Luis se retiraba.

3. Historiografía artística: pintura y jardines

Desde la época de Carlos V fueron muchos los escritores que utilizaron el género de la historia para hacer la crónica del tiempo aunque sin prestar gran atención a lo literario, siendo ya en tiempos de Felipe II cuando se preste más atención al estilo.

El Padre Sigüenza (1544-1606), gran humanista, ha sido considerado uno de los primeros críticos de arte de la España moderna. Su sensibilidad y penetración en sus juicios se une a una prosa fluida, amena y detallista que le convierten en modelo de escritor y relator del arte de la corte. Es el caso del tomo tercero de su *Historia de la orden de San Jerónimo*, donde realizó una de las más completas y detalladas descripciones de El Escorial.

Se cuenta así su fundación, los gustos del rey y de la época en materia artística, además de la descripción de las innumerables obras de arte que alberga. El Padre Sigüenza presenta además un gran interés por sus jardines, describiendo el diseño, los árboles y plantas y el interés que tenían para Felipe II.

En cuanto a los valores literarios de esta pieza capital de la literatura artística española, la obra se ha comparado al monasterio por su sobriedad, clasicismo y por los periodos alternantes que, como las numerosas ventanas del edificio, rompen la monotonía de la prosa. Curiosamente, cuando se refiere a los jardines, su prosa se muestra con mayor riqueza ornamental y abundan los adjetivos y metáforas para ponderar la naturaleza (si bien también se burla de las exageradas descripciones practicadas por otros escritores).

4. Historiografía indiana: épica y Naturaleza

La gesta del descubrimiento de América dio lugar a una abundante literatura sobre las hazañas de los conquistadores, las descripciones de las nuevas tierras, sus habitantes y costumbres. Unas historias tienen un carácter general y otras particular, además de diferentes puntos de vista sobre una misma realidad.



Como ejemplo puede servir el caso de la conquista de México, con dos obras en estilos muy diferentes: la de López de Gómara, capellán de Cortés, del que trata de hacer una apología; y la de Bernal Díaz del Castillo, que intenta hacer protagonista de la empresa a todos cuantos participaron en ella. El estilo de Díaz del Castillo es más vivo, ágil y espontáneo, mientras que el de López de Gómara resulta más culto y plagado de citas de autores clásicos.

7. La ficción narrativa. Diversidad

1. Relatos breves de influencia italiana: pasatiempo y recreo
2. El género picaresco: autobiografía y realismo
 - 2.1 La tradición satírica de Menipo y Luciano: *El Crotalón*
3. Naturaleza y relato amoroso: el pastor protagonista
4. El amor en los ambientes exóticos moriscos

Tras el ejemplo del *Decamerón* y de las anécdotas contadas en las fiestas cortesanas, tuvieron gran éxito los cuentos, que conformaron después las novelas cortas y dieron lugar a obras cuyos capítulos procedían de cuentecillos populares (*El Patrañuelo*) o se estructuraban a modo de breves aventuras, formas que constituyen la organización fundamental de la narrativa renacentista.

El argumento puede variar, pero no la organización en capítulos o aventuras enlazados por un hilo argumental que puede ser la biografía de un marginado (novela picaresca), el mundo de la Naturaleza (tema pastoril), o el amor entre personas de distintos credos (novela morisca); siendo la estructura siempre abierta.

Además alcanzaron un gran éxito las novelas de caballerías (*Amadís de Gaula*), cuyo fin coincidió con la aparición de *Don Quijote de la Mancha*; los temas celestinescos, como la novela dialogada *El retrato de la lozana andaluza*; la novela sentimental (*La cárcel de amor*) y la novela de aventuras o bizantina. Esta última, por su estructura compleja de origen helénico, triunfó en el Barroco, caso de *El Peregrino en su patria* (Lope de Vega) o *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Cervantes), destacando en el s. XVI *La selva de aventuras* de Contreras.

1. Relatos breves de influencia italiana: pasatiempo y recreo

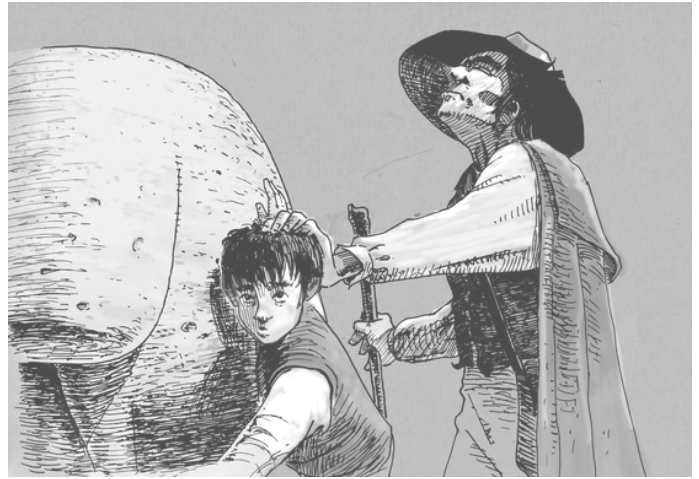
Del mismo modo que Boscán aclimató el soneto a la poesía española, Juan de Timoneda adaptó el relato corto a la novela de época. Las veintidós narraciones o *patrañas* que componen su obra *El Patrañuelo* responden a fuentes populares conocidas, siendo su lenguaje llano y sencillo el antecedente más directo de las novelas cervantinas.

2. El género picaresco: autobiografía y realismo

La novedad de este género procede del protagonista que, lejos de ser un héroe, resulta un marginado, lo cual no es obstáculo para que se sienta digno y cuente en primera persona su biografía al lector ("vuestra merced").

El Lazarillo de Tormes, publicada en 1554 en Amberes y de autor desconocido, tuvo un extraordinario éxito y se desarrolla en siete tratados que comprenden desde el nacimiento y niñez de Lázaro hasta su definitiva integración en la sociedad.

A diferencia del resto de la narrativa de la época, idealista, esta trata de reproducir un marco realista. Heredera de la literatura sátira y jocosa, se presenta como obra de burlas siempre con dos caras: la amoralidad de las acciones que cuenta y la moralidad de las enseñanzas recibidas.



"Lázaro, llega el oído a este toro, y oirás gran ruido dentro del" Yo simplemente llegué, creyendo ser ansí; y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y dióme gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada y díjome: "Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo" y rió mucho la burla.

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

2.1 La tradición satírica de Menipo y Luciano: *El Crotalón*

El éxito del *Lazarillo* fue general en Europa y muy pronto se realizaron traducciones, surgiendo además continuaciones espurias. Después de la primera edición el mismo editor dio a luz poco después una también anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*: un texto de inspiración lucianesca aunque enigmático en bastantes aspectos de su sátira, que criticaba la vida cortesana y militar.

Lázaro aparece ahora embarcado en una expedición a Argel en la que su nave naufraga y él aprovecha para llenar su vientre de vino y así no ser tragado por las aguas. Baja al fondo del mar, se transforma en atún y se hace amigo del general de los peces y favorito del rey, pero caído en una red recobra su aspecto humano y vuelve a Salamanca.

Esta *ciencia ficción*, ya presente en las clásicas *Metamorfosis* (Ovidio, Apuleyo) donde los animales hablaban, de tradición lucianesca, había tenido gran éxito entre los humanistas, que la aprovecharon para enseñar deleitando y fue modelo para Cervantes (*Coloquio de los perros*) o Quevedo (*Sueño*).

Dentro de la tradición de los diálogos satíricos del s. XVI destaca como modelo *El Crotalón* (atribuido a Cristóbal de Villalón), con influencia del diálogo socrático³, de la sátira menipea⁴ y sobre todo de la sátira lucianesca⁵. Bajo la forma de sueño y la estructura de viaje, el personaje Gallo encarna la figura de un sabio ridículo (que no loco ni bobo) que detesta la falsedad del mundo. Bajo la máscara de animal (ultrarreal) se acerca a la realidad presente y establece una

³ Que representa el carácter dialógico del pensamiento.

⁴ Por Menipo de Gandara (s. III a.C.), quien había tenido una viva tradición en la Edad Media y se difundió durante toda la Edad Moderna por toda Europa y cuya experimentación entre lo cómico y lo serio (a partir de la forma de viaje) dio lugar a importantes creaciones.

⁵ Luciano de Samósata (s. II a.C) fue muy conocido en España por las paráfrasis italianas. En sus creaciones había dado entrada a la participación de personajes de diferente índole (imaginarios, históricos, míticos) y de géneros y modos distintos (filosóficos, alegóricos, naturalistas, fantásticos), que solo podían aparecer unidos bajo la forma de un Sueño.

comparación. En la discrepancia entre su mirada intemporal y la realidad concreta surge la parodia y la sátira.

3. Naturaleza y relato amoroso: el pastor protagonista

En lugar de personajes rústicos, los pastores protagonistas de este tipo de novelas son cultos y refinados, de acuerdo con los estereotipos concebidos por Teócrito y Virgilio en la época clásica y Sannazaro en el Humanismo. Como en la *Arcadia* de este último y en las églogas de Garcilaso, en la novela pastoril los pastores cuentan sus amores no correspondidos.

Solo en la Naturaleza encuentran la paz y la armonía rota por el desamor de las pastoras; destacando en el estilo la musicalidad, como consecuencia de la interpretación del tema. La obra más importante, *Los siete libros de la Diana*, del portugués Jorge de Montemayor, fue publicada en Valencia hacia 1558 y tuvo gran éxito, siendo muy imitada.



4. El amor en los ambientes exóticos moriscos

La novela morisca tiene su origen, como los romances de este ciclo, en temas de la Reconquista y de los ambientes fronterizos. La primera novela de este género y la más importante fue *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, publicada junto con *La Diana*. El protagonista, prisionero de las tropas cristianas, es liberado por un alcaide, que le ayuda y da permiso para que se case con su prometida, a quien amaba desde la infancia.

8. El Barroco y la superación del Renacimiento

1. El barroco como arte de contrarios
 - 1.1. La importancia del arte: de Lope a Calderón
2. El Humanismo vitalista y el nuevo tipo humano: el *Discreto*
3. Imaginería y pensamiento en el Barroco: el *Desengaño*
4. Arte y artificio en la creación literaria: la importancia de la palabra

El término barroco (de las perlas irregulares llamadas "*barrueco*" o de la figura silogística de ese nombre) adquirió en el s. XVIII un carácter peyorativo por estar alejado de la norma y el equilibrio neoclásicos. Sin embargo, lo propio del barroco, que tiene su origen en las mismas bases renacentistas, lo constituye la vitalidad y el dinamismo con el que se admiraron esas fuentes.

El resultado fue el alejamiento del equilibrio a favor de lo retorcido, complicado y difícil; y si el Renacimiento acusó un carácter italiano, el Barroco es genuinamente español y transmitió a toda Europa un sello propio que durará hasta bien entrado el s. XVIII.

1. El barroco como arte de contrarios

La propia influencia clásica y las mismas formas renacentistas dieron pie al cambio de estilo (por ello obras poco conocidas como *El sueño de Polifilo* son ahora muy influyentes), procediendo la causa del cambio de la nueva forma de pensar.

El hombre del s. XVII dejó de confiar en todo cuanto tenía alrededor y observó que las diferencias religiosas entre los europeos habían roto la unidad cultural y traído la guerra y la miseria. El desarrollo de la ciencia trajo también la primera noticia de relativismo, mientras que el mejor conocimiento del Cosmos hizo ver al hombre que no era el centro del universo, que el pensamiento racionalista abierto con Descartes acabó con las ideas absolutas de la Creación, y que el método experimental de Bacon dio fin a las creencias tradicionales.

Todo ello favoreció la introspección, tanto personal como a nivel de país. España, ya cerrada al exterior por la Contrarreforma y la Inquisición, revive la fuerza del espíritu religioso y el sentido nacional. Voces críticas como las de Quevedo alertaron del aislamiento pronosticando la ruina del país, pero otras siguieron moviéndose en un ambiente de idealización neoplatónica y estética hasta conseguir como Góngora, una lengua poética plenamente artística y diferente de la normal.

La España de comienzos del Barroco inicia una larga decadencia económica, política y

moral, a la par que se vive un extraordinario esplendor artístico. El espíritu del Barroco se desarrolla entre dos orientaciones contrapuestas: la tristeza del fin (caso de los cuadros de *vanitas*) y el goce de vivir refugiado en la vida fácil, las diversiones y la literatura de ficción; por lo que no extraña que nos encontremos tanto con la idealización más exquisita como con la burla más agresiva de todo lo humano.

El resultado son las mejores y más modernas creaciones en todas las artes, a la vez que la sociedad tienen a no discrepar y a alinearse con la norma social imperante, por lo que tanto la vida privada como la cortesana se convierten en un juego teatral que, unido al éxito de la comedia nueva propuesta por Lope de Vega, explican la preponderancia del teatro.

La complejidad barroca deriva de la convivencia entre sensualismo y trascendencia, entre lo sagrado y lo profano, del mundo y Dios, extremos que hacen imposible la armonía renacentista (valga como ejemplo las *Rimas sacras*, *Rimas humanas y divinas* de Lope). La ruptura se había iniciado con los manieristas en el plano formal y se consolida con los nuevos contenidos barrocos.

Solo el tema del amor adquiere en el Barroco el mismo sentido trascendente, debido a que permite al hombre permanecer en el mundo tras la muerte ("*amor constante más allá de la muerte*" dice Quevedo), por lo que el contraste Amor-Muerte es mucho más profundo en este periodo.

Por su parte la sátira, como en toda época de decadencia, alcanza un extraordinario desarrollo, destacando Quevedo, Góngora y el conde de Villamediana. La lírica barroca se burló asimismo de cuantas manifestaciones clásicas había ensalzado el Renacimiento y lo mitológico, los héroes y las hazañas se convirtieron en parodias: una expresión más del desequilibrio y la inseguridad que caracterizaba al hombre barroco.

El modelo de cortesano barroco es discreto, callado y teatral, testimonio del repliegue hacia lo personal y que explica la importancia del honor en escena, donde se enfrentaba lo público y lo privado con consecuencias trágicas. Por otra parte el humanismo renacentista basado en la razón y la inteligencia se transforma en un humanismo vital: la vida como principio se impone y, como ella, el estilo se muestra desbordado para poder expresar la nueva forma de sentir.

Don Quijote es la creación que mejor refleja el paso del Renacimiento al Barroco. Sin en la primera parte (1605) el personaje representa el triunfo de los ideales personales, en la segunda (1615) se muestra claramente la lección del desengaño.

Esa doble forma del ver el mundo entre apariencia y realidad, así como entre lo culto y lo popular, define perfectamente la convivencia dual que caracteriza el Barroco: si el Renacimiento admitió lo tradicional pero huyó de lo vulgar, Lope de Vega ya reconoce al *vulgo* como principal crítico teatral: así las funciones eran vistas tanto por el rey como por los más pobres, y además de personajes nobles aparecen los personajes graciosos y los criados.

En todos los géneros los temas del desengaño personal y social (bajo símbolos como flores, relojes o ruinas) enseñan la lección de fugacidad y la diferencia entre lo material y lo espiritual. Precisamente por la situación conflictiva que soportaba el hombre barroco se desarrolló una literatura moralizante derivada del estoicismo. La Naturaleza permitía hallar un equilibrio interior y el esfuerzo o virtud era el bien supremo al que se podía aspirar en la vida: ya no se escriben odas horacianas como las de Fray Luis, mostrando el estoicismo de Quevedo un camino muy distinto del optimismo renacentista.

Puede considerarse a Cervantes en la novela, a Lope en el teatro y a Góngora en la poesía, como los mejores representantes del cambio de gusto operado: en ellos están presentes las teorías renacentistas, la nostalgia por su desaparición y la adaptación completa a la nueva época. Los escritores de la generación siguiente, Quevedo, Calderón y Gracián, ya dentro de la cosmovisión barroca, no ahogaron del todo el sentido clasicista, razón por la que la contraposición entre arte y vida es más acentuada en ellos.

En Calderón de la Barca (1600-1681) se sintetizaron todos los recursos barrocos de estilo, temas y motivos, si bien manifestó el intento de armonizar el desengaño barroco con las aspiraciones trascendentes del hombre. En su obra, especialmente en los autos sacramentales, se fundieron todas las artes y se condensó lo renacentista y barroco.

La literatura del periodo constituye también un valioso documento histórico al incluir datos circunstanciales de su tiempo, la expresión de las ideas cultas más importantes y, sobre todo, al evidenciar la primera experiencia dramática del hombre moderno ante su fatal destino entre la tiranía de los sentidos y la necesidad de trascendencia individual.

1.1. La importancia del arte: de Lope a Calderón

Sin embargo el Barroco también es el momento en el que la relación literatura-pintura adquiere una importancia decisiva, pues incluso los escritores ayudaron a defender a la segunda. Destaca Calderón y su *Memorial dado a los profesores de pintura* (1677), que manifestaba la culminación de una larga trayectoria iniciada con Alberti en el s. XV.

Calderón defiende la pintura como un remedo de las obras divinas y, del mismo modo que interpreta su estética literaria bajo la impronta neoplatónica, justifica la dignidad de la pintura por su origen bíblico. Además ratifica la interrelación entre pintura y literatura, hecho fundamental del Siglo de Oro: temas comunes, pintores como personajes dramáticos, citas de artistas o cuadros y una constante utilización de términos pictóricos y motivos propios de la pintura en las obras literarias representan el balance de la riqueza artística de esta unión.

El texto calderoniano es pues el final de una trayectoria de intereses comunes, además de la confirmación de la atracción por el arte del dramaturgo, pese a la forma exterior del documento que asimismo representa un testimonio concluyente de la importancia de la pintura en las demás artes.

2. El Humanismo vitalista y el nuevo tipo humano: el *Discreto*

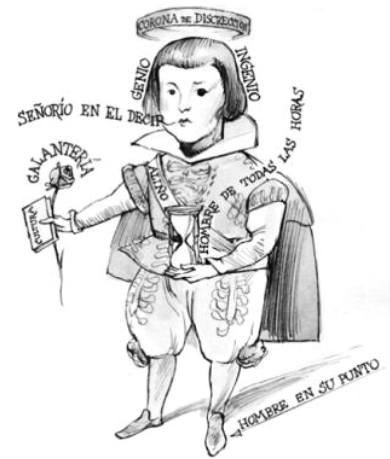
Frente a la desilusión, la inestabilidad y el pesimismo aparece, como contraste típicamente barroco, el humanismo vitalista derivado de la consideración individualista del hombre, que penetra en todas las esferas del arte y condiciona todas las creaciones. Así se explica la presencia de lo feo y la abundancia de seres deformes, bufones o las caricaturas de la realidad a veces trágicas que surgen al lado de las más bellas idealizaciones.

La atracción por el mundo conduce a la recreación sensorial de todo lo vital, y a la exaltación y exageración de las propias cualidades de los objetos. Pero es esa misma realidad la que descubre al hombre lo efímero de su existencia y lo transitorio de lo que le rodea: el mundo es un repertorio de sensaciones fugaces. El movimiento es principio fundamental del mundo y de los hombres, y de él se derivan las nociones de cambio, mudanza, transformación o caducidad que al fin son las cualidades esenciales.

Por ello, frente a la inconsistencia de lo terrenal, el hombre es atraído por lo sobrenatural. En ello la Contrarreforma es fundamental: la dependencia de Dios es más fuerte, se busca un alma en todo lo material, se intenta acercar la espiritualización a los sentidos y hasta se intercambian los planos: se materializa lo espiritual y viceversa (tanto en literatura como también en pintura).

Además del carácter teatral de la época, los viejos tópicos del *theatrum mundi* y la consideración de la vida como sueño se revitalizan en un momento en que tan solo se podía aspirar a un conocimiento aparente y fugaz de las cosas.

En este contexto, para alcanzar el éxito social, era necesario un nuevo modelo humano que fue codificado por Gracián (1647) en *El discreto*. Se mantenían las cualidades del cortesano tradicional pero se agregaban la inteligencia y la astucia: se defiende el carácter proteico del hombre para adaptarse al nuevo medio. El estilo conciso, en ocasiones alegórico y en otras en forma de aforismo, manifiesta la concentración expresiva de una de las tendencias de la prosa de la época.



3. Imaginería y pensamiento en el Barroco: el *Desengaño*

La literatura barroca muestra en su vocabulario la inclusión de todo un mundo científico, técnico, jurídico, administrativo y artístico sin desdeñar lo natural y cotidiano o lo individual. Si bien hubo líneas más naturales como la representada por Lope de Vega, que es la que ofrece menos dificultad para el lector actual, lo cierto es que la complejidad del resto permitió un desarrollo extraordinario del castellano al indagar en todos los aspectos del hombre. La causa de esta complejidad hay que buscarla en la pugna entre el pesimismo y el vitalismo del Barroco, entre las experiencias negativas y el goce de los sentidos.

Se ha hablado de *sacudida innovadora* en la vida literaria del momento por la proliferación de academias literarias y pictóricas, así como de círculos cultos que además de la crítica contribuyeron a asimilar un gran número de términos artísticos en la lengua. Fue el caso de la residencia de Pacheco en Sevilla, que sirvió a la vez de casa, escuela y museo y por donde pasaron Velázquez o Lope de Vega entre otros.

Por ello la influencia de la pintura sobre la literatura es aún más patente ahora, por lo que no extraña que el *Persiles* cervantino sea una historia narrada y pintada a la vez, y que esa relación sea fundamental en teatro, hasta el punto de que un personaje de Rojas afirma: "*Conozco bien de pinturas; / hago comedias a pasto*".

El léxico pictórico se vio reforzado además por el neoplatonismo, la mística y en general los decretos de Trento en apoyo del *arte visual imaginativo*. Es así que el hombre barroco, si bien sabiendo que los ojos también eran engañados, consideraba que todo cuanto entraba por ellos podía originar sentimientos en el hombre, de ahí que la pintura fuera un *arte divino* para Lope.

De hecho incluso se observa un paralelismo a nivel temático, pues retratos, bodegones y alegorías sirven de motivo central tanto de cuadros como poesías; y la misma humanización de los grandes mitos que practicara Velázquez (*La fragua de Vulcano*) se da también en literatura al tratarse de forma realista y haciéndose de ellos burla.

El tema del sueño, que en el Renacimiento ubica lo imposible deseado, sirve ahora para expresar el carácter de la vida y de la muerte: es el caso de obras teatrales como "*La vida es sueño*" de Calderón, adquiriendo en poesía un mayor carácter metafísico, como hace Quevedo al considerar la vida como la preparación para la muerte ("*Vivir es caminar breve jornada*"). La idea barroca del movimiento y del cambio reduce la condición humana a un continuo devenir que desemboca vertiginosamente en la muerte.

El tiempo, verdadero protagonista del drama barroco, es por tanto lo único que permanece y dura (Góngora: "*Tú eres, tiempo, el que te quedas/ y yo soy el que me voy*"), de ahí la importancia de símbolos como los relojes (que más que medir el tiempo atestan su fugacidad) o el tema del *Ubi sunt* (*¿Dónde están?*). Frente a las coplas manriqueñas, Quevedo apunta la angustia de su propia destrucción en el dramático soneto: "*¡Ah de la vida! Nadie me responde*". Las ruinas son otro símbolo que representan ahora la superioridad de la obra humana sobre su

propia vida, sin nada que ver con el tema amoroso como en el Renacimiento.

El retorno de la filosofía estoica contribuyó decisivamente a crear este sentimiento de desencanto agudizado por la experiencia del tiempo, tema que se acompaña del de la soledad. Al mismo tiempo que se desarrolla el pesimismo, aumenta la admiración por el arte y muchas poesías directamente describen un cuadro o elogian a un pintor, pues el arte es capaz de superar el paso del tiempo.

El concepto de imitación renacentista dio paso al nuevo concepto de crear al modo de la Naturaleza. El arte supera ahora a esta, pues no es caduco y además la perfecciona, por lo que es así que Gracián exclama que "es el arte complemento de la Naturaleza y otro segundo ser, que por extremo la hermosa y aun pretende excederla en sus obras".

El propio contraste entre arte y naturaleza sirve de tema para muchas composiciones poética y a veces, en el motivo de las ruinas o jardines, se unen los dos elementos (sensualidad y enseñanza moral). Además la Naturaleza sirve para mostrar el desencanto, que se evidencia tras una belleza efímera (*¿Ves esa rosa que tan bella y pura?*, escribe Calderón).

Derivado de la concepción renacentista de belleza, el hombre barroco se siente impulsado a gozar de todo cuanto le rodea, de ahí igualmente que la Naturaleza sea un tema en sí mismo, sirviéndose el escritor de la adjetivación y la abundancia de símiles y metáforas basadas en ejemplos que contienen color (como las piedras preciosas o la paleta del pintor).



En resumidas cuentas, el arte barroco discurre por extremos opuestos y ningún escritor se redujo a una tendencia porque el desencanto estaba presente en todas partes, desencanto del que Quevedo realizó una completa personificación que alcanzaba a todas las formas de vida y comportamiento social en El mundo por de dentro:

- "¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no [...] ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si le llames? [...]"

- Eficaces palabras tienes, buen viejo. [...] ¿Quién eres [...]?"

- Yo soy el Desengaño. [...] Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor [...], que tú no alcanzas a ver sino lo que parece.

- ¿Y cómo se llama -dije yo- la calle mayor del mundo [...]?"

- Llámase -respondió- Hipocresía, calle que empieza con el mundo y que acaba con él; y no hay nadie casi que no tenga, si no una casa, un cuarto o un aposento en ella."

4. Arte y artificio en la creación literaria: la importancia de la palabra

La alta consideración del valor de la palabra en el Renacimiento resultó en uno de los resortes más poéticos y complejos de la literatura barroca, pues la lírica de Góngora y el teatro de Calderón son la culminación de una estética barroca cuya característica procede de la intensificación de los recursos renacentistas.

El ahondar en la etimología de los nombres, en su misteriosa capacidad de relaciones, significaba desentrañar el origen del ser. Por otra parte, el ingreso de lo popular en el arte se manifestó en los nombres de los graciosos en el teatro (*Tosco, Zoquete, Golilla...*). Si Góngora fue el creador de una lengua poética original donde los términos artísticos tenían gran importancia, Calderón llevó al límite la exploración de los aspectos semánticos y sensoriales

de los nombres, tendencias ambas ya iniciadas en el Renacimiento.

Pintores y escritores mostraron así ese deseo tan barroco de trascender el tiempo por el arte, que en los escritores se centraba en el arte de la palabra. Para conseguirlo se necesitaba la reflexión y el artista no sólo se consideraba un ser con intuición sino un auténtico pensador.

Los escritores incluso mostraron un gran entusiasmo por encontrar correspondencias firmes entre los colores y su significado, lo que Baudelaire llevará a la culminación en el s. XIX. Este sentido simbólico de los colores guarda relación con otros artificios retóricos como los emblemas, enigmas o jeroglíficos de carácter críptico; que buscaban destacarse del *vulgo* (término sin connotaciones peyorativas en el Siglo de Oro) a fuerza de mostrar la superioridad intelectual a través de la erudición y la agudeza.

Se buscaba así la originalidad del lenguaje y la armonía y musicalidad del verso, incorporándose términos musicales y construyéndose metáforas atrevidas y brillantes, tendencia que Góngora y sus seguidores llevaron al exceso. No faltarían las críticas a estos "*culteranos*", como las de Quevedo: "*Y en la Mancha, pastores y gañanes, / atestadas de ajos las barrigas, / hacen ya cultedades con migas*".

La otra tendencia extrema, la intelectual o conceptual, tendía al laconismo y dificultaba la comprensión por los muchos elementos semánticos que convergían en las palabras, efecto que permitía ocultar la verdad y que por tanto es más acusado por ejemplo en los personajes como la Culpa o Lucifer, que tratan de vender con el lenguaje. Por eso el tratado *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián no es sino una exposición sobre el carácter seductor de la mentira con la que ha de vestirse la verdad para enseñar o transmitir ideas.

El público de la época gustaba de la improvisación y de la rapidez mental de los escritores, celebrándose auténticos certámenes que llegaron a acabar en sangre. Y es que si la cultura era un síntoma de prestigio, toda la sociedad disfrutaba con ella: la comedia nueva barroca permitió una familiaridad del pueblo con la cultura que difícilmente podemos entender desde nuestra perspectiva.

De la mano de la literatura (tanto por sus textos como por los decorados teatrales), el arte cobró un interés popular y bañaba la sociedad de la época en diferentes aspectos. En ese ambiente, donde la pintura y el arte habían suplantado a la realidad y a la Naturaleza, y donde el ingenio y el afán de originalidad primaban sobre la naturalidad, el desarrollo de la lengua llegó al máximo esplendor.

El teatro catalizó y favoreció las innovaciones líricas, que tan mal separaban apariencia de realidad. La obsesión por la novedad y por lo extraño y extravagante, fue muy intensa, y todas las artes valoraron el principio de la originalidad y todas quisieron confundirse en la primera gran interrelación artística de la historia para expresar el *prodigio del mundo* barroco.

Se defendió por tanto la modernidad y la libertad de creación, plasmadas sobre todo en las grandes interconexiones entre las artes, postura por ejemplo de Pacheco en *El arte de la pintura*. Es así que los claroscuros, las interpretaciones simbólicas de los objetos y las técnicas de estructuración de los cuadros se corresponden con las estructuras literarias (cuadro dentro del cuadro igual a teatro dentro del teatro; acción principal y secundaria igual a diferentes planos pictóricos).

Por el contrario la ciencia había visto las puertas cerradas a toda novedad por la Inquisición y su *Índice de libros prohibidos*, lo que desarrolló una cultura paracientífica y extraacadémica derivada de la alquimia. Se interpretaron especulativamente los libros sagrados, la astrología se estudiaba en las universidades, mientras que la magia triunfaba a nivel popular, fuentes todas ellas de nuevo léxico y de metáforas literarias. Dentro de esa visión mágica de la Naturaleza se trataba de ver el reflejo divino, asimilándose el mundo pagano al cristianismo.

También las doctrinas de Ptolomeo, Plinio, Aristóteles o Galeno despertaban interés y enriquecieron igualmente la lengua común y el lenguaje poético; pero por el contrario las

nuevas ideas de Copérnico o Galileo no calarían hasta el siglo XVIII, por lo que es así que la literatura del XVII siguió mostrando a la Tierra en el centro del Universo y dando una posición privilegiada al Hombre.

En cualquier caso la introducción de nuevas palabras, tanto por cultismo como por derivación, revitalización o extranjerismo fue incesante. Por ello abundan los términos conceptuales abstractos (*inmensidad, capacidad*) así como una arquitectura mental silogística (*como si, porque, luego*) y una técnica expresiva acorde con la lógica expositiva que se manifiesta en las enumeraciones o en las repeticiones.

Se puede afirmar que la literatura barroca no solo ahondó en los principios de la razón para lograr su inspiración sino que asimiló todo cuanto pertenecía a la sociedad (culto y popular), a la vida y al cosmos para transmitir, recreada, una nueva realidad. Incluso ahondó, adelantándose al simbolismo, en la preocupación por la palabra y por la lengua para acceder a lo intemporal y buscar las raíces de la creación divina, sin olvidar la tradición petrarquista sobre la visión amorosa.

El proyecto de Góngora de crear una lengua poética diferente a la lengua común, así como la preocupación por la etimología y los juegos polisémicos de Quevedo y Calderón, hacen de este periodo uno de los más ricos de la lengua.

9. La renovación poética del Barroco

1. Del artificio a la poesía pura: Góngora
2. Tradición, lirismo y vitalismo en Lope de Vega
3. Inteligencia y desengaño en la poesía de Quevedo
4. Poesía y pintura: arte y pensamiento como superación del tiempo
 - 4.1. Los elogios de los escritores a pintores y a la técnica pictórica
 - 4.2. El poder inexorable del Tiempo sobre la Naturaleza

La supremacía del arte en el Barroco era una manera de rescatar lo efímero de la vida, y para lograrlo revolucionó todos los niveles de la lengua: el léxico, la semántica y la sintaxis; siendo la poesía sin duda el vehículo en que mejor se ensayaron todas las novedades. Por su brevedad sus recursos estaban condensados, el vocabulario se enriqueció con nuevos términos y se utilizaron los recursos argumentativos de la teología, la filosofía y la escolástica (que hacían referirse a la divinidad por antítesis frente a lo humano: "*infinito*", "*inmortal*")

Lo que se conoce como conceptismo y culteranismo fueron dos caminos para solucionar un problema más hondo que el mero artificio o la muestra de ingenio, puesto que se halla en la raíz de la existencia del XVII: se trataba de utilizar la capacidad del lenguaje para trasladar al exterior la multiplicidad de fuerzas del interior del individuo que descomponían su equilibrio.

1. Del artificio a la poesía pura: Góngora

En la encrucijada en que vivió Góngora (1575-1627) coincidieron los más eminentes escritores y resultó muy difícil destacar. La moda del s. XVI de los romances viejos era un estímulo para la producción de poetas como Góngora y Lope, renovadores de la poesía tradicional.

El segundo lo consiguió a través de su lirismo, musicalidad y naturalidad que conectaban con el gusto popular, por lo que Góngora debió buscar la renovación por otro camino: aprovechó su formación humanística para rescatar temas y formas poco conocidos de los mitos clásicos.

Al mismo tiempo su preocupación por el lenguaje le llevó a estudiar todas las posibilidades expresivas de las palabras, fijándose en su capacidad evocadora, sensorial y sugeridora, por lo que pocas veces nombró a los objetos por su nombre sino por otros más significativos (pero menos conocidos) o que se asociaban a otros conceptos. Así enriqueció extraordinariamente el vocabulario, rompió con las formas petrarquistas, estableció un sistema sintáctico más amplio y dominado por el hipérbaton, y fue maestro de la perífrasis.

De esta forma logró una originalidad desconocida hasta entonces consistente en la

recreación de la naturaleza en términos artísticos: era una lengua poética diferente a la habitual y que se desprendía de lo que el Renacimiento había convertido en tópico, seleccionando lo desconocido tanto de la vertiente culta como popular.

En su obra están representados los temas más importantes del Barroco, orientados hacia la trascendencia y hacia el mundo y los sentidos. Entre los primeros destacan el tiempo, el desengaño, las lecciones morales y el valor de la vida y de la muerte. De los segundos, la exaltación de la belleza, la afirmación de la vida, la importancia del amor y el elogio de la Naturaleza. El tema del sueño como ilusión cobró igualmente una gran importancia, como puede verse en el soneto dedicado "A un sueño". Estilísticamente, la preferencia por los valores plásticos (luz, color, sombra, contrastes) se manifiesta en las metáforas, comparaciones y adjetivación procedente del mundo de la naturaleza o de la paleta del pintor.

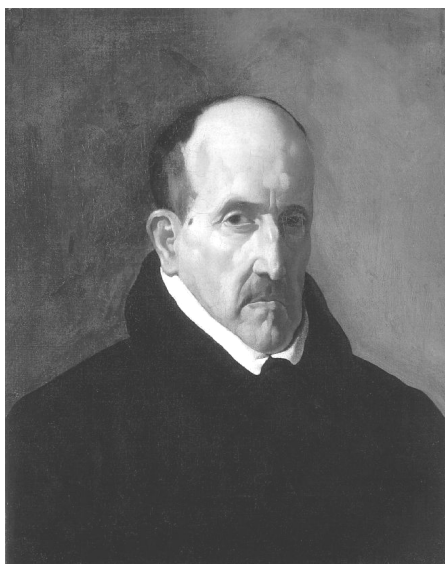
El soneto dedicado a la muerte de El Greco condensa las cualidades artísticas que pueden descubrirse en su propia poesía, que al igual que al pintor, le permiten trascender con la forma el contenido de la palabra, llevando el soneto a su máxima perfección. Hacia el fin de su vida predominará sin embargo el tono desengañado y dramático, que se corresponde con su situación personal, llegándose a un agrio conceptismo.

En cuanto a la poesía popular, Góngora escogió sus elementos más cultos (llegando a valerse de enteros estribillos muy conocidos) y los glosó tanto con gran finura como con intención veladamente sarcástica. Y es que desde sus inicios mostró una tendencia a la desmitificación, la sátira y la burla a lo respetado social y culturalmente (que en otros momentos si consideró), llegando al extremo en su *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618).

Su decepción personal le llevó a romper sus normas anteriores, que no obstante le llevarían a ser considerado como el guía de la moderna estética o símbolo de la verdadera poesía (por autores como Baudelaire, Rubén Darío, Dámaso Alonso o Juan Ramón Jiménez).

De entre sus creaciones vamos a destacar diversas composiciones. La letrilla lírica *No son todos ruiseñores*, inspirada en una canción popular, fue muy popular en su tiempo y alcanzó a ser alabada por los escritores Modernistas. Destaca también un *Romance amoroso* y el soneto *A Córdoba*, una de las escasas composiciones en las que se deja llevar por el sentimiento, en este caso el afecto a su tierra natal: "*¡Oh siempre gloriosa patria mía, / tanto por plumas cuanto por espadas!*"

En sus *Sonetos amorosos* se acumulan los símbolos, imágenes y alusiones mitológicas para expresar el amor, caso de *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, cuyo protagonista se rodea de misterio y que Azorín consideró como símbolo de la tragedia del ser humano. "*Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido, el sol relumbra en vano*" así comienza uno de los más famosos sonetos del Barroco, que exhorta a gozar de la vida y se relaciona con otro de Garcilaso, si bien su último verso transforma el hedonismo renacentista en nihilismo barroco.



Al nacimiento de Cristo, Nuestro Señor fue un soneto religioso que le valió ser denunciado por hacer ver que la mayor hazaña de Cristo no fue su muerte y redención sino su nacimiento ("*Sino porque hay distancia más inmensa / de Dios a hombre, que de hombre a muerte*"). En el citado *A un sueño* el tema amoroso se presenta como el engaño de las apariencias y sólo con ese engaño que proporciona el sueño el amante puede ser feliz.

Al Conde-Duque de Olivares es en realidad un soneto autobiográfico donde resume su vida y coincide con las cartas personales en las que confiesa su triste situación; mientras que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, procedente de las *Metamorfosis* de Ovidio, permitía construir un cuadro de contrastes muy barroco entre la monstruosidad del cíclope ("*Un monte era de miembros*

eminente”) y la belleza de la ninfa: la transformación del primero en un ser tierno y delicado gracias al amor logra que el poeta transmita toda la dimensión grandiosa de la Naturaleza, que va transformándose en la medida que lo hacen sus protagonistas.

Por último sus *Soledades*, escritas en silvas, representan la culminación e incluso prolongación de la anterior *Fábula*. En ellas la presencia de la Naturaleza y el mundo rústico tienen, junto con el ambiente marítimo, una importancia fundamental. En relación con la *Fábula*, en las *Soledades* pasa a ser primordial lo que allí era secundario, y desaparece por completo la anécdota. Se centra únicamente en la palabra poética como creación del mundo. Estaban proyectadas en cuatro partes, correspondientes a las cuatro edades simbólicas del hombre, si bien solo escribió dos.

2. Tradición, lirismo y vitalismo en Lope de Vega

A diferencia de Góngora, Lope de Vega (1562-1635) se muestra como un caso único de armónica convivencia entre vida y obra, por lo que sus versos constituyen una secuencia escalonada de los acontecimientos más importantes de su vida (“¿Qué no escriba decís o que no viva?”). Formado en la cultura renacentista, poetizó mitos en obras como *La Filomena*, *La Andrómeda* o episodios de La Odisea en *La Circe*.

Pero si estuvo abierto a la tradición culta de tipo italiano, también fue receptor de la tradición española tanto culta como popular, haciendo una síntesis muy personal que si es popular tampoco excluyó por tanto lo culto. Igualmente no fue ajeno a las innovaciones de Góngora, que adaptó a lo clásico, siendo esta su auténtica renovación en lo lírico.

Y es que su producción poética está dispersa en todas las obras, tanto prosa como especialmente teatro, habiéndose publicado solo una pequeña parte como libros de poesías. El tema fundamental de su lírica lo ocupan sus sentimientos personales, dando el amor cohesión a sus poesías, que son siempre fruto de una pasión verdadera.

Aunque ensayó todos los metros, tuvo predilección por el romance, llegando a defenderlo explícitamente en sus *Rimas* por ser el más adecuado para expresar “*cualquier concepto con fácil dulzura*” y por ser propio a la lengua castellana, por lo que no ha de extrañar que algunos de sus romances pasaran a formar parte del *Romancero general*. Lope fue también maestro en *lírica musical*, esto es, en crear canciones populares (*mayas*, *villancicos*, etc.), consiguiendo así el definitivo trasvase entre lo popular y lo artístico que encauzó con gran éxito en su teatro.

Además de esta vertiente popular, Lope fue un gran creador de poesía culta, caso de las *Rimas sacras*, que incluyen sonetos ascético-místicos, elegías tan emotivas como la dedicada a la muerte de su joven hijo (*A la muerte de Carlos Félix*) o églogas como la dedicada a *Filis*. La fama de Lope nunca se eclipsó, pero a partir del entusiasmo de Juan Ramón Jiménez en el siglo XX por su vertiente popular, aumentó el interés por su poesía y se reconoció en ella el mismo fluir de la tradición viva que ha llegado a nuestros días.

Entre los ejemplos a leer tenemos mayas como la que comienza con “*En las mañanicas / del mes de mayo / cantan los ruiseñores, / retumba el campo*” y sonetos morales, líricos o religiosos. También sonetos amorosos como el primero de las *Rimas*, donde reconoce su sentimiento en la poesía; el tercero (“*Desmayarse, atreverse, estar furioso*”); el quinto (“*Y es la mujer, al fin, como sangría / que a veces da salud y a veces mata*”) o el sexto, que bajo forma pastoril narra un episodio autobiográfico. También aparece el famoso *Soneto de repente*: “*Un soneto me manda hacer Violante / que en mi vida me he visto en tal aprieto*”.

3. Inteligencia y desengaño en la poesía de Quevedo

A diferencia de Góngora, en quien domina el mundo sensorial, y de Lope, en quien la vivencia humana y el mundo natural constituyen el centro de su producción, en Quevedo predomina lo intelectual, habiendo vivido el momento de mayor tensión barroca (1580-1645).

Famoso desde muy joven (si bien su obra lírica se publicó tras su muerte), su poesía refleja los sentimientos humanos más contradictorios (amor-odio; Dios-mundo; trascendencia-burla) y sus preocupaciones personales e ideas políticas y filosóficas, estando presentes todos los temas: desde el amor más idealizado a la burla más procaz, por lo que su lírica es una evidencia clara del triunfalismo y el desencanto del hombre del XVII.

Entre sus temas destaca el amoroso (más de 450 composiciones de gran calidad), lo que le ha valido ser calificado por Dámaso Alonso como "el más alto poeta del amor en la literatura española", ya que el mismo consideraba que "es imposible estar sin amor el corazón". Este tema se caracteriza tanto por la autenticidad de los sentimientos como por la síntesis de cancioneros, petrarquismo y platonismo en su expresión. Todos los tipos de amor aparecen en su lírica, preconizó el *sentir* previamente para poner componer y mostró el apasionamiento de sus versos amorosos en sus personales imágenes que expresan el sufrimiento por amor, que dio lugar a la potente unidad Amor-Muerte.

En su denominada poesía metafísica adelantó posturas propias del existencialismo moderno. El tradicional ser para la muerte se muestra en sus versos como algo personal, acentuando el dramatismo. Temas como el *Carpe diem* y la vanidad humana revelan igualmente el desgarrón afectivo de su poesía; mientras que los motivos de entre otros ruinas o relojes, acentúan el protagonismo del tiempo.

Es justo esta fragilidad de la vida la que deriva en la importancia de su poesía religiosa. En los *Salmos* aparece la esperanza de Cristo, siendo para él otras formas de consuelo la labor intelectual y el pensamiento estoico. Adelanta además el tema del dolor de España, llegando a identificar a medida que avanzaba su vida, sus problemas existenciales con los del país ("Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados").

Pero junto a toda esta poesía seria aparece una burla y sátira ("Érase un hombre a una nariz pegado") que a todo atacó, albergando modelos extremos de deformación comparables a los esperpentos de Valle-Inclán, por lo que no es de extrañar que su crítica política le llevara al final de su vida a la cárcel, pudiéndose incluso calificar como de poeta comprometido ("No he de callar por más que con el dedo, / ya tocando la boca o ya la frente, / silencio avises o amenazas miedo").

Su mayor originalidad consistió en crear un lenguaje preñado de literatura, pues gracias a su conocimiento de la lengua y de la cultura, consiguió una riqueza verbal capaz de expresar con apasionamiento todo lo que le interesó. Así pues, pese a estar encerrada en los moldes métricos de la época, su poesía adelantó el desgarró romántico y ha sido modelo para los escritores modernos.



4. Poesía y pintura: arte y pensamiento como superación del tiempo

La relación poesía-pintura, motivada por razones estéticas e ideológicas, permitió como sabemos el enriquecimiento del lenguaje y la ampliación de motivos literarios. Tanto poetas como pintores se admiraron mutuamente, retratándose los unos a los otros con palabras o con pinceles. El poeta antólogo de ese período y gran pintor de imágenes, Pedro Espinosa, fue

modélico en alabar a pintores y en utilizar términos de luz y color propios de la pintura. Y es que hubo muchos poetas que muestran una Naturaleza transformada en Arte, salvándola así de la muerte o utilizándola como enseñanza moral.

A continuación encontramos dos apartados, el primero recoge algunos ejemplos de los poetas barrocos en los que se elogia a un pintor o al arte de la pintura por su inmortalidad (ver 8.3), mientras que el segundo muestra ejemplos representativos del poder del Tiempo sobre todo lo vivo. Lo importante del primer grupo de composiciones es que no sólo procedían de la admiración por los artistas, sino que son el resultado del pensamiento barroco dramático: la angustia producida por el Tiempo. Como afirmó Quevedo, la pintura actuaba en "*desprecio del Tiempo y de sus leyes*". Ofrecemos ejemplos de composiciones dedicadas a pintores y a la técnica pictórica y otras dedicadas al poder inexorable del tiempo y a sus consecuencias en la Naturaleza.

4.1. Los elogios de los escritores a pintores y a la técnica pictórica

Tras el *Soneto a Antonio Mohedano pidiéndole que pinte a su dama* de Espinosa, tenemos la *Inscripción para el sepulcro de Dominico Greco* de Góngora, que ha servido para relacionar su poesía con la pintura del Greco: Machado consideró este soneto como uno de los más perfectos del castellano, donde "*la palabra pinta y la sintaxis dibuja*".

Por su parte Lope de Vega ("*Bien es verdad que llaman a la poesía / pintura que habla, y llaman la pintura / muda poesía [...]*"), además de contribuir al enaltecimiento de la pintura como arte liberal con un *Memorial en favor de los pintores*, alabó en sus poesías a entre otros a Rubens o a Carducho; y escribió composiciones tales como *A un pintor enamorado de una dama cuyo retrato hacía*.

Quevedo, en la extensa silva dedicada *Al pincel*, resumió la superioridad del Arte sobre la Naturaleza por carecer de tiempo, y mostró asimismo el conocimiento que el poeta tenía de la pintura. ("*Tú, si en cuerpo pequeño, / eres, pincel, competidor valiente / de la Naturaleza*"). Gabriel Bocángel escribió un *Retrato de Su Majestad por Martínez Montañés, esculpido en barro*, mientras que Pacheco, además de ser un teorizador del arte, también fue poeta, de lo que da buena fe el soneto dedicado a su yerno: *A Diego de Silva Velázquez* ("*Y verás cuánto extiende tu memoria / la fama, por tu ingenio y tus pinceles*").

4.2. El poder inexorable del Tiempo sobre la Naturaleza

Se ha considerado el tiempo como el verdadero protagonista del drama barroco. No hay que olvidar que fue el momento del auge de la relojería y que se usaron esos y otros motivos para expresar la fugacidad de la vida. Si Quevedo fue quien con más fuerza reflexionó sobre el tema, todos constataron la agonía que deparaba su existencia y la vanidad de la belleza y lo creado.

Por ello el arte se consideraba superior y por lo mismo la Naturaleza se interpretaba en términos artísticos (colores, piedras preciosas) para salvarla de su aniquilación. Precisamente la dualidad entre la grandeza del arte, inmortal, y la vida mortal y breve del hombre y la Naturaleza condiciona toda la creación barroca. Todos los autores manifiestan esa doble tendencia propia de la época conflictiva que adelanta la modernidad.

10. Modalidades de la prosa barroca

1. Cervantes y la creación de la novela moderna: *Don Quijote de la Mancha*
2. Prosa de ficción: arte y narrativa. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*
3. El mundo realista y costumbrista de los pícaros
4. Prosa moral y alegórica: de los *Sueños* de Quevedo al *Criticón* de Gracián
 - 4.1. Otras formas alegóricas de acercarse a la realidad

Si la poesía y el teatro conocieron un auge y calidad extraordinaria, la prosa conoció momentos de gran esplendor y prácticamente todos los poetas y algunos dramaturgos la trabajaron. Lope de Vega experimentó todos los géneros, Tirso de Molina cultivó la prosa de carácter misceláneo en *Los cigarrales de Toledo* (de estructura semejante al *Decamerón*) y Quevedo exploró todos los géneros realizando obras de gran originalidad.

Gracián culminó en el *Criticón* el sentido alegórico y didáctico, Saavedra Fajardo vertió en su *República literaria* el carácter de sueño alegórico para adentrarse en el mundo del arte de todas las épocas, y en las *Empresas políticas* mostró su preparación en leyes y el interés por la política.

También la Historia, de la mano del padre Mariana, logró los más insignes ejemplos. Igualmente la prosa de carácter religioso tuvo un gran desarrollo. Desde su óptica puede interpretar todos los aspectos de la vida social o detenerse a reflexionar sobre la heterodoxia.

1. Cervantes y la creación de la novela moderna: *Don Quijote de la Mancha*

La obra de Cervantes (1547-1616) significaba la puerta abierta a una de las creaciones más originales que cabe imaginar en aquellos momentos y que desde el presente es difícil comprender sin una perspectiva histórica adecuada. Su obra está radicada en el cruce del Renacimiento al Barroco y por tanto su aportación está preñada de elementos conflictivos procedentes de la transición de una época de equilibrio a otra de inestabilidad.

Los ideales dejan paso a la dura realidad y Cervantes trata de armonizar los unos con la otra sin renunciar a ninguno de ambos. Todo el proceso psicológico y moral que sufre el caballero Don Quijote y todos cuantos le rodean en el transcurso de sus aventuras, representa el paso del idealismo renacentista al desengaño barroco.

Su muerte, definitivamente cuerdo, simboliza la renuncia a los ideales por parte del pueblo y la aceptación de la triste realidad. Para España, la realidad era la pérdida del Imperio y el inicio de la decadencia. Cervantes, como testigo directo de la complejidad de ese momento, supo transmitir, sobre todo en su novela más famosa, ese estado de transición y, entre humor, melancolía, ternura y burlas, nos dejó además de la creación más original, el documento vivo

de un estado anímico compartido por todo un pueblo y expresado en la pareja complementaria de Don Quijote y Sancho.

El significado de Cervantes en la historia literaria española y universal radica en el alcance fundamental de su aportación a la narrativa novelesca y a la creación de un prototipo humano: Don Quijote. Cervantes aporta la novela moderna, con la extensión, complicación, profundidad psicológica y sobre todo sentido narrativo en el que se mezclan realidad y ficción hasta crear la ilusión auténtica de la vida con su complejidad y su dimensión humana universal. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* es, según esto, la verdadera primera novela moderna, que se sustrae a la narrativa de ficción de los libros de caballerías o la fría y artificial de la novela pastoril.



El prólogo a la primera parte (1605) resulta una declaración de la voluntad estética de su autor. En él se puede observar su propósito de escribir con naturalidad frente al exceso de retórica y erudición que caracterizaban otras obras; el capítulo XXXV de la Primera parte muestra un ejemplo de las aventuras del Caballero andante, mientras que el final de la Segunda parte (1615) se corresponde con el triunfo del Barroco representado por la vuelta a la cordura del caballero, y su muerte motivada por la melancolía, a la que había llegado por la ausencia de ideales.

2. Prosa de ficción: arte y narrativa. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*

La novela, publicada póstumamente en 1617, fue la última de autor. En el prólogo Cervantes confesaba estar "*con el pie en el estribo*" y se despedía de la vida y de la gloria. La historia no solo tiene interés en las aventuras propias de estas narraciones, llenas de fantasía y misterio, sino por las constantes relaciones entre literatura y pintura que ofrece.

El subtítulo (*Historia septentrional*) se debe a los lugares nórdicos donde se desarrollaban las aventuras de los dos primeros libros, porque los otros dos (de los cuatro en que se estructura la obra) no corresponden a esa ubicación. Es un libro donde la fantasía se une con lo visual y lo pictórico. Ofrecemos dos fragmentos: el capítulo quince del Libro segundo, que corresponde a un sueño de Periandro (Persiles) donde se le aparecen carrozas con los vicios y virtudes, al modo como se habían descrito en *El sueño de Polífilo*, y el capítulo primero del Libro tercero, en que al llegar a Lisboa se nos cuenta cómo el protagonista buscó un pintor para que pintase sus aventuras.

3. El mundo realista y costumbrista de los pícaros

La *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinero (1550-1624), cuyo carácter picaresco ha sido discutido por anteponer una visión positiva del mundo frente a las más negativas del auténtico pícaro, tiene sin embargo las características propias de la picaresca: el carácter realista, la forma autobiográfica y el carácter lineal del relato.

En este caso hay una coincidencia entre los datos biográficos del autor (estudiante en Salamanca, músico y gran viajero) y el protagonista. A diferencia de otros relatos picarescos su estilo es sencillo, ameno y natural; estructurándose en descansos o capítulos.

Por su parte *El Buscón* de Quevedo dibuja desde un punto de vista autobiográfico distintos episodios de la vida de Pablos, desde su nacimiento hasta su marcha a las Indias, y su paso por Alcalá, Segovia, Madrid, Toledo y Sevilla. Es un relato itinerante y por tanto posee una

estructura de viaje.

En cuanto a la función descriptiva, Quevedo utiliza una técnica deformante de la realidad, totalmente caricaturesca, precedente del esperpento de Valle-Inclán, como puede verse en la muy conocida descripción del dómine Cabra, compendio de toda una visión estética y, en el fondo, de la ética de la realidad.

4. Prosa moral y alegórica: de los *Sueños* de Quevedo al *Criticón* de Gracián

En *Los Sueños* Quevedo expresó unas visiones en las que su sátira parece condenar a toda la humanidad. No hay profesión ni escala social que escape a sus burlas, macabras en muchas ocasiones. Lo más característico y original es su estilo. Los personajes parecen títeres o esperpentos, gracias a las hipérbolas o metáforas utilizadas para describirlos. Asimismo, el tono moral, culto y las expresiones populares permiten ocultar una realidad que, en cualquier caso, queda desfigurada en una gran caricatura.

Baltasar Gracián (1601-1658) ha sido durante mucho tiempo uno de los escritores españoles más admirados en Europa y *El Criticón* una de las obras fundamentales de la literatura universal, admirada por Goethe y Schopenhauer entre otros muchos. Este último lo reputaba como "*uno de los mejores libros del mundo*".

Se trata de un escrito que recoge influencias muy variadas y que representa el espíritu barroco en su integridad. Es una obra de carácter alegórico que expone las cuatro etapas de la existencia humana (niñez, juventud, madurez y vejez) y la describe como una *peregrinatio*. Representa una alegoría en la que tiene cabida el concepto general de *theatrum mundi*. En concreto en el fragmento a leer (*Crisi demotercia*) se recoge la idea del mundo con un mercado, tal como lo dramatizó Calderón en *El gran mercado del mundo*.

4.1. Otras formas alegóricas de acercarse a la realidad

La novela alegórica, la estructura de sueños y de visiones constituían las posibles experiencias que el escritor barroco contaba para acceder al mundo de la verdad ya que directamente, por la experiencia de los sentidos, solo podía encontrar engaños. Por ello son de gran interés las técnicas narrativas que ofrecen las obras de Fernández de Ribera, *Los anteojos de mejor vista* (1627) y de Vélez de Guevara, *El Diablo cojuelo* (1641). Las dos tienen en común la perspectiva vertical, frente a la horizontal del costumbrismo de la época.

En *Los anteojos*, de estilo más sencillo y directo, Ribera propone el motivo de los anteojos (labrados por la experiencia y con el cristal de la verdad) para penetrar en la realidad. En *El Diablo* (cuya estructura narrativa participa del sueño y de las visiones) es el Diablo quien, salido de la redoma, acompaña al estudiante don Cleofás por los tejados de diferentes ciudades españolas y le enseña a ver todo desde dentro. Estructurada en 10 trancos (saltos), cada uno deja ver el teatro de cuanto observan.

En la novela del Ribera se muestra la imposibilidad de conocer la realidad y verdad del mundo si no se utilizan anteojos con cristales de la verdad del Maestro Desengaño. Cuando el personaje, recién llegado a Sevilla, se encuentra con un hombre que miraba a través de unos anteojos con los que ve "*las cosas en el mismo ser que son*", los utiliza para ver la ciudad desde la Giralda.

11. El teatro, género y espectáculo fundamental del Barroco

1. El teatro barroco: arte, literatura y espectáculo
2. De las primeras escenografías al teatro artístico de Calderón
3. El teatro como documento de época: fiestas y lugares famosos
4. Pintura y teatro: temas y motivos coincidentes

El teatro fue el género de mayor éxito del Barroco, disfrutando toda la sociedad de este espectáculo donde arte y poesía expresaban todo cuanto podía pedir el hombre de la época: prácticamente analfabeta, el teatro era uno de los pocos vectores culturales de la sociedad española del s. XVII (que estaba familiarizada con unos códigos iconográficos y simbólicos que hoy en realidad son difíciles de interpretar para los estudiosos).

1. El teatro barroco: arte, literatura y espectáculo

Al ser la época una realidad de contrastes extremos, de visualización esencialmente espectacular y de desbordamiento expresivo, el teatro fue una prolongación de una vida que gustaba de la teatralidad y la fiesta en el plano existencial. Los festejos y los jardines del momento adquieren un carácter teatral y de hecho estos últimos sirven de escenografía, caso del palacio del Buen Retiro, pues no en vano Felipe IV gustó del teatro e incluso llegó a actuar.

Había tres lugares diferentes para las fiestas teatrales: la Corte (para obras de espectáculo), los corrales populares (para las comedias) y la calle (fiestas sacramentales con los autos). Las comedias tenía un filón de temas en la propia vida cotidiana (incluso se eligen por títulos a algunos refranes), por lo que junto a esta aparecían las teorías cosmológicas y diversos principios del saber. Por eso Calderón, junto a las ideas universales de *La vida es sueño*, es autor de comedias como *Casa con dos puertas mala es de guardar* y de otras relativas a comportamientos sociales como *No hay cosa como callar*.

La comicidad estaba presente hasta en las piezas más serias, ya fuera a través de los juegos escénicos como por la palabra y por los personajes (graciosos, villanos, rústicos), y tocó a todos los elementos de la vida de la época (tipos, hábitos, comidas, costumbres, insultos o defectos físicos y morales, etc.). Por su parte la importancia de la pintura en la época permitió que el teatro la utilizara en escenografías, y refleja que no era tan ajena al grueso de la ciudad como podemos pensar.

Poco a poco los espectáculos se fueron enriqueciendo y complicando, hasta que las escenografías de Calderón se volvieron fastuosas y ricas, en un proceso paralelo a la complicación de los retablos eclesiásticos del periodo. Y es que la ceremonia religiosa se

reviste en el siglo XVII de los mismos caracteres teatrales que las ceremonias cortesanas, por lo que fiestas como la del Corpus se acompañan de elementos populares y de representaciones teatrales. Incluso los autos de fe unirán a religión, política y vida pública teatralizando la ceremonia de la muerte.

No obstante la pintura no solo influyó en lo escenográfico sino que, como sabemos, llegó a ser incluso un tema importante en Lope de Vega o Calderón. Del primero son *La quinta de Florencia*, que se articula a partir de un cuadro que excita la imaginación del protagonista, o *La viuda valenciana*, donde la pintura está muy presente. El segundo dio lugar a obras como *El pintor de su deshonra*, teorizando sobre la misma en *Darlo todo y no dar nada*.

Los autos sacramentales, piezas alegóricas de un acto de tema eucarístico pero de argumentos variados (mitos clásicos, leyendas medievales, etc.), se representaban en las plazas durante el Corpus utilizando unos carros ricamente decorados que pasaron de servir para hacer entrar, actuar y salir a los actores, hasta convertirse en complejas maquinarias escenográficas. Sería Calderón quien elevó el género a su máximo esplendor al complicar el significado teológico y filosófico de sus propuestas.

Por último, además de en plazas y corrales, los palacios y sus respectivos jardines fueron también un ámbito fundamental de representación. Con motivos de las fiestas, estos últimos se convertían en grandes tablados para unas recreaciones que conjugaban así a la naturaleza y al arte (agua, olores, sonidos, vistas de bosques y florestas, esculturas, etc.).

La gloria de Niquea fue la primera experiencia de este tipo y tuvo lugar en 1622 en el Palacio de Aranjuez. Más tarde se estrenó *La selva de Amor* de Lope de Vega, égloga pastoril para la que se hizo traer al mejor escenógrafo italiano (Lotti) y que según Lope "lo menos que hubo en ella fueron mis versos".

Calderón también contribuyó a espectáculos como *El mayor encanto amor*, que llegó a durar seis horas, pasando a contar para ello al final de su vida con el *Coliseo del Retiro*, un teatro con toda la maquinaria necesaria. La importancia de lo escenográfico era tal que la calderoniana *Los tres mayores prodigios* necesitaba de tres teatros para ser representada, aunque la aportación fundamental de Calderón fue la creación de la zarzuela barroca y de la ópera española. En estas últimas realizó una síntesis de las artes: arquitectura y escultura en escenarios y decorados, música y canto, texto literario y poético, todo ello unido a la naturaleza del espacio de representación.

2. De las primeras escenografías al teatro artístico de Calderón

Pero además de un género literario en combinación con una forma espectacular, el teatro es también una fuente de información sobre usos, costumbres y sobre todo intereses artísticos; siendo un factor muy interesante la traslación de lo mítico a la escena y la síntesis ente lo culto y lo popular en estos espectáculos.

La mencionada *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, fue la primera experiencia de teatro de Corte. De ella sabemos que requirió de un teatro de "115 pasos de largo por 78 de ancho", que contó con estatuas y con tantas luces que "quedó dudosa la noche", y que entre otros efectos espectaculares el protagonista partía en dos una gran peña, un águila aparecía y volvía a desaparecer, había leones artificiales... hasta llegar al final en que una montaña recubre el escenario para dar lugar a un jardín con flores e incluso fuentes.

Por su parte *La selva sin amor* introdujo de la mano de Lotti la técnica italiana de los escenarios en perspectiva que cambiaban a la vista del público, habiendo dejado escrito Lope que se representó el mar, las olas, el carro volante de Venus o la selva.

Fieras afemina amor es la obra de Calderón de mayor complejidad escenográfica (1670) y de

hecho la cumbre del espectáculo teatral, ocupándose él mismo de los detalles escenográficos. En ella había vuelos y apariciones de dioses, ciudades amuralladas repletas de soldados, animales, truenos y relámpagos, montañas y extraordinarios jardines.

3. El teatro como documento de época: fiestas y lugares famosos

Para aproximarnos a la realidad de las fiestas de la época, hemos de acudir a los textos teatrales, documentos vivos de la realidad. *La carbonera*, de Lope de Vega, refiere la fiesta que vive Sevilla con motivo de la llegada del rey ("*En mirar calles, ventanas, altares, paños, historias, y pinturas que adornaban, se me pasaron dos horas*"). Su narración responde al importante papel que tenían en las fiestas las sensaciones, especialmente las visuales y auditivas. *El Argel fingido*, también del mismo autor, refiere otra fiesta igualmente espectacular.

El teatro también actuó como catalizador de las costumbres, presentando vivos los centros de interés humano, cultural y social de la época. *El castigo del discreto* de Lope describe Madrid y *La púrpura de la rosa*, *El laurel de Apolo* o *El golfo de las sirenas* de Calderón describen la Zarzuela, el Pardo o el Alcázar Real. Lope, en *La octava maravilla* realiza una minuciosa descripción de El Escorial, así como igualmente fue loado el palacio y los jardines de Aranjuez ("*Hibleo de España*" / "*Admirable dosel de la primavera*" / "*Sagrada esfera del cuarto Felipe*").

4. Pintura y teatro: temas y motivos coincidentes

Si las relaciones entre poesía y pintura son estrechas, aún lo son más las de teatro y pintura: el teatro toma los términos de la técnica y los objetos pictóricos, bagaje que se alterna con creaciones que son verdaderas pinturas en verso de la Naturaleza, captada en diferentes momentos.

Rojas Zorrilla gusta de amaneceres y nocturnos, Calderón alterna los momentos y luces pero se decanta por los colores azules, Carducho consideraba pintores a los dramaturgos y Apeles era citado en las obras, pues ciertamente la pintura era un filón para componer comedias ("*...hago comedias a pasto*"). Dramaturgos y pintores compartían unos mismos intereses y tendían a relacionarse, y los primeros llegaban a utilizar el verbo pintar como sinónimo de describir ("*Pintádmela*", exclama un protagonista de Tirso para que le describan a una mujer).

Todos los géneros pictóricos aparecen en el teatro: las pinturas de paisajes, que dan lugar a largas descripciones (como la descripción de Sevilla en *Tan largo me lo fiáis*), y dentro de estas las pinturas de jardines por ser un espacio relacionado con la mujer y el amor, temas preferidos del teatro para dramatizar diferentes conflictos.

Igualmente adquieren extraordinario interés los retratos femeninos: en *Entre bobos anda el juego* de Rojas se maldice a un pintor que no hizo justicia al rostro de la amada, caso parecido al de *Progne y Filomena*, pues son frecuentes los dramas motivados por la distancia entre el original y la copia.

Toda la estética neoplatónica al servicio de la idealización femenina, ya muy estereotipada desde el Renacimiento, cobraba nueva forma en la pintura y en el teatro. Si Rubens revelaba cuanto significaba el retrato como objeto amoroso, en *Del rey abajo, ninguno*, se observa cómo el rostro de la amada (luminoso, con carmín y blancura) superaba a cuanto existe en la Naturaleza.

En las obras de teatro se citan a los pintores ("*era una Venus divina / de Pablo Rubens pintada*"), pero también a cuadros famosos, que llegan a ser el eje dramático, caso de *La*

quinta de Florencia, donde un cuadro de Tiziano despierta los instintos violadores. Además los cuadros también pueden conformar espacios dramáticos.

En otras ocasiones el teatro utiliza motivos muy experimentados en la pintura, caso del caballo, por cuya acción, movimiento y simbolismo es un motivo fundamental del barroco. Calderón fue el que mejor lo introdujo en escena, recreando muy bien el valor social de este animal, describiendo al caballo español en *Lances de amor y fortuna* e incluso dando entrada en una pieza a la estatua ecuestre de Felipe III ubicada hoy en la Plaza Mayor de Madrid.

La bañista desnuda e inspirada en la mitología (Venus, Dianas, ninfas y náyades), si bien siempre narrada y nunca en persona, tiene una función dramática fundamental y aparece siempre en torno al agua. Tanto pintura como teatro describen las mismas escenas, con la presencia de un furtivo espectador que da lugar al argumento dramático. Lope, en *La bella Aurora*, considera el espectáculo del baño femenino como lo máspreciado y superior a todos los posibles bienes cortesanos.

Las deidades desnudas eran encontradas tanto dormidas (*Amado y aborrecido*) como por cazadores (como en *Fineza contra fineza* de Calderón, que recrea el mito de Acteón y Diana), destacando el sueño de *El engañarse engañado* (de Guillén de Castro), que permite contemplar un baño propio de los cuadros de la época.

Las relaciones entre pintura, poesía y teatro son en definitiva abundantes: en otras obras se comparan las diosas vistas con "*Venus del Tiziano*" o en general con las formas de pintar a estas diosas, Calderón introduce a Flora como si fuera la misma escena que recreó Botticelli, pero otras veces se alude a la visión de mujeres de carne y hueso que hacen palidecer a las diosas paganas.

La mayor parte de las veces estas escenas se tratan de *metateatro*, escenas que se abren a su vez tras otros telones (normalmente la vegetación), y son altamente sugestivas, caso de las de Rojas Zorrilla, discípulo de Calderón que más veces recreó escenas con mujeres junto a arroyos o estanques.

12. La aportación de los dramaturgos

1. La revolución dramática de Lope de Vega: la comedia nueva
2. La mitología y su expresión en el teatro
3. La inclusión de la lírica en las obras dramáticas y el amor
4. Las grandes creaciones de proyección universal: mitos e ideas
 - 4.1. El conflicto del hombre moderno: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca
 - 4.2. Concepto de la vida como teatro: *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca

Tanto en teoría dramática como en la práctica escénica, el teatro barroco representó una verdadera revolución. Igualmente sus contenidos no sólo marcaron la importancia del texto poético sino que los autores construyeron verdaderos paradigmas de valor universal. Unas veces es el pueblo como personaje colectivo quien administra la justicia cuando el poderoso abusa; otras veces es un individuo quien se enfrenta al poder, y en muchos casos se muestra la superioridad de los sentimientos por encima de las normas y las estructuras sociales.

Además el teatro barroco diseñó el modelo fáustico, creó el personaje de don Juan y concibió las obras de pensamiento más universales como *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo*. Desde Lope de Vega a Calderón la trayectoria es muy rica en matices.

1. La revolución dramática de Lope de Vega: la comedia nueva

Desde que se inauguraron los primeros teatros comerciales en Madrid a finales del s. XVI, el teatro se convirtió en el más importante medio de comunicación social. Cuando Lope comenzó a escribir para el teatro, en la década de los ochenta, el teatro resultaba un negocio para los escritores; si bien el público ya no gustaba de las formas clásicas anteriores (unidad de acción, tiempo y lugar) y aplaudía las novedades.

Lope de Vega, de forma intuitiva, escribió sobre lo que al público le interesaba y de la manera en que mejor lo recibía. Su triunfo popular fue extraordinario y aunque utilizó en la práctica un nuevo modo de hacer teatro con el que obtuvo grandes éxitos, teorizó ese modo bajo el título *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) después de haber escrito casi 500 y contar con el aplauso del público.

En esa teoría dramática, ajustada a la novedad de su fórmula, y que fue continuada por todos los escritores, manifestaba sus diferencias con la comedia clásica y ratificaba el carácter moderno del teatro. En el poema traza un recorrido por el estado de las comedias de su tiempo, demuestra conocer las reglas clásicas y señala las características de la comedia nueva: libertad de temas, posibilidad de construir tragicomedias sin respetar las rígidas normas clásicas, didactismo de la comedia y necesidad de agradar al público. Todos los medios para

conseguirlo serán justos: "yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, con lo que se consigue es lo más justo".

2. La mitología y su expresión en el teatro

La presencia de los mitos en el teatro barroco ofrece gran interés para comprobar los recursos que los dramaturgos utilizaron para adaptar unas fábulas mitológicas procedentes en su mayor parte de la Antigüedad clásica (especialmente de las *Metamorfosis* de Ovidio). Vamos a ver así ejemplos de un género de gran vitalidad en la época, que permitió el uso de recursos escénicos de gran aparato y que con el correr del siglo evolucionó hacia lo musical y hacia las monumentales escenografías de fines del Barroco.

Igualmente resulta interesante observar el tratamiento dramático y teatral de lo que en su origen era un fenómeno poético. Así los autores actuaban no solo como poetas sino como artífices de un género nuevo que debe adaptarse innovadoramente a escena y un público de diferente extracción social, aunque ayudados por arquitectos, pintores y otros tantos artistas.

Y es que raro fue el poeta dramático que no sintió atracción por la mitología, siendo los más creativos Lope de Vega y Calderón, que dieron lugar (con el apoyo de la Corte) a un espectáculo de ostentación de la vida y la literatura hasta extremos difícilmente comprensibles actualmente.

Pese al apoyo real el fenómeno no era exclusivo de la Corte, por lo que la definitiva difusión y vulgarización de los mitos clásicos (tras su previa *cristianización* medieval) se hizo mediante el vehículo poético del momento, que es como nos han llegado a nosotros en la tradición literaria.

Esos mitos fueron entonces poetizados y por tanto revitalizados desde una perspectiva diferente y a veces *resacralizados* por los autores al otorgarles una nueva sustancia religiosa procedente de la alegoría que se aplica a ellos por ejemplo en los autos sacramentales. Así los dramaturgos unieron dos historias en tema y argumento para darnos una unidad en la que no se distinga uno de otro.

Sin embargo la *manipulación* de los mitos clásicos que supone esta alegoría no debe entenderse en sentido peyorativo, pues es una de las necesidades obligadas de la trasposición alegórica. El proceso no es gratuito sino hábil, y si los personajes son *esquemáticos, abstractos y conceptuales*, es lo propio del género: el teatro alegórico mitológico no debe ser visto como defectuoso por ser muy abstracto y conceptual, porque precisamente esa es su razón de ser.

En *Adonis y Vega*, de Lope de Vega, Venus cuenta a Adonis la fábula de Hipómenes y Atalanta para aconsejarle que no vaya de caza, escena idílica que en realidad está preñada de tristes augurios y que procede de Ovidio. También de Lope, *El marido más firme* es Orfeo por su inquebrantable amor por Eurídice que va más allá de la muerte. La escena a leer muestra el lamento de Orfeo en unos versos llenos de lirismo renacentista en los que evoca su recuerdo en comunión con la Naturaleza misma.

Por su parte *Celos aun del aire matan* de Calderón, que es la primera ópera española, refiere la fábula de Céfalos y Procris que había poetizado Ovidio, aunque adaptando la historia a sus propios intereses dramáticos, teatrales y musicales. La escena del primer acto muestra el enamoramiento de ambos al disputar un venablo de Diana y herirse Procris con él.

3. La inclusión de la lírica en las obras dramáticas y el amor

La **importancia de las canciones** en el teatro es fundamental desde Lope de Vega, quien usó tanto sus propias creaciones como canciones tradicionales. La lírica, siempre relacionada con la mujer, puede aparecer para comunicar un sentimiento o para apuntar una estructura dramática. Hay muchos ejemplos en los que una canción tradicional o propia se convierte en *leit motiv* de la acción dramática, caso de *El caballero de Olmedo*.

Calderón, por su parte, potenció el valor dramático de las canciones por la importancia que concedió a la música y al canto, siendo quizá en *Eco y Narciso* donde mejor se puede observar: en ella hay cuatro canciones, incluidas a partir de la petición de Leriope a las ninfas de que usaron la música para encontrar a su hijo, Narciso.

Este, al escuchar la cantada por Eco (que Calderón usó en seis obras), se conmociona ante la "reina de todas" las voces y a la confusión por el oído sucede la pasión de la vista que resulta mutua. A partir de entonces la copla se convierte en instrumento dramático y su contenido se hace simbólico hasta que Eco muere tras descubrir que Narciso en realidad se ha enamorado de sí mismo.

En la mayoría de los casos las canciones son entonadas por **mujeres**, pues una de las características de nuestro teatro es el protagonismo femenino y la importancia del amor. Los personajes femeninos de la comedia nueva abarcan todos los tipos psicológicos, que pasan a ocupar un primer plano en el teatro. De hecho la ficción teatral utiliza los elementos humanos para acercar los personajes femeninos a la realidad del s. XVII y aunque no son seres reales, sí aportan una importante documentación sobre los ideales, aspiraciones y las costumbres de la época. En la comedia, entre el juego entre aparente sumisión, prudencia y obediencia marcado por los cánones sociales, el personaje femenino rompe todas las normas hasta conseguir una nueva armonía que impone la justicia poética.

Nadie se conoce, de Lope de Vega, representa la igualdad en el amor, pues si los dos amantes consiguen sus fines, no es sin que antes Celia se haya hecho pasar por otra dama para engañar al rey.

Los seguidores de Lope aportaron al personaje femenino nuevas cualidades. El motivo de la mujer disfrazada de hombre siempre era muy aplaudido por los espectadores y con él podía enseñarse la igualdad de hombre y mujer. Tirso de Molina fue quien mejor penetró en la psicología de los personajes femeninos. En sus comedias, caso de la mencionada *El amor médico*, se derriban los tabúes sociales y se presentan las mujeres libres para decidir su futuro: en el personaje de Gerónima algunos han visto un prefeminismo.

4. Las grandes creaciones de proyección universal: mitos e ideas

La importancia del teatro barroco no solo reside en la modernidad de sus reglas, en la amplia variedad temática y en la diversidad estrófica, musicalidad y riqueza poética sino en la capacidad para dramatizar todos los demás géneros y utilizar la vida cotidiana como materia dramática. Además creó grandes personajes que pasaron a formar parte de la leyenda universal. Así ocurrió con el mito de Don Juan, Fausto y Segismundo. Igualmente, conceptos universales como la vida es sueño o el teatro del mundo y el valor de la libertad del pueblo oprimido frente al poderoso se han convertido en emblemas del siglo XX.

Fuenteovejuna, de Lope de Vega y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón constituyen por sí solos símbolos de la justicia establecida por el pueblo cuando los poderes la atropellan. La primera se basa en una crónica y en el proverbio "Fuenteovejuna lo hizo": en ella, ante los desmanes del Comendador se produce en el pueblo una revuelta popular contra él dirigida por la joven Laurencia, tras ser violada, y le matan. En la jornada III el rey envía a un juez para averiguar quién ha sido pero no logra que hable nadie.

El alcalde de Zalamea está basado en un hecho histórico ocurrido bajo el reinado de Felipe II. El argumento es simple: el alcalde de Zalamea tiene que alojar en su casa a varios militares que se dirigen a la guerra de Portugal. Uno de ellos se encapricha de su hija, la rapta y la viola.

Pedro Crespo le pide reparación ("A quien se atreviera / a un átomo de mi honor; / viven los cielos también; / que también le ahorcara yo"), pero como el violador se niega, recurre a sus propias leyes aunque infringiendo otras tantas (como es militar no se puede juzgar en tribunal ordinario, el alcalde es juez y parte, etc.). El rey, enterado del caso, premia finalmente a Crespo.

El burlador de Sevilla es la obra de Tirso que alcanzó una proyección universal con el personaje de Don Juan Tenorio (que trabajarán Molière o Lord Byron hasta culminar en Zorrilla), plenamente barroco y capaz de romper todas las normas. Representa la fuerza de la pasión, de los instintos y del yo y, por encima de todo, la fuerza dramática de un ser humano que se burla de todo y de todos y solo considera la vida en cuanto sirve para obtener placer.

Finalmente El mágico prodigioso de Calderón representa el tema fáustico: Cipriano venderá su alma al diablo a cambio de la imagen vana de su amada. En la escena a leer, Cipriano dialoga con el demonio y muestra su inquietud intelectual ante un texto de Plinio que habla de un Dios misterioso.

4.1. El conflicto del hombre moderno: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca

Reconocida como la obra más completa y perfecta de Calderón y una de las más importantes de la literatura dramática universal, *La vida es sueño* no es solo un texto sino un compendio de temas, motivos, fórmulas teatrales y, sobre todo, una manera de entender el mundo que constituye el eje de toda la creación literaria del autor.

A modo de mundo abreviado, la obra revela la compleja situación ideológica de su momento histórico y al mismo tiempo resulta un testimonio capital del primer gran conflicto del hombre moderno, que se prolonga hasta nuestros días. Solo una sensibilidad como la de nuestro primer dramaturgo pudo hacerse eco de la tragedia del ser humano en un momento en que, vivo aún el humanismo que otorgaba al hombre una posición privilegiada en el universo, se estaba iniciando el racionalismo que relegaba al hombre a una situación secundaria dentro del Cosmos.

En su obra supo captar todo el enmarañado mundo de las relaciones humanas, del conocimiento, de la competencia social y de la conciencia individual en cuanto aspiración a una eternidad aunque sabedora de la finitud humana. Toda su dramaturgia está inspirada y alentada por los grandes conflictos de la época (libertad, poder, justicia, trascendencia y materialidad) y en ella se hallan fusionados, gracias a la palabra poética y a la estructura dramática, los elementos y doctrinas más opuestos.

Para medir todo el esfuerzo que encierra su teatro hay que recordar el marco renacentista y los intentos neoplatónicos de Ficino para conciliar la filosofía de Platón con la Biblia, y la Cábala con el pensamiento de Aristóteles que parecen concretarse en esta obra.

En la Jornada Primera, uno de los textos más conocidos del teatro español y posiblemente universal, Segismundo se lamenta de la prisión en la que vive, interrogándose por la causa de su triste destino. Para ello se compara con otros seres animados e inanimados de la Naturaleza y se pregunta la razón de negarle a



él la libertad de que gozan los demás.

4.2. Concepto de la vida como teatro: *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca

Posiblemente uno de los autos sacramentales más universalmente difundidos de Calderón es *El gran teatro del mundo*. Aunque resume la importancia que el teatro tenía en el Barroco, se trata de una concepción universal de la creación del mundo en la que se compara este con un teatro y una representación. El autor trata de sintetizar en un esquema trascendente una concepción universal de la sociedad desde un punto de vista teológico.

El Universo está concebido como un teatro donde el Autor (director de una compañía) es Dios, y los hombres los actores que han de representar su papel de acuerdo con los atributos recibidos. Están representados diferentes estamentos sociales y cualidades (rico, pobre, rey, labrador, niño, hermosura y discreción).

La escena a leer corresponde al comienzo de la obra. En versos enfáticos y solemnes se expone el tema de la creación del mundo antes del reparto de los papeles para su representación. Para ello el Autor dialoga con el Mundo. Esta obra puede considerarse como la síntesis del pensamiento de la época. Las artes, el jardín, el teatro, el tiempo y las glorias humanas aparecen en la representación. No tienen más entidad que el tiempo que dura la obra.