

1. LENGUA Y SOCIEDAD

ANTES DE EMPEZAR

SABER MÁS SOBRE LA COMUNICACIÓN, EL LENGUAJE Y LAS LENGUAS

Esta unidad con la que vas a comenzar el curso de Lengua Castellana y Literatura pretende acercarte a los fenómenos de la comunicación y del lenguaje.

Que la comunicación, y sobre todo, la comunicación a través de la palabra, es vital para nuestra vida en sociedad, para nuestras relaciones interpersonales y hasta con nosotros mismos nadie lo pone en duda: Robinson Crusoe pudo sobrevivir en su isla desierta gracias a una consoladora propiedad del lenguaje humano verbal: la que nos permite el discurso interno, el diálogo con nosotros mismos para ordenar la experiencia.

A pesar de ser tan familiares y cotidianos, los fenómenos de la comunicación y del lenguaje son sumamente complejos y, si los observamos a distancia, se ofrecen a infinidad de preguntas: ¿Cómo y cuándo el ser humano empleó el lenguaje?, ¿Se puede hablar de lenguaje animal, y en qué se diferencia del lenguaje humano verbal? ¿Qué relación tienen lenguaje y pensamiento?, etc.

Muchas preguntas tienen que ver con la constitución de las lenguas que conocemos: ¿En qué consisten las lenguas como sistemas de comunicación? ¿Son superiores a otros sistemas? ¿Cuántas lenguas hay en el mundo y cómo están distribuidas? Y como ningún fenómeno humano se libra de las opiniones y de los prejuicios, tampoco las lenguas humanas son una excepción: ¿Se dan hechos que determinan la importancia de unas lenguas sobre otras? ¿Quizás el número de hablantes? ¿O el poder y el peso político de los países en que se hablan?

En las páginas que siguen intentaremos responder a algunas de estas cuestiones

CONTENIDOS

LENGUA Y SOCIEDAD

LA COMUNICACIÓN

Una mañana enciendes el ordenador para comprobar tu correo electrónico y recibes un mensaje del hospital de tu ciudad que te recuerda que tienes una cita para hacerte unas pruebas de alergia. En la calle, tienes que esperar varias veces a que los semáforos en verde te den paso. Al llegar al hospital te diriges a la recepción, preguntas por la consulta del dermatólogo y te indican que sigas la línea amarilla trazada en el suelo hasta el final.

Durante todo este tiempo tu vista y tus oídos han recibido una serie de señales conocidas por ti y a las que has atribuido un significado y dado una respuesta adecuada. Has participado, unas veces como emisor y otras como receptor, en varios **procesos de comunicación** que han orientado y regulado con éxito tus acciones en la vida social.

Todos estos procesos tienen algo en común: **la transmisión intencional de información por medio de algún sistema de señales conocido por el emisor y el receptor.**

Ejemplo: *el emisor dispone de un sistema de señales (las líneas verdes, rojas, amarillas...) para orientar a los usuarios a las diferentes consultas y ha elegido la señal amarilla para dermatología. A su vez, el*

receptor-paciente debe saber que esa señal significa consulta dermatológica y está destinada a los usuarios de esa consulta.

COMUNICACIÓN HUMANA Y COMUNICACIÓN ANIMAL

La comunicación mediante señales no es un fenómeno exclusivo de la especie humana. El comportamiento comunicativo se da en otras especies. Uno de los más complejos es el de las abejas que disponen de un sistema de señales diferenciadas: el sentido del vuelo para señalar la dirección del alimento a las demás y el movimiento de la cola con un zumbido de duración variable según la distancia al mismo. Sin embargo, la comunicación humana es indisoluble del pensamiento y no está biológicamente condicionada por un número limitado de situaciones: alimento, defensa contra el depredador, etc. Nosotros podemos hacer caso omiso de las señales, aun conociendo su significado, y como emisores podemos rectificarlas o utilizarlas para engañar, algo imposible en los animales.

LOS ELEMENTOS DE LA COMUNICACIÓN.

En todo proceso de comunicación aparecen seis elementos imprescindibles:

EMISOR	REFERENTE-SITUACIÓN	RECEPTOR
	MENSAJE	
	CÓDIGO	
	CANAL	

- **Código.** Es el sistema de señales conocido por el emisor y el receptor. En principio un código consta de un repertorio de señales, signos lingüísticos en el caso del lenguaje humano verbal, y de unas reglas para combinarlos y así producir mensajes. Son numerosos los códigos que mezclan en el mensaje señales de diferente naturaleza. Ejemplo: el cómic y el cine mezclan imágenes y palabras.
- **Emisor.** Construye el mensaje seleccionando y combinando señales del código con arreglo al contenido que quiere transmitir; en otras palabras: codifica el mensaje. El emisor puede ser individual (Luis cuelga una nota en el tablón de la comunidad de vecinos) o institucional y colectivo (el Ayuntamiento pone una nota en el mismo tablón).
- **Receptor.** Interpreta y decodifica el mensaje, asociándolo con un significado. El receptor también puede ser individual o colectivo: una comunidad de vecinos, el alumnado de un centro educativo, etc.
- **Mensaje.** En la comunicación se puede entender como una señal, la combinación de señales codificada por el emisor, o el contenido, lo que quiere significar.
- **Canal.** Las señales tienen una naturaleza física, en el caso de la comunicación humana y animal perceptible por los sentidos, y transportan la información a través de un medio o canal. Ejemplos: el aire en la comunicación verbal, el cable en la televisión, el teléfono e internet, etc.
- **Referente.** Es la cosa a la que se hace referencia en el mensaje (el cruce de carreteras anunciado por una cruz en aspa en la señal de tráfico).

Hay otras circunstancias que intervienen en la comunicación: el espacio y el tiempo en que se encuentran emisor y receptor, su relación social, la intención comunicativa del emisor (informa, pide algo, expresa una emoción...) Mensajes como *Aparque allí arriba*, *Bájeme esos jarrones de la estantería*, solo cobran sentido por la presencia de estos factores.

COMUNICACIÓN VERBAL Y COMUNICACIÓN NO VERBAL

Además de la comunicación a través del lenguaje verbal y otros sistemas dependientes (los alfabetos, el morse, el braille...), el ser humano ha creado **sistemas de comunicación no verbal**.

Por el sentido empleado para recibir las señales se clasifican en **auditivos** (las sirenas de los barcos, etc.), **visuales** (las señales de tráfico, la gestualidad de los actores en el teatro...), **olfativos** (los perfumes), **gustativos** (los sabores que identifican los alimentos...).

El lenguaje verbal es el sistema de comunicación más importante empleado por el ser humano. Supone en este una predisposición innata, adquirida a través de la evolución, para comunicarse mediante la palabra y aprender sin dificultad su lengua nativa.

CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE HUMANO VERBAL:

- Vinculación con el pensamiento **abstracto y generalizador**. Escucho o emito un enunciado como Odio la agresividad en las relaciones de pareja y las palabras relaciones, agresividad, pareja no están necesariamente relacionadas con situaciones o personas particulares.
- **Arbitrariedad**. La relación entre los signos del lenguaje y las cosas significadas es producto de una acuerdo implícito entre los hablantes; la prueba es la relación diferente que se da en cada lengua. Ejemplo: el mismo objeto "cuchillo" se designa *cuchillo* (español), *couteau* (francés), *knife* (inglés).
- **Desplazamiento**. Es la capacidad de emitir mensajes sin que los objetos (referentes) o situaciones estén presentes en la comunicación. Por ejemplo: puedo explicar la teoría de la gravedad o la batalla de Lepanto sin que los protagonistas estén presentes. Es esta una característica decisiva en la transmisión cultural.
- **Creatividad**. Un hablante puede producir e interpretar todos los enunciados posibles de una lengua con un número limitado de palabras y de reglas gramaticales, con la única limitación de su saber y su memoria.
- **Doble articulación**. Toda lengua dispone de **fonemas**, unidades mínimas sin significado, mediante los cuales se forman otras unidades mayores dotadas de significado, los monemas, también llamados **morfemas**. El español dispone de 24 fonemas cada uno de los cuales se opone a los restantes por unos rasgos diferenciales. Ejemplo: los fonemas /s/, /t/, /d/, /r/, /n/, /m/, etc. se diferencian entre sí, lo que permite formar monemas diferentes sustituyéndolos en la misma posición: *casa, cata, cada, cara, cana, cama.....*

LA ORGANIZACIÓN DE LA LENGUA

LOS SIGNOS

Un signo es un objeto material que podemos percibir por los sentidos y que nos informa de otra cosa, sea esta material o mental. Así, una fotografía nos informa de la persona fotografiada, mientras que la imagen de una bicicleta en una señal circular nos informa de una norma: "prohibida la circulación de bicicletas".

En todo signo hemos de considerar tres **elementos**:

Significado (Idea)

Significante (Parte material del signo: sonido, gesto, etc.)



Referente (La realidad externa)

TIPOS DE SIGNOS

Por la relación que se da entre el significante y la cosa significada podemos diferenciar tres tipos:

- **Indicios.** Entre el signo y la cosa significada se da una relación natural de causa-efecto que interpretamos gracias a la experiencia: el *humo* es indicio del fuego; la *fiebre*, indicio o síntoma de una posible infección, etc.
- **Iconos.** Entre la signo y la cosa significada se da una relación de semejanza física en mayor o menor grado, pero producto de un acuerdo entre los que lo usan. Ejemplos: el mapa físico guarda una relación de parecido menor con los accidentes que representa que una retrato con el modelo; el icono de un coche en una señal de tráfico guarda un parecido con el coche significado porque los usuarios así lo aceptan.
- **Símbolo** o signo convencional. La relación entre el signo y la cosa significada es convencional y totalmente arbitraria. La relación entre las señales de distancias de los mapas de carretera y las distancias kilométricas, entre las banderas y los países simbolizados son puramente convencionales.

En este tipo de signos se incluye el **signo lingüístico** que consiste en la asociación de una **imagen acústica** (significante) grabada en el cerebro y un **concepto** que emisor y receptor relacionan con la misma.

Como puedes comprobar en los siguientes ejemplos, cada lengua establece de manera diferente esta asociación:

FRANCÉS	INGLÉS	ITALIANO	ESPAÑOL
<i>fleuve</i>	<i>river</i>	<i>fiume</i>	<i>río</i>
Evocan el mismo concepto			

LENGUAJE, LENGUA Y HABLA.

Como acabamos de ver, el **lenguaje** es una facultad humana, producto de la evolución de la especie, para comunicarse a través de signos orales. Pero nadie habla una lengua con solo esta disposición natural; la lengua se aprende y se habla en una comunidad lingüística española, rusa, francesa, etc.

La **lengua** es, por lo tanto, un sistema de signos, el producto social de la facultad humana del lenguaje, diferente en cada comunidad lingüística.

En consecuencia:

- Es producto de un **acuerdo implícito** entre los hablantes de una comunidad lingüística que la han heredado. Ningún hablante la posee en su totalidad; existe como un saber distribuido entre todos los hablantes.

- **Evoluciona** con el tiempo, pero en un momento dado nadie puede modificarla a su capricho, a menos que se arriesgue a no poder comunicarse con los demás.
- En la lengua todas sus unidades (fonemas, morfemas, léxico, etc.) están vinculados entre sí por relaciones de **oposición**. Ejemplo: el fonema /r/ existe en la lengua por oposición a otros como /k/, /b/ y otros que permiten diferenciar *caso*, *vaso* de *raso*; el morfema masculino *-o* existe porque se opone al femenino *-a* (*blanc-o*/*blanc-a*), etc.

Con el término **habla** nos referimos al uso individual y concreto que los hablantes hacen de la lengua en los procesos de comunicación verbal.

LENGUA	Social	General
HABLA	Individual	Concreta

NIVELES DE LA LENGUA.

- Nivel **fónico**. Constituido por un número limitado de unidades carentes de significado, los **fonemas**, con los que se forman unidades superiores.
- Nivel **morfológico**. Incluye los **morfemas** que tienen significado léxico (*libro*, *silla*, *niñ-*) y los que tienen significado gramatical (los morfemas de plural, singular, desinencias verbales, etc.).
- Nivel **sintáctico**. Incluye los **sintagmas**, grupos de palabras que desempeñan una función en las oraciones, y los **enunciados**, unidades mínimas que expresan una idea: Nos comimos la paella entera, ¡Qué lata!...
- Nivel **semántico**. Las palabras tienen significados **léxicos** entre los que se establecen diversas relaciones en la lengua. Ejemplo: el significado de "frío" se interpreta en función del de "caliente" y "templado" porque son antónimos graduales. Igualmente el significado de las palabras tiene importantes repercusiones en la formación de las oraciones de la lengua: los verbos *pensar* y *meditar* seleccionan sujetos humanos, y sería extraña la oración *El jabalí no meditó las consecuencias de su ataque*.

LAS LENGUAS DEL MUNDO

La facultad humana del lenguaje se concreta en todas las lenguas del mundo. Todavía no existe acuerdo sobre su número. Para algunos la cifra se sitúa entre las tres mil y las cinco mil; para otros el número podría acercarse a las seis mil.

Estas diferencias en el cómputo se deben a la dificultad para diferenciar si estamos ante varias lenguas o varios dialectos de una misma lengua, sobre todo en las áreas menos estudiadas, como África, Asia y la Amazonía. Hay además razones políticas; a veces los estados privilegian una lengua sobre las demás y engloban bajo el nombre de lengua oficial lenguas diferentes, identificando, por motivaciones de poder, lengua y estado. Lo cierto es que son raros los estados con una sola lengua: en el mundo hay unos 200 estados y unas 6000 lenguas. En consecuencia, la situación lingüística de España con cuatro lenguas cooficiales no debiera parecerse extraña.

LAS FAMILIAS LINGÜÍSTICAS.

Varias lenguas pertenecen a una misma **familia** cuando han evolucionado a partir de un mismo origen. Las lenguas de una misma familia se denominan **ramas** o subfamilias de las que se originan con el tiempo otras lenguas.

En el siglo XIX Franz Bopp estudió el parentesco de las lenguas de los países más desarrollados: la **familia indoeuropea**. Las similitudes entre el vocabulario de varias de estas lenguas permitieron la reconstrucción de sus raíces comunes. Observa el parecido de estas palabras en sánscrito, griego y latín:

	Sánscrito	Griego	Latín
madre	mata	máter	máter
padre	pita	páter	páter
nave	naus	naus	navis

PRINCIPALES FAMILIAS LINGÜÍSTICAS

- **Indoeuropea**. Es la mejor estudiada y delimitada. Comprende las siguientes ramas: germánica (inglés, alemán...), celta (galés, irlandés...), itálica (las lenguas romances), griega, albanesa, armenia, india (indi, urdu, lenguas oficiales de India y Pakistán respectivamente), irania (kurdo, persa, afgano...), tocario (desaparecida), báltica (lituano y letón) y eslava (ruso, bieloruso, ucraniano, polaco, checo, eslovaco, serbio, croata y búlgaro).
- **Camito-semítica** (árabe, hebreo).
- **Nigeriano-congoleña** (la familia bantú)
- **Fino-ugria** (finlandés, húngaro), **altaica** (turco...), **caucásica** (georgiano...)
- Familias **chino-tibetana**, **japonesa** y **coreana**.
- Lenguas **americanas**. Debido a la colonización, las lenguas más habladas en América son algunas de las indoeuropeas. Sobreviven lenguas indígenas en Norteamérica (navajo) y en Hispanoamérica (quechua y aimará en Perú, Bolivia y Ecuador; las familias maya y azteca en América central y el guaraní, lengua cooficial con el español en Paraguay).

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA APROXIMADA DE LAS PRINCIPALES FAMILIAS LINGÜÍSTICAS

La relación entre el número de hablantes y el número lenguas no guarda proporción alguna: el 95% de las lenguas son habladas solo por el 5% de la población mundial, mientras el 5% de las mismas tiene un 95% de hablantes.



En el mapa puede observarse la extensión de las lenguas indoeuropeas, casi el 90% del planeta



LAS LENGUAS ROMÁNICAS

Se denominan lenguas románicas las derivadas del latín, lengua que se extendió al mismo tiempo que el imperio romano desde el Atlántico hasta Asia Menor por toda la cuenca mediterránea.

EL LATÍN VULGAR. ORIGEN DE LAS LENGUAS ROMÁNICAS

Junto al latín culto de escritores, juristas y oradores coexistía el latín hablado, popular y vulgar. Este era el que hablaban los soldados, colonos y empleados de toda profesión que colonizaron las provincias del Imperio. Aun manteniendo una cierta unidad, el **latín vulgar** evolucionó de manera diferente en cada área geográfica fragmentándose en dialectos de los que surgirán las diferentes lenguas románicas. El proceso de fragmentación se acentuó con las invasiones germánicas y el final del Imperio de Occidente en el 476 d.d.C y duró hasta el siglo IX. A partir de aquí ya podemos hablar de lenguas románicas diferentes.

Otro factor clave en la diferenciación es la influencia de las lenguas de sustrato, habladas antes de la romanización, sobre los distintos dialectos del latín vulgar. Un ejemplo notable es la pérdida de la f-inicial latina en castellano por influencia del habla norteña limítrofe con el vasco (lat. *folia* > cast. *hoja*, mientras en portugués *folha*, francés *feuille*).

LENGUAS ROMÁNICAS ORIENTALES Y OCCIDENTALES

Es una clasificación que responde a la diferente evolución del latín vulgar en una y otra parte del Imperio. Comprueba la distribución aproximada en el mapa de la página siguiente.

Romania	Francés	Francia, Suiza, Bélgica, Canadá
	Provenzal	Zona suroriental de Francia (en recuperación)
	Catalán	Cataluña, Valencia, Baleares, Andorra
	Navarro-Aragonés	

Occidental	<i>Español</i>	<i>España, América</i>
	<i>Astur-Leonés</i>	
	<i>Gallego</i>	<i>Galicia, zonas de Asturias y Bierzo</i>
	<i>Portugués</i>	<i>Portugal, Brasil, ex_colonias portuguesas</i>
Romania Oriental	<i>Italiano</i>	<i>Italia y sur de Suiza</i>
	<i>Rumano</i>	<i>Rumanía, Moldavia</i>
	<i>Rético</i>	<i>Álpes réticos (Suiza, Italia y Austria)</i>
	<i>Dálmata</i>	<i>Desaparecida.</i>
	<i>Sardo</i>	<i>Isla de Cerdeña</i>

LA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS LENGUAS ROMÁNICAS EN EUROPA

Las zonas oscuras se corresponden con lenguas no románicas.



El **gallego** y el **portugués**, que fueron una sola lengua en la Edad Media, se consideran hoy como dos lenguas.

El **navarro-aragonés** y el **astur-leonés**, dialectos hispánicos del latín como las demás lenguas románicas, han sufrido un proceso de fragmentación en diferentes hablas debido a la extensión del castellano.

VARIEDADES DE LA LENGUA

CAUSAS DE LA VARIEDAD LINGÜÍSTICA

Una lengua es propiedad de los hablantes que la reconocen como común, pero a la vez estos la utilizan de modo diferente debido a diversos factores:

- Procedencia **geográfica**, que da lugar a las variedades dialectales.
- Grupo **social** (profesión, edad, sexo, grupos marginales, nivel de estudios...) que origina las variedades diastráticas o sociolectos.
- **Situación comunicativa**. Diferentes situaciones (escribir un artículo, impartir una clase, dirigirse a un superior, hablar con un colega...) dan lugar a las variedades diafásicas o de estilo.

LA LENGUA ESTÁNDAR

Se trata de **un modelo de lengua que prescinde de particularismos sociales, geográficos o de estilo y es aceptado como ideal por una comunidad lingüística**. Este modelo de lengua es difundido por los medios de comunicación (radio, prensa escrita, televisión...) y suele ser cercano a formas hablar de prestigio (clases altas o medias cultas, escritores...).

En la consolidación de la lengua estándar juegan un importante papel, además de los medios citados, las instituciones culturales y educativas, y sobre todo las Academias que fijan las **normas lingüísticas** en ortografías, diccionarios y gramáticas.

VARIEDADES DIASTRÁTICAS O SOCIOLECTOS

Obedecen a la diversidad social de los hablantes. Debido a la extensión de la enseñanza y a la influencia de los medios de comunicación estas variedades tienden a reducirse.

- Variedades **Juveniles**. El habla juvenil tiende a ser más innovadora que la de los adultos: incorpora léxico de otras variedades (tronco, chorba, julai, dabute, pipa), transforma la morfología con abreviaturas(insti, cole) e introduce cambios semánticos por ampliación (*abrirse= irse, marcharse*).
- Jergas **profesionales**. Médicos, abogados, políticos, toreros etc., tienen un vocabulario que suelen trasladar a la comunicación cotidiana (*entrar al trapo, estar para el arrastre, hacer la faena*" de la tauromaquia; abreviaciones como *cardio, necro, neo* y *eco* en la jerga médica).
- Argots **marginales**. Han existido en todas las épocas como forma de ocultar actividades delictivas o poco lícitas. En la novela picaresca de los Siglos de Oro existe un buen muestrario de la germanía, que era el lenguaje de los delincuentes en la época. En la actualidad tenemos variedades como el *talegario*, propio de las cárceles, el *drogata*, de los traficantes y consumidores, el *cheli*, lenguaje de barrio muy integrado en el habla juvenil.

LENGUAJE CULTO Y LENGUAJE VULGAR

La competencia lingüística básica es igual en todos los hablantes de una lengua, todos la hablan, pero la educación académica, la lectura, la expresión escrita, etc. dan lugar a que unos hablantes perfeccionen su dominio de la lengua en todos sus registros y otros ofrezcan unos usos más relajados y cercanos a la lengua oral. Si a esta relajación respecto de las normas lingüísticas se añaden incorrecciones (vulgarismos) fónicas, morfológicas, sintácticas, o el uso impropio del vocabulario, tenemos el lenguaje vulgar.

Ejemplos de **vulgarismos**:

- **Fónicos**: *ceviles, penicilina, ventidós, istituto, probe*, etc. La omisión de la /d/ en participios: *doblao, trabajao*.
- **Morfosintácticos**: formas verbales incorrectas (*anduve, condució...*); alteración del orden de los pronombres (*me se reclamó un recibo*); dequeísmos (*Pienso de que no es acertado*); queísmo (*Trataré que no se repita*)...
- **Semánticos**: destaca el uso impropio de palabras con significado diferente del que tienen en la lengua (**Infligieron una norma de tráfico; por infringieron...*).

VARIETADES DIAFÁSICAS O DE ESTILO

Son diferentes maneras de hablar según la situación comunicativa. De modo general podemos dividir estas situaciones en **formales** (la enseñanza, la empresa, medios de comunicación, etc.) y espontáneas e **informales** (la familia, los amigos...). La variedad culta y formal es propio de las primeras, y la variedad espontánea y coloquial de las segundas.

LA LENGUA COLOQUIAL

Se da sobre todo en la comunicación oral, por lo que la norma es más relajada y puede tolerar ciertos vulgarismos, pero no debe confundirse con la variedad vulgar. La lengua coloquial no implica necesariamente el vulgarismo.

Las situaciones espontáneas, generalmente la conversación directa entre emisor y receptor, y el predominio de la expresividad determinan algunas de sus características:

- **Relajación** en la realización de algunos **fonemas**, como los participios en *-ao* (*Nos ha jorobao*).
- **Abreviaciones**: *tele, foto, ampli, Puri...*
- Abundancia de **interrogaciones**, frases **exclamativas** e interjecciones.
- Uso frecuente de **diminutivos** y **augmentativos**: *¡Tienes un morrazo!*.
- Predominio del **orden sintáctico expresivo** sobre el orden lógico: *De los compañeros mejor no hablo*.
- Abuso de **muletillas**: *bueno, vale, ya...*
- Uso de "**palabras baúl**": *cosa, asunto, chisme, cacharro...*
- **Refranes**.

PARA SABER MÁS

¿POR QUÉ DESAPARECEN LAS LENGUAS?

Las lenguas desaparecen por diversas razones: desaparición de sus hablantes, prejuicios lingüísticos de que tal lengua no es de cultura, hostilidad por parte de instancias oficiales, etc. En el último *Atlas de las lenguas en peligro* dado a conocer por la UNESCO se registran unas 2500 lenguas en peligro de desaparición. España figura en esta publicación con tres lenguas: el euskera, el aragonés y el asturleonés. Un dato esperanzador es que en algunos países, a veces bajo la presión de las poblaciones, se le está prestando mayor atención y apoyo; la consecuencia es que un buen número de lenguas en peligro están recuperando hablantes. Cada vez que muere una lengua desaparece una parte del patrimonio de la humanidad, aunque ese patrimonio sea inmaterial.

LAS DIEZ LENGUAS MÁS HABLADAS DEL MUNDO

LENGUA	MILLONES DE HABLANTES
Chino mandarín	874
Español	358
Inglés	341
Bengalí	207
Hindí	258
Árabe	206
Portugués	176
Ruso	167
Japonés	125
Alemán	100

¿HAY LENGUAS MÁS IMPORTANTES, MÁS DIGNAS Y PERFECTAS QUE OTRAS?

Los científicos del siglo XIX creyeron que los aborígenes australianos eran el eslabón perdido entre el mono y el hombre. Hoy en día sabemos que todos los seres humanos de cualquier rincón del planeta pertenecemos exactamente a la misma especie (*Homo Sapiens Sapiens*) y lo sabemos porque nuestros conocimientos antropológicos son mucho más exactos que los que había el siglo pasado. Una vez aceptado esto, todavía hay quienes piensan que, a pesar de todo, los aborígenes australianos o de otros lugares de nuestro planeta son inferiores culturalmente a nosotros y esto se refleja en que sus lenguas son menos complejas, flexibles, ricas y potentes que las nuestras. Se sabe que el ser humano habita Australia desde hace por lo menos sesenta mil años y que ha estado prácticamente aislado en ese continente hasta el siglo pasado. Por ello, se puede decir sin temor a equivocarse que los aborígenes australianos están entre los pueblos más antiguos de la tierra. El estudio científico de las lenguas indígenas australianas se ha producido a mediados de este mismo siglo. Las lenguas autóctonas australianas que se han descrito hasta la fecha presentan una estructura de un grado de complejidad fonética, morfológica, sintáctica y semántica del todo equiparable al de nuestras lenguas europeas. [...]

De aquí se deduce que la valoración jerarquizadora de las lenguas humanas no puede basarse en criterios lingüísticos, que la discriminación lingüística no puede justificarse gramaticalmente, por más que a veces se oigan cosas como «esa lengua es muy difícil», «aquella lengua no es útil», «esa lengua es más perfecta que ésta», «aquella lengua no es de cultura», «esa lengua no es de comunicación», «esta lengua es más apta para la literatura que aquella otra», «esa lengua es poco apta para la poesía o el amor», «aquella lengua suena mal, es desagradable», «esa lengua es léxicamente más rica que ésta» y tantas y tantas otras.

Juan Carlos Moreno Cabrera, *La dignidad e igualdad de las lenguas*.

2. LAS PALABRAS

ANTES DE EMPEZAR

UNA HISTORIA CONTADA POR SUSTANTIVOS

En este originalísimo poema, el poeta Guillermo Valencia se propone narrar una biografía completa usando casi exclusivamente sustantivos. Es un hecho insólito en la lengua, ya que son los verbos las palabras encargadas de transmitir la acción. El resultado es una historia esencial y sintética, aunque no por ello menos conmovedora y humana.

Cuna, Babero, Escuela, Libros, Tesis, Diploma.

Pobreza. Pleitos. Jueces, las Cortes, Ruido.

Comités, Elecciones. Tribuna. Gloria. Olvido.

Viajes. El bosque. Londres. París o Roma.

Regreso. Novia. Enlace. Rorros. Dientes. Aroma.

Ilusión. Señoritas. La sociedad. Marido.

Bailes. Celos. Pesares. Esclavitud. Gemido.

Nietos. Babero. Escuela. Griego. Latín y Doma.

Vejez. Gota. Desvelos. Desilusión. Novenas.

Ceguera. Gripe. Vértigos. Callos. Penas.

Abandono. Esquiveces. El patatús. La fosa.

Llanto. Duelo. Discursos. Decreto. Paz. Sonrisa.

Risa. Chalet. Pianola. Paseos. Una misa.

Tumba. Silencios. Ortigas. Ausencia. Cruz mohosa.

Guillermo Valencia, Obras poéticas completas. Aguilar, Madrid, 1948.

EL NOMBRE

Podemos definir el nombre como la clase de palabra que designa a seres o ideas. Dichos seres pueden ser vivos o inertes, o incluso pueden ser seres imaginarios.

Los nombres también pueden referirse a ideas, sentimientos o conceptos de una naturaleza mental. Son los nombres **abstractos**. Dichas realidades no son percibidas por los sentidos corporales (*inocencia, libertad*).

El resto de los nombres, que designan a seres con una entidad material, se denominan nombres **concretos**. Estos se clasifican a su vez en:

- **Propios:** son los que se refieren a individuos específicos dentro de una clase. Los nombres propios pueden ser antropónimos si se refieren a un ser humano (*Juan, María...*) o bien topónimos si se refieren a lugares (*Madrid, Danubio*).
- **Comunes:** aluden a una clase de seres o a un individuo no específico de ella (*alumno, ciudad...*)

En virtud de las características o de la naturaleza del objeto designado, los nombres admiten otras clasificaciones, a saber:

- Nombres **individuales:** son aquellos que, estando en singular, se refieren a un individuo (*oveja, senador*).

- Nombres **colectivos**: son aquellos que, estando en singular, se refieren a un grupo individuos (*rebaño, Senado*).
- Nombres **contables**: designan realidades cuantificables mediante un número (*dos libros, once años*).
- Nombres **incontables**: designan realidades que no se pueden cuantificar directamente mediante un número (**dos petróleos, frente a dos barriles de petróleo*).
- Nombres **animados**: se refieren a seres vivos (*árbol, trucha*).
- Nombres **inanimados**: se refieren a seres inertes (*piedra, hierro*).

ADJETIVOS CALIFICATIVOS

Los adjetivos calificativos expresan cualidades de los sustantivos a los que se refieren. Pueden aparecer junto a dicho sustantivo (La mesa *rota*) o relacionarse con él a través de un verbo, normalmente copulativo (La mesa *está rota*)

ADJETIVOS VARIABLES E INVARIABLES

Según su capacidad para expresar el género, distinguimos dos clases de adjetivos.

- **Variables**: Expresan la variación de género mediante morfemas flexivos: *El gato blanco; La gata blanca*.
- **Invariables**: No tienen variación de género, aunque sí de número: *El hombre feliz; La mujer feliz*.

EL GRADO DEL ADJETIVO

El grado es un rasgo del adjetivo que le permite expresar la intensidad con que se verifica la propiedad que expresa. Distinguimos tres grados:

- Grado **positivo**: Simplemente se afirma una cualidad: *Marta es guapa*.
- Grado **comparativo**: Se confronta la misma cualidad en dos sujetos. El comparativo puede expresar superioridad, inferioridad o igualdad: *Luis es más listo que Iván* (Superioridad); *Pedro es menos impulsivo que Sergio* (Inferioridad); *María es tan competente como Tomás* (Igualdad).
- Grado **superlativo**: La cualidad se verifica en su máximo nivel. Si ese máximo nivel se verifica dentro de un grupo delimitado, hablamos de superlativo relativo. En caso contrario, es un superlativo absoluto:

Cristina es la más competente del equipo. (Superlativo relativo).
Cristina es muy lista / listísima. (Superlativo absoluto).

ADJETIVOS DETERMINATIVOS

Son palabras que acompañan al nombre para delimitar su significado.

Distinguimos las siguientes clases.

- **Artículos**: Delimitan lo denotado por el sustantivo y lo individualizan dentro de una clase.
 - Determinados: He visto *el* coche de Luis.
 - Indeterminados: He comparado *un* coche
- **Demostrativos**: Indican la distancia en el espacio o en el tiempo.
 - Cercanía: *Este, esta, estos estas*.

- D. Media: *Ese, esa, esos esas.*
- Lejanía: *Aquel, aquella, aquellos, aquellas.*
- **Posesivos:** Expresan la propiedad.

	Primera persona	Segunda persona	Tercera persona
Un poseedor	<i>mi, mío /mía, mis, míos/ mías</i>	<i>tu, tuyo / tuya tuyos / tuyas</i>	<i>su, suyo / suya sus, suyos / suyas</i>
Varios poseedores	<i>nuestro /nuestra nuestros /nuestras</i>	<i>vuestro /vuestra vuestros / vuestras</i>	<i>su, suyo/ suya sus, suyos /suyas</i>

- **Numerales:** Indican de forma precisa una cantidad (cardinales) u orden (ordinales).
 - Cardinales: *un /una, dos, tres, cuatro...*
 - Ordinales: *primero, segundo, tercero...*
- **Indefinidos:** Expresan una cantidad de forma imprecisa: *algunos, varios, bastantes, todos, muchos, pocos...*
- **Exclamativos:** Expresan admiración: *¡Cuántos regalos!; ¡Qué calor!*
- **Interrogativos:** Introducen una pregunta directa o indirecta: *¿Qué equipo ha ganado?; No sé cuántos hombres son.*

Date cuenta de que los adjetivos interrogativos conservan la tilde aunque fucionen dentro de una oración interrogativa indirecta.: No sé *qué* equipo ha ganado.

LOS PRONOMBRES

Son palabras que sustituyen a los nombres y asumen sus funciones sintácticas. Distinguimos las siguientes clases de pronombres:

- **Personales:** Señalan a las personas que intervienen en la comunicación: el emisor (primera persona), el receptor (segunda persona), o un referente (tercera persona). Los pronombres personales varían según la función sintáctica a la que se destinan.

	Sujeto	CD	CI	CC
1ª Persona	<i>yo nosotros/as</i>	<i>me, nos</i>	<i>me, nos</i>	<i>mí (con preposición) / conmigo</i>
2ª Persona	<i>tú /usted vosotros/as, ustedes</i>	<i>te nos</i>	<i>os nos</i>	<i>ti, contigo (con preposición)</i>
3ª Persona	<i>él, ella, ello ellos, ellas</i>	<i>se, lo (le), la</i>	<i>se, le,</i>	<i>sí (con preposición), consigo nos</i>

- **Demostrativos:** Son formas idénticas al determinativo, a excepción del neutro.
 - Cercanía: *Este, esta, esto, estos estas.*
 - D. Media: *Ese, esa, eso, esos esas.*
 - Lejanía: *Aquel, aquella, aquello, aquellos, aquellas.*
- **Posesivos:** Idéntico al determinativo, pero excluyendo las formas átonas.

	Primera persona	Segunda persona	Tercera persona
Un poseedor	<i>mío /mía, míos/ mías</i>	<i>tuyo / tuya tuyos / tuyas</i>	<i>suyo / suya suyos / suyas</i>
Varios poseedores	<i>nuestro /nuestra nuestros /nuestras</i>	<i>vuestro /vuestra vuestros / vuestras</i>	<i>suyo/ suya suyos /suyas</i>

- **Numerales:** Indican de forma precisa una cantidad (cardinales) u orden (ordinales).
 - Cardinales: *un /una, dos, tres, cuatro...*
 - Ordinales: *primero, segundo, tercero...*

- **Indefinidos:** Sus formas son idénticas a las del determinativo: *algunos, varios, bastantes, todos, muchos, pocos...*
- **Exclamativos:** Expresan admiración: ¡*Cuántos* han venido!
- **Interrogativos:** Introducen una pregunta directa o indirecta: ¿*Qué* ha sido?; No sé *cuántos* son.

EL VERBO

El verbo es la palabra que designa acciones o estados. Además aporta información de tiempo (presente, pasado o futuro), modo (indicativo, subjuntivo o imperativo) y aspecto (perfecto o imperfecto). La **función principal** del verbo es la de **núcleo del predicado**. Cuando la ejerce, debe concordar con el sujeto en número (singular o plural) y persona (primera, segunda o tercera).

El verbo se estructura en un **lexema**, parte invariable que aporta el significado léxico, y **desinencias**, que concretan toda la información gramatical a la que nos referíamos más arriba (tiempo, modo, aspecto, etc.). En las formas compuestas, dicha información gramatical se contiene en el verbo auxiliar haber. Así, en la forma verbal cantábamos:

- cant-** es el lexema, que expresa la acción.
- a-** es la vocal temática, e indica que se trata de la primera conjugación.
- ba-** indica tiempo pasado y aspecto imperfecto (acción inacabada).
- mos** aporta la información sobre persona (primera) y número (plural).

No todas las formas verbales poseen esta información gramatical de forma completa. Llamamos formas no personales a aquellas que carecen de rasgos de persona y número. Son las siguientes:

- **Infinitivo:** A veces funciona como un sustantivo *Fumar* es malo.
- **Gerundio:** Puede tener valor adverbial. Se fue *volando*.
- **Participio:** Equivale a un adjetivo. Juan está *cansado*.

LAS PERÍFRASIS VERBALES

Existen matices gramaticales que no pueden ser expresados por las desinencias y verbos auxiliares convencionales. En estos casos, recurrimos a otros verbos que quedan despojados de su significado habitual para actuar como auxiliares más precisos, mientras que el verbo principal aparece en infinitivo, gerundio o participio. Este tipo de construcciones verbales recibe el nombre de perífrasis.

Existen dos clases de perífrasis:

- **Perífrasis modales:** Aportan matices sobre la actitud del hablante.
 - **Obligación:** Expresan algo que el hablante entiende como un deber.
 - Tener que + infinitivo: Mañana *tengo que trabajar*.
 - Deber + infinitivo: Ahora *debes partir*.
 - Haber que + infinitivo: *Hay que llevar* un regalo.
 - Haber de + infinitivo: *Hemos de ser* inflexibles.
 - **Posibilidad:** Expresan algo que el hablante entiende como posible o probable.
 - Poder + infinitivo: La bomba *puede estallar*.
 - Deber de + infinitivo: El jefe *debe de haber llegado* ya.

- **Perífrasis aspectuales:** Concretan matices referentes al comienzo, fin o desarrollo de la acción verbal.
 - **Perfectivas:** Tiene que ver con el fin de la acción verbal.
 - Acabar de + infinitivo: *Acabo de llegar* a casa.
 - Dejar de + participio: Pedro *ha dejado de fumar*.
 - Tener + participio: Mi madre *tiene preparado* el contrato.
 - Llegar a + infinitivo: *Llegó a decir* que me fuera a casa.
 - **Incoativas:** Expresan una acción cuyo comienzo es inminente.
 - Ir a + infinitivo: El atleta *va a saltar*.
 - Estar a punto de + infinitivo: Mis padres *están a punto de llegar*.
 - Ponerse a + infinitivo: Juan *se puso a estudiar* en serio.
 - Echarse a + infinitivo: Mis amigos *se echaron a reír*.
 - **Frecuentativas:** Expresan una acción que se repite.
 - Soler + infinitivo: Mi abuelo *suele fumar* en pipa.
 - Volver a + infinitivo: En primavera *volveré a hacer* alpinismo.
 - **Durativas:** Muestran la acción en su transcurso.
 - Estar + gerundio: Si me buscan, *estaré estudiando*.
 - Seguir + gerundio: *Sigo trabajando* en lo mismo.
 - Llevar + gerundio: Este señor *lleva esperando* una hora.

EL ADVERBIO

Los adverbios son palabras invariables que complementan generalmente a un verbo (*Llegaré mañana*), aunque también pueden modificar el significado de un adjetivo (*Soy bastante feo*) o de otro adverbio (*Conducen muy deprisa*).

Según su significado, los adverbios se clasifican de la siguiente manera:

- **Lugar:** *Aquí, allí, acá, delante, detrás, cerca (de), lejos (de), encima (de)...*
- **Tiempo:** *Ahora, luego, mañana, antes(de), después (de), siempre...*
- **Modo:** *Bien, mal, regular, así, deprisa, despacio...*
- **Cantidad:** *Más, muy, bastante, poco, demasiado, apenas...*
- **Afirmación:** *Sí, bueno, seguro, naturalmente...*
- **Negación:** *No, jamás, tampoco...*
- **Duda:** *Quizás, acaso, probablemente...*

Una forma de producir nuevos adverbios es añadir el sufijo *-mente* a adjetivos. Por ejemplo, del adjetivo *lento* formamos el adverbio *lentamente*. Recuerda que los adverbios acabados en *-mente* solo llevan tilde si la lleva el adjetivo del que proceden.

Una **locución adverbial** es un grupo indivisible de palabras que se comporta igual que un adverbio.

A lo mejor han llegado = *Quizás* han llegado.

Es la mar de tonto = *Es muy tonto*.

ELEMENTOS RELACIONANTES: PREPOSICIONES Y CONJUNCIONES

PREPOSICIONES

Las preposiciones son elementos lingüísticos que sirven de enlace entre palabras y grupos de palabras. Constituyen una clase cerrada formada por los siguientes elementos:

A, ante, cabe*, con, contra, de, desde, durante, en, entre, hacia, hasta, mediante, para, por, según, sin, so, sobre, tras.

(*La preposición *cabe* es arcaica y significa *junto a*.)

Las **locuciones prepositivas** son grupos de palabras, inseparables entre sí, que actúan de forma análoga a una preposición. Algunas de ellas son : *A causa de, de acuerdo con, a fin de, junto a, acerca de...*

CONJUNCIONES

Las conjunciones y locuciones conjuntivas enlazan entre sí a palabras, grupos sintácticos e incluso oraciones. Distinguiamos:

- Conjunciones **coordinantes**: Copulativas (*y, e, ni, que*); disyuntivas (*o, u*); adversativas (*mas, pero, sino, aunque*), consecutivas (*así que, conque, luego, por tanto*) y explicativas (*es decir, o sea, esto es*).
- Conjunciones **subordinantes**: Completivas (*que, si*), causales (*porque, como, pues, ya que, dado que...*), finales (*para que, a fin de que..*), concesivas (*aunque, por más que, por mucho que...*), comparativas (*más... que, menos... que, tan... como*), temporales (*cuando, en cuanto, tan pronto como...*), condicionales (*si, como, cuando, con tal de que...*)

FAMILIA LÉXICA Y CAMPO SEMÁNTICO

FAMILIA LÉXICA

Llamamos familia léxica a un conjunto de palabras que comparten un mismo lexema. Por ejemplo, a partir de la palabra *barco*, podemos formar:

<i>barquito,</i>	<i>barquero</i>	<i>barcaza</i>
<i>embarcar,</i>	<i>embarcación,</i>	<i>desembarcar...</i>

CAMPO SEMÁNTICO

El concepto de campo semántico, por el contrario, se basa en la existencia de un núcleo común de significado más o menos aceptado. Así, *barco* generaría un campo semántico que incluiría palabras como:

*Timón, mástil, camarote
popa, ancla
amarras...*

Todas estas palabras comparten una nota semántica, "partes de un barco", al mismo tiempo que cada una de ellas se opone a las demás por otras notas, con lo que acaba formándose un pequeño sistema de relaciones semánticas.

POLISEMIA, SINONIMIA Y ANTONIMIA

Las palabras de un idioma no son realidades aisladas, sino que establecen entre sí toda una red de relaciones semánticas. La polisemia, la sinonimia y la antonimia son tres de las más frecuentes en cualquier lengua.

- **Polisemia:** Existe cuando una palabra, casi siempre por razones históricas, va acumulando nuevos significados. Es el caso de *banco*, que en un principio se refería a un asiento, y que en la actualidad se refiere también a las entidades financieras (*Banco Mundial*) y, por extensión, a cualquier acumulación de alguna materia (*Banco de peces, banco de sangre, banco de datos...*)
- **Sinonimia:** Se produce cuando dos palabras, denominadas sinónimos, tienen el mismo significado. Es el caso de *empezar* y *comenzar*, *flaco* y *delgado*...

No es habitual que dos sinónimos puedan intercambiarse en todos los contextos. En este caso hablamos de **sinónimos absolutos**.

- **Antonimia:** Existe cuando dos palabras, denominadas antónimos, tienen significados opuestos. Según la manera en que establezca dicha oposición, distinguiremos:
 - Antónimos de **grado:** Aquellos que podrían formar parte de una escala de intensidad: *caliente* y *frío* (puede existir *templado*).
 - Antónimos **complementarios:** La afirmación de uno excluye a su contrario, pues son incompatibles: *hombre* y *mujer*, *vivo* y *muerto*.
 - Antónimos **inversos:** La existencia de uno implica la de su contrario: *marido* y *esposa*, *comprar* y *vender*.

EL CAMBIO SEMÁNTICO. METÁFORA Y METONIMIA

Las lenguas son realidades vivas, que van transformándose de forma paralela a las comunidades humanas que las utilizan. Aparecen palabras nuevas (**neologismos**) al tiempo que otras van quedando en desuso (**arcaísmos**). En otros casos, palabras ya existentes reciben nuevos significados. Son muchos los fenómenos lingüísticos que dan lugar al cambio semántico, entre ellos la metáfora y la metonimia.

METÁFORA

Aunque probablemente la conocerás por su uso literario, lo cierto es que en la lengua convencional es un potente factor de cambio semántico. Se da cuando existe una relación de semejanza entre los referentes de dos palabras distintas. Por ejemplo, llamamos *ratón* al periférico del ordenador que usamos para mover el cursor de la pantalla por su semejanza con el pequeño roedor.

METONIMIA:

El cambio semántico se produce por la proximidad (física o conceptual) entre los referentes de dos palabras. Es el caso de la palabra *cuello* que ha pasado a designar también la parte de una camisa u otra prenda de vestir que está en contacto con esa parte del cuerpo. Otras relaciones que dan lugar a metonimia son:

- Todo por la parte. La *ciudad* de Madrid se echó a la calle.
- Parte por el todo. Dos *cabezas* de ganado.
- Procedencia. Beberemos un *rioja*.
- Operador de un instrumento. El *cámara* de TV.

PROCEDIMIENTOS MORFOLÓGICOS DE FORMACIÓN DE PALABRAS

Además de los procedimientos de cambio semántico estudiados en la página anterior, la lengua posee sus propios mecanismos para formar neologismos con los que renovarse. Se trata de la derivación, la composición y la parasíntesis. A ellas se suman la formación de siglas y acrónimos.

- **Derivación:** consiste en añadir afijos a una raíz léxica. Los afijos pueden ser
 - a) prefijos (*re-hacer*),
 - b) sufijos (*volcán -ico*)
 - c) interfijos (*pan -ec- illo*).
- **Composición:** consiste en unir dos o más raíces léxicas. Es el caso de *mata + moscas*, *medio + día* o *limpia + para + brisas*. Sobre una palabra ya compuesta (*para + caídas*) podemos aplicar la derivación (*para + caíd + ista*), pero la palabra se sigue considerando compuesta.
- **Parasíntesis:** consiste en unir más de dos elementos compositivos de forma simultánea. Es el caso de *en + cárcel + ar* (no existe **encarcel* ni **carcelar*) o *siete + mes + ino* (no existe **sietemes* ni **mesino*).
- **Siglas y Acrónimos:** así denominamos a las palabras formadas a partir de letras tomadas de distintas palabras. Es el caso de *OLP* (Organización para la Liberación de Palestina) o *FCT* (Formación en Centros de Trabajo).

Cuando las siglas pueden leerse silabeando, como cualquier otra palabra, se denominan acrónimos. Es el caso de *AVE* (Alta Velocidad Española) o *ERE* (Expediente de Regulación de empleo).

PARA SABER MÁS

DÁMASO ALONSO: LA INVASIÓN DE LAS SIGLAS

USA, URSS.
 USA, URSS, OAS, UNESCO:
 ONU, ONU, ONU.
 TWA, BEA, K.L.M., BOAC
 ¡RENFE, RENFE, RENFE!
 FULAS, CARASA, RULASA,
 CAMPSA, CUMPSA, KIMPASA;
 FETASA, FITUSA, CARUSA,
 ¡RENFE, RENFE, RENFE!
 ¡S.O.S.,S.O.S.,S.O.S.!
 ¡S.O.S.,S.O.S.,S.O.S.!
 Vosotos érais suaves formas:
 INRI, de procedencia venerable,
 S.P.Q.R., de nuestra nobleza heredad.
 Vosotros nunca fuisteis invasión.
 Hable
 al ritmo de las viejas normas,
 de mi corazón, [...]

Legión de monstruos que me agobia,
 fríos nadamijes en tropel:
 yo querría decir madre, amores, novia ;
 querría decir vino, pan, queso, miel.
 ¡Qué ansia de gritar
 muero, amor, amar!
 Y siempre avanza:
 USA, URSS, OAS, UNESCO,
 KAMPASA, KUMPSA, KIMPASA,
 PETANZA, KUTANZA, FUTRANZA...
 ¡S.O.S., S.O.S.,S.O.S.!
 ¿Oh, Dios, dime,
 hasta que yo cese,
 de esta balumba
 que me oprime,
 no descansaré?
 ¡Oh dulce tumba:
 una cruz y un R.I.P.!

3. LA ORACIÓN

ANTES DE EMPEZAR

LA SINTAXIS

Aunque en ocasiones una sola palabra puede bastar para entendernos, normalmente un mensaje necesita varias. La Sintaxis es la parte de la Gramática que estudia las reglas que siguen las agrupaciones de palabras que usamos para comunicarnos. Por las reglas sintácticas sabemos que la siguiente frase es correcta:

El sol salió por la mañana.

Y la siguiente no:

** El sol salieron la mañana.*

Las relaciones entre las palabras pueden establecerse de varias maneras:

- Por medio de la **concordancia**. Esto es lo que hace que el verbo *salieron* esté mal usado, porque debe concordar con su sujeto (*el sol*) y no lo hace.
- Por medio de **elementos de enlace** (preposiciones, conjunciones). Como el sintagma *la mañana* no lleva la preposición *por* en la frase incorrecta, no es posible establecer la relación con el verbo, que se restablece añadiendo la preposición.
- Mediante el **orden de las palabras**: Algunos pronombres se anteponen al verbo (*se defendió de las acusaciones*, y no *defendió de las acusaciones se*) y determinados constituyentes tienen posiciones fijas, aunque el español es muy flexible con el orden de las palabras (*Atrevido me parece el chico*).

CONTENIDOS

EL ENUNCIADO

Un enunciado es un grupo de palabras que tiene un sentido completo. Los enunciados van delimitados por pausas.

En el siguiente texto hay seis enunciados:

Las nubes oscuras ocultan el sol. El viento menea las hojas de los árboles. Levanta nubes de polvo. Se resguarda la gente. Poco después, llueve. ¡Qué tristeza!

CLASES DE ENUNCIADOS

La mayoría de los enunciados llevan un verbo (*ocultan, menea, resguarda, llueve*). Estos enunciados se llaman **oraciones**.

Unos pocos enunciados carecen de verbo: *¡Qué tristeza!* Se les denomina **frases** o **enunciados no oracionales**.

LA ORACIÓN

Las oraciones son enunciados con un verbo. Tienen dos componentes principales: el Sujeto y el Predicado.

Las nubes oscuras (Sujeto) ocultan el sol (Predicado).
Se resguarda (Predicado) la gente (Sujeto).

LA CONCORDANCIA

El verbo de la oración establece una relación de concordancia con el Sujeto. El verbo tiene que estar en la misma persona y número que el Sujeto. Por eso, el siguiente análisis es correcto:

Las nubes oscuras (Sujeto, 3ª persona, plural) ocultan (Verbo, 3ª persona, plural) el sol.

Y el siguiente es incorrecto:

*Las nubes oscuras ocultan (Verbo, 3ª persona, plural) *el sol (Sujeto, 3ª persona, singular).*

SUJETO OMITIDO

Algunas veces el Sujeto está omitido. Esto es posible cuando resulta conocido, porque se ha mencionado antes, quizás en la oración anterior:

El viento (Sujeto) menea las hojas de los árboles (Predicado).
 (Sujeto omitido: El viento) *Levanta nubes de polvo (Predicado).*

ORACIONES IMPERSONALES

Un caso diferente es el de las oraciones que no llevan Sujeto. Estas van en 3ª persona del singular.

Poco después, llueve (Predicado).

EL SINTAGMA NOMINAL

Frecuentemente, el sujeto tiene la forma de un Sintagma Nominal (SN):

Las nubes oscuras.
La gente.

ESTRUCTURA DEL SINTAGMA NOMINAL

Un sintagma nominal tiene como núcleo un sustantivo (nubes, gente). Además suele llevar **Determinantes** (Adjetivos determinativos), que generalmente le anteceden, y **Modificadores** o Complementos, casi siempre detrás.

Los determinantes son los artículos, demostrativos, posesivos, numerales, indefinidos, interrogativos y exclamativos. Los modificadores o complementos pueden ser sintagmas nominales, adjetivales, preposicionales u oraciones:

Las (Art — Det) nubes (N) oscuras (SAdj — Mod).
Las (Art — Det) hojas (N) de los árboles (SPrep — Mod).

EL SINTAGMA NOMINAL COMO COMPLEMENTO

Los sintagmas nominales desempeñan otras funciones en la oración, como la de complemento. En el siguiente ejemplo aparece un SN como sujeto y otro como complemento:

El viento (SN — Suj) menea (V) las hojas de los árboles (SN — Comp).

EL PREDICADO

El Predicado tiene la forma de un sintagma verbal, es decir, de un verbo que constituye su núcleo y, tal vez, sus complementos:

Llueve (SV — Verbo).

Levanta nubes de polvo (SV → Verbo + Comp).

TIPOS DE PREDICADOS

- El **Predicado Nominal**(PN) está constituido por un verbo copulativo (*ser, estar, parecer*) y un atributo:

Ese jugador (Sujeto) *es muy alto* PN → Verbo + Atributo).

Además del atributo, el predicado nominal puede llevar otros complementos.

Las oraciones de predicado nominal se llaman **atributivas**.

- El núcleo del **Predicado Verbal** (PV) es un verbo de acción o proceso (*salir, ocurrir, tener...*) que puede llevar varios tipos de complementos.

Las oraciones de predicado verbal se llaman **predicativas**:

Las nubes oscuras (Sujeto) *ocultan el sol* (PV → Verbo + Complemento).

Le gusta (PV → Complemento + Verbo) *la música* (Sujeto).

EL PREDICADO NOMINAL. EL ATRIBUTO

Los verbos copulativos (*ser, estar, parecer*) llevan siempre un complemento al que se denomina atributo. El atributo puede tener las siguientes formas:

- Un **sintagma adjetivo** (SAdj): *La noche fue muy calurosa*.
- Un **sintagma nominal** (SN): *Mis tíos eran los propietarios*.
- Un **sintagma preposicional** (SPrep): *La tarta será de chocolate*.

El predicado nominal puede presentar otros tipos de complementos, como los complementos circunstanciales (CC):

La noche era muy calurosa en Barcelona (CC de Lugar).

RECONOCIMIENTO DEL ATRIBUTO

El atributo puede sustituirse por el pronombre *lo*, sin distinción de género ni número. *Lo* se antepone siempre al verbo. En los ejemplos anteriores la sustitución opera así:

La noche lo (=muy calurosa) *era*.

Mis tíos lo (=los propietarios) *eran*.

La tarta lo (=de chocolate) *será*.

EL COMPLEMENTO PREDICATIVO

Los predicados verbales pueden presentar a veces un complemento con el mismo significado y forma que el atributo. Se trata de un SAdj que establece concordancia con el sujeto o con el complemento directo de la oración.

Su hija nació muy débil (CPred) tras un parto difícil.

RECONOCIMIENTO DEL COMPLEMENTO PREDICATIVO

A diferencia del atributo, el CPred puede omitirse (*Su hija nació tras un parto difícil*), pero no sustituirse por *lo*.

Hay que tener cuidado de no confundir el CPred con un CC de Modo, pues su significado es muy similar. Los CC de Modo no establecen concordancia alguna con ningún otro constituyente de la oración:

Sus hijos han vivido siempre muy alegremente (CC de Modo).

EL PREDICADO VERBAL. LOS COMPLEMENTOS DEL VERBO

Los verbos que designan procesos o estados son el núcleo de las oraciones predicativas o de predicado verbal.

- Algunos de estos verbos pueden formar predicados verbales por sí solos (*Salió*); son los **verbos intransitivos**.
- Los **verbos transitivos** llevan forzosamente un complemento directo (*Leía un libro*).

Los complementos del verbo son los siguientes:

- El **complemento directo** (CD), que puede sustituirse por *lo(s)*, *la(s)*: *El chico tenía una pelota (=la tenía)*.
- El **complemento indirecto** (CI), que se sustituye por *le(s)*: *El chico confesó a su madre (CI) su mala acción (=Le (CI) confesó su mala acción)*.
- El **complemento de régimen** o preposicional (CR), que se sustituye por *él*, *ella*, *ello*: *Se avergonzó de su tía (= de ella) (CR)*.
- Los **complementos circunstanciales**, que son opcionales y pueden presentarse en número variable. Como se trata de complementos opcionales, pueden suprimirse sin dejar rastro: *El vecino trabajó durante diez años (CC de Tiempo) en Alicante (CC de Lugar)*.

EL COMPLEMENTO DIRECTO Y EL COMPLEMENTO AGENTE

EL COMPLEMENTO DIRECTO

Algunos verbos predicativos (*tener*, *saber*, *querer*, *resolver*...) llevan un complemento obligatorio que recibe el nombre de Complemento Directo (CD) y tiene la forma de un SN o de un SPrep con la preposición *a*:

Esa chica (Sujeto) resolvió el problema (PV → V + CD)

Ese chico (Sujeto) quiere a su abuela (PV → V + CD).

RECONOCIMIENTO DEL CD

Podemos reconocer al CD haciendo las siguientes pruebas:

- Sustituyéndolo por el pronombre de 3ª persona *lo(s) / la(s)*, según cual sea el género y el número del CD: *resolvió el problema → lo resolvió; quiere a su abuela → la quiere.*
- Poniendo el verbo en voz pasiva con *ser*. El CD pasa a Sujeto y el Sujeto a Complemento Agente (CAg):

Esa chica (Sujeto) resolvió el problema (PV → V + CD)

El problema (Sujeto) fue resuelto por esa chica (PV → Verbo pasivo + CAg)

EL COMPLEMENTO AGENTE

Como hemos visto, el Complemento Agente aparece en las oraciones pasivas con el verbo *ser*. Designa al agente de la acción verbal y tiene la forma de un SPrep con la preposición *por*.

EL COMPLEMENTO INDIRECTO

Tiene la forma de un SPrep con la preposición *a* y varios significados:

- Con verbos transitivos designa al **destinatario** de la acción: *Ha regalado flores (CD) a su novia (CI).*
- El mismo significado tiene con verbos que llevan **complemento de régimen** (ver página siguiente): *Habla a todo el mundo (CI) de sus proyectos (CR).*
- Con algunos verbos intransitivos designa al **experimentante**: *Me (CI) asustan los ruidos fuertes (Sujeto).*

RECONOCIMIENTO DEL CI

Para reconocerlo, se sustituye por el pronombre *le(s)*, cualquiera que sea su género:

Confesó a su madre el extravío (Le confesó el extravío).

Confesó a su padre el extravío (Le confesó el extravío).

EL COMPLEMENTO DE RÉGIMEN O PREPOSICIONAL

De forma similar a los verbos transitivos, muchos verbos construyen sus predicados verbales con un complemento obligatorio que lleva preposición. La preposición puede variar, pues depende del verbo. Observa los siguientes ejemplos:

Se queja de su mala suerte.

Intervino en la discusión.

Contaba con tu ayuda.

El complemento de estos verbos (*quejarse, intervenir, contar*) recibe el nombre de complemento de régimen (CR) o complemento preposicional y tiene siempre la forma de un SPrep.

RECONOCIMIENTO DEL CR.

Como el complemento directo, no puede omitirse, pero sí ser sustituido por un pronombre. En su lugar aparecen entonces los pronombres *él; (ellos), ella(s), ello.*

Se reía de su suerte (CR = de ella).

LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES

Los predicados nominales y verbales utilizan una serie de complementos para expresar las circunstancias en que se desarrolla la acción verbal. Sus características son las siguientes:

- Tienen la forma de un SPrep, un SAdv o un SN:
Mi tío ha venido desde Valencia (SPrep).
Ahora (SAdv) no es el momento.
El chico corre todos los días (SN).
- Como no son obligatorios, pueden omitirse sin dejar rastro: *Mi tío ha venido. No es el momento. El chico corre.*

CLASIFICACIÓN DE LOS COMPLEMENTOS CIRCUNSTANCIALES

Los complementos circunstanciales se clasifican según la circunstancia que expresan:

- **Lugar:** *Toda la gente pasa por aquí.*
- **Tiempo:** *Muchos volverán por la noche.*
- **Modo:** *Los niños se comportaron admirablemente.*
- **Cantidad:** *Debería cuidarse más.*
- **Instrumento:** *Cortó el pan con el cuchillo.*
- **Causa:** *El concierto se aplazó por la lluvia.*
- **Finalidad:** *Lo dicen a voces para una mejor comprensión.*
- **Compañía:** *La mujer vino con su hermano.*
- **Afirmación, Negación o Duda:** *Quizás sea mejor así.*

EL ANÁLISIS SINTÁCTICO

Para realizar el análisis sintáctico se procede en el siguiente orden:

1. Identificar el **Sujeto** y el **Predicado**, usando como criterio la concordancia del verbo con el sujeto.
2. Establecer el **tipo de predicado**: nominal o verbal.
3. Si el predicado es **nominal** (verbos ser, estar, parecer):
 - ◦Identificar el **atributo** usando como criterio la sustitución por lo.
4. Si el predicado es **verbal**:
 - ◦Identificar el **complemento directo** (si lo hay) usando como criterio la sustitución por lo(s), la(s) o la conversión de la oración en pasiva.
 - ◦Identificar el **complemento de régimen** (si lo hay).
 - ◦Identificar el **complemento predicativo** (si lo hay).
5. Tanto si el predicado es nominal como verbal:
 - ◦Identificar el **complemento indirecto** (si lo hay) mediante su sustitución por le(s), sin distinción de género.
 - ◦Reconocer, delimitar y clasificar los **complementos circunstanciales** que pueda haber.

La imagen siguiente muestra cómo debes presentar el análisis sintáctico que hayas realizado:

	Nos	ha causado	un gran	disgusto	su	inesperada	decisión	
Pro		V	Art	Adj	Sust	Pos	Adj	Sust
			DET	MOD	N	DET	MOD	N
SN /CI								
		N	SN/CD					
SV/PV				SN/SUJ				

PARA SABER MÁS

EL SUJETO NO ES ¿QUIÉN?

Quizás tengas la costumbre de averiguar el sujeto preguntándole al verbo ¿quién?. Sin embargo, si haces esto, la respuesta que obtienes es el actor y no necesariamente el sujeto. Observa los siguientes ejemplos:

- El médico le diagnosticó la enfermedad.*
- Se le diagnosticó la enfermedad.*
- La enfermedad llegó a todas partes.*

- En la primera de ellas, el sujeto es el actor. Si preguntamos ¿quién? al verbo, la respuesta es *el médico*, que es el sujeto de la oración.
- En la segunda no se menciona al actor. Si preguntamos ¿quién? al verbo, no obtenemos respuesta alguna. Por lo tanto, no habría sujeto. Sin embargo, el sujeto es *la enfermedad*, que respondería a la pregunta ¿qué?
- En la tercera no hay actor. Sin embargo, el sujeto es, de nuevo, *la enfermedad*.

Es decir, el sujeto muchas veces no es el actor y no responde a la pregunta ¿quién?

Sin embargo, la **concordancia** es un criterio seguro. Si, en todas estas oraciones, ponemos el sujeto en plural, el verbo cambiará a plural. Esto es una prueba segura. **El verbo concuerda siempre con el sujeto en número y persona:**

- Los médicos le diagnosticaron la enfermedad.*
- Se le diagnosticaron las enfermedades.*
- Las enfermedades llegaron a todas partes.*

4. ORACIÓN SIMPLE Y COMPUESTA

ANTES DE EMPEZAR

ORACIONES SIMPLES Y COMPUESTAS

- En la primera parte de esta quincena, se presentan los diferentes tipos de enunciados según su modalidad, así como las distintas clases de oraciones: atributivas y predicativas; transitivas e intransitivas; activas y pasivas; e impersonales.
- La segunda parte es una introducción al estudio de la oración compuesta, que presenta los conceptos básicos y las distintas clases de oraciones coordinadas.
- La exposición de la oración subordinada se incluye solo como presentación general, pues se desarrolla con mayor detalle y profundización en el libro de 4º de ESO.

CONTENIDOS

MODALIDADES DEL ENUNCIADO

Los enunciados se clasifican según cuál sea la actitud del hablante ante lo dicho:

Enunciativos: Presentan el enunciado como un hecho, afirmándolo o negándolo		<i>Sale todos los días. No sale todos los días.</i>
Interrogativos: El enunciado tiene forma de una pregunta.	Totales: Los que sólo admiten como respuesta sí, no, quizás	<i>¿Ha salido el sol?</i>
	Parciales: La pregunta afecta solo a una parte del enunciado	<i>¿Dónde ha puesto las llaves?</i>
Imperativos: Los enunciados son órdenes	.	<i>¡Atención! Ven inmediatamente. No lo olvides.</i>
Desiderativos: El enunciado expresa un deseo. Siempre son exclamativos y van introducidos por adverbios (ojalá, así) o por la conjunción que	.	<i>¡Ojalá lo sepa! ¡Que dure este día!</i>
Dubitativos: El enunciado expresa una duda o posibilidad. Van introducidos por adverbios (quizá(s)) y locuciones adverbiales (a lo mejor, tal vez):		<i>Tal vez lo tenga. A lo mejor lo tiene.</i>

ORACIONES ATRIBUTIVAS Y PREDICATIVAS

Según el tipo de predicado, las oraciones se clasifican en atributivas y predicativas.

- Las oraciones de predicado nominal, es decir, las oraciones cuyo núcleo es un verbo copulativo, se denominan **oraciones atributivas**, porque, como hemos visto en la quincena anterior, el

verdadero portador del significado es un elemento de carácter adjetivo al que llamamos atributo:

Ese chico es muy inteligente.

El tiempo está cambiante.

La mujer parecía extranjera.

- Las oraciones de predicado verbal son **oraciones predicativas**. En las oraciones de predicado verbal, el núcleo sintáctico del predicado y también el núcleo del significado es el verbo.

Los verbos predicativos pueden ser de acción o movimiento, de lengua o de estado:

*La familia **comía** patatas* (verbo de acción).

*Todos **comentaban** el rumor* (verbo de lengua).

*El abuelo **murió** relativamente joven* (verbo de estado).

ORACIONES TRANSITIVAS E INTRANSITIVAS

Teniendo en cuenta la estructura sintáctica de los predicados que forman, los verbos predicativos se clasifican en transitivos e intransitivos.

- Los verbos transitivos llevan un complemento directo (CD). Las oraciones con verbos transitivos se denominan transitivas:

*El defensa **marcó** un gol (CD) en su propia portería.*

Extrajeron todo el petróleo (CD).

- Los verbos que no se construyen con complementos directos se llaman intransitivos y las oraciones con este tipo de verbos se denominan intransitivas:

*Sus amigos **venían** de Sevilla.*

*Sucedan cosas **inquietantes**.*

- La mayor parte de los verbos transitivos necesitan el CD (*marcó un gol, extrajeron todo el petróleo*), pero algunos de estos verbos pueden construirse con CD o sin él. En el último caso, podríamos considerar intransitivas las oraciones que forman:

*Comió **mucha carne** (CD, oración transitiva).*

*Comió **muy temprano** (oración intransitiva).*

ORACIONES ACTIVAS Y PASIVAS

Las oraciones activas llevan un sujeto que realiza la acción verbal y un verbo en forma activa: *El ciclista (sujeto agente) **subió** (verbo activo) una cuesta empinada.*

Las oraciones pasivas llevan un sujeto cuyo significado es de objeto. Si aparece el agente de la acción, es un complemento con preposición llamado Complemento Agente (CAg).

Tienen dos formas en español:

- Con el verbo **ser** + **participio** y, generalmente, el CAg. El participio concuerda con el sujeto en género, número y persona:

*La plaza (Sujeto) **fue recuperada** (Verbo) por los vecinos (CAg).*

- **Pasiva refleja**: con *se* y el verbo en forma activa:

Se recuperó (Verbo) la plaza (Sujeto).

El sujeto suele ponerse tras el verbo y raramente llevan CAg.

Las oraciones pasivas son el resultado de la transformación de una oración activa. Por lo tanto, su verbo es activo y transitivo.

La oración activa transformada en pasiva en los ejemplos anteriores sería *Los vecinos (Sujeto) recuperaron (Verbo) la plaza (CD).*

ORACIONES IMPERSONALES

Las oraciones impersonales no tienen sujeto explícito ni omitido y suelen llevar el verbo en 3ª persona del singular.

TIPOS

- Con verbos cuyo significado es de **fenómenos meteorológicos**:

Ya ha amanecido.

En algunas ocasiones, estos verbos se utilizan con sentido figurado y llevan sujeto:

El día amaneció nublado.

- Con los verbos **haber** y **hacer**:

Hace mucho frío. No hay calefacción.

Las expresiones *habían muchas personas; ayer hicieron tres años* son incorrectas. Debe decirse *había muchas personas; ayer hizo tres años*.

- Con la partícula **se**, que oculta al sujeto:

- Verbo transitivo y CD de persona con *a*:

Se conoció pronto al enmascarado.

- Verbo intransitivo:

Se miente constantemente.

No deben confundirse con las oraciones pasivas reflejas, porque en estas hay un sujeto:

El rumor se divulgó (Sujeto: el rumor).

- Con los verbos **ser**, **parecer**, **bastar** y **sobrar**:

Es de noche.

Parece de día.

Basta contigo.

Sobra con cuatro euros.

- También pueden considerarse impersonales algunas oraciones sin sujeto que llevan el **verbo en 3ª persona del plural**:

¿Cuándo te han avisado?

ORACIONES COMPUESTAS

Los enunciados formados por dos o más oraciones se llaman oraciones compuestas. Son unidades sintácticas complejas, con las que el hablante forma una unidad de sentido.

TIPOS

- Las oraciones compuestas son **coordinadas** cuando los diferentes predicados pueden funcionar como oraciones independientes:

Ha venido tarde pero ya se ha ido.

- Las oraciones compuestas son **subordinadas** cuando alguno de sus predicados es dependiente; es decir, se comporta como un constituyente de la oración y no puede formar oración por sí solo.

Se llama oración subordinada al elemento dependiente, que está marcado por una conjunción subordinante:

Sé que no me quiere (Oración subordinada).

Las oraciones que entran a formar parte de una oración compuesta suelen relacionarse por medio de elementos de enlace o *nexos*. En las coordinadas, el nexo va entre las diferentes oraciones coordinadas. Las oraciones subordinadas van encabezadas por el nexo.

Funcionan como nexos las conjunciones o locuciones coordinantes y subordinantes, los relativos y los interrogativos.

LA YUXTAPOSICIÓN

En ocasiones, no hay nexos entre las diferentes oraciones que forman parte de una oración compuesta:

Traspasa la alta sierra, ocupa el llano.

Las dos oraciones del ejemplo forman una unidad de sentido y son, por lo tanto, una oración compuesta. La ausencia de nexos es habitualmente un rasgo de estilo que da mayor rapidez y viveza al texto y suele darse entre oraciones coordinadas:

Traspasa la alta sierra y ocupa el llano.

Menos frecuente es la omisión de nexos subordinantes, es decir, las oraciones compuestas por subordinación sin nexos. No obstante, también se da la yuxtaposición de oraciones subordinadas:

Te ruego me escribas pronto.

Aquí se ha omitido el nexo *que* delante de la oración subordinada *me escribas pronto*.

ORACIONES COORDINADAS

Copulativas

Su significado es de adición o de sucesión temporal. *Ni* (=y *no*) añade un significado de negación:

No lo sabe ni lo sabrá.

Disyuntivas

Su significado es de alternancia y, a veces, de exclusión entre dos ideas:

¿Vas a casa o regresas?

Adversativas

Su significado es de contraposición de las dos oraciones coordinadas:

No fue lejos pero se cansó.

La conjunción *sino que* expresa además exclusión y requiere que la primera oración coordinada sea negativa:

No aceptaré ese trabajo sino que seguiré buscando.

Explicativas: La segunda oración aclara o explica el contenido de la primera.

Evitaba encontrarse conmigo, es decir, me rehuía.

Consecutivas

La segunda oración expresa la consecuencia de lo dicho en la primera:

Ha llegado tarde, así que no ha podido entrar.

Algunas gramáticas clasifican a estas oraciones entre las subordinadas adverbiales.

CONJUNCIONES Y LOCUCIONES COORDINANTES

Las conjunciones y locuciones coordinantes pueden coordinar palabras o sintagmas y oraciones.

Han llegado Luis y sus amigos (coordinación de sintagmas)

Ha llegado Luis y se ha disculpado (coordinación de oraciones)

Copulativas: y, e, ni. Ni es negativa:

Los animales y las personas huían.

Cuando son más de dos los elementos coordinados, lo normal es poner la conjunción copulativa solo entre los dos últimos:

Entró, consideró la situación y decidió quedarse.

Disyuntivas: o, u.

A veces se repite la conjunción o, con valor de exclusión, en los dos elementos coordinados: *O ha llegado o no*. Y en ocasiones se usa con valor explicativo: *Sevilla, o la capital de Andalucía...*

La locución conjuntiva *o bien* tiene valor disyuntivo: *Siempre estaba el portero o bien el sustituto.*

Adversativas: *pero, sino, mas y aunque.*

- *Aunque* solo debe considerarse adversativa cuando puede sustituirse por *pero*: *Es posible aunque difícil*. En otros casos, si encabeza la oración o el verbo va en subjuntivo, es una conjunción subordinada: *Aunque lo intento, no lo consigo*.
- *Sino* requiere que el primer elemento coordinado sea negativo: *No vino el tío sino el sobrino*. Cuando une oraciones, tiene la forma *sino que*: *No aceptaré ese trabajo sino que seguiré buscando*.
- Los adverbios *excepto, salvo y menos* se usan a veces con valor de conjunciones adversativas: *Lo sabían todos, salvo los interesados*.
- Las locuciones *sin embargo* y *no obstante* también tienen valor adversativo y solo unen oraciones: *Lo ha intentado muchas veces; sin embargo, nunca lo ha conseguido*.

Explicativas

La coordinación explicativa se realiza por medio de las locuciones conjuntivas *o sea, es decir y mejor dicho*: *Evitaba encontrarse conmigo, es decir, me rehuía*.

Consecutivas: *Conque, luego, así que, por tanto...*

No veíamos a Andrés desde hace tiempo, conque no lo reconocimos.

LA SUBORDINACIÓN

A diferencia de las oraciones coordinadas, las oraciones subordinadas son dependientes: desempeñan una función sintáctica dentro de otra oración, que se denomina oración principal.

- Las oraciones **subordinadas sustantivas** desempeñan principalmente las funciones de Sujeto, CD y CR. Suelen ir introducidas por las conjunciones *que, si* y los interrogativos (*qué, quién, dónde...*).

En la oración *Sé que no me quiere*, la oración subordinada es el CD de la principal (=Lo sé).

- Las oraciones **subordinadas adjetivas** van introducidas por los relativos y funcionan como Modificadores o Complementos del Nombre, referidas a un sustantivo que las precede: *La entrada que me regalaste* (Mod del sustantivo *entrada*) *no era del todo gratuita*.

- Las oraciones **subordinadas adverbiales** son semejantes a los complementos circunstanciales y se clasifican por su significado:

Vive donde le gusta (Adverbial de Lugar, CCL)

Si le das de comer, el animal se acostumbrará mal (Adverbial condicional).

CONJUNCIONES Y LOCUCIONES SUBORDINANTES

CLASE DE ORACIONES SUBORDINADAS	TIPOS	CONJUNCIONES Y LOCUCIONES	EJEMPLOS
Sustantivas	Completivas	<i>Que</i>	<i>Me duele que haya fracasado</i> <i>Cuenta con que le ayudaré</i>
	Interrogativas Indirectas	<i>Si</i> <i>Interrogativos</i>	<i>Me preocupa si vendrá</i> <i>Dime qué hora es</i>
Adverbiales	De Lugar	<i>Donde</i>	<i>No hay tranquilidad donde vive</i>
	De Tiempo	<i>Cuando,</i> <i>Mientras...</i>	<i>Cuando sean las diez, empezaremos</i>
	De Modo	<i>Como, Según...</i>	<i>Lo dijo como lo sentía</i>
	Causales	<i>Porque, Pues...</i>	<i>Lo sabe bien porque lo ha vivido</i>
	Finales	<i>Para que...</i>	<i>Se calló para que se hiciera silencio</i>
	Concesivas	<i>Aunque...</i>	<i>Aunque rabies, no te lo voy a dar</i>
	Condicionales	<i>Si...</i>	<i>Si fuese él, tendría muchas ventajas</i>

	Consecutivas	Que	<i>Está tan asustado que no habla</i>
	Comparativas	Que, Como	<i>Trabajan tanto como nosotros</i>

EL NEXO QUE

Que es el nexo subordinante más frecuente en español. Sus valores son los siguientes:

- Que **completivo**

Es una conjunción subordinante, que introduce oraciones subordinadas sustantivas, que pueden funcionar como sujeto, CD, CR, etc., de la oración principal:

Me preocupa que no haya llegado (oración subordinada sustantiva de sujeto).

- Que **relativo**

Es un pronombre que, además, tiene la capacidad de introducir una oración subordinada adjetiva. Las oraciones subordinadas adjetivas funcionan como modificador de un sustantivo: *Es una idea interesante, que tendrá aplicaciones prácticas* (oración subordinada adjetiva, modificador del sustantivo *idea*).

El *que* relativo puede sustituirse por otro pronombre relativo, como *el cual*: *Es una idea interesante, la cual tendrá aplicaciones prácticas*.

Dicha sustitución no es posible con el *que* completivo.

- Que en **oraciones subordinadas adverbiales**

Bastantes conjunciones subordinantes son locuciones en las que está incluida la conjunción *que*. Entre otras *para que* (final), *porque* (causal), *aunque* (concesiva), etc.:

Ese dinero será suficiente para que os compréis un vestido (oración subordinada adverbial final).

En las subordinadas consecutivas y comparativas, la oración subordinada puede llevar *que*: *Llegó tan tarde que no pudo entrar* (oración subordinada adverbial consecutiva).

PARA SABER MÁS

LA SUSTANTIVACIÓN

Como has comprobado en esta quincena, el núcleo del SN es un sustantivo. El SN puede funcionar como sujeto de una oración:

Ha venido mucha gente (Sujeto).

O como complemento:

Hay mucha gente (CD) *en la playa*.

Ahora bien, en el núcleo del sintagma nominal pueden aparecer palabras que originalmente no son sustantivos, pero que, al aparecer en esa posición, funcionan como sustantivos. Al fenómeno se le da el nombre de sustantivación y puede afectar a casi todo tipo de palabras. Generalmente, la palabra sustantivada va precedida por el artículo.

Observa los siguientes ejemplos, en los que se han marcado los núcleos de los sintagmas nominales y la clase a la que pertenecían las palabras sustantivadas:

*No me dijo **lo más importante** (adjetivo en grado comparativo).*

***El bueno** (adjetivo) es de Mérida.*

***Beber** (verbo: infinitivo) no es bueno.*

*Le dio **un sí** (adverbio) definitivo.*

***El ayer** (adverbio) no volverá.*

5. CLASES DE TEXTOS

ANTES DE EMPEZAR

En esta quincena aprenderás qué son los textos y sus distintos tipos.

Recuerda que no debes confundir un libro de texto (libro escrito normalmente para enseñar) con un texto. Un texto puede ser hablado o escrito. Puede ser muy corto o muy largo. Por ejemplo el saludo ¡Hola! es un texto. Pero una novela tan larga como *El Quijote*, también es un texto. Son textos las letras de las canciones que te gustan, y también es un texto la inscripción en un anillo: *Hoy te quiero más que ayer, pero menos que mañana*.

Como ves, los distintos tipos de texto forman parte de tu vida cotidiana. ¿Te has preguntado alguna vez que características tienen en común? ¿Sabrías que palabras emplear para reforzar tus ideas en una discusión?

En esta quincena trataremos de dar respuesta a estas y otras preguntas.

Aprender las características de los textos te ayudará a elaborar tus propios textos con mayor precisión. Un texto bien estructurado te ayudará a expresar tus ideas con claridad y a transmitirlos con efectividad. Deberás aprender a emplear el tipo de vocabulario adecuado para cada tipo de texto según la situación.

También deberás aprender a reconocer los tipos de texto principales, a conocer los tipos de personajes en un cuento o en una novela, saber cómo se elabora una descripción de manera efectiva y otras muchas cosas.

CONTENIDOS

EL TEXTO. CLASES DE TEXTOS

El texto es un conjunto de enunciados que transmiten un contenido completo. Los textos no tienen una extensión definida, que depende de la intención del emisor; así que pueden ir desde un simple enunciado a textos tan complejos como una novela.

Los textos se clasifican en:

- **Dialogados:** reproducen la conversación, el intercambio social de personas o personajes de ficción.
- **Narrativos:** relatan acontecimientos que se desarrollan en el tiempo.
- **Descriptivos:** presentan los rasgos o características de un tema (un objeto, un lugar, una persona, etc.)
- **Expositivos:** informan de un tema (un concepto, un hecho, etc.) y tratan de hacerlo comprender.
- **Argumentativos:** presentan y defienden una opinión, tratando de persuadir a los receptores.

También pueden clasificarse los textos según el ámbito social: científicos y técnicos, publicitarios, periodísticos, literarios, jurídicos y administrativos.

EL DIÁLOGO. LA CONVERSACIÓN

El diálogo directo o conversación es el proceso comunicativo en el que participan varias personas, que intercambian los papeles de emisor y receptor. El canal habitualmente utilizado es el oral y la comunicación se apoya en elementos no verbales, como los gestos; hoy es también frecuente el diálogo directo en forma escrita, a través de Internet o de los teléfonos móviles.

La conversación suele comenzar con la **apertura** (saludos, llamadas de atención: *Buenos días; ¡Oye...!*) y terminar con diversas fórmulas de **cierre** o despedida (*Adiós; Hasta luego...*)

Para que la conversación tenga éxito es necesario que los participantes se atengan a determinados **principios**: respetar los turnos de palabra, que se van asignando de manera intuitiva, y cooperar en el desarrollo de los temas y en la pertinencia y calidad de las informaciones aportadas.

Las **marcas lingüísticas** de la conversación son las siguientes:

- La **función apelativa** del lenguaje se manifiesta en el uso de *imperativos* y *vocativos*: *Escucha, chico, lo que te digo.*
- Los **deícticos**: palabras que pueden referirse a otras palabras o ideas ya mencionadas o anticiparlas (demostrativos, adverbios de lugar y tiempo, pronombres personales):
-¿Qué te estaba diciendo?
-De eso ya no me acuerdo.
- **Léxico coloquial**, repeticiones, interjecciones: *¡Qué lío tan grande!*

UN EJEMPLO DE CONVERSACIÓN

JAIMITO. Ni bocata ni leches. Te llevas las pelus, y la llave, y me dejas aquí colgado, sin un duro... ¿No dijiste que ibas a por papelillo?

CHUSA. Iba a por papelillo, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho. Y como estaba sola...

JAIMITO. ¿Y ésta quién es?

CHUSA. Es Elena.

JAIMITO. Eso ya lo he oído, que no soy sordo. Elena.

ELENA. Sí, Elena.

JAIMITO. Que quién es, de qué va, de qué la conoces...

CHUSA. De nada. Nos hemos conocido anoche, ya te lo he dicho.

José Luís Alonso de Santos: *Bajarse al moro.*

DIÁLOGOS PLANIFICADOS

El diálogo puede estar sometido a un plan que regula los turnos de palabra e incluso introduce la figura de un moderador que controla el desarrollo del tema. Los principales géneros del diálogo planificado son los siguientes:

- **El debate**: intervienen varios interlocutores que defienden ideas contrapuestas sobre un tema. Los turnos de palabra y el desarrollo del tema están regulados por un moderador.
- **La mesa redonda**: Los interlocutores son expertos que dialogan frente a un auditorio en presencia de un moderador.
- **El coloquio**: Después de una exposición, un especialista responde a las preguntas de los asistentes.
- **La tertulia**: Más informal que el debate, pueden tratarse temas variados y los turnos de palabra no están previamente regulados.
- **La entrevista**: Solo hay dos interlocutores y está organizada según el esquema de pregunta (del entrevistador) - respuesta (del entrevistado). La entrevista puede ser objeto posterior de una reelaboración como texto escrito.

El diálogo de las obras literarias es evidentemente diálogo planificado por el autor de la obra. Más adelante, veremos las funciones del diálogo en los textos narrativos. Además, el diálogo es la forma fundamental de los textos dramáticos, es decir, de los textos escritos para ser representados en un escenario.

LA NARRACIÓN. EL NARRADOR

El texto narrativo relata una serie de acontecimientos que se desarrolla en el tiempo. Los hechos narrados pueden ser reales, como una noticia periodística, o de ficción, como muchas de las narraciones literarias.

La **estructura** de la narración consta de tres partes: la situación inicial, el desarrollo y el desenlace o situación final.

- La situación inicial o **planteamiento** presenta el motivo u objetivo (deseo, intención, etc.) que desencadena las acciones.
- El **desarrollo** es la secuencia de acciones orientadas a conseguir el objetivo.
- El **desenlace** es la resolución positiva o negativa del planteamiento inicial.

El **narrador** proporciona la perspectiva o punto de vista de lo narrado:

- El narrador **omnisciente**, en tercera persona, adopta la perspectiva de un conocedor completo de las acciones, los personajes y el marco narrativo.
- El narrador **equisciente** tiene un conocimiento limitado de los hechos y circunstancias de lo narrado. El narrador en primera persona, proporciona un punto de vista especialmente subjetivo y limitado.

EL DIÁLOGO EN EL RELATO. ESTILOS NARRATIVOS

La narración utiliza con frecuencia el diálogo entre los personajes. El diálogo narrativo da variedad al relato y hace aparecer a los personajes de ficción como personas reales, los vuelve verosímiles. Hay varias formas de incluir el diálogo en la narración:

- El **estilo directo** presenta las palabras exactas de los personajes:
-¿Tú crees que podrías vivir aquí, en este rincón apartado del mundo? –le pregunta Lucy de sopetón.
- El **estilo indirecto** utiliza la voz del narrador en lugar de la voz de los personajes. La siguiente podría ser una transcripción en estilo indirecto del ejemplo anterior:
Lucy le preguntó de sopetón si él creía que podría vivir en aquel rincón apartado del mundo.
- El **monólogo**, que intenta reproducir los pensamientos de algún personaje, no puede considerarse en rigor una forma dialogada, porque no hay intercambio.

El primer párrafo del siguiente fragmento presenta un narrador de tipo omnisciente; en el segundo, leemos el monólogo de uno de los personajes mencionados en el primero.

A la mañana siguiente, la ciudad estaba recubierta todavía por una sola nube de humo. Nicetas había probado algunos frutos, se había movido inquieto por la habitación, luego le dijo a Baudolino si podía enviar a uno de los genoveses a buscar a un tal Arquitas, que habría debido limpiarle la cara.

Mira tú, se decía Baudolino, esta ciudad se ha ido al diablo, degüellan a la gente por las calles, no hace ni dos días este corría el riesgo de perder a toda la familia, y ahora quiere que alguien le limpie la cara. Se ve que la gente de palacio, en esta ciudad corrupta, tiene estas costumbres. Federico a uno así ya lo habría mandado a escardar cebollinos.

Umberto Eco: *Baudolino.*

LA NARRACIÓN. LOS PERSONAJES. EL ESPACIO Y EL TIEMPO.

La acción es protagonizada por los **personajes**. Al personaje principal se le llama *protagonista*. Sus oponentes son los *antagonistas*. A los personajes de menor importancia se les llama *secundarios*. Los personajes tópicos, sin caracterización psicológica, son los *tipos*.

Las acciones narradas se sitúan en el espacio y en el tiempo. El **espacio** de la narración puede ser **real** o **ficticio**. Y en este último caso puede presentarse como un espacio **verosímil**, es decir, como un espacio que podría ser real; o ser deliberadamente **fantástico**.

Se distinguen dos tipos de *tiempo* narrativo:

- El tiempo **histórico** o externo es el de la época en la que se desarrolla la acción. Suele estar indicado en el texto narrativo (*En el verano de 1812...*) o, a veces, es remoto o ambiguo, como en los cuentos infantiles (*Había una vez...*)
- El **tiempo del relato** o interno se refiere a la **duración** de la narración y también al orden de presentación de los acontecimientos. En ocasiones, la narración retrocede para contar hechos del pasado (*retrospección*) o, por el contrario, avanza parcialmente hechos futuros para crear intriga (*anticipación*). A las narraciones ordenadas cronológicamente se les denomina *narraciones lineales*.

El comienzo de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez es un ejemplo doble del uso de la anticipación y de la retrospección en el relato. La alusión al *pelotón de fusilamiento* anticipa hechos posteriores, mientras que *la tarde remota* es aludida retrospectivamente:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo...

En la siguiente tabla se esquematizan los elementos de la narración:

Elementos de la narración		
Personajes	Protagonistas	
	Antagonistas	
	Secundarios	
Espacio	Real	
	Ficticio	Verosímil
		Fantástico
Tiempo	Externo	
	Interno	

LA DESCRIPCIÓN Y SUS CLASES

La descripción es un texto de tipo informativo que presenta las propiedades de un tema. El tema puede ser real o imaginario: una cosa, un lugar, una persona, etc. En una descripción compleja, las propiedades o aspectos del tema pueden, a su vez, convertirse en subtemas.

La descripción más simple es una oración atributiva: *La cocina (tema) es amplia y cómoda (propiedades)*.

CLASES DE DESCRIPCIÓN

Las descripciones pueden presentarse de manera **estática**, sin movimiento, y **dinámica**, dando la apariencia de una entidad cambiante.

- **Objetiva:** Trata de presentar fielmente la realidad; a veces, tiene una función utilitaria. Se usa en descripciones científicas o técnicas, presentaciones, etc.

La siguiente es una descripción objetiva y estática, procedente de una novela.

Todas las casas de la urbanización son nuevas e idénticas. Están alineadas en extensas parcelas de arcilla rojiza donde nada crece y separadas con alambre de espino. En cada patio trasero hay una pequeña construcción con un cuarto y un lavabo.

J. M. Coetzee: *Infancia*.

- **Subjetiva:** Ofrece una visión personal del tema y tiene una finalidad estética. Se usa en casi exclusivamente en textos literarios, publicitarios, etc.

La siguiente es una descripción subjetiva y dinámica:

*Allá, en las tierras altas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plumizos cerros
y manchas de ráidos encinares...*

Antonio Machado: *Campos de Castilla*.

LA DESCRIPCIÓN EN EL RELATO

La narración introduce con frecuencia la descripción del marco narrativo o espacio: sirve para introducir a los personajes y crear el ambiente del relato.

El **retrato** es la descripción física y psicológica de los personajes. A la mera descripción física se le llama **prosopografía** y a la psicológica, **etopeya**.

La siguiente descripción de un personaje literario es una prosopografía:

Grandet era un hombre de unos cinco pies de estatura, rechoncho, cuadrado, con pantorrillas de doce pulgadas de circunferencia, rótulas nudosas y anchos hombros; tenía el rostro redondo, curtido, marcado por la viruela loca; la barbilla era recta, los labios no presentaban ninguna sinuosidad y tenía los dientes blancos...

Honoré de Balzac: *Eugenia Grandet*.

LA EXPOSICIÓN Y SU ESTRUCTURA.

La exposición es un texto informativo ordenado lógicamente. El objetivo de la exposición es hacer comprender un tema y es frecuente en textos científicos, manuales de estudio y consulta, obras divulgativas, etc.

Una exposición puede ordenarse de forma **deductiva** (de lo general o abstracto a lo particular o concreto) o de forma **inductiva** (de lo particular a lo general). Su estructura está en relación con la intención comunicativa:

- Muchas exposiciones utilizan una estructura de tres partes: **introducción**, donde se presenta el tema; **desarrollo**; y **conclusión**, que es una síntesis final de lo expuesto.
- Las exposiciones que presentan un proceso ordenado adoptan una estructura de **secuencia**, que consiste en la presentación del objetivo y una lista de instrucciones ordenadas de forma temporal: así, por ejemplo, las instrucciones para hacer algo o manejar alguna máquina.

- Otras exposiciones siguen un orden determinado por las relaciones lógicas de **causa-efecto** entre las ideas.
- Las **definiciones**, como las descripciones, que se estudiaron en la página anterior, presentan un tema y sus propiedades.

La primera propiedad debe ser la clase a la que pertenece el tema: *El león es un mamífero*. El término definido no cabe en la definición: **Los versos alejandrinos son versos...* Tampoco deben usarse palabras-baúl, de significado impreciso: **Un tornado es una cosa muy fuerte...*

El siguiente es un fragmento expositivo, porque el autor se ha limitado a informar de la comunicación presentada por un ingeniero informático:

El ingeniero informático alemán Karsten Nohl ha descifrado el algoritmo utilizado para cifrar las comunicaciones del estándar GSM (Sistema Global para las Comunicaciones Móviles). El anuncio fue realizado por Nohl ante 600 personas en la conferencia Chaos Communication Congress, la reunión más importante de los hackers europeos celebrada en Berlín, para demostrar que "la seguridad de GSM es insuficiente". Su objetivo: "que las operadoras adopten mayores medidas de seguridad en telefonía móvil", según recoge The New York Times.

LA ARGUMENTACIÓN Y SU ESTRUCTURA.

Con frecuencia, ideamos razones para convencer a los demás de que nuestros deseos merecen ser cumplidos o nuestras ideas compartidas. La argumentación es una clase de texto en la que el emisor presenta una opinión y trata de persuadir de ella a los receptores.

En los textos de tipo **científico y racional**, la argumentación es una interpretación de los hechos. Se caracteriza por su claridad y **cohesión**.

En la **conversación**, mucho menos formal, argumentamos frecuentemente a partir de las convicciones personales, de lo que nos gusta o nos disgusta, utilizando **léxico valorativo** o apelaciones a los sentimientos.

ESTRUCTURA

Como las exposiciones, también la argumentación puede ordenarse en forma **inductiva** o **deductiva**. Generalmente, los textos argumentativos tienen una estructura lógica:

- La introducción suele incluir la **tesis** u opinión, que a veces no se hace explícita y puede contener más de una idea. No debe confundirse con el *tema*, porque un mismo tema puede dar lugar a tesis diferentes u opuestas.
- El **cuerpo argumentativo** contiene los argumentos
- La **conclusión** sintetiza la tesis.

El siguiente es un texto argumentativo, donde el autor trata de persuadir a los lectores del periódico de las ventajas del uso de la energía nuclear.

La energía nuclear se enfrenta a algunos inconvenientes. El principal es una opinión pública mal informada que cree que las centrales nucleares explotan como las bombas atómicas, y piensa que una incidencia sin importancia reportada por una central, siguiendo las normas dictadas por el Consejo de Seguridad Nuclear (CSN), puede suponer un peligro para la población. O que los residuos de alta actividad son un verdadero peligro, a pesar de que existen soluciones adecuadas para su almacenamiento y control. Está demostrado, en cualquier caso, que cuanto mayor información tiene una sociedad, menores reticencias existen hacia la energía nuclear.

Los países más avanzados tecnológicamente, como EEUU, Japón, Francia, Reino Unido, Finlandia, Suecia... han apostado claramente por invertir de nuevo en estas tecnologías, que, como cualquier otra, tiene sus inconvenientes, pero también muchas ventajas; la dinámica de los tiempos nos lleva a concluir que lo probable es que los inconvenientes (gracias a la tecnología) vayan disminuyendo y las ventajas [...] vayan aumentando.

ABC.es - Domingo, 3 de Enero de 2010

CLASES DE ARGUMENTOS.

SEGÚN SU CONTENIDO

- Argumento *de hecho*: Pueden ser ejemplos o datos objetivos. Su poder de convicción se basa en que lo real y existente es preferible a lo no existente.
- Argumento *de autoridad*: la argumentación se apoya en testimonios y citas de hombres famosos y expertos en la materia de la que se está hablando.
- **Tópicos** de utilidad, moralidad o calidad, basados en ideas comúnmente admitidas como preferibles, buenas o ciertas.

SEGÚN SU FUNCIÓN

- argumentos **positivos** de apoyo a la tesis propia.
- **concesiones** a las tesis contrarias.
- **refutaciones** (o argumentos que rebaten totalmente las tesis contrarias).
- argumentos críticos o **contra-argumentos**.

En el siguiente texto argumentativo pueden encontrarse algunas de las características de la argumentación:

Ciertas lacras, como la violencia de masas en los recintos deportivos o el vandalismo urbano, se desarrollan mejor en las democracias que en las dictaduras [tesis]. La razón es que el estado democrático y sus servidores (policías, jueces) respetan escrupulosamente la libertad individual y eso facilita los excesos de algunos [tópico de calidad, argumento positivo]. Y aunque no se pueden recortar las libertades de todos para evitar los desmanes de algunos [tópico de calidad, contra-argumento], es evidente que la democracia tiene que proteger a los que respetan la ley y actuar contra quienes no la respetan [tópico de calidad, argumento positivo].

Es frecuente que en los espacios públicos aparezcan botellas rotas, regueros de orina y residuos de las intoxicaciones etílicas del fin de semana, protagonizadas muchas veces por adolescentes a los que la ley no permite adquirir alcohol. Es relativamente frecuente que algunos aficionados al fútbol, frustrados por un mal resultado de su equipo, o eufóricos por el éxito, la emprendan contra el mobiliario urbano, quemen contenedores o se enfrenten a la policía [argumentos de hecho, positivos].

Las razones profundas de toda esta violencia son culturales: reflejan un déficit educativo y cultural de las personas que la producen. Abordar el problema es complejo. Pero las democracias no pueden resignarse a estas acciones, sino combatirlas por medios democráticos, porque reprimir los excesos de algunos contribuye al bien y a la libertad de la mayoría [tópicos de moralidad y calidad, argumentos positivos]. Tomemos ejemplo de las sociedades del norte de Europa, que reprimen severamente este tipo de conductas, sin renunciar a la democracia [ejemplo, argumento de autoridad y conclusión implícita].

MARCADORES ARGUMENTATIVOS

Se da el nombre de marcadores a palabras o expresiones variadas que relacionan las ideas del texto. Entre ellos, podemos encontrar los siguientes:

- **Organizadores**, que ordenan el texto: *previamente, en primer lugar, para terminar, finalmente...*
- Marcadores de **contraste**, que presentan las ideas como opuestas: *sin embargo, pero, aunque...*
- Marcadores de **ejemplificación**: *por ejemplo, así, así pues...*
- Marcadores de **refuerzo**: *evidentemente, por supuesto, como se sabe...*
- Marcadores de **causa**: *porque, puesto que...*
- Marcadores de **consecuencia**: *así, así que, por tanto, por consiguiente...*

En el siguiente texto pueden encontrarse algunos marcadores argumentativos:

*Bien, señor mío, me dicen los agentes que Vd. afirma ser superman. **En primer lugar**, como todo el mundo reconoce, ese personaje pertenece al mundo de la ficción. **Ciertamente** va Vd. vestido con ropajes de vistosos colores azules y rojos, capa incluida, que recuerdan la vestimenta del famoso héroe. **Sin embargo**, cuando los agentes le detuvieron usted no intentó escapar volando, ni se enfrentó a ellos utilizando sus supuestos super-poderes. **Por otra parte** es evidente que usted presenta claros signos de intoxicación etílica. **Por consiguiente** debo llegar a la conclusión de que usted ha estado bebiendo en exceso. Puesto que usted estaba alterando el orden en el momento en el que fue detenido por los agentes, no tendré más remedio que enviarle ante el juez.*

PARA SABER MÁS

CAPRICHOS DE AUTOR.

Habrás observado que en los libros escritos en español, los diálogos, o en los casos donde se emplea el **estilo directo**, las frases van introducidas por un guión largo. Por ejemplo en este texto de Camilo José Cela:

-¿Y la Rosario?
-Tú sabrás...
-¿Yo?
-¡Hombre! ¡Si no lo sabes tú!
-¿Y por qué he de saberlo?

También habrás observado que en los libros escritos en lengua inglesa el estilo directo aparece marcado con comillas, en vez de guiones, como puedes ver en este fragmento de Dickens:

"Are there no prisons?" asked Scrooge.
"Plenty of prisons," said the gentleman, laying down the pen again.
(-¿No hay prisiones? - preguntó Scrooge.
-Hay prisiones de sobra- dijo el caballero, dejando la pluma de nuevo.)

Pues bien, al genial escritor irlandés James Joyce, no le gustaba el uso de las comillas. Estos signos se llaman en inglés literalmente "comas invertidas" (inverted commas), entonces, nuestro escritor las llamaba despectivamente "comas pervertidas" y escribía todos sus diálogos, al igual que en español, introduciendo el estilo directo con un guión largo.

-Tell me, Mulligan, Stephen said quietly.
-Yes, my love?
-How long is Haines going to stay in this tower?
(-Dime, Mulligan- dijo Stephen despacio.

-¿Sí, mi amor?

-¿Cuánto tiempo se va a quedar Haines en esta torre?)

En las últimas páginas de su famosa novela, *Ulysses*, James **Joyce** no emplea comillas. Tampoco emplea puntos. Ni comas. Ni interrogaciones. A lo largo de cerca de 40 páginas no usa ningún signo de puntuación. En este caso no se trata de tener fobia a los signos de puntuación, se trata del uso del **monólogo interior**. Intenta representar el fluir del pensamiento del personaje de la novela. El personaje, no está hablando con nadie ni dialogando. Está pensando, y las palabras se encadenan unas tras otras sin pausas ni interrupciones lógicas.

Camilo José **Cela** escribió su novela *Cristo versus Arizona* utilizando exclusivamente el monólogo interior.

6. LA LITERATURA

ANTES DE EMPEZAR

LA LITERATURA ESPAÑOLA.

La literatura española es aquella escrita en español, sin importar el país de origen de la persona que escribe, ni el lugar. La literatura española constituye un gran tesoro que es en realidad patrimonio de toda la humanidad. Las grandes obras literarias del español han sido traducidas a muchas lenguas extranjeras, y también han inspirado la creación de otras obras de arte en los campos pictórico y musical.

Lo mismo sucede con las grandes obras de la literatura escritas en otras lenguas. Por lo tanto, podrás también leer y disfrutar de las obras de autores universales traducidas al español.

La literatura es la palabra humana escrita y convertida en arte.

En esta quincena aprenderás que la lírica es una de las primeras formas de literatura, utiliza habitualmente el verso y en muchas ocasiones era recitada e incluso cantada por las gentes.

También aprenderás que el género dramático se expresa en forma de diálogos y está normalmente destinado a ser representado por actores frente al público.

El género narrativo emplea la prosa y se puede emplear tanto para narrar historias breves como los cuentos, o grandes historias con tramas complejas y extensas como las novelas.

CONTENIDOS

LA LITERATURA. EL VERSO Y LA PROSA

La literatura es una forma artística que emplea la palabra como medio de expresión. En el origen las obras literarias se escribían siempre en verso, pero, con el tiempo también la prosa se ha convertido en un medio de expresión artística.

En el arte actual, el verso se utiliza casi exclusivamente en la poesía lírica. Cada verso se escribe en una línea y posee una serie de características (medida, acentos, rima) que le confieren un determinado ritmo que suele repetirse en los versos siguientes.

*Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suenan el viento
en los álamos del río.*

Antonio Machado

La prosa literaria no carece del todo de efectos rítmicos, pero estos están mucho menos marcados que en el verso. En la actualidad la prosa se usa casi exclusivamente en los géneros narrativo y dramático.

En el fondo de la sombría alameda había visto agitarse una cosa blanca que flotó un momento y desapareció en la oscuridad. La orla del traje de una mujer, de una mujer que había cruzado el sendero y se ocultaba entre el follaje, en el mismo instante en que el loco soñador de quimeras o imposibles penetraba en los jardines.

Gustavo Adolfo Bécquer.

LA MEDIDA DE LOS VERSOS

El último acento del verso constituye su eje rítmico. La posición de este acento tiene consecuencias métricas. Los versos que llevan el eje rítmico en una misma sílaba (por ejemplo, la 7ª) son iguales desde el punto de vista métrico, cualquiera que sea el número de sílabas reales que tengan. Los dos versos siguientes del Romance del prisionero son octosílabos, aunque el primero tiene ocho sílabas y el segundo sólo siete. Pero ambos tienen el último acento en la sílaba 7ª.

*Que- por- ma- yo_e- ra- por- ma- yo,
cuan- do- ha- ce- la- ca- lor,*

Por eso suele decirse que a los versos terminados en palabra aguda se les añade una sílaba métrica y a los terminados en esdrújula se les cuenta una sílaba métrica menos.

LICENCIAS MÉTRICAS

- La sílaba final de una palabra terminada en vocal y la inicial de una palabra que empieza por vocal se unen en una sola. El fenómeno recibe el nombre de **sinalefa**:

*va_a- dar- a- gua_a- su- ca- ba- llo
re- cuer- de_ el- al- ma- dor- mi- da*

- Mucho más infrecuente es la **diéresis** o dialefa, que consiste en deshacer un diptongo, pronunciándolo en dos sílabas:

con- un- man- so- rü- i- do

- El fenómeno contrario es la **sinéresis**, que sucede cuando se forma un falso diptongo con dos vocales en hiato:

aé- rea- co- mo- do- ra- da- ma- ri- po- sa

LA RIMA

Otro efecto rítmico se obtiene repitiendo sonidos, en versos próximos, a partir de la última vocal acentuada. Es la rima. La poesía española tiene dos tipos de rima:

- **Asonante**: se repiten sólo las vocales.

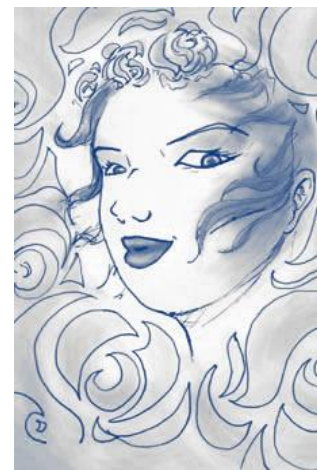
*Primavera vino; a
violetas moradas, -
almendros floridos. A*

Antonio Machado

- **Consonante**: se repiten todos los sonidos, vocales y consonantes.

*Cerca del Tajo, en soledad amena, A
de verdes sauces hay una espesura, B
toda de hiedra revestida y llena A
que por el tronco va hasta el altura B*

Garcilaso de la Vega: Égloga III



Musa

La rima puede ser encadenada (ABA BCB CDC...), abrazada (ABBA) o cruzada (ABAB).

La combinación de versos de métrica igual y de la rima da lugar a las distintas estrofas de la poesía clásica.

TIPOS DE VERSOS

Los versos de ocho sílabas o menos son de arte menor, mientras que se llama versos de arte mayor a los de nueve o más sílabas. El heptasílabo y el octosílabo de arte menor y el endecasílabo de arte mayor son los versos más usados en la poesía española.

- El verso de **arte menor** es más característico de la poesía de tipo tradicional y el de arte mayor suele ser de carácter culto.
- Los versos de **arte mayor** que tienen un número de sílabas par, están en realidad compuestos por dos partes de igual medida, llamadas hemistiquios. Los dos hemistiquios van separados por una pausa denominada cesura, que puede impedir la sinalefa.

Al medir los versos, los hemistiquios se tratan como versos independientes:

El- jar- dín- pue- bla el- triun- fo // de- los- pa- vos- re- a- les 7+7

VERSOS MÁS USADOS

Arte menor		Arte mayor	
Tetrasílabo	4	Eneasílabo	9
Pentasílabo	5	Decasílabo	10
Hexasílabo	6	Endecasílabo	11
Heptasílabo	7	Dodecasílabo o	
Octosílabo	8	Arte Mayor castellano	12
		Aleandrino	14

ESTROFAS DE DOS O TRES VERSOS

ESTROFA	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLO
Pareado	Los dos versos riman entre sí con rima asonante o consonante	<i>De los álamos vengo, madre, de ver cómo los menea el aire</i>
Terceto	Tres versos de arte mayor, de los que riman en consonante el primero y el último, dejando el segundo suelto. Lo usual es encadenar las rimas, como se representa en el esquema (ABA BCD CDC...) y como en el ejemplo	<i>No he de callar por más que con el dedo, ya tocando la boca o ya la frente, silencio avises o amenazas miedo.</i> <i>¿No ha de haber un espíritu valiente? ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?</i> Quevedo

ESTROFAS DE CUATRO VERSOS

Las estrofas de cuatro versos se han usado tanto en la poesía de tipo culto como en la poesía de tipo tradicional.

ESTROFA	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLO
Cuarteto	Cuatro versos de arte mayor con rima abrazada y consonante (ABBA).	<i>No me mueve, mi Dios, para quererte el cielo que me tienes prometido ni me mueve el infierno tan temido para dejar por eso de ofenderte.</i>
Serventesio	Cuatro versos de arte mayor con rima cruzada y consonante (ABAB).	<i>A las aladas almas de las rosas del almendro de nata te requiero, que tenemos que hablar de muchas cosas, compañero del alma, compañero.</i> Miguel Hernández
Redondilla	Cuatro versos de arte menor con rima abrazada y consonante (abba).	<i>¿Y qué he de hacer, ¡ay de mí!, sino caer en vuestros brazos, si el corazón en pedazos me vais robando de aquí?</i> José Zorrilla
Cuarteta	Cuatro versos de arte menor con rima cruzada y consonante (abab).	<i>Y todo el campo un momento se queda, mudo y sombrío, meditando. Suena el viento en los álamos del río.</i> Antonio Machado
Cuaderna vía	Cuatro versos alejandrinos con una sola rima consonante. Es característica de la poesía medieval de clerecía.	<i>Daban olor sobeio las flores bien olientes, refrescaban en omne las caras e las mientes, manaban cada canto fuentes claras corrientes en verano bien frías, en yvierno calientes.</i> Gonzalo de Berceo
Seguidilla	Estrofa de tipo tradicional. Los versos impares son heptasílabos y no riman. Los versos impares, pentasílabos, riman en asonante	<i>Viejos desde que nacen no tienen amo y recuerdan las alas de sus costados.</i> Federico García Lorca

ESTROFAS DE CINCO O MÁS VERSOS

ESTROFA	VERSOS	CARACTERÍSTICAS	EJEMPLO
Lira	5	Combina versos heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante (7a, 11B, 7a, 7b, 11B)	<i>Aquí la alma navega por un mar de dulzura, y finalmente en él así se anega que ningún accidente estraño y peregrino oye o siente.</i> Fray Luis de León
Quintilla	5	Cinco versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima consonante. Utiliza dos rimas, que no se repiten más de dos versos seguidos.	<i>Mas ya del primer albor la luz pura tiñe el cielo y al naciente resplandor, naturaleza su velo pinta con vario color.</i> José de Espronceda
Estrofa de pie	6	Combina versos octosílabos y tetrasílabos, con rima consonante (8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c). También se le	<i>Amigo de sus amigos, ¡qué señor para criados y parientes!</i>

quebrado		llama estrofa manriqueña.	<i>¡Qué enemigo de enemigos! ¡Qué maestro de esforzados y valientes!</i> Jorge Manrique
Octava real:	8	Ocho versos endecasílabos y rima consonante (ABABABCC)	<i>Purpúreas rosas sobre Galatea la Alba entre lilió cándidos deshoja: duda el Amor cuál más su color sea, o púrpura nevada, o nieve roja. De su frente la perla es, eritrea, émula vana. El ciego dios se enoja, y, condenado su esplendor, la deja pender en oro al nácar de su oreja.</i> Luis de Góngora y Argote
Décima	10	Versos octosílabos de rima consonante. Puede considerarse en realidad como un conjunto de dos quintillas encadenadas.	<i>Nace el ave, y con las galas que le dan belleza suma, apenas es flor de pluma, o ramillete con alas cuando las etéreas salas corta con velocidad, negándose a la piedad del nido que deja en calma: ¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?</i> Calderón de la Barca

POEMAS: EL SONETO, EL ROMANCE, LA SILVA. EL VERSO LIBRE

- El **Romance** es un poema en versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares.

*Romance de Fonte Frida
Fonte frida, fonte frida
fonte frida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
sino es la tortolica,
que está viuda y con dolor.
[...]*

- El **Soneto** se compone de catorce versos de rima consonante, agrupados en dos cuartetos y dos tercetos finales. El esquema de rimas de los tercetos puede variar. Se usan dos o tres rimas y nunca puede haber más de dos versos seguidos con la misma.

*¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!:
si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,
nunca merezcan mis ausentes ojos*

*ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!*

Góngora.

- La **Silva** es una combinación de versos heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante. La alternancia de endecasílabos y heptasílabos es libre y el esquema de rimas también; incluso puede haber versos sueltos sin rima.

Cuando el poeta repite el mismo esquema rítmico a lo largo de todo el poema, las silvas que lo componen reciben el nombre de estancias.

En la poesía del siglo XX, no es infrecuente encontrar combinaciones de endecasílabos y heptasílabos con rima asonante, que reciben el nombre de silva-romance.

*¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
que había de ver con largo apartamiento
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?
El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
que a sempiterno llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa.*

Garcilaso de la Vega

- El **verso libre**: En la poesía del siglo XX y de nuestra época es frecuente la expresión poética sin rima, en poemas que frecuentemente combinan versos de distinta medida:

*Más allá de la sombra
te delatan tus ojos,
y te adivino tersa,
como un mapa extendido
de asombro y de deseo.
Date por muerta
amor,
es un atraco.
Tus labios o la vida.*

Luis García Montero

LOS GÉNEROS LITERARIOS

La forma y la intención del autor ante lo representado en la obra determinan el género literario de la misma.

- El género épico o **narrativo** se caracteriza por la presencia de un narrador que cuenta una historia a través de unos personajes.

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos.

Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad.*

- El género **lírico** es subjetivo y busca la comunicación de sensaciones, emociones y pensamientos. Su forma habitual es el verso.

*Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
dirán mi juventud de rosas y de ensueños,
y la defloración amarga de mi vida
por un vasto dolor y cuidados pequeños.*

Rubén Darío: *Nocturno..*

- En el género **dramático** se presenta el diálogo de varios personajes que desarrollan una acción. Los textos dramáticos se conciben para ser representados en un escenario.

URBANO.-¿Y qué vas a hacer?

FERNANDO. No lo sé. Pero ya haré algo.

URBANO. ¿Y quieres hacerlo solo?

FERNANDO.- Solo.

URBANO.-¿Completamente? (Pausa).

FERNANDO.- Claro.

URBANO.- Pues te voy a dar un consejo. Aunque no lo creas, siempre necesitamos de los demás. No podrás luchar solo sin cansarte.

Antonio Buero Vallejo: *Historia de una escalera. .*

EL GÉNERO ÉPICO O NARRATIVO

La acción narrativa se enmarca en un espacio y un tiempo y presenta los hechos alternando las partes narradas con las palabras y pensamientos de los personajes: diálogos o monólogos. Históricamente, se han desarrollado los siguientes subgéneros narrativos:

- La **epopeya**: Es un largo poema en verso que cuenta hechos protagonizados por la clase noble, a través de los mitos y leyendas de un pueblo. En la antigua Grecia, Homero (siglo VIII a. C.) compuso dos de las epopeyas más famosas: la *Ilíada* y la *Odisea*.
- El **cantar de gesta**: También compuesto en versos, el cantar de gesta es de origen medieval. Narra las hazañas de algún héroe popular de origen noble que se convierte en emblema de su pueblo. El *Poema de Mio Cid* (siglo XIII) es el más importante cantar de gesta español.
- El **cuento**. Es un relato breve, generalmente en prosa.
- La **novela**. Es un relato extenso en prosa cuya acción implica generalmente a varios personajes. Se ha convertido en la forma narrativa propia del mundo actual. Mezcla formas textuales de diferentes tipos: narración, descripción, diálogo, etc.)



Cantar de gesta

EL GÉNERO LÍRICO

Su forma de expresión preferida es el verso, aunque también se ha cultivado el poema en prosa. Presenta ciertos elementos rítmicos que lo asocian con la música y sirve tanto para la expresión de las emociones como para la transmisión de ideas, siempre desde un punto de vista personal o subjetivo.

Algunas de las formas tradicionales del género lírico son las siguientes:

- La **oda**: Desarrolla una reflexión sobre un tema filosófico o moral.
- La **canción**: Es de tema amoroso.

- La **elegía**: Es el lamento por una pérdida (un ser querido, una ilusión, etc.)
- El **romance**: Es un poema lírico de base narrativa.

EL GÉNERO DRAMÁTICO O TEATRAL

El teatro implica la existencia de un texto dramático y también una representación teatral, donde unos actores encarnan a los personajes del texto. Su forma de expresión propia es el diálogo de los personajes, alternado con algunos monólogos o apartes, y con las acotaciones, mediante las cuales el texto dramático orienta la puesta en escena.

Los principales subgéneros son los siguientes:

- La **comedia**: Tiene un final feliz y los personajes son gente normal. Busca la complicidad del espectador por medio del humor y, a veces, presenta personajes deformados y caricaturescos.
- La **tragedia**. Presenta a sus personajes principales como héroes que se enfrentan a situaciones muy adversas. Busca conmover al espectador con el final desdichado de sus protagonistas.
- El **drama**. Tiene una intención seria y busca la identificación del espectador con sus protagonistas. Pero lo hace sin descuidar los aspectos menos serios o cómicos de la vida.



Segismundo

LOS RECURSOS LITERARIOS. LOS TROPOS

El lenguaje es la materia prima de la literatura. Los textos literarios buscan un uso eficaz y estético del mismo. Para conseguirlo, se valen de una variada gama de recursos expresivos, que se dividen en dos grandes grupos: los tropos y las figuras literarias.

Los tropos alteran la relación entre el significante y el significado de las palabras, de modo que estas se usan con significados figurados. La *alegre primavera* de un famoso poema de Garcilaso de la Vega es *la juventud*.

- **Hipérbole**: Es la exageración de algo real, magnificándolo o minimizándolo.

érase un hombre a una nariz pegado...

Quevedo.

- **Ironía**: Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

*Inmóvil mayoría de cadáveres
le dio el mando total del cementerio.*

Angel González.

(trata de un dictador)

- **Metáfora**: Un elemento es sustituido por otro con el que mantiene alguna semejanza.

*La dulce boca que a gustar convida
un licor entre labios destilado.*

Góngora.

- **Metonimia**: Un elemento es sustituido por otro con el que mantiene una relación de contigüidad (continente-contenido; autor-obra; origen-producto; continente-contenido; todo-parte...)

No tiene cabeza.

(Dicho de alguien que actúa sin pensar).

- **Sinestesia:** Basada en la metáfora, funde sensaciones de diversos sentidos corporales.

*Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana.*

Rubén Darío.

LAS FIGURAS LITERARIAS

Las figuras no alteran el significado de las palabras. Consiguen la expresividad usando las propiedades fonéticas y gramaticales de las mismas.

- **Aliteración:** Repetición de una consonante o vocal o de un grupo de sonidos. A veces los sonidos repetidos evocan el significado.

Infame turba de nocturnas aves
Góngora.

- **Anáfora:** Repetición de una palabra o un grupo de palabras al comienzo de varios versos o frases.

*¡Cuidate de los que te aman!
¡Cuidate de tus héroes!
¡Cuidate de tus muertos!
¡Cuidate de la República!
¡Cuidate del futuro!*
César Vallejo

- **Polisíndeton:** Repetición de una conjunción coordinante. Insiste en una idea.

*En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja y he quedado
presentes sucesiones de difunto.*
Quevedo.

- **Paralelismo:** Repetición de oraciones con la misma estructura sintáctica.

*cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte*
Jorge Manrique.

- **Asíndeton:** Omisión de conjunciones coordinantes.

*amarillo el arroyo,
amarillo el vallado,
la colina, el cementerio de los niños,
el huerto aquel, donde el amor vivía.*
Juan Ramón Jiménez

- **Hipérbaton:** Altera el orden de la frase o intercala palabras entre elementos que normalmente van juntos.

*Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada...*
Bécquer.

- **Antítesis:** También llamada paradoja, es la contraposición de palabras o ideas.

*Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...*
César Vallejo.

- **Comparación:** Relaciona dos elementos estableciendo alguna semejanza.

Espadas como labios.

Vicente Aleixandre.

PARA SABER MÁS

EL REFRANERO POPULAR

Seguramente habrás oído alguna vez a tus padres utilizar un refrán para aconsejarte o reprenderte.

Hijo, trabaja que: Hace más el que quiere que el que puede.

Hija, espabila que: Al que madruga Dios le ayuda.

Los refranes son los proverbios del pueblo llano. En ellos se condensa y transmite el saber popular de generación en generación. Suelen ser sentencias breves, una o dos frases, normalmente.

Sin ser poesía, a veces utilizan la rima para que sean recordados más fácilmente.

Agua que no has de beber, déjala correr, A la tierra que fueres, haz lo que vieres.

Como ves, son rimas sencillas, muchas veces facilonas usando formas verbales similares. Pero no por ello son menos efectivas, y en muchas ocasiones hermosas.

Febrerillo loco, marzo ventoso y abril lluvioso; hacen a mayo florido y hermoso.

Hay refranes para todo, incluso muchas veces existe el refrán y el contra-refrán.

Al que madruga Dios le ayuda, No por mucho madrugar amanece más temprano.

Antes se coge a un embustero que a un cojo, Una mentira bien compuesta, vale mucho y poco cuesta.

Puedes encontrar refranes en muchos libros, o en internet. Pero si quieres un consejo, para oír los mejores refranes pregunta a tus abuelos. Ellos te sorprenderán con los más curiosos e interesantes. Recuerda que: *De los viejos, los consejos.*



De los viejos, los consejos.

7. LA EDAD MEDIA

ANTES DE EMPEZAR

LA EDAD MEDIA. DIEZ SIGLOS DE HISTORIA

Se suele citar como inicio de la **Edad Media** el **año 476**, fecha en que Roma, y con ella Occidente, sucumbe al empuje de los pueblos germanos, eslavos y esteparios. El Imperio se disuelve y es sustituido por un mosaico de reinos que rompen la unidad que hasta entonces había identificado a Europa. Se abre así una nueva era que alcanza **hasta 1453**, año de la caída de Constantinopla, un hito histórico cuya consecuencia inmediata será la aparición de un nuevo Imperio, el Turco Otomano, que rivalizará con el viejo continente.

Se trata, por lo tanto, de un período de unos 1.000 años, en el que, como es natural, se advierte una evolución. De entrada, es habitual distinguir entre Alta Edad Media y Baja Edad Media, divididas por la frontera que marca el inicio de las cruzadas (la primera se desarrolla entre los años 1096 y 1099).

- La **Alta Edad Media** se caracteriza por ser una época de **contracción económica y retroceso a una economía agraria, campesina**. En el caso de la Península Ibérica, la invasión musulmana del año 711 creó un clima de inseguridad y miedo con efectos muy negativos sobre las ciudades, la artesanía y el comercio, lo que contribuyó al auge del feudalismo. La debilidad de los reyes se había hecho evidente, carecían de poder para proteger a sus súbditos, por eso, las gentes se unían para la defensa en común y empezó a ser frecuente acudir a un conde, duque o marqués para recibir su amparo. Los monarcas, que no tenían dinero para pagar este servicio, compensaban con tierras a los señores que defendían sus dominios. A su vez, los siervos y villanos que ocupaban ese territorio, quedaban sujetos a la autoridad de estos **señores feudales**. Se crea así un **régimen piramidal basado en el vasallaje**, con el rey a la cabeza, seguido por la nobleza guerrera y, en su base, los villanos y los siervos. El resultado es una sociedad estamental, con una organización rígida que impide el paso de un grupo a otro. Por otra parte, el poder real queda oscurecido y el señor se adueña de las funciones que, en otro tiempo, le habían correspondido al Estado: legisla, administra justicia e incluso acuña moneda.
- La **Baja Edad Media** se inicia en el siglo XII, con un notable aumento de la población. El **desarrollo de la agricultura** (ampliación de los campos de cultivo, introducción de nuevas técnicas agrícolas) y la consiguiente mejora en la alimentación son los motores que impulsan este **crecimiento demográfico**, que **revitalizará las ciudades**. En los núcleos urbanos aparecen mercados y barrios de artesanos, en los que surge una nueva clase social: la **burguesía**, que va enriqueciéndose y cobrando conciencia de su importancia. A diferencia del campesino, ellos no dependen de un señor feudal, cuya protección, por otra parte, ha dejado de ser necesaria, y saben que sus impuestos son los que financian a la corona. El **siglo XIV** vive un **crisis general**, que hace que los cambios se precipiten. Una **epidemia de peste** hunde las finanzas de los reinos peninsulares; sólo Castilla, con una gran riqueza ganadera (base de su posterior hegemonía) logra superarla. Hasta ese momento había perdurado la idea de que Europa era una unidad imperial; sin embargo, desde **principios del siglo XV**, los reyes, enfrentándose a la nobleza, aspiran a constituir **Estados nacionales** bajo su autoridad soberana. El signo de los tiempos está de su parte; al concluir la Edad Media, se ha impuesto ya una sociedad de mercado, las relaciones feudales dejan paso a las comerciales y el prestigio social se empieza a medir en función de los recursos económicos de los que se dispone.

LAS LENGUAS HISPÁNICAS DE LA EDAD MEDIA Y SUS LITERATURAS

Como se ha dicho, la caída del Imperio Romano supuso que Europa perdiera su unidad política y, a la larga, también la lingüística. Si nos fijamos en la situación de la Península Ibérica a finales del siglo V, momento en que se crea el reino visigodo, observamos que, sobre una población de unos seis millones de hispanorromanos, cuya lengua es el latín, los

gothi, de origen germano, representan un 5 % (unos 200.000 visigodos y alrededor de 100.000 suevos). No hay que olvidar, desde luego, los numerosos núcleos judíos distribuidos por Levante y Andalucía. Aunque al principio se mantiene una rigurosa separación entre la población peninsular, *romani*, y la minoría dominante visigoda, la segregación desaparece durante el siglo VI y los dominadores adoptan la lengua, la cultura y la religión católica que practicaban los dominados, un hecho verdaderamente singular en la historia.

Así pues, en la Hispania visigoda, la lengua de cultura siguió siendo el latín, un latín hispánico que, a juzgar por la evolución que se produjo en otros lugares, podría haber derivado en una lengua peninsular común. No fue así y ello se debe a la invasión musulmana del año 711 y, sobre todo, a la penosa reconquista militar que se realizó valle a valle, región a región, durante casi ochocientos años. **A partir del siglo VIII** (y al menos hasta el siglo X, en el que se impone definitivamente el árabe), **la lengua popular en los territorios dominados por los musulmanes fue el mozárabe**, mientras que **en los reconquistados se desarrollaron cuatro lenguas distintas: gallego-portugués, astur-leonés-castellano, navarro-aragonés y catalán (además del vasco, naturalmente)**. El auge del pequeño condado de Castilla, a partir de su independencia de León en el año 1037, explica que su lengua se impusiera al resto y, desde la conquista de Toledo en 1080, gozara de una cierta hegemonía que poco a poco se iría ampliando, gracias al impulso que experimenta durante el reinado de Alfonso X el Sabio (entre 1252 y 1284), y quedaría confirmada definitivamente en 1474 y 1479, años en los que Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos, acceden al trono y, en virtud de su matrimonio, unen ambos reinos en una sola dinastía. El peso específico de sus ocho millones de habitantes hace que el castellano se imponga como lengua común en toda la Meseta, en Galicia, en Navarra, en Aragón y, más tarde, en Cataluña y Valencia.

En suma, **durante la Edad Media**, el lento proceso de creación, fusión y sustitución de lenguas, se reflejará en la aparición de, al menos, **cuatro literaturas hispánicas con entidad propia: mozárabe, galaico-portuguesa, catalano-provenzal y castellana**.

LOS MITOS DE UNA ÉPOCA OSCURA

La noción de Edad Media comienza a fraguarse a partir del siglo XV, de la mano de los humanistas del primer Renacimiento. Estos autores admiran la cultura de Grecia y Roma y se fijan como objetivo recuperar el esplendor de la gloriosa Antigüedad Clásica. Desde este punto de vista, los siglos intermedios, a los que se refieren en **tono peyorativo** como *media aetas* o *medium aevum*, habrían sido una época de tinieblas, en la que la civilización desaparece, víctima de la barbarie, y el progreso de la humanidad se interrumpe por las supersticiones, el fanatismo religioso, el inmovilismo social, los abusos, la crueldad y la violencia de todo tipo. El arte se empobrece y la literatura queda en manos de teólogos o bien de cronistas, cuentistas y poetas, muchos de ellos anónimos, que han olvidado el latín en favor de las lenguas locales y son incapaces de reflejar la verdad del ser humano, sus ideas y sentimientos, la belleza artística de la forma.

Esta visión, que en muchos sentidos ha perdurado hasta la actualidad convertida ya en un mito, hace que muchos contemplen la **Edad Media** como un período arcaico, oscurantista y detestable, cuando, en realidad, es el **fundamento sobre el que se asienta buena parte de nuestra cultura**: el mapa de Europa con sus paisajes y formas urbanas, nuestro sistema social basado en la familia, la estructura política articulada sobre el concepto de nación, las relaciones económicas, la organización profesional y corporativa, la reflexión cristiana sobre el poder y la defensa de valores como la justicia, la paz o el bien común... son aspectos capitales que hunden sus raíces en la Edad Media.

El **arte, el pensamiento y la vida espiritual** tampoco responden a este estereotipo: la labor de las escuelas monacales, como depositarias y difusoras del saber; el desarrollo del arte con los estilos románico y gótico; el prestigio del canto gregoriano; la visión trascendente del mundo que exploran los filósofos, buscando un sentido profundo, simbólico para la realidad; el salto de gigante que supone la adopción de lenguas vernáculas para hacer una literatura que llegue al pueblo; las peregrinaciones a Roma, Jerusalén o Santiago de Compostela, que abren rutas de intercambio y convivencia; ponen de manifiesto el verdadero nivel que alcanzó la cultura medieval.

LA POESÍA LÍRICA MEDIEVAL

La **lirica hispánica de la Edad Media** se caracteriza por la coexistencia de **cuatro corrientes** bien definidas: la arábigo andaluza, en lengua mozárabe; la lírica culta catalano-provenzal; las cantigas galaico-portuguesas; y los villancicos castellanos. Sus características generales quedan resumidas en el siguiente cuadro:

	<i>Arábigo andaluza</i>	<i>Catalano provenzal</i>	<i>Galaico portuguesa</i>	<i>Castellana</i>
Composición	Jarchas	Cansó y sirventés	Cantigas de amigo	Villancico
Cronología	s. XI	s. XII-XIII	s. XIII-XIV	s. XIII-XV
Protagonista	Joven muchacha	Dama	Joven muchacha	Variados
Confidentes	Madre y hermanas	Público cortesano	Madre, hermanas y naturaleza	Celebración del amor o de acontecimientos cotidianos
Tema	Amor apasionado	Amoroso o satírico	Amor desgraciado	Amor, siega, romería, albas...
Estructura	Zéjel (mudanza, vuelta y jarcha)	Métrica elaborada	Basada en paralelismos	Recorre a estribillos
Características	Insertas en moaxajas	Perfección formal	Composiciones	Tradición popular
Amante	Habib(i)	Midons	Amigo	Amado

LAS JARCHAS MOZÁRABES Y LA LÍRICA CULTA CATALANO-PROVENZAL

Las **jarchas** son los textos más antiguos de nuestra literatura. Se trata de breves composiciones en lengua mozárabe que se utilizaban para cerrar poemas conocidos como **moaxajas**, escritos en árabe o hebreo. Observa:

*Si se compadeciera,
si a mi afán accediera,
si mi fin no quisiera,
besarlo me dejara
y de él no me quejara.*

*Mi humillación me gusta,
mis ansias, mi tortura.
Deja, pues, tus censuras.
Soy de una gente rara,
que de su mal se jacta.*

*Una niña que pena
cual yo, mi mal consuela
si a su madre se queja:
¡Ke tuelle me ma 'alma!
¡Ke kitá me ma 'alma!*

[¡Que me arrebatara el alma!
¡Que me quita el alma!]

Las estrofas de esta **moaxaja**, traducida del árabe, comienzan con tres versos (la **mudanza**), cuya rima va variando a lo largo del poema, y terminan con unos versos de **vuelta**, tantos como tenga la jarcha (en este caso, dos), que riman con ella.



Dama medieval

Frente a las jarchas, la **poesía trovadoresca catalano-provenzal** está pensada para ser cantada en la corte, sus poetas, los **trovadores**, son de **origen noble** y ofrecen **textos cultos y muy elaborados** (métrica perfecta, rima consonante y variedad de estrofas).

*Lo dous cossire
que-m don'Amors soven,
dona, -m fai dire
de vos maynh ver plazen.
E sitot me desley
per vos, ges no-us abney,
qu'ades vas vos sopley
ab fina benvolensa.
Dompn'en cuy beutatz gensa,
mayntas vetz oblit mey,
qu'ieu lau vos e mercey.*

[La dulce cuita
que a menudo me da Amor
me hace decir, señora,
de vos, versos agradables.
Y aunque pierdo el camino
por vos, yo no reniego
de vos, pues os suplico
con leal benevolencia.
Señora a la que su beldad engalana,
muchas veces me olvido de mí
cuando os suplico y os alabo.]

Aunque puede aplicarse a la sátira moral, personal o política (como en el caso del **sirventés**), el género más interesante es el de la **cansó**, que desarrolla el tópico del amor cortés: la dama se eleva por encima del enamorado y éste la sirve como un vasallo a su señor, de hecho, el lenguaje amoroso se tiñe con los términos propios del lenguaje feudal.

LA LÍRICA GALAICO-PORTUGUESA Y LOS VILLANCICOS CASTELLANOS

Las **cantigas de amigo** son el género más característico de la **poesía galaico-portuguesa**. En ellas, **muchachas jóvenes se lamentan por la ausencia o el olvido de su amado**, el *amigo*, en medio de un paisaje natural (el mar, los árboles, las fuentes, las avejillas). Suele aludirse al **encuentro amoroso mediante acciones simbólicas** como lavarse la camisa o el cabello, ir al agua, de romería, ver ciervos, etc.

*Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
Quantas sabedes amar amado
treides comig' a mar levado:
E banhar-nos-emos nas ondas!
Treides comig' a lo mar de Vigo:
e veeremo' lo meu amigo:
E banhar-nos-emos nas ondas!
Treides comig' a mar levado:
e veeremo' lo meu amado:
E banhar-nos-emos nas ondas!*

[Cuantas sabéis amar a amigo
venid conmigo al mar de Vigo:
¡Y nos bañaremos en las olas!
Cuantas sabéis amar a amado
venid conmigo al mar agitado:
¡Y nos bañaremos en las olas!
Venid conmigo al mar de Vigo
y veremos a mi amigo:
¡Y nos bañaremos en las olas!
venid conmigo al mar agitado
y veremos a mi amado:
¡Y nos bañaremos en las olas!]

La estructura de las cantigas se basa en los estribillos y, sobre todo, en los paralelismos. Es muy corriente aplicar el denominado *leixa-pren*, según el cual, el primer verso de la tercera estrofa repite el segundo verso de la primera y añade otro más que rima con él; lo mismo se hace con el primero de la cuarta estrofa, tomando el correspondiente de la segunda, y así sucesivamente. No todas las cantigas se atienen a esta estrategia, abundan las soluciones mixtas.

Los **villancicos castellanos varían mucho en cuanto a tema** (en los ejemplos encontrarás un villancico de amigo, una alborada, un alba, una canción de siega y una maya) y métrica; son breves y suelen presentar un estribillo:

1. *¿Con qué lavaré
la flor de mi cara?
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
Lávanse las casadas
con agua de limones:
lávome yo, cuitada,*

*con penas y dolores.
¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
2. Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.
Amigo el que yo más quería,
Venid al alba del día.*

*Amigo el que yo más amaba,
Venid a la luz del alba.
Venid a la luz del día,
Non traigáis compañía.
Venid a la luz del alba,
No traigáis gran compañía.*

3. Ya cantan los gallos,
Amor mío y vete;
Cata que amanece
Vete, alma mía,
Más tarde no esperes,
No descubra el día
Los nuestros placeres.

Cata que los gallos
Según me parece,
Dicen que amanece.
4. Muele, molinico,
Molinico del amor.
Que no puede moler, no.

5. Entra mayo y sale abril,
Tan garridico le vi venir.
Entra mayo con sus flores,
Sale abril con sus amores,
Y los dulces amadores
Comienzan a bien servir.

LA POESÍA ÉPICA. EL MESTER DE JUGLARÍA Y LOS CANTARES DE GESTA

El adjetivo "épico" deriva del nombre griego *épos*, que significa relato, narración; así pues, cuando hablamos de **poesía épica**, nos referimos a un género de **poesía narrativa, que se centra en relatar las hazañas de un héroe**. Hacia el **siglo XII**, la literatura castellana comienza a ofrecer este tipo de obras, a las que se les dio el nombre de **cantares de gesta**. Se trata de **composiciones anónimas, con versos asonantes, de medida irregular, que se agrupan en series o tiradas con una misma rima**, y desarrollan temas heroicos basados en la historia de un pueblo, en este caso el castellano, que se identifica con el protagonista como símbolo de sus ideales colectivos.

Los cantares de gesta fueron transmitidos oralmente por los **juglares**, lo que explica que la mayoría de estos textos se hayan perdido (sólo conservamos el *Cantar de Mio Cid* y un fragmento del *Cantar de Roncesvalles*). La palabra jugar procede del latín

jocularis, "el que divierte haciendo juegos", y, en efecto, se trataba de **artistas** dedicados a recorrer pueblos y castillos para entretener a la gente con actuaciones en

las que **mezclaban acrobacias, bailes, música, mímica y, obviamente, el relato de hazañas y gestas**. Su labor como transmisores de un conjunto de tradiciones entre lo histórico y lo legendario los convierte en una verdadera institución, se habla del **mester de juglaría** (la palabra "mester", procede de *ministerium*, que significa servicio, oficio o profesión), con un **talento extraordinario para transformar la obra literaria en un acontecimiento festivo de naturaleza singular: los textos que recitan** (con una memoria prodigiosa, si tenemos en cuenta que muchos se acercan a los cuatro mil versos) **están vivos**, en el más riguroso sentido de la palabra, ya que se encuentran en un proceso de permanente creación, pues cada juglar canta a su modo y cada vez que se canta se hace de una manera distinta, para conectar con el público y satisfacer sus expectativas.

La poesía épica castellana se agota en el siglo XIII; sin embargo, su contenido pasará a las **crónicas** de los historiadores medievales, a la obra de poetas cultos que la recrean en nuevas versiones y, por supuesto, al **romancero** de los siglos XIV y XV.

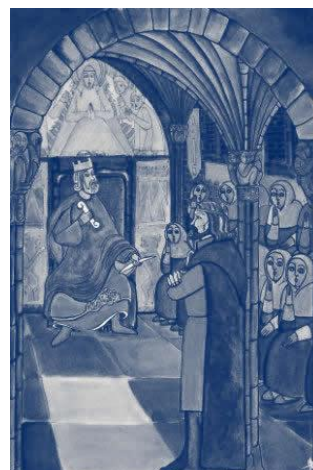


Asalto a una fortaleza

CANTAR DE MIO CID

Se trata del **principal cantar de la épica castellana** y el único que ha llegado hasta nosotros en un manuscrito **prácticamente completo** (conservamos 3730 versos, han debido de perderse alrededor de 150), firmado en 1207 por un tal **Per Abbat**, su copista; aunque el texto original habría sido compuesto hacia 1140 por **dos juglares sorianos, uno de Medinaceli y otro de San Esteban de Gormaz**. El protagonista de la obra es un personaje histórico, **Rodrigo Díaz de Vivar** (1040-1099), conocido con el sobrenombre del **Cid Campeador**, un infanzón castellano, miembro de la baja nobleza, que gracias a su esfuerzo, su perseverancia y su valentía logra ascender socialmente y llega a convertirse en señor de Valencia. En el cantar, el Cid se desenvuelve en un mundo injusto que lo castiga una y otra vez, poniendo en tela de juicio su honor. La obra se divide en tres partes:

- **Cantar del destierro:** El Cid cae en desgracia ante su señor, el rey Alfonso VI, que lo destierra de Castilla. Acompañado por un puñado de caballeros que han permanecido leales a él, libra importantes batallas, sobre todo contra caudillos musulmanes, de las que sale triunfante y enriquecido.
- **Cantar de las bodas:** El Cid conquista Valencia y obtiene el perdón del rey, quien, para compensarle, casa a las hijas del héroe, doña Elvira y doña Sol, con unos nobles leoneses, los Infantes de Carrión.
- **Cantar de la afrenta de Corpes:** Los Infantes de Carrión dan repetidas muestras de cobardía y se convierten en objeto de burla en la corte de Valencia. Para vengarse, deciden regresar a su tierra con sus esposas; sin embargo, por el camino, las maltratan y abandonan en el robledal de Corpes. El Cid acude al rey para pedir justicia, los Infantes son castigados y doña Elvira y doña Sol vuelven a casarse, esta vez, con los Infantes de Navarra y Aragón, futuros reyes de España.



El Cid ante el rey Alfonso.

El Cantar de Mio Cid destaca por su **realismo**, su **sencillez** y su **sobriedad**. Está escrito pensando en el público que va a escucharlo, por lo que abundan las fórmulas del tipo: "allí veríais", "sabed", las **preguntas y exclamaciones retóricas** dirigidas al auditorio y los **epítetos épicos** para referirse al héroe: "el que en buena hora nació", "el que en buena hora ciñó espada", "el de la barba cumplida". El narrador cede la voz a los personajes constantemente, por lo que el peso del **diálogo** es muy importante. Son habituales los **paralelismos** y **geminaciones**: "mujeres y varones", "moros y cristianos", que dotan de ritmo al poema, al igual que la **alternancia de tonos** gracias a la combinación de pasajes bélicos, sentimentales e incluso humorísticos.

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DEL CANTAR DE MIO CID

1. El Cid deja sus casas y tierras

*De los sus ojos tan fuertemente llorando,
volvía la cabeza, se las quedaba mirando:
vio puertas abiertas, postigos sin candados,
y las perchas vacías, sin pieles y sin mantos,
o sin halcones, o sin azores mudados.
Suspiró mio Cid, que se sentía muy preocupado;
habló mio Cid, bien y muy mesurado:
"Gracias doy, Señor padre, que estás en lo alto,
esto me han urdido mis enemigos malos"*

2. El Cid en el campo de batalla

*A Minaya Alvar Fáñez le mataron el caballo,
bien lo socorren mesnadas de cristianos.
La lanza está quebrada, a la espada metió mano,
aunque de pie, buenos golpes va dando.
Lo vio mio Cid Ruy Díaz el Castellano,
se fue junto a un alguacil que tenía un buen caballo;
le dio tal espadazo con su diestro brazo,
lo cortó por la cintura, el medio tiró al campo.
A Minaya Alvar Fáñez le iba a dar el caballo:
"Cabalgad Minaya, vos sois mi diestro brazo,
hoy, en este día, de vos tendré gran bando;
firmes están los moros, aún no se van del campo."
Cabalgó Minaya, la espada en la mano,
por estas fuerzas diestramente lidiando,
a los que alcanza valos despachando.*

*Mio Cid Ruy Díaz, el que bien fue criado,
al rey Fáriz tres golpes le había dado;
dos le fallan, y uno lo ha agarrado:
por la loriga abajo la sangre goteando,
volvió la rienda, para huírsele del campo.
Por aquel golpe el combate ha terminado.*

3. El león del Cid se escapa en la corte de Valencia

*En Valencia estaba mio Cid con todos sus vasallos.
Con él sus yernos ambos, los infantes de Carrión.
Echado en un escaño, dormía el Campeador,
un mal accidente, sabed que les pasó:
salióse de la red y desatóse el león.
En gran miedo se vieron en medio de la corte;
embrazan los mantos los del Campeador,
y rodean el escaño, y se quedan junto a su señor.
Fernán González, el infante de Carrión,
no vio ahí dónde meterse, ni cuarto abierto ni torre;
metióse bajo el escaño, tan grande fue su pavor.
Diego González por la puerta salió,
diciendo por su boca: "No veré más Carrión."
Tras una viga de lagar se metió con gran pavor;
el manto y el brial todo sucios los sacó.
En esto despertó el que en buena hora nació; [...] Mio Cid hincó el codo, en pie se levantó,
el manto lleva al cuello y se dirigió hacia el león;
el león cuando lo vio mucho se avergonzó,
ante mio Cid la cabeza bajó y el rostro hincó.*

*Mio Cid don Rodrigo del cuello lo tomó,
lo lleva de la mano, en la red lo metió.
Por maravilla lo tiene quien allí lo vio;[...]*

*Quedaron muy ofendidos los infantes de Carrión,
muchísimo les pesa por lo que les pasó.*

EL MESTER DE CLERECÍA

En el siglo XIII, algunos autores cultos, normalmente monjes, crean una escuela poética que recibirá el nombre de **mester de clerecía** ("oficio de clérigos"). A diferencia de los juglares, **su objetivo es moralizante y didáctico** (predominan los temas religiosos e históricos), y la forma que adoptan no es el verso irregular con rima asonante distribuido en tiradas, sino la **cuadernavía**: estrofas de cuatro versos alejandrinos (14 sílabas) con rima consonante, divididos en dos hemistiquios por una cesura central. Así lo manifiesta el autor del *Libro de Alexandre*, uno de los primeros textos de esta escuela poética.

<i>Mester traigo fermoso, non es de joglaría;</i>	14 A
<i>mester es sin pecado, ca es de clerecía,</i>	14 A
<i>fablar curso rimado por la cuaderna vía,</i>	14 A
<i>a sílabas cuntadas, ca es grant maestría</i>	14 A

Gran parte de las composiciones del mester se apoyan en **fuentes clásicas (también bíblicas)** a las que los monjes tenían acceso directo gracias a sus bibliotecas. El objetivo es poner al alcance de cualquiera una serie de textos cultos adaptándolos a los gustos del pueblo y a la lengua que habla, el castellano. Con el paso del tiempo, el mester de clerecía experimenta una evolución, **las primeras obras están marcadas por una fuerte religiosidad y su métrica es perfectamente regular, más tarde se introducen temas profanos y una mayor variedad en metros y estrofas**, lo que contribuye a que la corriente pierda carácter y acabe por desaparecer. Su cronología es la siguiente:

- **De 1200 a 1325:** Obras de Gonzalo de Berceo y tres textos anónimos: el *Libro de Alexandre* (sobre la vida de Alejandro Magno), el *Libro de Apolonio* (narra las aventuras de Apolonio, rey de Tiro, en busca de su esposa y de su hija) y el *Poema de Fernán González* (el heroico conde, que se enfrenta a los reyes de León para lograr la independencia de Castilla).
- **De 1325 a 1370:** El *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.
- **De 1370 a 1400:** El *Rimado de palacio*, del canciller Pero López de Ayala, en el que se mezclan elementos religiosos, reflexiones morales, composiciones líricas y una sátira contra la sociedad de la época.



Escena de la vida de los monjes.

GONZALO DE BERCEO. MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Gonzalo de Berceo es el **primer autor castellano de nombre conocido**. Nació a finales del siglo XII y murió a mediados del XIII. Es probable que se formara en el Estudio General de Palencia, donde debió de entrar en contacto con el nuevo arte de la clerecía. Su vida transcurrió entre los monasterios de San Millán de la Cogolla (La Rioja) y Santo Domingo de Silos (Burgos), donde ejerció como sacerdote y desempeñó diversas tareas administrativas. Su obra, exclusivamente religiosa y de carácter predominantemente narrativo (aunque no faltan rasgos líricos y algunos elementos dramáticos), suele dividirse en tres bloques:

- **Obras marianas:** *Milagros de Nuestra Señora*, *Loores de Nuestra Señora* y *Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Hijo*.
- **Vidas de santos:** *Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*.
- **Obras doctrinales:** *El Sacrificio de la Misa* y *Los signos que aparecerán antes del Juicio*.

De entre todas, tal vez la más importante sea los **Milagros de Nuestra Señora**. Se trata de una **colección de veinticinco milagros obrados por la Virgen**, con los que Berceo pretende inspirar y aumentar la devoción por María. Los relatos se apoyan en fuentes latinas, que el autor reelabora para darles espontaneidad y aproximarlas a la realidad del pueblo: se detiene en la caracterización de personajes, emplea giros de la lengua popular (él mismo lo manifiesta en la *Vida de Santo Domingo*: "Quiero hacer una prosa en **román paladino** / en el cual suele el pueblo hablar con su vecino"), procura localizar los milagros en épocas próximas y lugares conocidos, recurre al humor, selecciona y organiza cuidadosamente los contenidos para sorprender al público (la Virgen salva a ladrones y borrachos; compite con otra mujer por el amor de uno de sus fieles; resucita a los que no murieron en gracia de Dios, para que se arrepientan; castiga a los sacrílegos o a los que hacen algún mal a sus protegidos).



Monasterio de Suso,
San Millán de la Cogolla.

El conjunto viene precedido por una **introducción alegórica** de gran interés: el poeta se presenta como un peregrino (el hombre que se dirige a Dios) cansado de caminar (vencer las dificultades de la vida) que llega a un hermoso prado (la Virgen) en el que puede descansar (alcanzar la gloria) entre multitud de flores (los nombres que se han aplicado a Santa María) y refrescarse en cuatro fuentes (los Evangelistas). Es un excelente ejemplo de cómo se adaptó el tópico literario del jardín de las delicias, propio de la literatura amorosa, para fines religiosos.

UN EJEMPLO DE LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA: EL LADRÓN DEVOTO

*Era un ladrón malo que prefería robar,
a ir a la iglesia o ponerse a trabajar:
sabía malamente su casa gobernar,
cogió mala costumbre y no la podía dejar.*

*Entre sus obras malas tenía una bondad
que al final le libró y le dio salvedad
creía en la Gloriosa con toda su voluntad
se inclinaba siempre ante su majestad.*

*Como quien en mal anda en mal ha de caer
consiguieron en un hurto a este ladrón prender
no encontró ninguna excusa con que se defender
juzgaron que lo fuesen en la horca a poner.*

*Lo alzaron de tierra cuanto alzarlo quisieron,
cuantos cerca estaban por muerto lo tuvieron:
si hubieran sabido antes lo que después supieron,
no le hubieran hecho eso que le hicieron.*

*La Madre Gloriosa experta en socorrer,
que suele a sus siervos en las penas valer,
a este condenado lo quiso sostener
se acordó del servicio que le solía hacer.*

*Le metió bajo los pies mientras estaba colgado,
las sus manos preciosas: lo sostuvo aliviado,
no se sintió de cosa ninguna embargado,
nunca se sintió más dichoso ni más agradado.*

*Por fin, al día tercero vinieron sus parientes,
vinieron sus amigos y los sus conocientes,
venían a descolgarlo apenados y dolientes;
salió mejor la cosa de lo que tenían en mente.*

*Lo encontraron con vida alegre y sin daño;
no estaría más dichoso ni tomando un baño;
dijo que bajo sus pies tenía tal escaño,
que no sentiría mal alguno aunque colgase un año.*

*Fueron a degollarlo, los mancebos más livianos,
con buenas cuchillos grandes y afilados:
metió Santa María entre medio las manos,
su cuello salió completamente sano.*

*Cuando vieron que no lo hacían sucumbir,
que la Madre Gloriosa lo quería cubrir,
acordar dejarlo y de allí partir,
hasta que Dios quisiese, lo dejaron vivir.*

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA. LIBRO DE BUEN AMOR

Juan Ruiz nació a finales del siglo XIII, probablemente en Alcalá de Henares, y murió a mediados del XIV. Vivió en Madrid y en Hita (Guadalajara), donde ocupó el cargo de Arcipreste. Pasó trece años en la cárcel por orden de su arzobispo y allí escribió su única obra, el **Libro de buen amor**, que tuvo dos ediciones, en 1330 y 1343. Consta de 1728 estrofas (más de siete mil versos) de métrica variada, aunque predominan los alejandrinos, y desarrolla la

autobiografía ficticia de Juan Ruiz, que se presenta como un experto amateur dispuesto a enseñar a sus lectores las artes de seducción con las que ha logrado rendir a todo tipo de mujeres: damas nobles, virtuosas, casquivanas, bellas viudas, pastoras, beatas, monjas, moras, villanas... El relato de estas aventuras amorosas constituye el eje central del libro, sobre el que se desarrollan otros elementos relacionados con él:

- **La versión libre de una comedia latina medieval, titulada *Pamphilus***, que servirá como modelo de conquista amorosa. Don Melón (identidad que asume el arcipreste en esta primera aventura) corteja a Doña Endrina hasta conseguir su favor. El joven, aún inexperto, contará con la inestimable ayuda de una vieja alcahueta, Trotaconventos, precedente directo del personaje de la Celestina.
- **Cuentos y fábulas**, relatos moralizantes que comentan y amplían el argumento principal.
- **Textos satíricos** en los que ataca los vicios y censura la corrupción de la sociedad rendida a la codicia y al dinero.
- **Dos episodios alegóricos**: la pelea entre don Amor y el arcipreste (el protagonista reniega de él por hacer sufrir a los hombres) y la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma (lucha entre el placer y la abstinencia).
- **Composiciones líricas** de temática variada, muchas de ellas religiosas.

En el **prólogo de la obra**, Juan Ruiz declara que su intención al escribir el libro fue combatir el "loco amor del mundo" y apartar a los hombres del pecado; sin embargo se apresura a añadir que: "como pecar es humano, si algunos (cosa que no les aconsejo) quisieren usar del loco amor, aquí hallarán algunas maneras para ello". De esta forma, el autor se instala en la **ambigüedad** y deja a la discreción del lector cómo usar los conocimientos que le ofrece: gozar de la vida y transgredir las normas o llevar una vida sobria y respetable, optar por lo mundano o por lo divino, e incluso, con ese **espíritu alegre y burlón** que caracteriza al protagonista, por ambos a un tiempo, convirtiendo la vida en una especie de **carnaval**, donde todo se confunde y se pone en duda (algo muy propio del siglo XIV, cuando la peste asola Europa, y el hombre vacila entre poner su esperanza en Dios o disfrutar sin ningún reparo del momento presente).

LOS AMORES DE DON MELÓN Y DOÑA ENDRINA EN EL LIBRO DE BUEN AMOR

*¡Ay Dios! ¡Y qué hermosa viene doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquita, qué color, qué buenandanza!
Con dardos de amor hiere cuando sus ojos alza.*

*Pero tal lugar no era para hablar en amores;
a mí luego me vinieron muchos miedos y temblores;
los mis pies y las mis manos no eran de mí señores:
perdí seso, perdí fuerza, mudáronse mis colores.*

*Busqué Trotaconventos, cual me manda el Amor;
de todas las maestras escogí la mejor;
¡Dios e la mi ventura, que fue mi guidor!
Acerté en la tienda del sabio corredor.*

*Entró la vieja en su casa; díjole: "Mi señora, hija,
para esa mano bendita, aceptad esta sortija.
Dejadme que, en secreto, una ocurrencia os diga
que he pensado esta noche". Poco a poco la agujija.*

*"En esta villa vive gallarda mancebía,
muy apuestos mancebos de mucha lozanía,
en todas las costumbres mejoran cada día,
nunca se ha reunido tan buena compañía.*

*Aunque soy pobre, me acogen con cordialidad;
el mejor y el más noble de linaje y de beldad
es don Melón de la Huerta, buen chico de verdad:
a los demás supera en hermosura y bondad".*

*Después fue de Santiago, otro día siguiente,
a la hora del medio día, cuando yantaba la gente,
vinose doña Endrina con la mi vieja sabiente.
Entró con ella en su casa bien aseadamente.*

*Como la mi viejuela me había apercebido,
no me detuve mucho, para allá fui ido.
Hallé la puerta cerrada; mas la vieja bien me vido:
"¡Oye!, dijo, "¿qué es aquello que hace aquel ruido?"*

*"¡Señora doña Endrina! ¡Vos, mi enamorada!
¡Vieja! ¿Por eso me tenáis la puerta cerrada?
¡Tan buen día es hoy éste, que hallé tal celada!
¡Dios y mi buena ventura me la tuvieron guardada!"*

*Doña Endrina y don Melón, mujer y marido son;
en la boda, los amigos, se alegran con razón.
Si es malo lo contado, otorgadme perdón,
que lo feo de esta historia es de Pánfilo y Nasón.*

LA PROSA MEDIEVAL. EL SIGLO XIII: ALFONSO X EL SABIO (1221-1284)

Con Alfonso X el Sabio culmina un largo período de maduración en el que **el castellano se consolida como lengua de cultura**. La enorme curiosidad que manifiesta el rey por las disciplinas más dispares (filosóficas, históricas, científicas, jurídicas) le animó a impulsar la traducción de las obras más importantes de la antigüedad (indias, persas, griegas...) a partir del latín, del árabe y del hebreo: "porque los hombres las entendiesen mejor y supiesen aprovecharse de ellas". Para realizar esta labor, se apoya en la **Escuela de Traductores de Toledo**, la institución cultural europea más importante de la Edad Media. Como es lógico, para incorporar a nuestra lengua el saber de otros pueblos, lejanos en el espacio y en el tiempo, hubo que "ensanchar" el idioma ampliando su vocabulario con neologismos y tecnicismos, perfeccionando la sintaxis y desarrollando un estilo nuevo, en prosa (hasta entonces los autores se habían servido del verso para sus relatos), el "**castellano drecho**", como lo llamaba el monarca, que se enriquece y gana en soltura y precisión. Sus esfuerzos fructifican en una obra muy variada en la que destacan:

- **Las siete partidas**, el código jurídico más importante de la Edad Media..
- **Crónica general**, primera historia de España escrita en castellano.
- **Grande y general Historia**, primera historia universal escrita en una lengua romance.
- **Libros del saber de Astronomía**, estudian las estrellas, el movimiento de los planetas y la construcción y uso de diversos instrumentos astronómicos..
- **Lapidario**, sobre las cualidades de las piedras preciosas.
- **Libros de ajedrez, dados y tablas**, exposición de las reglas y estrategia de dichos juegos.

Al margen de esta actividad, Alfonso X también cultivó la lírica y es autor de una colección de 427 poemas en galaico-portugués escritos en honor de la Virgen, las **Cantigas de Santa María**.

LA PROSA MEDIEVAL. EL SIGLO XIV: DON JUAN MANUEL (1282-1348). EL CONDE LUCANOR

El infante **Don Juan Manuel**, sobrino de Alfonso X el Sabio, es el **primer autor castellano que escribe prosa de ficción siendo plenamente consciente de la importancia de cuidar el estilo** y observar una escrupulosa corrección lingüística. En el prólogo a su libro más importante, *El conde Lucanor*, "compuesto de las más bellas palabras que yo pude", advierte que si alguien encuentra algún error en sus escritos: "que no pongan la culpa a él hasta que no vean el libro mismo que don Juan hizo, que es enmendado, en muchos lugares, con su letra". Pero su celo no queda ahí; orgulloso de su obra y preocupado por su conservación, deposita todos sus libros: "en el monasterio de los frailes predicadores que él hizo en Peñafiel". Paradójicamente, un incendio arrasó el edificio destruyendo todos los originales.

Los textos de Don Juan Manuel tienen un **carácter didáctico y moralizante**, pero con un rasgo original: su **voluntad de enseñar entreteniéndolo**. La doctrina clásica sostenía

que estos términos eran incompatibles: "*prodesse aut delectare*", o enseñar o entretener; sin embargo, Don Juan Manuel actúa: "según la manera que hacen los médicos, que, cuando quieren hacer alguna medicina que aproveche al hígado, por razón que, naturalmente, el hígado gusta de las cosas dulces, mezclan con aquella medicina azúcar o miel, que el hígado recibe llevándose con ella la medicina que le ha de aprovechar". Así, las enseñanzas morales se mezclan con sabrosos relatos que, a la vez que agradan, instruyen.

El conde Lucanor es una colección de **cincuenta y un cuentos** de diversa procedencia (clásicos, orientales, bíblicos), con los que se **pretende dar ejemplo de cómo resolver los problemas más habituales a los que se enfrenta una persona en su vida**: "Sería maravilla si, de cualquier cosa que acaezca a cualquier hombre no hallare en este libro su semejanza en lo que acaeció a otro". **Todos siguen la misma estructura**: el conde Lucanor consulta un problema a su



Infante recogido en oración

consejero Patronio y éste compara su caso con otro semejante del que tiene noticia; el conde le ruega que se lo cuente y Patronio accede; al concluir el relato, Patronio ofrece al conde el consejo que le había pedido deduciéndolo del cuento; el conde lo pone en práctica con éxito, por lo que Don Juan Manuel lo recoge en el libro, resumiendo su enseñanza en un pareado final que sirve de moraleja.

EL CONDE LUCANOR. EJEMPLO XXXV. "DE LO QUE ACONTECIÓ A UN MANCEBO QUE CASÓ CON UNA MUJER MUY FUERTE Y MUY BRAVA"

–Patronio, un mío criado me dijo que le ofrecen casarse con una mujer muy rica, pero que es la más fuerte y brava del mundo.

–Señor conde –dijo Patronio–, si él es como un hijo de un hombre bueno que era moro, aconsejadle que case con ella.

Y el conde le rogó que le dijera cómo fue aquello.

Patronio le dijo que en una villa había un hombre bueno que tenía un hijo y en aquella misma villa había otro hombre mucho más rico que tenía una hija con maneras tan malas y enrevesadas que nadie quería casarse con aquel diablo. Aquel mancebo vino un día a su padre y le pidió la mano de la muchacha. El casamiento se hizo y llevaron la novia a casa de su marido. Después de sentarse a la mesa, el novio miró alrededor, vio un perro y le dijo bravamente:

–¡Perro, danos agua a las manos!

Pero el perro no lo hizo. El mancebo metió mano a la espada y enderezó al perro, le cortó la cabeza, las piernas y los brazos, y lo hizo todo pedazos, ensangrentando toda la casa, la mesa y la ropa.

Volvió a sentarse a la mesa y vio un gato y le dijo que le diese agua en las manos. El gato no lo hizo. él se levantó, lo cogió por las piernas, dio con él a la pared e hizo de él más de cien pedazos.

Volvió a sentarse a la mesa y vio a su caballo y le dijo muy bravamente que les diese agua a las manos. Pero el caballo no lo hizo. Fue a él y le cortó la cabeza con la mayor saña que podía mostrar y lo despedazó todo.

Volvió a sentarse a la mesa, miró a su mujer y le dijo:

–Levantaos e dadme agua a las manos.

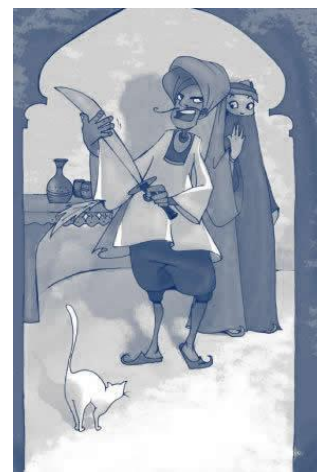
Y la mujer, que no esperaba otra cosa si no que la despedazara toda, se levantó muy deprisa y le dio agua a las manos. Y, de aquel día en adelante, su mujer le obedeció en todo y tuvieron muy buena vida.

Y vos, señor conde, si aquel vuestro criado quiere casar con tal mujer, si fuere él tal como aquel mancebo, aconsejadle que se case.

Y el conde tuvo éste por buen consejo, y lo hizo así y salió con bien de ello.

Y, porque don Juan lo tuvo por buen ejemplo, lo hizo escribir en este libro e hizo estos versos, que dicen así:

*Si al comienzo no muestras quién eres,
Nunca podrás después, cuando quisieres.*



El mancebo que casó con mujer brava.

PARA SABER MÁS

LAS PEREGRINACIONES MEDIEVALES. EL CAMINO DE SANTIAGO

La palabra **peregrino** procede del latín y alude al hombre que va "*per agrum*", es decir, por los campos, en un "destierro" voluntario en busca de la sabiduría y de la virtud. Es importante tener en cuenta que el peregrino no es un nómada: no se opone al habitante, sino que mantiene una relación diferente con él; de pueblo en pueblo, su camino es una serie ordenada de lugares, un itinerario con un destino fijado de antemano, una meta física, pero también espiritual, ya que, cuando la alcance, se habrá convertido en alguien distinto, purificado y enriquecido por el contacto con los otros. La **experiencia** – otra palabra latina, *ex-per-iencia* es lo que saco (*ex*) yendo (*iencia*) por (*per*) uno u otro lugar – de la peregrinación **se celebra en el santuario, un referente religioso, pero también artístico y cultural**, donde el esfuerzo realizado adquiere su sentido definitivo (en la doble acepción de la palabra, como meta y como razón de ser).

Las **peregrinaciones** fueron una práctica muy arraigada en la cristiandad; ya en el siglo II d. J.C., **Belén** y **Jerusalén** recibían un importante número de peregrinos, tradición que se mantuvo hasta el año 1078, cuando los Santos Lugares cayeron en poder de los turcos, hecho que marcará el comienzo de las Cruzadas.

Durante la Edad Media fueron habituales las **peregrinaciones a Roma**, a veces con un rigor excesivo: penitentes cargados de cadenas forjadas con el arma de su crimen erraban de santuario en santuario hasta que la herrumbre rompía sus eslabones y, de este modo, quedaban absueltos.

El otro gran centro de peregrinación fue **Santiago de Compostela**. A finales del s. VIII, se extendió por Occidente la noticia de que un monje había encontrado la tumba del Apóstol Santiago en el extremo más remoto de la Península Ibérica, en tierras de Galicia. Sobre el sepulcro se construyó una ermita, que muy pronto se convertirá en basílica. Para proteger y guiar a los peregrinos se creó la **Orden de Santiago** y se dispuso la construcción de calzadas, puentes, hospederías y hospitales. El zurrón de piel de ciervo, siempre abierto en señal de buena fe, la concha de vieira y el bordón (bastón que servía de ayudar al caminar) se convirtieron, junto con la calabaza, en símbolos del peregrino.



Mapa del Camino de Santiago en la Edad Media

En el siglo X, cuando el castellano empieza a despuntar entre los romances hispánicos, los monasterios de Santo Domingo de Silos (Burgos) y de San Millán de la Cogolla (La Rioja), donde se han encontrado los primeros testimonios escritos de nuestra lengua (las célebres Glosas silenses y emilianenses), son paso obligado de la ruta jacobea. No sólo eso, en el siglo XI, la *Primera Crónica Anónima* de Sahagún, un enclave capital en el tramo en que el Camino de Santiago discurre por la provincia de León, refiere la llegada de gentes: "de todas partes del universo... personas de diversas y extrañas provincias y reinos: gascones, bretones, alemanes, ingleses, borgoñones, normandos, tolosanos, provenzales, lombardos, y muchos otros negociadores de diversas naciones y extrañas lenguas". Esta inmigración se prolonga hasta principios del siglo XIII y constituye uno de los fenómenos más trascendentales de nuestra Edad Media: **los territorios hispanos se abren a la influencia europea, particularmente francesa y provenzal**, que tendrá un importante reflejo en la lengua (incorporación a nuestro léxico de galicismos y occitanismos; apócope de -e final, que más tarde se recupera parcialmente), en la literatura (los temas carolingios pasan a la epopeya castellana) o en las ideas religiosas y estéticas (la reforma que impulsan los monjes de Cluny, el arte románico, etc.).

Si el tema ha despertado tu curiosidad, puedes ampliar esta información investigando en Internet cómo se fue desarrollando el Camino de Santiago a lo largo de los siglos y cuál es su importancia en la actualidad.

8. EL SIGLO XV

ANTES DE EMPEZAR

NUEVOS AIRES DESDE ITALIA: DANTE

Según explica Estacio a Dante en el canto XXV del Purgatorio, el feto humano nace con un alma semejante a la de una planta. Después desarrolla sus miembros hasta convertirse en un animal, y es en ese momento cuando Dios le inspira un espíritu. La teoría formulada por Estacio encaja bastante bien con el planteamiento humanista según el cual la naturaleza humana encierra en sí misma como potencia todas las naturalezas inferiores.

Este planteamiento convive con el **concepto aristotélico del amor**, que se define con un deseo de los seres por unirse al ámbito de su propia naturaleza. Así, si lanzamos una piedra, esta cae al suelo porque, al ser de naturaleza mineral, tiende a unirse (esto es "ama") al suelo. El cuerpo humano también experimenta esta atracción "amorosa" por el suelo, de ahí que nos cueste más caminar cuesta arriba. Por una razón análoga, el fuego se mueve siempre hacia arriba, porque desea unirse al cielo ígneo, esto es, al sol. En esta época, la ciencia occidental aún sigue lastrada por las teorías aristotélicas sobre mecánica y cinética. Dante también participa de ellas, aunque las aplica a un ámbito filosófico-poético. La cuestión es la siguiente: si los seres tienden a moverse hacia la esfera cósmica análoga a su naturaleza, dentro del esquema ptolemaico cristianizado que emplea Dante, o hacia otros seres propios de ella, ¿qué pasa con un ser de naturaleza múltiple, como es el hombre?

Sólo el ejercicio de su **libre albedrío** actualizará su verdadera forma, definitivamente, en el Más Allá. Esa es la explicación de que a través de los dos primeros cantos de la *Divina Comedia* encontremos a numerosos personajes metamorfoseados en animales, e incluso en vegetales o minerales. Sin embargo, el protagonista logra encontrar el camino del Paraíso (a través de ese universo ptolemaico de esferas concéntricas con la Tierra en el centro) siguiendo al espíritu de su amada Beatriz. Esta es la gran novedad que viene de Italia: el amor humano se revaloriza enormemente, y aparece como una fuerza que catapulta al hombre hacia su plenitud espiritual.

LA DANZA DE LA MUERTE

En la segunda mitad del siglo XIV empieza a popularizarse en Francia la denominada **Danse Macabré**, que durante todo el siglo XV inspirará numerosas manifestaciones gráficas y pictóricas en iglesias y cementerios. Son famosos los frescos pintados en 1425 en el Cementerio de los Inocentes de París.

En dicha *Danse Macabré* la muerte toma la palabra para invitar a bailar a representantes de todos los estamentos, gremios y grupos sociales, empezando por el Papa, que debe abrir el baile como "le plus digne seigneur". Le seguirán el Emperador, los nobles, un abogado, un médico...

Poco después aparece una **Danse Macabré des femmes**, atribuida a Martial d'Auvergne protagonizada sólo por mujeres.

La **Danza general de la Muerte** castellana, escrita a principios del siglo XV por un autor anónimo, imita el orden decreciente pero aumenta considerablemente a los "danzantes" logrando pintar un fresco completísimo de la sociedad de su época. A excepción de un monje (LXI) y un ermitaño (LXIX), que sí han sabido prepararse para el momento supremo, todos los personajes intentan escapar patéticamente del baile, y son escarnecidos por la Muerte. Pero tal vez las peor tratadas son dos mujeres bellas:

IX
A esta mi danza traxe de presente
Estas dos doncellas que vedes fermosas;
Ellas vinieron de muy mala mente
Oír mis canciones que son dolorosas.

Mas non les valdrán flores e rosas
Nin las composturas que poner solían.
De mí si pudiesen, partir se querrían;
Mas non puede ser, que son mis esposas.
X

*A estas, e a todos por las aposturas
Daré la fealdad, la vida partida,
E desnuedad por las vestiduras;
Por siempre jamás, muy triste aborrida,*

*E por palacios daré, por medida
Sepulcros oscuros, de dentro fedientes,
E por los manjares, gusanos royentes
Que coman de dentro su carne podrida.*

UNA REVOLUCIÓN CULTURAL: LA IMPRENTA

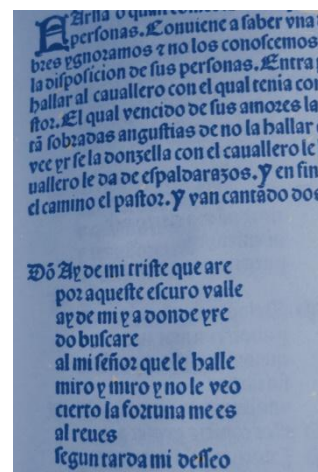
Johannes Gutenberg (1398-1468) revolucionó la cultura occidental gracias a su invento, la imprenta de tipos móviles. Tras trabajar como herrero, obtuvo un préstamo de un banquero judío, gracias al cual publicó en 1449 el *Misal de Constanza*, primer libro tipográfico del mundo. Pero la obra impresa con la que se inaugura una nueva época en la difusión de las letras es la conocida como **Biblia de Gutenberg (1456)**. Pese a todo, Gutenberg no pudo rentabilizar su idea y murió en la penuria.

La imprenta es un método industrial de reproducción de textos e imágenes sobre papel, que consiste en aplicar una tinta, sobre unas piezas metálicas, llamadas tipos, para transferirla al papel por presión.

Desde antiguo, existía el precedente de la xilografía, técnica china consistente en rebajar en una plancha de madera las partes que han de quedar en blanco y, una vez entintada, aplicarla sobre papel de arroz. Gutenberg sustituyó la madera por el metal, y fabricó un sistema de tipos móviles que permitían la composición de un número ilimitado de textos. Para la impresión adaptó una vieja prensa de vino. El resultado fue un procedimiento tipográfico que permaneció inalterado hasta principios del siglo XX.

Llamamos **incunables** a los libros impresos hasta 1500. En un primer momento, los libros impresos trataron de imitar a los códices medievales, que habían alcanzado un gran prestigio por su alto grado de perfección. En ellos era costumbre dejar los huecos para ilustraciones y letras capitales, que eran decoradas posteriormente a mano.

A partir de la imprenta, la cultura, preservada de su olvido y destrucción gracias a la titánica tarea de los monjes en monasterios y abadías, empieza a difundirse con gran rapidez. Las obras cobrarán una influencia social que hasta entonces no tenían.



Libro impreso castellano, siglo XVI.

CONTENIDOS

CONTEXTO HISTÓRICO

El siglo XV está marcado por el conflicto entre los grandes nobles, que luchan por conservar los privilegios feudales y las cotas de poder propias de una sociedad medieval, y la monarquía, deseosa de establecer un poder central unificador. El reinado de **Juan II (1406-1454)** se caracteriza por el predominio del poder real, que encuentra un importante apoyo en la burguesía urbana, un grupo social emergente y cada vez más enriquecido por su actividad fabril y comercial, pero sin influencia alguna en el esquema estamental todavía vigente. Destaca en este reinado la figura del condestable Álvaro de Luna, mano derecha del rey que llegó a acumular un poder inmenso, pero que acaba ejecutado por la campaña de desprestigio alentada por la nobleza.

El reinado de **Enrique IV (1454-1474)** resulta mucho más inestable. En la llamada "farsa de Ávila", los nobles levantiscos deciden coronar unilateralmente al hermano pequeño del rey, de tan solo once años, con la intención de manipularle. Comienza una nueva guerra civil que termina por la prematura muerte del infante. El siglo termina con un nuevo conflicto armado entre los partidarios de Juana, conocida como "la Beltraneja", hija de Enrique IV e Isabel, su hermana, a quien muchos nobles apoyan esperando de ella que fuera una reina proclive a sus deseos. Sin embargo, Isabel I de Castilla, sobre todo a partir de su matrimonio con el rey Fernando de Aragón, consolidará el poder de la monarquía y acabará definitivamente con el orden feudal. Son los **Reyes Católicos**.

En el año 1492 confluyen dos acontecimientos que marcan un cambio de época: la toma de Granada, con la que acaba definitivamente la Reconquista, y el Descubrimiento de América. Es también el año de la expulsión de los judíos y de la publicación de la Gramática de Nebrija.

EL ROMANCERO

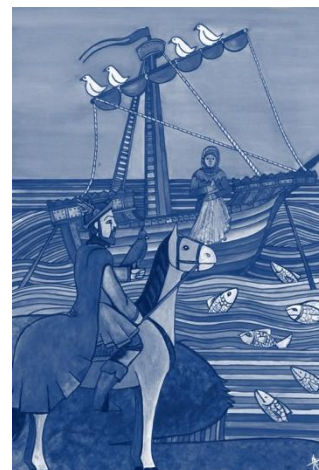
En un principio, la palabra "romance" servía para definir a la lengua vulgar frente al latín. Es hacia el siglo XV cuando se emplea para referirse a una composición poética extensa, octosilábica, cuyos versos pares riman en asonancia. Debemos distinguir:

- **Romancero viejo:** Constituido por poemas anónimos que se transmitieron durante siglos por tradición oral. A partir del siglo XV, el creciente interés por lo popular hace que se recopilen en cancioneros impresos.
- **Romancero nuevo:** Lo forman los romances escritos por autores cultos que deciden imitar la forma de los romances viejos. El romance será una forma estrófica muy cultivada por poetas del siglo de oro, como Lope, Quevedo, Góngora o Cervantes.

En cuanto a su origen, Menéndez Pidal defendió que los romances se formaron a partir de fragmentos desgajados de cantares de gesta. Otros autores sostuvieron que los romances existieron desde un primer momento como un género independiente.

Ninguna de las dos tesis aportó pruebas definitivas. Según su temática, los romances se clasifican en **noticiosos** (narran un suceso reciente, normalmente bélico), **heroicos** (centrados en las gestas de un protagonista), **bíblicos** (de tema religioso) o **novelescos** (narran aventuras ficticias, a veces sentimentales).

En general, los romances tienen características comunes, como la esencialidad (se elimina todo lo superfluo), el fragmentismo, (narran solo una escena de una historia conocida), las alusiones al oyente, fruto de la transmisión oral, (exclamaciones, llamadas de atención) así como el empleo frecuente del diálogo. Por lo general son textos muy realistas, aunque los de tema novelesco amoroso tienden a introducir un lenguaje simbólico afín al de la lírica popular.



Romance del conde Arnaldos.

TEXTOS DEL ROMANCERO

[Romance de Álora, la bien cercada]

*Álora, la bien cercada, - tú que estás en par de río,
cercóte el adelantado - una mañana en domingo,
de peones y hombres de armas - el campo bien guarnecido;
con la gran artillería - hecho te habían un portillo.
Viérades moros y moras - todos huir al castillo:
Las moras llevaban ropa, - los moros harina y trigo,
y las moricas de quince años - llevaban el oro fino,
y los moricos pequeños - llevaban la pasa y el higo.
Por cima de la muralla - su pendón llevan tendido.
Entre almena y almena - quedado se había un morico
con una ballesta armada - y en ella puesto un cuadrillo.
En altas voces decía, - que la gente lo había oído:
¡Tregua, tregua, Adelantado, - por tuyo se da el castillo!
Alza la visera arriba, - por ver el que tal le dijo,
asestárale a la frente, - salido le ha al colodrillo.
Sacóle Pablo de rienda, - y de mano Jacobillo,
estos dos que había criado- en su casa desde chicos.
Lleváronle a los maestros - por ver si será guarido.
A las primeras palabras, - el testamento les dijo.*

[Romance de Fronte Frida]

*Fonte frida, Fonte frida, - Fonte frida y con amor,
do todas las avecidas - van tomar consolación,
si no es la tortolita - que está viuda y con dolor.
Por allí fuera a pasar - el traidor del ruiseñor;
Las palabras que él decía - llenas son de traición:
- Si tú quisieses señora, - yo sería tu servidor.
- Vete de ahí, enemigo, - malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde - ni en prado que tenga flor,
que si hallo el agua clara, - turbia la bebía yo;
que no quiero haber marido - porque hijos no haya, no:
no quiero placer con ellos - ni menos consolación.
Déjame triste enemigo, - malo, falso mal traidor,
que no quiero ser tu amiga - ni casar contigo, no.*

LA POESÍA DEL CANCIONERO

Los **cancioneros** son antologías poéticas cortesanas que dan cabida a una amplia variedad de composiciones. Son destacables **las glosas**, consistentes en desarrollar por extenso un estribillo popular que queda unido al resto de la composición a través de un verso de vuelta. De esta forma, numerosos cantares del pueblo han llegado hasta nuestros días. En lo que se refiere a la poesía enteramente culta, coexisten dos tendencias: la escuela tradicional y la escuela italianizante.

- **La escuela tradicional** desarrolla los tópicos trovadorescos del **amor cortés**, tomados de los poetas cortesanos provenzales. El galán enamorado debe "servir" en términos feudales a la dama, a menudo casada o por alguna razón inaccesible, que suele mostrarse esquiva pero movida de un sentimiento de piedad hacia el galán. En esta relación, que pocas veces prospera, es fundamental el secreto por parte del caballero. La forma preferida es la **canción**, compuesta por una cabeza (cuatro versos), una variación con rima distinta, y una vuelta que retoma la rima y algunas palabras de la cabeza. Las canciones conviven con los **decires**, de carácter narrativo.
- **La escuela italianizante** incorpora las novedades que ha experimentado el amor cortés en Italia, bajo el influjo de Dante y Petrarca. En estos poemas la mujer es objeto de una descripción física más detallada, y se presta más atención a la naturaleza y el paisaje. En ambos casos, las descripciones son muy idealizadas, por la influencia de la filosofía neoplatónica. A su vez, se introducen nuevos temas, sobre todo pastoriles y mitológicos. Los ejemplares con mayor influjo italiano son el *Cancionero de Baena*, dedicado al rey Juan II y el *Cancionero General* (1511). Por el contrario, están más cerca de la escuela tradicional el *Cancionero de Estóñiga*, escrito por nobles castellanos exiliados en la corte napolitana, y el *Cancionero de Herberay*, recopilado en la corte de Navarra.



Poesía cancioneril.

EL MARQUÉS DE SANTILLANA

Íñigo López de Mendoza (1398 -1458) combina su participación en las guerras civiles de su época con un gran interés por la cultura clásica. No conoce el latín ni el griego, pero encarga traducciones de Platón, Virgilio, Plutarco... así como de Dante. En su *Carta e Proemio al condestable de Portugal* distingue tres clases de poesía: la "sublime" (la de autores griegos y latinos), la "mediocre" (la poesía cortesana) y la "ínfima" (la que cantaba el pueblo).

La producción del Marqués abarca varias vertientes:

- **Canciones:** Diecinueve canciones compuestas según el esquema del amor cortés.
- **Decires narrativos:** Se caracterizan por su forma alegórica y por su contenido histórico y filosófico. Destaca el *Infierno de enamorados*, de clara raíz dantesca, y *La comedieta de Ponza*, que narra la derrota de Alfonso V de Aragón en Nápoles.
- **Poesía moral:** En *Bías contra Fortuna* nos ofrece, según el esquema de la disputa medieval, un diálogo entre el protagonista y la diosa Fortuna, que aparece como una fuerza arbitraria y caprichosa. En sus *Proverbios* recopila para Enrique IV una serie de máximas y sentencias que le ayudarán en su reinado.
- **Sonetos fechos al itálico modo:** Constituye un intento frustrado de incorporar a la lengua española el endecasílabo italiano; pero no logra imitar su ritmo acentual y el resultado carece de la musicalidad del modelo.
- **Serranillas:** Una adaptación de la "pastorella" francesa. Presentan un esgarceo amoroso entre un caballero perdido en la sierra y una villana. El noble deja a un lado su rango para cortejar a la pastora, que no siempre accede.

LAS SERRANILLAS

[TEXTO 1]

*Después que nací,
no vi tal serrana
como esta mañana.
Allá en la vegüela
a Matalespino,
en ese camino
que va a Lozoyuela
de guisa la vi
que me hizo gana
la fruta temprana.
Garnacha traía
de oro, presada
con broncha dorada,
que bien parecía.
A ella volví
diciendo: "Lozana,
¿y sois vos villana?"
Sí soy, caballero;
si por mí lo habedes,
decid, ¿qué queredes?,
hablad verdadero.
Yo le dije así:
juro por Santa Ana
que no sois villana.*

[TEXTO 2]

*Moza tan fermosa
non vi en la frontera
como una vaquera
de la Finojosa.
Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María
vencido del sueño
por tierra fragosa
perdí la carrera
do vi la vaquera
de la Finojosa.
En un verde parado
de rosas e flores
guardando ganado
con otros pastores
la vi tan graciosa
que apenas creyera
que fuera vaquera
de la Finojosa.
Non creo las rosas
de la primavera
sean tan fermosas*

*nin de tal manera,
fablando sin glosa
si antes sopiera
de aquesa vaquera
de la Finojosa.
Dijele "Donosa
(por saber quién era)
¿do es la vaquera
de la Finojosa?"
Bien como riendo
dijo "Bien vengades
que yo bien entiendo
lo que demandades.
Non es deseosa
de amar, nin lo espera,
aquesa vaquera
de la Finojosa".*

[TEXTO 3]

*En toda la su montaña
de Trasmoz a Veratón
non vi tan gentil serrana.
Partiendo de Conejares,
allá susso en la montaña,
cerca de la Travessaña,*

*camino de Trasovares,
encontré moza lozana
poco más acá de Añón
riberas de una fontana.
Traía saya apretada,
muy bien pressa en la
cintura;
a guisa de Estremadura
cinta, e collera labrada.
Dixe: "Dios te salve,
hermana;
Aunque vengas de
Aragón,
desta serás castellana."
Respondióme: "Cavallero,
non penséis que me
tenedes,
ca primero provaredes
este mi dardo pedrero;
ca después desta semana
fago bodas con Antón,
vaquerizo de Morana".
"Serrana, soy
placentero."*

JUAN DE MENA

A diferencia del Marqués de Santillana, **Juan de Mena (1411-1456)** fue un buen conocedor de las lenguas clásicas, tal y como exigía su cargo de secretario de cartas latinas en la corte de Juan II. En su época, fue considerado el más grande poeta castellano, pero la renovación poética iniciada en siglo siguiente por Garcilaso de la Vega hizo que cayera en el olvido.

Es autor de algunos poemas de circunstancias, dedicados a ensalzar al rey o a don Álvaro de Luna, de quien era firme partidario; pero ha pasado a la historia gracias a su **Laberinto de Fortuna**. En dicho poema alegórico, el poeta visita el cristalino palacio de la diosa Fortuna, en el que existen tres ruedas, dos de ellas inmóviles (la del pasado y la del futuro) y una más en movimiento (la del presente). La Fortuna representa el caos, y a ella se asocian elementos negativos como el pecado, la magia, la guerra civil y los nobles desafectos a Juan II. Por el contrario, el ámbito de la Providencia se identifica con la justicia y el orden, y se relaciona con el reinado de Juan II, con Álvaro de Luna y con la propia poesía de Mena.

Pero lo más llamativo del Laberinto de Fortuna es su **lengua poética**, deliberadamente alejada de la lengua convencional mediante un profuso empleo del hipérbaton, los latinismos, las perífrasis y todo un arsenal de figuras retóricas que vuelven el poema a menudo ininteligible. En cuanto a la métrica, el poema es uno de los mejores ejemplos del antiguo verso de arte mayor castellano, de doce sílabas distribuidas en dos hemistiquios, y con un ritmo marcado por tres acentos fijos en la primera, la segunda y la octava sílabas.

*Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter tuvo tal celo,
que tanta de parte le hizo del mundo
cuanta a sí mismo se hizo del cielo;
al gran rey de España, al César novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,*

*aquel en quien cabe virtud y reinado,
a él la rodilla hincada por suelo.
Tus casos falaces, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras y trocas;
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los que en tu rueda quejosos hallamos,*

*hasta que al tiempo de ahora vengamos;
de hechos pasados codicia mi pluma,*

Laberinto de Fortuna

*y de los presentes, hacer breve suma;
dé fin Apolo, pues nos comenzamos.*

JORGE MANRIQUE

Nace hacia 1440, y participa en las luchas políticas de su época. Ha pasado a la historia por las **Coplas a la muerte de mi padre**, una sentida elegía que, por la universalidad de sus temas, mantiene una enorme vigencia para el lector de hoy.

La obra está **estructurada en tres partes**.

- Una primera, de carácter introductorio, hace una reflexión muy general sobre la vida y la muerte, contempladas desde la perspectiva cristiana. Desde el primer verso *Recuerde el alma dormida* (I), se hace una invocación a los lectores para que centren su atención en las grandes cuestiones de la existencia: el inexorable paso del tiempo, el poder igualador de la muerte, los vaivenes de la Fortuna... lo que nos invita a buscar la salvación del alma.
- La segunda parte desarrolla el tópico del **Ubi Sunt?**, que desde antiguo presentaba largas listas de personajes del mundo clásico que habían sido abatidos por la muerte. La novedad de Manrique consiste en abreviar dicha lista y escoger nombres de su propia época que, a la sazón, habían participado en las mismas luchas políticas que su padre: Álvaro de Luna, Juan II, Enrique de Trastámara... Todos ellos aparecen como el antiejemplero del modelo de vida espiritual expuesto en la parte introductoria.
- Pero el verdadero modelo de caballero es el padre difunto, a quien se dedica toda la tercera parte de la obra, el **epicedio**, donde se exaltan sus virtudes caballerescas y morales. Es sobrecogedor el diálogo final entre don Rodrigo y la Muerte, que viene que buscar amablemente al caballero para acompañarle al Paraíso.



Don Rodrigo y la Muerte.

La cosmovisión del poema establece una gradación entre tres "vidas": La terrenal, del todo caduca y despreciable; la vida de la fama, algo más valiosa, pero que *tampoco no es eterna / ni verdadera* (XXXV), y la vida eterna, única que en realidad merece la pena. La métrica, basada en la estrofa de pie quebrado, introduce un ritmo lento y, a la vez, profundamente reflexivo.

COPLAS A LA MUERTE DE MI PADRE

I

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

II

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

XIV

*¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los Infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invinción
como trujeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
e cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las eras?*

XXI

Pues aquel gran Condestable
maestre que conocimos
tan privado,
non cumple que dél se hable,
mas sólo cómo lo vimos
degollado.
Sus infinitos tesoros,
sus villas e sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?,
¿qué fueron sino pesares
al dejar?

XXII

Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que no pudo bastar
cuenta cierta,

en la su villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta,

XXXIII

diciendo: "Buen caballero,
dejad al mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón de acero
muestre su esfuerzo famoso
en este trago;
e pues de vida y salud
fecisteis tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama".

XXXVIII [Responde D. Rodrigo]

"Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina

para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera
es locura."

XXXIX [D. Rodrigo se dirige a Cristo]

"Tú, que, por nuestra maldad,
tomaste forma servil
e bajo nombre;
Tú, que, a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre;
Tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
non por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona".

LA NOVELA SENTIMENTAL Y DE CABALLERÍAS

El siglo XV es el momento de auge de dos manifestaciones novelescas que, si bien con desarrollo desigual, perdurarán durante la centuria siguiente: la novela sentimental y la novela de caballerías. Ambos géneros acabarán finalmente por ser desplazados por formas narrativas renacentistas más modernas; pero el camino hacia la novela moderna no puede entenderse sin su aportación.

- **La novela de caballerías** puede explicarse en gran medida como una derivación en prosa de la épica medieval. De hecho, su origen se remonta a las prosificaciones del ciclo bretón y del ciclo artúrico elaboradas en Francia durante los siglos XII y XIII, de la mano de autores como **Chretien de Troyes**.
- En España, el género cuenta con un importante antecedente del siglo XIV, **El libro del caballero Zifar**. Durante el siglo XV circularán diferentes versiones de asunto francés y bretón, pero la pieza más representativa del género no llega hasta principios del siglo XVI con el **Amadís de Gaula** (1508), de **Garcí Rodríguez de Montalvo**. Las características formales más importantes son la estructura en sarta, el marco espacio-temporal remoto o imaginario y la ausencia de una evolución psicológica en los personajes.
- **La novela sentimental** desarrolla en gran medida las convenciones de la poesía trovadoresca y cancioneril, por lo que las peripecias y la acción ceden terreno ante el minucioso análisis psicológico de la pasión amorosa según el amor cortés. Los caballeros "servirán" como fieles vasallos a una dama que nunca accederá a sus pretensiones, lo que desemboca siempre en un final desdichado pero estoicamente aceptado por el protagonista masculino.



Caballero medieval.

En lo formal, son obras enormemente retóricas, escritas con estructuras muy establecidas en la retórica clásica y medieval, como las epístolas o los *tractatus* filosóficos. Es de notar el enorme empleo de la alegoría como herramienta para expresar los sufrimientos del amante. La novela sentimental nace en Italia, con la

Fiammetta, de Boccaccio, y en España tiene títulos como *El siervo libre de amor* de Rodríguez del Padron, o la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro.

LA CELESTINA. ASPECTOS GENERALES

Fue escrita por **Fernando de Rojas**, quien narra en los preliminares de la obra cómo halló el primer acto y decidió continuarla hasta el final. *La Celestina* aparece por primera vez en 1499, bajo el título **Comedia de Calisto y Melibea**. En 1502 hay una nueva edición titulada **Tragicomedia de Calisto y Melibea**, que presenta cinco nuevos actos y un prólogo. Esta segunda versión es la que todos conocemos como *La Celestina*.

Se trata de una **comedia humanística**, género propio del primer renacimiento, que se caracteriza por estar destinado a la lectura dramatizada. Pese a estar escrita totalmente en forma de diálogo, la obra no está concebida para su representación.

El **argumento** narra la pasión que empuja a Calixto, joven aristócrata, a perseguir los favores de Melibea, hija de una familia burguesa. Pármeno y Sempronio, sus sirvientes, le recomiendan que recurra a Celestina, una vieja alcahueta y hechicera. Calixto alcanza su objetivo, pero los criados asesinan a Celestina porque se niega a compartir con ellos la cadena de oro que el joven le ha dado como pago. Los criados son ajusticiados y sus amantes, las prostitutas Elicia y Areúsa, que hacen responsable a Calixto, contratan a un sicario para que acabe con él. El plan fracasa, pero provoca que Calixto caiga accidentalmente desde la ventana de Melibea. Ésta, desolada, decide suicidarse saltando tras él.

En cuanto a la **intención del autor**, Rojas dice escribir su obra **en reprensión de los locos enamorados, que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios**. Esta declaración de intenciones encaja a la perfección con el desastroso final que encuentran todos los protagonistas de la obra, incapaces de controlar sus pasiones: la lujuria, la avaricia, la envidia, la ira, presentadas por el autor como fuerzas destructivas, que alejan al hombre de la razón, el equilibrio y el autocontrol propios del hombre renacentista.



Muerte de Calisto.

LA CELESTINA II. PERSONAJES

- **Calisto:** Es un joven aristócrata, aunque de moderada riqueza. Su obsesión por Melibea le empuja a pedir ayuda a Celestina, una medianera que regenta un prostíbulo, y a la que entrega grandes cantidades de dinero. Por su falta de discreción, toda la ciudad acaba conociendo sus relaciones. Por último, él mismo reconoce ante sus criados cómo su pasión se va enfriando con cada encuentro. Por su falta de lealtad, contención y cortesía, Calixto es el antimodelo de amante caballeresco.
- **Melibea:** Es una joven burguesa. Al igual que sucede con Calixto, su comportamiento es del todo incorrecto según los cánones amorosos de la época. Tras rechazar cruelmente a Calixto en una primera entrevista, acaba entregándose a él tras la mediación de Celestina. Declara abiertamente que no quiere casarse con Calixto; solo lo desea como amante. Por último, tampoco es capaz de resignarse a su muerte y se suicida.
- **Pármeno y Sempronio:** Deciden aprovechar la pasión de su amo para sacarle dinero. Cuando Celestina se niega a darles su parte, la matan. Acaban ajusticiados por ello.
- **Elicia y Areúsa:** Son dos prostitutas del burdel de Celestina, que acaban siendo las compañeras de Sempronio y Pármeno. A pesar de su condición, ambas se sienten iguales a Melibea, tanto en belleza como en otras cualidades.
- **Celestina:** Acaba convirtiéndose en la protagonista de la obra. Con su habilidad para la réplica y su gran sabiduría popular y filosófica, Celestina consigue convencer a cualquiera de los personajes de que hagan lo

que ella quiere. Sin embargo, acaba sucumbiendo a la avaricia: si hubiera compartido las ganancias con los criados, hubiera salvado la vida.

En general, *La Celestina* presenta un nuevo mundo en que los personajes de clase alta se mezclan y conviven con los de clase baja, lo que resulta un error imperdonable desde la óptica del autor.

TEXTOS DE LA CELESTINA

[Encuentro de Calisto y Melibea]

CALISTO: *En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.*

MELIBEA: *¿En qué, Calisto?*

CALISTO: *En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y facer a mi inmérito tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin dubda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina, no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, oh triste, que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.*

MELIBEA: *¿Por gran premio tienes este, Calisto?*

CALISTO: *Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.*

MELIBEA: *Pues aún más igual galardón te daré yo si perseveras.*

CALISTO: *¡Oh bienaventuradas orejas mías, que indignamente tan gran palabra habéis oído!*

MELIBEA: *Mas desventuradas de que me acabes de oír. Porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento. Y el intento de tus palabras ha seído, como de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano, conmigo el ilícito amor comunicar su deleite.*

CALISTO: *Iré como aquel contra quien solamente la adversa fortuna pone su estudio con odio cruel.*

[Muerte de Celestina]

SEMPRONIO: *Déjate conmigo de razones. A perro viejo, no cuz cuz. Danos las dos partes por cuenta de cuanto de Calisto has recibido, no quieras que se descubra quién tú eres. A los otros, a los otros con esos halagos, vieja.*

CELESTINA: *Calla tu lengua, no amengües mis canas. Que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no lo busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón. Y no pienses con tu ira maltratarme, que justicia hay para todos, y a todos es igual: tan bien yo oída, aunque mujer, como vosotros muy peinados. Y tú Pármeno, no pienses que soy tu cativa, por saber mis secretos y mi vida pasada, y los casos que nos acaecieron a mí y a la desdichada de tu madre.*

PÁRMENO: *¡No me hinches las narices con esas memorias! Si no, enviarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quejar.*

CELESTINA: *(Llamando.) ¡Elicia, Elicia! Levántate desa cama, daca mi manto presto, que, por los santos de Dios, para la justicia me vaya bramando como una loca. ¿Qué es esto? ¿Qué quieren decir tales amenazas en mi casa? ¿Con una vieja mansa. tenéis vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesénta años?*

[Llanto de Pleberio]

PLEBERIO: ¡Oh mi hija y mi bien todo...! ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vejez? Oh fortuna variable, ¿por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos? [...] Del mundo me quejo, porque en sí me crié; porque no me dandovida, no naciera Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi queja. ¡Oh mi compañera buena, y mi hija despedazada! ¿Por qué no hubiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo in hac lacrymarum valle?

PARA SABER MÁS

UN HUMANISTA DEL SIGLO XV: NEBRIJA

Los Reyes Católicos demostrarán desde el principio de su reinado un innegable interés por la cultura clásica. A diferencia de Isabel, Fernando había sido educado desde su mocedad por humanistas catalanes; pero la reina de Castilla no se resigna a la ignorancia y, ya en su madurez, encarga a Beatriz Galindo que la inicie en el latín. En este ambiente propicio surge la figura de **Antonio Nebrija (1442-1522)**, en un primer momento colaborando en la **Biblia Políglota**, un proyecto dirigido por otro gran humanista español, el cardenal Cisneros. En el ámbito de las lenguas clásicas desempeñó una gran labor pedagógica y fijó la pronunciación del griego clásico, que todavía se utiliza.

En el ámbito de la lengua española, es autor de la **Gramática castellana (1492)**, de donde tomamos este fragmento:

Capítulo quinto, de las letras y pronunciaciones de la lengua castellana

Lo que dijimos en el capítulo pasado de las letras latinas, podemos decir en nuestra lengua: que de veintitrés figuras de letras que tenemos prestadas del latín para escribir el castellano, solamente nos sirven por sí mismas estas doce: a, b, d, e, f, m, o, p, r, s, t, z; por sí mismas y por otras estas seis: c, g, i, l, n, u; por otras y no por sí mismas estas cinco: h, q, k, x, y. Para mayor declaración de lo cual habemos aquí de presuponer lo que todos los que escriben de ortografía presuponen: que asítenemos de escribir como pronunciamos, y pronunciar como escribimos, porque en otra manera en vano fueron halladas las letras.

MEMORIA DE SEFARAD: MÚSICA, LIBROS Y CINE

María Pilar Cubero Peralta (voz solista), Pablo Baleta Guillén (fídula, viola de gamba, violonchelo barroco, percusión, arreglos y coros) y Alejandro Baleta Guillén (vihuela de péñola, cítola, vihuela de mano, laúd renacentista, guitarra, arreglos y coros) forman **Cántigas de Sefarad**, un grupo musical aragonés dedicado a recuperar la música judeoespañola conservada por el pueblo sefardí. Son conocidos por actuar ataviados con trajes medievales del siglo XIII, reproducciones de los que aparecen en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

El Trío Sefarad también se dedica desde 1994 a la interpretación de la música sefardí y del Romancero judeo-español. Sus interpretaciones están basadas tanto en una ardua tarea de investigación histórica como en su trato con sefardíes de distintos países.

Han presentado en el año 2005 su CD "Aromas de Sefarad". Para conocer mejor el mundo sefardí te recomendamos que no te pierdas el libro, **Shalom Separad. El médico sefardí**, de Gonzalo Hernández Guarch. *Shalom Sefarad* cuenta la historia de David Meziel, un judío español nacido en 1478 y expulsado a la edad de 14 años, al que le toca emprender un éxodo que lo lleva desde Portugal a Túnez, y de Egipto a la corte de Suleyman el Magnífico, desde la cual volverá a España 80 años después, mientras agoniza en el monasterio de Yuste el rey Carlos.



Cartelera de El cónsul Perlasca.

Un español frente al holocausto, de Diego Carcedo, narra cómo los judíos sefarditas, apelando a su origen hispánico, buscan la protección de la diplomacia española en el Budapest de la Segunda Guerra Mundial. Estos hechos se recogen también en la película **El cónsul Perlasca**, (2002), dirigida por Alberto Negrín.

9. EL RENACIMIENTO

ANTES DE EMPEZAR

EL RENACIMIENTO

Fue un término acuñado por los humanistas italianos (Rinascita) para designar un nuevo periodo que, inspirándose en la antigüedad grecolatina, pretendía romper con la tradición medieval en todos los órdenes: el pensamiento, la literatura, las artes, la vivencia religiosa, la política, etc. Los humanistas (Petrarca, Lorenzo Valla...) consideraban la cultura medieval como un periodo “oscuro” y decadente debido al abandono de la claridad y elegancia de los modelos literarios y artísticos de la civilización grecorromana. Para recuperarlos implantan un programa educativo centrado sobre todo en el estudio y el comentario de los autores clásicos (Studia Humanitatis).

El Renacimiento encuentra un terreno propicio en las ciudades estado italianas del siglo XV (Florenia, Venecia, etc.) donde se dio un amplio desarrollo del comercio y la burguesía urbana. Comprende los siglos XV y XVI en Italia, y extiende su influencia a Europa durante el siglo XVI.

CARACTERÍSTICAS DEL RENACIMIENTO

Como movimiento que se desarrolla en toda Europa a lo largo del siglo XVI comprende varios aspectos comunes:

- **Políticos.** El nacimiento de las monarquías nacionales encabezadas por el rey, cuya función es la conservación del Estado por encima de cualquier mandato moral. La teoría del estado moderno aparece en *El Príncipe* de Maquiavelo.
- **Económicos.** Desarrollo en toda Europa de la vida urbana y del comercio, impulsados ahora por los nuevos descubrimientos geográficos.
- **Intelectuales.** El Renacimiento es una revolución intelectual basada en el individuo y la libertad de pensamiento. La razón humana es capaz de descubrir los enigmas de la naturaleza y rechaza cualquier dogma que pretenda ponerle límites. Esta nueva mentalidad tuvo consecuencias decisivas en el desarrollo de las ciencias (la medicina, la astronomía, etc.)
- **Secularización de la cultura.** El hombre tiene dos naturalezas autónomas: la humana y la divina. A semejanza de la antigüedad grecorromana, la mentalidad renacentista pone la naturaleza humana en el centro de la cultura (**antropocentrismo**) con independencia de su destino trascendente. El humanista italiano Baltasar de Castiglione estableció en *El cortesano* este nuevo modelo de hombre.
- **Artísticos.** El arte y la literatura vuelven a los temas del arte clásico: los temas profanos, la mitología y la naturaleza como fuente de inspiración. La verosimilitud, la belleza y la armonía serán sus principios básicos.

En la estética del Renacimiento tiene especial influencia la filosofía griega de **Platón**. Para este filósofo los seres reales son un reflejo de modelos ideales, y su belleza sería un reflejo de una belleza ideal. En el Renacimiento estas ideas se cristianizan y se llega a afirmar que la belleza de las criaturas es una imagen de la belleza de Dios. Por lo tanto el amor humano a lo creado (mujer, naturaleza, etc.) es visto como un sentimiento que ennoblece al hombre porque conduce al amor a Dios.

LA RELIGIOSIDAD RENACENTISTA.

La crítica de los humanistas alcanzó también a la religiosidad medieval por haber deshumanizado la idea de Dios y haberse desviado de la pureza del evangelio. El humanista holandés Erasmo de Rotterdam será el principal propagador por toda Europa de un cristianismo basado más en la relación íntima con Dios y en la lectura de las Sagradas Escrituras que en los rituales.

Las ideas de Erasmo y su crítica a la corrupción y la ignorancia del clero fueron asumidas en gran parte por el monje Martín Lutero que se separó de la iglesia romana e impulsó la Reforma protestante. Sin embargo, quienes dentro de la Iglesia veían la necesidad de cambios reaccionaron con la Contrarreforma para frenar la propagación del Protestantismo.

EL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.

El Renacimiento español ofrece unas características propias, en gran parte derivadas de la pervivencia de la mentalidad medieval:

- Falta de apoyo social debido a la debilidad de la burguesía mercantil, base del Renacimiento en Italia.
- La nobleza sigue conservando su prestigio social y mantiene unos valores medievalizantes poco acordes con las nuevas ideas del hombre.
- La Iglesia, la corte y los nobles son los mecenas de la cultura en España. Este hecho dará al Renacimiento español un sello bastante conservador.
- El analfabetismo y la incultura mayoritarios limitan el alcance de las ideas humanísticas propagadas a través de la letra impresa.
- El Humanismo español se desarrolló teniendo como fondo un conflicto racial y cultural entre cristianos viejos y judíos conversos. Estos conectan rápidamente con el espíritu crítico de la nueva cultura, pero de esta manera se llegará a identificar con el tiempo a los humanistas con los judeoconversos sospechosos de heterodoxia.

El modelo humano del Renacimiento fue expuesto en *El Cortesano* del italiano Baltasar de Castiglione. En realidad se trataba de un modelo aristocrático:

Y así nuestro Cortesano, demás de linaje, quiero que tenga buen ingenio, y sea gentil hombre de rostro y de buena disposición de cuerpo, y alcance una cierta gracia en su gesto [...] Que sepa no sólo la lengua latina sino también la griega... Que esté versado en los poetas y paralelamente en los oradores e historiadores, y además, diestro de escribir en prosa y verso.

No estaré satisfecho de nuestro caballero si no es músico y si [...]no sabe tocar diversos instrumentos.

El principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas.

Será nuestro Cortesano muy afecto a su Dama, y así ella se conformará siempre con la voluntad del, y le será dulce y blanda.

Huirá nuestro cortesano del vicio que de los latinos es llamado afectación.



CONTENIDOS

EL MARCO HISTÓRICO DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA. ETAPAS.

EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS

Con la unión dinástica de Castilla y Aragón en 1479, los Reyes Católicos implantan en España una monarquía absoluta; se limita el poder político de la nobleza y se dan responsabilidades en la administración a personas formadas en las Universidades. En 1492 se producen tres acontecimientos de gran trascendencia: el final de la reconquista con la toma de Granada, el descubrimiento de América y la expulsión del país de los judíos no conversos al cristianismo; se inicia así una difícil convivencia entre los cristianos viejos y los conversos, limitando o prohibiendo el acceso de estos a los cargos públicos.

En el terreno cultural son los comienzos del humanismo español. Humanistas italianos vienen a España a enseñar latín y humanidades, y en Castilla, Elio Antonio de Nebrija es pionero de los estudios latinos y autor de la primera *Gramática Castellana* (1492). Una impresionante labor humanística es la llevada a cabo por el cardenal Cisneros, creador de la Universidad de Alcalá (1499) desde la que impulsó la **Biblia Políglota**.

EL REINADO DE CARLOS I (1517-1556)

Por su inmensa herencia, a la que se suma Alemania al ser coronado emperador en 1520, su reinado supone la proyección plena de España en la escena política europea e interminables guerras con Francia, que se oponía a su expansionismo; además tendrá que hacer frente a la herejía luterana a la que se adhieren gran parte de sus súbditos alemanes.

El reinado de Carlos I supone la plena asimilación del Renacimiento y del Humanismo en España. Entre sus amistades se encuentra el gran humanista Erasmo de Rotterdam y personalidades decisivas del Renacimiento literario español como Alfonso de Valdés, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Boscán o Garcilaso de la Vega ocuparán importantes cargos a su lado.

EL REINADO DE FELIPE II (1556-1598)

Su política exterior está influenciada por la herencia paterna: guerras con Francia y defensa de la ortodoxia católica frente al protestantismo. En su reinado se prohibió la importación no autorizada de libros, los estudios en universidades extranjeras y se reforzó el poder de la Inquisición para perseguir todo brote de disidencia religiosa, sobre todo entre los españoles de origen converso.

En este clima de censura, la producción humanística y científica encuentra grandes dificultades. El Renacimiento perderá en España sus rasgos más europeos y se impregnará de lo más peculiarmente español, a la vez que el ambiente contrarreformista favorecerá la presencia de temas religiosos en la literatura.

El humanista Rodrigo de Manrique se queja a Juan Luis Vives:

“Dices muy bien, nuestra patria es tierra de envidia y de soberbia, y puedes agregar que de barbarie. En efecto, cada vez resulta más evidente que ya nadie podrá cultivar medianamente las buenas letras en España, sin que al punto se descubra en él, un cúmulo de herejías, errores y taras judaicas”.



LA LÍRICA CASTELLANA RENACENTISTA

En el siglo XVI se impondrá entre los poetas cultos de la corte la nueva poesía italianizante. **Francesco Petrarca** (1304-1374) será la influencia preponderante a través de la poesía amorosa de su **Cancionero**. Junto a esta poesía sobreviven otras formas medievales: **el villancico**, refinado ahora por los poetas cultos, **los romances** y **la poesía del amor cortés**.

Se suele fechar el nacimiento de la nueva poesía 1526, cuando Andrea Navaghero, humanista y embajador de Venecia en la corte de Carlos I, anima a Juan Boscán, y a Garcilaso a adaptar el endecasílabo y otras composiciones italianas a la poesía castellana.

TEMAS DE LA LÍRICA ITALIANIZANTE

- **El amor.** Petrarca influirá en la manera delicada y espiritualizada de expresar el sentimiento amoroso. Los poetas aprenderán de su poesía a expresar una gran variedad de estados anímicos (dolor, tristeza, esperanza, abatimiento, nostalgia...). El resultado será una poesía que produce sensación de sinceridad. Otra novedad es el retrato idealizado de la mujer, inexistente en la poesía del amor cortés.

- **La naturaleza** como escenario idealizado (*locus amoenus*) a imitación de Petrarca y la literatura pastoral italiana. Los elementos del paisaje, los sonidos, los colores, enriquecen ahora las descripciones que sirven de escenario a la expresión del sentimiento.
- **La influencia de los poetas de la Edad de Oro latina:** Horacio, Virgilio y Ovidio. Ovidio influye en la introducción de los **temas mitológicos**, que servirán para expresar de forma velada e indirecta el sentimiento personal.

INNOVACIONES MÉTRICAS DE LA POESÍA RENACENTISTA.

- **Versos.** El más usado es el **endecasílabo** de acentuación italiana (2ª, 6ª, 10ª), pero hay otras acentuaciones para conseguir la variedad melódica. El **heptasílabo** suele darse en combinación con el anterior en las **estancias**.
- **Estrofas.** Cuartetos de rima circular(1-4, 2-3); **tercetos encadenados** (ABA: BCB); **Liras** (7+11+7+7+11); **Estancias** (7+11 con esquemas que se repiten); **Octavas reales** (ABABABCC).
- **Composiciones poéticas** más frecuentes son: el soneto, la canción de tema amoroso, la epístola, la elegía y la égloga.

LOS TÓPICOS

En el afán de buscar lo ideal, lo arquetípico, los poetas renacentistas emplean unos temas recurrentes (tópicos) extraídos de la tradición literaria: **el retrato femenino** (ojos claros, tez blanca, labios y mejillas sonrosados, cabellos rubios); el **locus amoenus**, selección de los elementos bellos de la naturaleza; el **Carpe diem**, tomado de un verso de Horacio (*Carpe diem quam minimum credula postero* = Aprovecha el día, no confíes en mañana), muy en consonancia con el espíritu vitalista del Renacimiento.

EL ESTILO

El estilo de la nueva poesía se rige por los criterios clásicos de la naturalidad y la elegancia; huye de lo artificioso y modera el uso del cultismo, pero excluye lo vulgar.

GARCILASO DE LA VEGA

Nace en Toledo en el año 1501 de una familia de la nobleza. Desempeñó cargos palaciegos en la corte de Carlos I al que acompañó en varias expediciones militares. En 1536, muere en una acción de guerra en la Provenza. El año 1526 es decisivo para su vida sentimental y literaria: conoce en Granada a Isabel Freire, dama del séquito de la emperatriz Isabel y principal motivo de inspiración de su poesía amorosa. En Granada tienen también lugar las conversaciones con el humanista y diplomático veneciano Andrea Navagiero, quien estimula a Juan Boscán y a Garcilaso a adaptar el verso endecasílabo italiano al castellano.

Su obra comprende unos cuarenta sonetos, cinco canciones, tres églogas, una epístola, dos elegías y algunas primeras composiciones influenciadas por la poesía de los cancioneros.

LAS DOS ETAPAS POÉTICAS

- La influencia petrarquista aparece todavía mezclada con rasgos de la poesía atormentada de Ausías March. Esperanza y abatimiento se suceden ante la dificultad de lograr el favor de la amada. La dureza de la expresión puede sentirse en este soneto:

*Un rato se levanta mi esperanza,
mas cansada d'haberse levantado,*

*torna a caer, que deja, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.*

- Más tarde, durante su estancia en Nápoles, se impregnará del neoplatonismo amoroso de Pietro Bembo y de la literatura pastoril de Sannazzaro. Como resultado, su experiencia dolorosa del amor se transformará en melancolía resignada, en “dolorido sentir”. Al mismo tiempo aparecerán en su poesía nuevas sensaciones de luz, color y sonidos de la naturaleza, además de la mitología.

La égloga I es la expresión más acabada del tema del dolor amoroso. Garcilaso establece en ella una equivalencia entre su frustración vital por el rechazo y la muerte de Isabel Freire y la queja amorosa de los dos pastores. Al comenzar el día, Salicio y Nemoroso lamentan “dulcemente” en sendos monólogos el desdén de Galatea (*¡Oh más dura que el mármol a mis quejas...*) y la muerte de Elisa. La naturaleza, descrita en su apacible belleza, se conmueve y participa de los sentimientos de los protagonistas. Finalmente, el ocaso del día trae la calma y el consuelo del reencuentro de Nemoroso y Elisa en otra vida.



EL ESTILO DE GARCILASO.

La poesía de Garcilaso semeja una confesión natural e íntima, de “poesía para ser escuchada”. El secreto de esa facilidad para comunicar el sentimiento está en el endecasílabo italiano de ritmo pausado y musical, en el uso comparaciones y metáforas sencillas y en su vocabulario de palabras “no nuevas ni desusadas de la gente”, ocultas, pero ya admitidas en su ambiente cortesano. Su poesía es, en suma, un modelo de dulzura, naturalidad y elegancia.

TEXTOS DE GARCILASO DE LA VEGA

ÉGLOGA I

Lamento de Nemoroso

*(1) Corrientes aguas, puras, cristalinas
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno;
yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas de alegría.*

Soneto XXIII

*En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena,
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera*

*(2) Y en este mismo valle, donde agora
Me entristesco y me canso, en el reposo
estuve ya contento y descansado.
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Aueórdome durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado!
¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!
Más conveniente fuera aquesta suerte
a los cansados años de mi vida,
que es más que el hierro fuerte,
pues no la ha quebrantado tu partida.*



por no hacer mudanza en su costumbre.

LA POESÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

En la segunda mitad del siglo se producen importantes cambios en la forma y el contenido, que avanzan algunos rasgos de la literatura del Barroco:

- **Temas.** Presencia de temas patrióticos y ascético-morales como consecuencia del ambiente de intensa religiosidad y nacionalismo español que sigue a la Contrarreforma.
- **Lenguaje y estilo.** Existe ahora un afán de perfección formal y de novedad que algunos denominan “manierismo”, fenómeno que se da también en las artes plásticas, como la pintura del Greco.

FRAY LUIS DE LEÓN

Frailde de la orden de San Agustín, nace en Belmonte (Cuenca) de una familia de judíos conversos en 1527. Realiza estudios en Salamanca y Alcalá y a los 32 años obtiene la cátedra de Teología Bíblica en Salamanca. Su independencia intelectual, manifestada en la traducción libre de *El Cantar de los cantares* de Salomón, le acarreó un proceso inquisitorial y la cárcel.

LA OBRA POÉTICA.

Fray Luis posee una exquisita formación clásica que redundará en la perfección formal de su poesía y su prosa. Lo mejor de su poesía son las odas, escritas en liras, la estrofa introducida por Garcilaso para este tipo de composición.

Los temas principales:

- La soledad del hombre virtuoso en la naturaleza como medio de encontrarse a sí mismo, en contraste con las ambiciones mundanas (*Canción de la vida retirada*).
- El elogio de la virtud cristiana frente a la inmoralidad del mundo.
- La contemplación de la belleza y la armonía del universo como imagen de la grandeza de Dios aparece en varias odas dedicadas a sus amigos (*Oda a Salinas*, *Noche serena*).
- El anhelo místico de unión con la divinidad (*En la Ascensión de Cristo*).



Universidad de Salamanca.

ESTILO Y LENGUAJE POÉTICO.

Su estilo está marcado por la oposición entre diversos motivos: cielo/suelo, virtud/ vicio, paz interior/ ambición mundana, etc. En torno a estos motivos se despliegan unos recursos retóricos (antítesis, enumeraciones en asíndeton o polisíndeton, paralelismos, nuevas metáforas...) empleados con sabia contención y sobriedad. El temperamento de Fray Luis, apasionado por la verdad y la virtud, anhelante del cielo, se traduce en frecuentes interrogaciones, exclamaciones que impregnan su poesía de dramatismo y emoción.

LA OBRA EN PROSA.

Es la obra de un humanista cristiano, profundo conocedor de la elegancia de la prosa latina que deja huella en sus traducciones bíblicas (*El Cantar de los Cantares*, *El libro de Job*) y en sus libros propios: *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada*.

TEXTOS DE FRAY LUIS DE LEÓN

Oda a la vida retirada

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

*que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado!*

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

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

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

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

*Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mando,
tendido yo a la sombra esté cantando;*

*a la sombra tendido,
de hiedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce acordado,
del plectro sabiamente meneado.*

TEXTOS DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Noche oscura del alma

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

*A oscuras y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.*

*En la noche dichosa,
en secreto que nadie me veía
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.*

*Aquesta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía.*

*¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!*

*En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba
allí quedó dormido
y yo le regalaba
y el ventalle' de cedros aire daba. [...]*

*Quedeme y olvideme;
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo, y dejeme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*

LA POESÍA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

FERNANDO DE HERRERA

Nace y vive en Sevilla donde pertenece al círculo literario de la condesa de Gelves, inspiradora de su poesía amorosa. Frente a los poetas cortesanos del periodo anterior, Herrera es exclusivamente un hombre de letras.

SU POESÍA.

- **Poesía amorosa.** Es deudora de los temas petrarquistas: la constancia en el amor y la complacencia en el sufrimiento por la amada imposible e idealizada. Para expresar esta dualidad el poeta juega con las metáforas de la “nieve” y el “fuego”:

*Amor en mí se muestra todo fuego,
En las entrañas de mi Luz es nieve;
Fuego no hay que ella no torne en nieve,
Ni nieve que no mude yo en mi fuego.*

- **Poesía heroica y patriótica.** Responde al orgullo nacionalista del reinado de Felipe II. A diferencia de la poesía amorosa, en estas composiciones adopta un tono majestoso y solemne como en la famosa *Canción a la batalla de Lepanto* en la que invoca a Dios como valedor de las armas cristianas frente a los turcos:

*Cantemos al Señor, que en la llanura
venció del ancho mar al Truce fiero.
Tú, Dios de las batallas, Tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra.*

LENGUAJE Y ESTILO.

La poesía de Herrera se desvía un tanto de la naturalidad de Garcilaso; intensifica el uso de cultismos, distorsiona la sintaxis mediante el hipérbaton y tiende a una adjetivación más colorista y ornamental. En resumen, es una poesía intencionadamente culta cuya dificultad nos acerca ya al estilo barroco.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Nace en Fontiveros en 1542. Como fraile carmelita participó en la reforma de su orden al lado de santa Teresa, y como ella tuvo dificultades con la Inquisición que llegó a encarcelarle. La poesía de San Juan de la Cruz transmite la experiencia mística de la unión con Dios; se trata, por lo tanto, de una experiencia trascendente, de difícil comprensión para quien desconozca su simbolismo.

Sus poemas místicos más logrados son:

- **Noche oscura del alma.** La unión con la divinidad es expresada en primera persona como una aventura amorosa: en una “noche” simbólica el alma (amada) huye furtivamente de su “casa” al encuentro de Dios (amado). Con los símbolos “noche”, “luz”...el poeta describe los tres momentos del proceso místico: el purgativo, iluminativo y unitivo o fusión con la divinidad.
- **Cántico espiritual.** Presenta el mismo proceso en un diálogo apasionado de la “esposa” (alma) con la naturaleza y con el “esposo” (Dios).
- **Llama de amor vivo.** Es el éxtasis del alma en la pura unión mística.



San Juan de la Cruz.

LENGUAJE Y ESTILO

La poesía de San Juan se sirve del lenguaje de la poesía del amor cortés y del petrarquismo para expresar “a lo divino” una experiencia inefable, y si bien el amor tiene aquí un significado místico-religioso, entraña también una intensa emoción humana.

LA PROSA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL.

LA PROSA DIDÁCTICA.

En el siglo XVI la prosa didáctica sigue los mismos ideales de claridad y belleza que los restantes géneros. De entre todas las variedades de escritos destacamos el **diálogo**, en el que sobresalieron os erasmistas **Juan de Valdés** (*Diálogo de la lengua*) y su hermano **Alfonso de Valdés**, secretario de Carlos I, defensor de la política imperial en su *Diálogo de Lactancio y un Arcediano*.

LA PROSA ASCÉTICA Y MÍSTICA.

Experimenta un importante desarrollo debido al clima de fervor religioso que sigue a la Contrarreforma y al Concilio de Trento (1563).

La **literatura ascética** expone recomendaciones dirigidas al perfeccionamiento moral del creyente; mientras que la **mística** trata de expresar la experiencia inefable de la unión del alma con la divinidad.

SANTA TERESA DE JESÚS (1515-1582)

Nacida en una familia de judíos conversos, fue la gran reformadora de la orden carmelita. Sus escritos tienen como fin el aleccionamiento moral de sus monjas, para ello adopta un estilo vivo y coloquial que no duda en utilizar vulgarismos y recurrir a imágenes populares con tal de hacerse entender.

Su obra en prosa comienza con una autobiografía espiritual: *El libro de la vida*. Las experiencias místicas están contenidas en *Las moradas*.

LA PROSA NOVELÍSTICA.

Encontramos dos tendencias:

Novelas de evasión en las que predomina lo imaginativo sobre lo verosímil.

- **Novela pastoril.** Los temas se asemejan a los de la égloga: encuentros y desencuentros amorosos en escenario natural idealizado. En España la introdujo **Jorge de Montemayor** con *Los siete libros de la Diana*.
- **Novela de caballerías.** Fue un género muy leído incluso por gente culta. El modelo será el *Amadís de Gaula*, cuya versión definitiva publica **Garcí Rodríguez de Montalvo** en 1508.
- Otras novelas de evasión son: la **novela morisca** y la **novela bizantina**.

LA NOVELA PICARESCA

La novela picaresca es una creación original de la literatura castellana. Frente a las novelas de evasión, intenta ofrecer una representación verosímil del presente; la narración huye de toda idealización y se sumerge en los ambientes más sórdidos de la sociedad. El género se inicia con *El Lazarillo de Tormes* y continúa con la picaresca del periodo barroco que transforma el pícaro en un delincuente e introduce una intención moralizante.

RASGOS COMUNES A LAS NOVELAS PICARESCAS:

- Narración autobiográfica y retrospectiva.
- El protagonista es un antihéroe; procede de ambientes marginales, e intenta ascender (“medrar”) y sobrevivir al hambre mediante todo tipo de argucias aprendidas en una sociedad sin moral.
- Origen deshonroso: hijo de ladrones, prostitutas...Hay un cierto fatalismo en su final, porque es tan deshonroso como sus comienzos.
- La personalidad del pícaro se va formando a base de golpes en una sociedad que le rechaza.

EL LAZARILLO DE TORMES

La primera edición sale en 1554 sin nombre de autor y con el título **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades**. Pronto alcanza éxito y es traducida a varios idiomas, pero en 1559 se la incluye en el índice de libros prohibidos por el tratamiento satírico de la moral del clero .

LA HISTORIA

Es una narración autobiográfica que consta de un prólogo y siete tratados (capítulos). El origen de la narración aparece en el prólogo y se descubre en el tratado VII: un V. Merced (noble) exige por escrito a Lázaro explicaciones acerca de las habladurías que corren por Toledo sobre el adulterio de su mujer con su último amo, el arcipreste de la iglesia de San Salvador. Desde el primer capítulo se nos informa de como Lázaro nace en una familia marginal y es encomendado por su madre a un ciego que le maltrata. Con él aprende toda suerte de trapacerías para sobrevivir al hambre. Con los dos amos sucesivos el hambre va en aumento: roba al cura de Maqueda para alimentarse, y llega al límite de tener que mendigar en Toledo para alimentar a su nuevo amo, un hidalgo pobre obsesionado con aparentar honra. Tras este duro aprendizaje en el hambre, pasa fugazmente por otros amos y después de conseguir algún dinero, se instala en Toledo como pregonero al servicio de un arcipreste con cuya barragana se casa. Lázaro cree haber llegado a “la cumbre de toda buena fortuna”; en realidad es una situación infame, porque tolera el adulterio de su mujer con el eclesiástico.



Lázaro y el escudero.

EL SIGNIFICADO DEL LAZARILLO

Dos temas ocupan la mayor parte de la narración:

- **La obsesión por la honra** es tratada con ironía: en el tratado III el hidalgo sufre hambre por mantener su apariencia de noble.
- **La religión**. La misma ironía se aplica al estado moral del clero, dominado por dos vicios: la avaricia y la lujuria.
- Finalmente, el Lazarillo nos muestra las **profundas desigualdades** de la España imperial, donde “llegar a buen puerto”, como pretende Lázaro, se logra a costa de la humillación.

ESTILO Y LENGUAJE

El estilo y el lenguaje están condicionados por la existencia del narrador autobiográfico de origen humilde y por la intención irónica del libro. Para lograr la verosimilitud de la historia, el autor culto tuvo que mantener **un** difícil equilibrio entre la expresividad del habla popular propia de un personaje de escasa cultura y el lenguaje culto, sin caer en la afectación. El lenguaje abunda en rasgos del registro coloquial: anacolutos, refranes, locuciones populares, equívocos y juegos de palabras con intención humorística, etc.

UN FRAGMENTO DEL TRATADO III

Lázaro es despedido por el cura de Maqueda (Tratado II) y se traslada a Toledo donde entra al servicio de un escudero. La disposición y el porte de su nuevo amo le llevan a engaño, y piensa que, por fin, va a dejar de pasar hambre. El desengaño no tarda en llegar cuando va comprobando la miseria en la que vive su señor. De nuevo tendrá que ingeniárselas para sobrevivir y, de paso, socorrer al escudero pidiendo limosna. El personaje del escudero es un reflejo de la situación de muchos hidalgos emigrados a las ciudades y abocados a servir a un noble o pasar necesidad porque su concepto de la honra no les permitía trabajar.

Sentéme al cabo del poyo y [...] comienzo a cenar y morder en mis tripas y pan, y disimuladamente miraba al desventurado señor mío, que no partía sus ojos de mis haldas, que a aquella sazón servían de plato. ¡Tanta lástima haya Dios de mí, como yo había de él, porque sentí lo que sentía, y muchas veces había por ello pasado y pasaba cada día! Pensaba si sería bien comedirme a convidarle; mas, por me haber dicho que había comido, temíame no aceptaría el convite. Finalmente, yo deseaba que el pecador ayudase a su trabajo del mío, y se desayunase como el día antes hizo, pues había mejor aparejo, por ser mejor la vianda y menos mi hambre.

Quiso Dios cumplir mi deseo, y aun pienso que el suyo, porque, como comencé a comer y él se andaba paseando, llegóse a mí, y díjome: "Dígame, Lázaro, que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida vi a hombre, y que nadie te lo verá hacer, que no le pongas gana, aunque no la tenga". "La muy buena que tú tienes, dije yo entre mí, te hace parecer la mía hermosa".

Con todo, parecióme ayudarle, pues se ayudaba y me abría camino para ello, y díjele: "Señor, el buen aparejo hace buen artífice; este pan está sabrosísimo, y esta uña de vaca tan bien cocida y sazónada, que no habrá a quien no convide con su sabor". "¿Uña de vaca es?". "Sí, señor". "Dígame que es el mejor bocado del mundo, y que no hay faisán que así me sepa". "Pues pruebe, señor, y verá qué tal está".

Póngole en las uñas la otra, y tres o cuatro raciones de pan, de lo más blanco. Asentóseme al lado, y comienza a comer como aquel que lo había gana, royendo cada huesecillo de aquellos mejor que un galgo suyo lo hiciera. "Con almodrote, decía, es éste singular manjar" "¡Con mejor salsa lo comes tú!" respondí yo paso.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

UNA VIDA AZAROSA

Nace en Alcalá de Henares en 1547. Con veintidós años se traslada a Italia como servidor del cardenal Acquaviva. Dos años después participa en la batalla naval de Lepanto donde es herido. De regreso a España su barco es apresado por los piratas argelinos y sufre cautiverio en Argel hasta ser rescatado en 1580. Ya en España los problemas familiares y económicos le acosarán a lo largo de toda su vida: fracaso de su matrimonio, encarcelamiento por irregularidades como recaudador de impuestos, etc. Tras unos años en Valladolid, se instala en Madrid hasta su muerte el 16 de abril de 1616. El éxito le llega con la primera parte del Quijote en 1605; este último periodo de su vida es el de mayor intensidad creativa.

LA OBRA DE CERVANTES

- **Poesía.** Cervantes no fue un gran poeta a la altura de los grandes líricos del Siglo de Oro. Su única obra completa en verso es *Viaje al Parnaso*.
- **Teatro.** Las primeras obras coinciden con el auge del teatro como espectáculo popular a finales del siglo XVI. A esta etapa corresponde la mejor tragedia de su tiempo, *Numancia*, historia de la ciudad soriana que se

inmola antes que rendirse a los romanos. Respeta en esta etapa las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción, pero años más tarde aceptará la reforma teatral de Lope de Vega. De entre sus últimas comedias citaremos *Los baños de Argel*, inspirada en sus experiencias de cautiverio, y *Pedro de Urdemalas*, comedia de ambiente picaresco.

Los entremeses: Son piezas cortas heredadas de los pasos de Lope de Rueda, a quien admiraba. Tratan con humor socarrón ciertos temas tabú en la época: la limpieza de sangre, la honra, la infidelidad, etc. Entre los más celebrados están *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

- **La obra narrativa.**

Cervantes sentía una gran inclinación por las narrativas de entretenimiento: su primera obra es una novela pastoril, *La Galatea*, y su obra póstuma es una novela bizantina, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. **Las Novelas Ejemplares.**

Las concibe con el doble propósito de “aprovechar” con su lección y “deleitar” con su intriga. Además tienen el mérito de ser las primeras novelas cortas en lengua castellana. Algunas son obras maestras en la observación satírica de ambientes y personajes: la delincuencia sevillana a través de la mirada de dos mozalbetes en *Rinconete y Cortadillo*, o la corrupción y el engaño a través del diálogo de dos perros en *El coloquio de los perros*.

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Es la principal novela de Cervantes. Podría afirmarse que con ella da comienzo la novela moderna europea. La primera parte apareció en Madrid en 1605; diez años más tarde se publicó la segunda parte.

LA NARRACIÓN.

La narración sigue en orden lineal las aventuras que el hidalgo se va encontrando en el camino, con una importante diferencia: en la primera Cervantes intercala en el hilo narrativo historias amorosas e incluso una novelita entera (El curioso impertinente), mientras que en la segunda parte la acción principal sigue su curso sin interrupciones hasta el desenlace.

Primera parte: El hidalgo manchego Alonso Quijano enloquece leyendo libros de caballerías, toma el nombre de don Quijote y sale en busca de aventuras para reparar la injusticia y ganar el amor de Dulcinea del Toboso. Se hace armar caballero en una venta, sufre una brutal paliza a manos de unos arrieros y es llevado malherido a su casa.

Sale por segunda vez acompañado de Sancho Panza, un vecino simple convertido en su escudero. Tras varios combates con enemigos imaginarios (molinos de viento, rebaños...) libera a unos presos llevados a galeras por la Santa Hermandad y se refugian en Sierra Morena. Finalmente, el cura y el barbero de la aldea lo encuentran y lo devuelven a su casa fingiendo un encantamiento.

En la **segunda parte** se narra la tercera salida del protagonista. Don Quijote vence al bachiller Sansón Carrasco disfrazado de Caballero de los Espejos y prosiguen en dirección a Zaragoza, pero al entrar en las tierras de unos Duques son reconocidos y se les hace objeto de todo tipo de burlas. El itinerario acaba en Barcelona, donde el hidalgo es derrotado en duelo por el Caballero de la Blanca Luna (de nuevo el bachiller) que le impone abandonar la caballería andante. Abatido, regresa a su casa y muere después de recobrar el juicio y abominar de los libros de caballerías.



Don Quijote y Sancho.

LOS NARRADORES.

En el Quijote la historia es contada desde la perspectiva de varios narradores, parodiando los libros de caballerías en los que el autor se escondía detrás de un historiador, cronista imaginario de las aventuras del héroe.

LOS PERSONAJES PRINCIPALES.

Don Quijote y Sancho son dos personajes complejos que se van moldeando a lo largo de la novela. El materialista Sancho se va encariñando con la bondad y el idealismo de su amo, y don Quijote ve tambalearse sus fantasías hasta recobrar la cordura. Además, la locura del hidalgo se manifiesta sólo cuando imita los libros de caballería, pero cuando se trata de temas humanos de verdadero calado -la justicia, la libertad amorosa, etc.- su lucidez consigue admirar a todos.

SIGNIFICADO DEL QUIJOTE.

El Quijote fue leído en su tiempo como un libro humorístico. El mismo autor declaraba su propósito de acabar, mediante la parodia, con los libros de caballerías, "sus fingidas y disparatadas historias". Los románticos del siglo XIX quisieron ver en Don Quijote y Sancho el eterno conflicto humano entre el idealismo y la desilusionante realidad. Quizás el conflicto representado fuera más profundo: el provocado por las limitaciones que la Contrarreforma impuso a las ilusiones de libertad del Humanismo, y que le tocó vivir a Cervantes.

RASGOS DEL ESTILO.

Hemos visto que el Quijote es una parodia; el humor es su principal característica: "Procurad que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente", le recomienda un amigo imaginario en el Prólogo. Para lograrlo, Cervantes emplea la ironía de múltiples formas: poniendo en continuo contraste la fantasía del personaje con la realidad, el lenguaje engolado de los libros de caballería con el estilo rústico de Sancho Panza y los cabreros. El propio don Quijote es un compendio de diferentes estilos: elevado cuando alecciona con el discurso a los demás personajes, llano en la conversación íntima con su escudero y bajo en situaciones que provocan su ira. Dentro de esta variedad, el estilo narrativo de Cervantes evita la afectación y se mantiene dentro de sencillez y claridad renacentistas.

LA AVENTURA DE LOS REBAÑOS (Capítulo XVIII de la Primera Parte).

Estaba Sancho Panza colgado de sus palabras, sin hablar ninguna, y de cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros - gigantes que su amo nombraba; y como no descubría a ninguno, le dijo:

-Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto: a lo menos, yo no los veo; quizá todo debe ser encantamiento, como los fantasmas de anoche.

- ¿Cómo dices eso? -respondió don Quijote- ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

-No oigo otra cosa-respondió Sancho-sino muchos balidos de ovejas y carneros.

Y así era la verdad, porque ya llegaban cerca los dos rebaños.

-El miedo que tienes -dijo don Quijote- te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temas, retírate a una parte y déjame solo; que solo basto a dar la victoria a la parte a quien yo diere mi ayuda.

Y diciendo esto, puso las espuelas a Rocinante y, puesta la lanza en el ristre, bajó de la costezuela como un rayo. Diole voces Sancho, diciéndole: -¡Vuévase vuestra merced, señor don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que va a embestir! ¡Vuélvase, desdichado del padre que me engendró! ¿Qué locura es ésta? Mire que no hay



Se dice que Cervantes escribió aquí *El Quijote*.

gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados. ¿Qué es lo que hace? ¡Pecador soy yo a Dios!

Ni por ésas volvió don Quijote; antes, en altas voces, iba diciendo:

-¡Ea, caballeros, los que seguís y militáis debajo de las banderas del valeroso emperador Pentapolín del Arremangado Brazo, seguidme todos; veréis cuán fácilmente le doy venganza de su enemigo Alifanfarón de la Trapobana! Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó de alanceallas con tanto coraje y denuedo corno si de veras alanceara a sus mortales enemigos. Los pastores ganaderos que con la manada venían dábanle voces que no hiciese aquello; pero, viendo que no aprovechaban, desciñéronse las hondas y comenzaron a saludalle los oídos con piedras como el puño. Don Quijote no se curaba de las piedras; antes, discurriendo a todas partes, decía: - ¿Adónde estás, soberbio Alifanfarón? Vente a mí; que un caballero solo soy, que desea de solo a solo, probar tus fuerzas y quitarte la vida, en pena de la que das al valeroso Pentapolín Garamanta. Llegó en esto una peladilla de arroyo, y, dándole en un lado, le sepultó dos costillas en el cuerpo. Viéndose tan maltrecho, creyó, sin duda, que estaba muerto o malferido y, acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsose la a la boca, y comenzó a echar licor en el estómago; más, antes que acabase de envasar lo que a él le parecía que era bastante, llegó otra almendra y dióle en la mano y en el alcuza, tan de lleno que se la hizo pedazos, llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca, y machucándole malamente dos dedos de la mano. Tal fue el golpe primero, y tal el segundo, que le fue forzoso al pobre caballero dar consigo del caballo abajo. Llegáronse a él los pastores, y creyeron que le habían muerto; y así, con mucha priesa, recogieron su ganado, y cargaron de las reses muertas, que pasaban de siete, y sin averiguar otra cosa, se fueron.

[Sancho acude y amonesta a don Quijote por desatender sus advertencias, pero este echa la culpa al “sabio encantador enemigo” suyo que ha transformado los ejércitos en rebaños de ovejas y carneros. El recurso a los encantadores será constante en la obra para justificar sus fantasías caballerescas].

PARA SABER MÁS

LA PERVIVENCIA DE UN MITO

Los escritores de la llamada Generación del 98 pretendieron buscar la esencia de lo español en algunos mitos de nuestra literatura. En 1905, tricentenario de la primera edición del Quijote, **Azorín** se recorre La Mancha siguiendo las huellas del caballero e intenta reconstruir de manera impresionista lugares y personajes por los que había discurrido la historia del libro.

El presente fragmento se refiere a la primera salida de don Quijote.

Ya llevamos caminando cuatro horas; son las once; hemos salido a las siete de la mañana. Atrás, casi invisible, ha quedado el pueblo de Argamasilla; sólo nuestros ojos, al ras de la llanura, columbran el ramaje negro, fino, sutil, aéreo de la arboleda que exorna el río, delante destaca siempre, inevitable, en lo hondo, el azul, ya más intenso, ya más sombrío, de la cordillera lejana. Por este camino, a través de estos llanos, a estas horas precisamente, caminaba una mañana ardorosa de julio el gran caballero de la Triste Figura; sólo recorriendo estas llanuras, empapándose de este silencio, gozando de la austeridad de este paisaje, es como se acaba de amar del todo, íntimamente, profundamente, esta figura dolorosa. ¿En qué pensaba don Alonso Quijano el Bueno cuando iba por estos campos a horcajadas en Rocinante, dejadas las riendas de la mano, caída la noble, la pensativa, la ensoñadora cabeza sobre el pecho? ¿Qué planes, qué ideales imaginaba? ¿Qué inmortales y generosas empresas iba fraguando?

Mas ya, mientras nuestra fantasía -como la del hidalgo manchego- ha ido corriendo; el paisaje ha sufrido una mutación considerable. [...] Son las doce de la mañana; el campo es pedregoso; flota en el ambiente cálido de la primavera naciente un grato olor de romero, de tomillo y de salvia; un camino cruza hacia Manzanares. ¿No sería acaso en este paraje, junto a este camino, donde Don Quijote encontró a Juan Haldudo, el vecino de Quintanar? ¿No fue esta una de las más altas empresas del caballero? ¿No fue atado Andresillo a una de estas carrascas y azotado bárbaramente por su amo? Ya don Quijote había sido armado caballero; ya podía meter el brazo hasta el codo en las aventuras; estaba contento; estaba satisfecho; se sentía fuerte; se sentía animoso. Y entonces, de vuelta a Argamasilla, fue cuando deshizo este estupendo entuerto. «He hecho al fin -pensaba él- una gran obra». Y en tanto

Juan Haldudo amarraba otra vez al mozuelo a la encina y proseguía en el despiadado vapuleo. Esta ironía honda y desconsoladora tienen todas las cosas de la vida.

J.A. Martínez Ruiz “Azorín”, *La ruta de Don Quijote*.

EL CORTESANO

Baltasar de Castiglione trazó en sus famosos diálogos de *El Cortesano* un modelo ideal de cortesano. Incluía también el modelo de mujer aristocrática, “la dona di palazzo”, inteligente, culta y refinada. ¿Respondía su descripción a una realidad observada o a una utopía?

El gran humanista Erasmo de Rotterdam, que se paseaba como invitado de honor por todas las cortes europeas, nos devolvió en sus sátiras de **Elogio de la locura** una imagen muy diferente:

¿Qué os puedo decir que ya no sepáis de los cortesanos? Los más sumisos, serviles, estúpidos y abyectos de los hombres, y sin embargo quieren aparecer siempre en el candelero. En una sola cosa no son pretenciosos: se contentan con cubrir su cuerpo de oro, piedras preciosas, púrpura y demás emblemas de virtud y de sabiduría, y dejan a los demás el esfuerzo de adquirirlos. Se sienten muy felices al poder llamar al Rey mi señor, saber saludarle en tres palabras, y explicar el tratamiento correcto de su Alteza, su Majestad y su Magnificencia. Poner siempre buena cara y adular con gracia, tales son las artes que hacen al noble y al cortesano. Pero si miramos más de cerca su estilo de vida, nos encontraríamos con vulgares feacios y pretendientes de Penélope ... Duermen hasta el mediodía; oyen la misa casi desde la cama, que un curilla a sueldo les dice deprisa y corriendo. Viene luego el desayuno, que apenas terminado, reclama la comida. Siguen a continuación los dados, el ajedrez, juegos de azar, parásitos, bufones, cómicos, cortesanos, chistes y pasatiempos. Todo ello entre sorbete y sorbete. Por fin, la cena, y tras ella, rondas de bebidas, no pocas, por Júpiter. Así, transcurren horas, días, meses y siglos sin ningún tedio de la vida. Yo misma () me marcho asqueada cuando veo en ocasiones a estos megalómanos. Cuando cada una de las ninfas se considera tanto más cercana a los dioses cuanto más larga es la cola que arrastra, o cuando los nobles se abren paso a codazo limpio, para parecer más cerca de Júpiter, y, en fin, cuando cada uno se siente tanto más satisfecho cuanto más peso tiene la cadena que lleva al cuello, están haciendo ostentación no sólo de riqueza sino también de fuerza.*

(*) En el *Elogio...* Erasmo simula un discurso pronunciado por la *locura*, sinónimo de “insensatez” para satirizar todo tipo de personajes y comportamientos de su época.

10. EL BARROCO

ANTES DE EMPEZAR

EL MARCO HISTÓRICO DEL BARROCO. LA CRISIS DEL SIGLO XVII Y LA RUINA DEL IMPERIO ESPAÑOL

Se suele decir que la **Casa de Austria** pasó por España como un cometa, primero iluminando y luego arrasándolo todo con su estela. Efectivamente, los reinados de Carlos I (1516-1556) y Felipe II (1556-1598), que llenan el siglo XVI dividiéndolo en dos mitades, la de la expansión y la de la hegemonía del Imperio, fueron un momento de esplendor que se extingue por completo en la centuria siguiente dejando una sobrecogedora oscuridad. Sus sucesores, Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700), a quienes conocemos con el sobrenombre de **Austrias menores**, tienen que administrar unos inmensos dominios territoriales con un **país empobrecido** y una **hacienda en quiebra**. Los **conflictos** con Inglaterra, Francia y los Países Bajos, así como las **revueltas y levantamientos internos** (guerra de las Alpujarras, guerra de Cataluña, rebelión de Portugal, movimientos de independencia en Andalucía, Aragón y Navarra) ponen al país al borde del abismo.

La miseria se extiende por el reino. El aumento de los impuestos y tributos para sufragar las campañas militares arruina a la burguesía y condena al hambre a las clases populares. Hay malas cosechas, el trigo sube, la ganadería retrocede, aumenta el bandidaje y la mendicidad. Las enfermedades se ceban con los más débiles, las guerras se cobran la vida de miles de jóvenes, muchas familias emigran a América, lo que se traduce en un acusado descenso demográfico que agrava los problemas sociales y económicos. La Corona se ha endeudado pidiendo préstamos que ya no se pueden pagar y provocan **sucesivas bancarrotas** en 1607, 1627, 1647 y 1656.

La administración del Estado es errática. Los reyes dejan el gobierno en manos de **privados** y **validos**: Felipe III entrega las riendas del país al duque de Lerma y, cuando éste fracasa, al duque de Uceda; Felipe IV, al conde duque de Olivares y, tras su dimisión, a Luis de Haro; en el reinado de Carlos II, un hombre débil y enfermizo, que da claras muestras de incapacidad mental, la Corte está llena de vanidosos advenedizos que codician el poder para enriquecerse personalmente y distribuir prebendas y altos cargos entre sus amigos y parientes. Uno tras otro pasan por el gobierno el jesuita Nithard, Valenzuela, Juan José de Austria, el duque de Medinaceli, el conde de Oropesa y, en los últimos años, la segunda esposa de Carlos, Mariana de Neoburgo, rodeada de una camarilla de intrigantes que se prepara para el inminente cambio político que va a producirse cuando el rey muera sin hijos, circunstancia que desatará la **guerra de Sucesión** (1701-1714), el primer conflicto europeo de la era moderna, que se extiende por Francia, Alemania y los Países Bajos hasta el mar del Norte.

Si hiciéramos un **balance del período**, no dudaríamos en hablar de **decadencia** y también de **desequilibrios y desigualdades**: la suntuosidad y el lujo de la Corte, el orgullo de clase al que se aferra la nobleza, contrastan con la crisis de autoridad, la corrupción política y la pobreza que domina la vida de campesinos y artesanos.

LA MENTALIDAD DE UNA NUEVA ÉPOCA MARCADA POR LA DERROTA DEL IDEAL HUMANISTA

El hombre del siglo XVII sufre un duro **desengaño**. La vitalidad y el optimismo que trajo consigo el Renacimiento se desvanecen. La guerra, el hambre, las enfermedades y la muerte se encargan de desmentir el sueño del humanismo. La realidad está dominada por la **violencia** y el **cambio**, y cubierta con un grueso manto de **apariencias** que disfrazan su auténtico carácter. El sentimiento que domina es la **inquietud**, que se proyecta en distintos aspectos:

- **La naturaleza deja de ser un hogar para el hombre**, es un ámbito hostil, caótico, erizado de peligros, por eso **es preciso construir una estructura artificial** que nos ofrezca cobijo. Es la época de los grandes sistemas, no sólo en el campo científico (Newton, Kepler, Galileo), sino también en la sociedad (pasión por el ceremonial), en la política (auge del absolutismo) y en el arte (exuberancia de las fachadas en la arquitectura, triunfo de las preceptivas poéticas, desarrollo de la música como arte puramente formal, aritmético).

- **El ser humano inspira desconfianza**, se ha dejado de creer en su bondad, se piensa más bien que "**el hombre es un lobo para el hombre**", triunfa una **visión escéptica y pesimista de la sociedad**.
- **La vida se entiende como tránsito hacia la muerte**, ya no es el ámbito donde el hombre se realiza a través de sus obras, es un sueño fugaz, irreal y vano. Lo que somos y lo que hacemos está condenado a la destrucción según la ley del tiempo, que devora al hombre, arrastrándolo "de la cuna a la sepultura" sin que pueda hacer nada para evitarlo. Ante este hecho cabe reaccionar con una actitud ascética, estoica (desprecio del mundo, aceptación serena del dolor y la muerte) o disfrutando del momento presente antes de que pase definitivamente (el tópico del "CARPE DIEM").
- **Dios y la religión se convierten en la única respuesta a la angustia de vivir**. El hombre es el único ser de la creación que conoce el hecho cierto de su muerte, y una muerte conocida es una muerte adelantada. Vivir es "ir muriendo cada día"; desde este punto de vista, la trascendencia es el último refugio donde cabe encontrar amparo.
- **La libertad queda oscurecida**, parece que la historia de los pueblos y el destino individual de las personas se deciden al margen de su voluntad. **El mundo se asimila a una representación teatral**, en la que **Dios es el autor y los hombres los actores** que representan el papel que les ha tocado en suerte. Sería ingenuo pensar que tienen algo que decir sobre su argumento o su desenlace. La única actitud sensata es adaptarse a las circunstancias, cumpliendo con la función que cada cual tiene encomendada, para ser recompensado después de abandonar el escenario.

En el fondo, **el Barroco nace de la melancolía**, de esa tristeza vaga e indefinida que domina a aquel que sabe que, haga lo que haga, tiene perdida la batalla antes de empezar a luchar. En estas condiciones, **la ansiedad** de disfrutar, de apurar las escasas alegrías que la vida nos ofrece, **se mezcla con el hastío**, el "TAEDIUM VITAE", que surge cuando se tiene la certeza de que esos goces no conducen a nada y se agotan en sí mismos.

LOS RASGOS GENERALES DE LA ESTÉTICA BARROCA Y SU REFLEJO EN LA LITERATURA

La literatura barroca se caracteriza por su enorme complejidad y su gran variedad de temas, tonos y estilos. Sus principales aspectos quedan resumidos en el siguiente cuadro:

Aspectos formales	Aspectos temáticos	Géneros y subgéneros
<p>Complicación y retorcimiento de formas y conceptos.</p> <p>Oscuridad del lenguaje debido a la abundancia de neologismos, cultismos y condensación de figuras literarias.</p> <p>Se acentúan los contrastes: la deformación grotesca, satírica, caricaturesca, profana, convive con la idealización embellecedora, sublime, espiritual.</p> <p>Tendencia a la exageración, a la hipérbolo, a lo extremo.</p> <p>La literatura persigue la originalidad y se aparta de las normas clásicas para buscar lo inaudito, lo diferente y sorprender al público.</p>	<p>Temas amorosos: pervive el tópico del amor cortés con la introducción de elementos sensuales, incluso eróticos.</p> <p>Temas morales y filosóficos: la naturaleza humana, la fugacidad de las cosas y de la vida, la muerte, la confusión entre apariencia y realidad.</p> <p>Temas religiosos y doctrinales: la fe en Dios, la salvación.</p> <p>Temas satíricos (censura, crítica) y burlescos (jocosos, festivos, incluso tabernarios): expresión del descontento social.</p> <p>Temas históricos y patrióticos: muchas veces se mezclan con consideraciones políticas.</p> <p>Temas mitológicos y legendarios.</p> <p>Temática de circunstancias: panegíricos, elegías, descripciones de paisajes, jardines, objetos.</p>	<p>La poesía se desarrolla en varias direcciones: lirica en versos italianos (endecasílabos y sus combinaciones), poemas en verso castellano (octosílabos y afines), desarrollo del Romancero Nuevo, y canciones de tipo tradicional y popular.</p> <p>Novela picaresca (continúa la vía abierta por el <i>Lazarillo</i>).</p> <p>Novela corta (ejemplar, amorosa, satírica, anecdótica).</p> <p>Prosa didáctica y moralizante (reflexiones éticas, políticas, religiosas, artísticas).</p> <p>El gran teatro clásico, creación de la comedia nueva, representada en los corrales, un fenómeno social que sirvió a la difusión de los ideales monárquicos y religiosos, también desde una perspectiva simbólica o alegórica, como en el caso del auto sacramental</p>

CONTENIDOS

CULTERANISMO Y CONCEPTISMO, DOS TENDENCIAS OPUESTAS, PERO RELACIONADAS

Ya hemos dicho que la literatura barroca busca la belleza y la sorpresa complicando y retorciendo tanto la forma como el contenido de las obras. Partiendo de esta base, dentro del estilo barroco, se distinguen dos corrientes:

EL CULTERANISMO

- Prevalecería **la forma sobre el contenido**; lo importante no está en lo que se dice, sino en cómo se expresa; el tema es mínimo, lo que cuenta es la **belleza** formal.
- **multiplica y retuerce las palabras**, alterando su orden, **recurre a un léxico culto con numerosos latinismos**.
- Los autores se dirigen a **los sentidos**, se presta especial atención al color, a la luz, al sonido, al tacto...
- Los **recursos expresivos más habituales** son: cultismos, hipérbolos, hipérbatos, metáforas, perifrasis y encabalgamientos abruptos.
- Su principal representante es **Góngora**.



El rapto de las hijas de Leucipo, de Rubens.

EL CONCEPTISMO

- Prevalecería **el contenido sobre la forma**; lo importante está en lo que se dice y en poder expresar muchas ideas con pocas palabras, asociando con **ingenio** distintos conceptos.
- **Utiliza las palabras justas y con sumo rigor, SE PREOCUPA POR ENCONTRAR el término exacto y cargarlo de intención**.
- Los autores se dirigen a **la inteligencia**, se presta especial atención al sentido de los términos y a la combinación de sus significados.
- Los **recursos expresivos más habituales** son: antítesis, paralelismos, paradojas, elipsis, paronomasias, equívocos y juegos de palabras.
- Sus principales representantes son **Quevedo** y **Gracián**.

Visto así, parecería que se trata de tendencias opuestas, cuando, en realidad, ambas responden a un mismo principio, reflejar la complejidad del mundo rompiendo el equilibrio de la expresión en sus dos vertientes.

LA POESÍA BARROCA

El **contraste**, el **retorcimiento** y la **artificiosidad** dominan en todos los órdenes. Si la **lirica renacentista** se caracterizó por la **naturalidad** y el **equilibrio** dentro de una **actitud contemplativa**, de **admiración por aquello que amamos** (el ideal femenino o el propio Dios), **la barroca** se distingue por lo contrario. Ya no existen formas ni vías prefijadas, el poeta se encuentra ante una **realidad caótica y desarticulada**, que exige un **esfuerzo de interpretación** para comprenderla racionalmente.

TEMAS Y MOTIVOS LITERARIOS

La poesía barroca se orienta en dos direcciones. **1) Hacia lo exterior**, hacia el **disfrute de los goces terrenales** ("CARPE DIEM"), que conducen al idilio amoroso, erótico, al placer, a las formas exuberantes; sus motivos cubren un arco muy amplio, que va desde lo más sublime a lo más vulgar: **la juventud, la fuerza, el amor, el deseo, el lujo, el capricho, el juego, el vino, la embriaguez, el carnaval, la fortuna**, con una serie de símbolos recurrentes: **el oro, las piedras pre-**

ciosas como rubíes y zafiros, los tonos suaves, nacarados, el fuego de la pasión o el hielo de la indiferencia. 2) Hacia lo interior, denunciando la **vanidad del mundo** ("SIC TRANSIT GLORIA MUNDI") con formas doloridas, que se centran en el paso del tiempo, la finitud de la vida y la certeza de la muerte; sus motivos predilectos son **la decadencia, el pecado, la vejez, la muerte**, expresados mediante símbolos como **el reloj, las ruinas, las flores, el arte, el sueño, el teatro o el viaje como itinerario del hombre hacia Dios o como exploración interior**.

FORMAS Y GÉNEROS

Se suelen distinguir hasta cuatro estilos distintos. **1) Una lírica culta** basada en el endecasílabo, sonetos, o en su combinación con el heptasílabo, liras y silvas, para tratar temas elevados (amorosos, mitológicos, morales o filosóficos). **2) La poesía en verso castellano**, octosílabo, redondillas, quintillas, décimas, muy adecuadas para los juegos conceptistas. **3) El Romancero Nuevo**, que incorpora temas moriscos, pastoriles, mitológicos, morales. **4) Canciones de tipo tradicional y popular**, letrillas, villancicos y seguidillas, con temas costumbristas, satíricos o religiosos.

RECURSOS EXPRESIVOS

Se crea un lenguaje literario que se aparta del usual en todos los niveles. **1) Fónico:** cultismos, sobre todo los esdrújulos por su sonoridad ("púrpura", "aéreo", "émulo", "cándido"). **2) Morfosintáctico:** sintaxis latinizante y de gran complicación (hipérbaton, perífrasis, encabalgamiento). **3) Léxico-semántico:** vocabulario colorista y sensorial ("oro", "plata", "nácar", "cristal", "lilio", "rosas"), neologismos, latinismos, helenismos, derivados sorprendentes ("pretenmuela", no llega a pretendiente, "archipobre", "protomiseria"), metáforas audaces, hipérboles, paradojas, antítesis ("ayer naciste y morirás mañana"). **4) Pragmático:** citas de otras obras, alusiones mitológicas.



Juventud efímera.

FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO (1562-1635)

La vida y la obra de Lope de Vega están íntimamente ligadas. Nace en Madrid en el seno de una familia modesta. Pronto revela un talento prodigioso: escribe poemas a los cinco años y piezas de teatro a los diez. Se educa con los jesuitas y estudia en las universidades de Alcalá y Salamanca. A los veintiún años participa en la conquista de las Azores, y se alista luego en la Armada Invencible. Vinculado a la Corte, sirve como secretario a varios nobles, como el duque de Alba, aunque su principal ocupación sea la literatura, particularmente el teatro. Su vida sentimental será muy agitada. Se enamora de Elena Osorio, pero ella le abandona por un hombre más rico, así que se casa con Isabel Urbina y, cuando ésta fallece, con Juana de Guardo, aunque, al mismo tiempo, tiene amores con Micaela Luján. A los cincuenta años, sufre una fuerte crisis por la muerte de Juana y, sobre todo, de su hijo predilecto, Carlos Félix. Entonces se ordena sacerdote, pero el amor vuelve a tentarle: conoce a Marta Nevares, casada y a la que dobla la edad, y vive un amor adúltero y sacrílego con ella. Sus últimos años están marcados por la enfermedad y las dificultades económicas. Su entierro se recuerda como una de las manifestaciones de duelo más multitudinarias que ha visto la historia de Madrid.



Lope de Vega.

Lope tiene fama de ser un poeta claro y moderno, que **refleja en sus versos las cuatro pasiones que marcaron su vida: la mujer, la literatura, la patria y Dios**. Su obra se suele dividir en cuatro bloques:

- **Poesía épica:** *La dragontea*, cuenta la historia del famoso corsario Francis Drake; *El Isidro*, sobre la vida del santo madrileño; *La hermosura de Angélica*, mezcla episodios históricos, legendarios y amorosos en las luchas con los musulmanes en España y Francia; *La Jerusalén conquistada*, sobre la tercera cruzada de Ricardo Corazón de León; *La corona trágica*, trata de la prisión y muerte de María Estuardo; y *La*

gatomaquia, un poema burlesco con celos, raptos y luchas que cuenta los amores de tres gatos, Marramaquiz y Micifuz, que pretenden a Zapaquilda.

- **Poemas didácticos sobre preceptiva literaria: *El arte nuevo de hacer comedias*.**
- **Poesía popular:** Integrada por romances, sobre todo de tipo pastoril y morisco, en los que recuerda episodios sentimentales de su juventud con Elena Osorio. Al margen de ellos, encontramos un ***Romancero espiritual***, testimonio de su crisis.
- **Poesía lírica culta:** Especialmente sonetos, más de tres mil, de inspiración petrarquista y temática muy variada: amorosos, religiosos, mitológicos, burlescos... Destacan tres libros: ***Rimas***, ***Rimas sacras*** y ***Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos***.

DOS SONETOS DE LOPE DE VEGA

Soneto definiendo el amor

*Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde, animoso;*

*no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;*

*huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;*

*creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor: quien lo probó lo sabe.*

Amor humano, amor divino

*¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?*

*¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!*

*¡Cuántas veces el ángel me decía:
"Alma, asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfia!"*

*¡Y cuántas, hermosura soberana,
"Mañana le abriremos", respondía,
para lo mismo responder mañana!*

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE (1561-1627)

Nace en Córdoba, en una familia acomodada, que le proporcionó una excelente formación, se dice que a los nueve años ya dominaba el latín y el griego. Estudia con los jesuitas y, más tarde, en la Universidad de Salamanca, donde lleva una vida ociosa y despreocupada, hasta que decide seguir la carrera eclesiástica y se ordena sacerdote. Amante del lujo, escandaliza por su afición a los naipes, a los toros, a las comedias y a las tertulias. Frecuenta la Corte buscando el favor de los poderosos para mejorar su posición social y económica. Llega a ser capellán de Felipe III, lo que abona su fama y reputación. Entra en contacto con otros escritores, como Lope y Quevedo, granjeándose su feroz enemistad. En los últimos años de su vida, pierde apoyos en el entorno del rey y pasa serios apuros económicos. Enfermo y arruinado, regresa a Córdoba, donde muere.

La obra de Góngora, breve, aunque oscura y compleja, cae en el olvido hasta que los poetas de la Generación del 27 la recuperan en el tercer centenario de la muerte del autor. Comprende romances, letrillas y sonetos (entre todos suman unos trescientos), así como dos poemas mayores:

- **Romances:** Fueron muy famosos en su tiempo, se cantaban e incluso se representaban en las calles. Los hay caballerescos, moriscos, de cautivos, mitológicos, burlescos, humorísticos, costumbristas, amorosos.
- **Letrillas:** Son composiciones de arte menor, con un estribillo al final de cada estrofa, que tocan temas amorosos, religiosos y, sobre todo, satíricos y burlescos.



Góngora.

- **Sonetos:** Dedicatorios, amorosos, satírico-burlescos, fúnebres, morales, sacros, patrióticos.
- **Fábula de Polifemo y Galatea:** Consta de sesenta y tres octavas reales. De tema mitológico, narra el amor del cíclope Polifemo por Galatea, una ninfa, que a su vez está enamorada de un joven pastor, Acis; el gigante, despechado, decide vengarse de ella y mata a Acis arrojándole un enorme peñasco; del cadáver del joven brotará un río, cuyas aguas llegarán al mar, morada de la ninfa Galatea, una hermosa imagen que renueva el tópico del "amor post mortem".
- **Soledades:** Se trata de una obra inacabada, concebida en cuatro partes, de las que sólo llegó a escribir la primera (1098 versos) y un fragmento de la segunda (979 versos). Un joven náufrago llega a una playa, donde es recogido por unos cabreros con los que participa en una boda aldeana; más tarde pasa unos días viviendo con unos pescadores y sus bellas hermanas hasta que decide proseguir su camino. En realidad, el argumento no es más que una excusa para exhibir el estilo culterano en una descripción idealizada de la naturaleza a través de la soledad de los campos, de las riberas, de las selvas y del yermo.

UN ROMANCE Y UNA LETRILLA DE GÓNGORA

Romance de cautivo

Amarrado al duro banco
de una galera turquesa,
ambas manos en el remo
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut
en la playa de Marbella
se quejaba al ronco son
del remo y de la cadena:
"¡Oh sagrado mar de España,
famosa playa serena,
teatro donde se han hecho
cien mil navales tragedias!,
pues eres tú el mismo mar
que con tus crecientes besas
las murallas de mi patria,
coronadas y soberbias,
tráeme nuevas de mi esposa
y dime si han sido ciertas
las lágrimas y suspiros
que me dice por sus letras,
porque si es verdad que llora
mi cautiverio en tu arena,
bien puedes al mar del Sur
vencer en lucientes perlas.
Dame ya, sagrado mar,
a mis demandas respuesta,
que bien puedes, si es verdad
que las aguas tienen lengua,
pero, pues no me respondes,
sin duda alguna que es muerta,

aunque no lo debe ser,
pues que vivo yo en su ausencia.
¡Pues he vivido diez años
sin libertad y sin ella,
siempre al remo condenado
a nadie matarán penas!"
En esto se descubrieron
de la Religión seis velas,
y el cómitre mandó usar
al forzado de su fuerza.

Letrilla satírica

Ándeme yo caliente
y riáse la gente.

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno,
y las mañanas de invierno
naranjada y agua ardiente,
y riáse la gente.

Coma en dorada vajilla
el príncipe mil cuidados,
como píldoras dorados;
que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla
que en el asador reviente,
y riáse la gente.

Cuando cubra las montañas
de blanca nieve el enero,
tenga yo lleno el brasero
de bellotas y castañas,
y quien las dulces patrañas
del Rey que rabió me cuente,
y riáse la gente.

Busque muy en buena hora
el mercader nuevos soles;
yo conchas y caracoles
entre la menuda arena,
escuchando a Filomena
sobre el chopo de la fuente,
y riáse la gente.

Pase a media noche el mar
y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama;
que yo más quiero pasar
del golfo de mi lagar
la blanca o roja corriente,
y riáse la gente.

Pues Amor es tan cruel,
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada
do se junten ella y él,
sea mi Tisbe un pastel,
y la espada sea mi diente,
y riáse la gente.

FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Descripción de Polifemo

Un monte era de miembros eminente
este (que, de Neptuno hijo fiero,
que un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero)
cíclope, a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía, tan ligero,

y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo
un torrente es su barba impetuoso,

que (adusto hijo de este Pirineo)
su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano
surcada aun de los dedos de su mano.

Descripción de Galatea

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre liliros cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana; el ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
perder en oro al nácar de su oreja.



Polifemo se dirige a Galatea, mientras esta yace con Acis.

FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS (1580-1645)

Nace en Madrid. Su padre era secretario personal de la reina y su madre, dama de honor, por lo que, desde la infancia, conoce bien la vida palaciega. Estudió con los jesuitas y en las Universidades de Alcalá y Valladolid. Comienza una brillante carrera en la Corte, que le lleva hasta Italia, donde participa en arriesgadas misiones diplomáticas. Sin embargo, cae en desgracia y sufre destierro en su señorío de la Torre de Juan Abad, en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real). Es una etapa oscura y desgraciada que marcó su carácter escéptico y decepcionado. La subida al trono de Felipe IV le devuelve a la vida pública, el rey lo perdona y le convierte en su secretario. Sin embargo, nuevas intrigas le llevan a la cárcel acusado de conspiración. Cuando queda en libertad, Quevedo es un hombre acabado; se retira y muere dos años más tarde.

Fascinado por la crudeza de la vida, conmocionado por los súbitos cambios de la fortuna, su obra poética suele dividirse en cinco bloques, atendiendo a su temática:



Quevedo.

- **Poesía satírica y burlesca:** Sonetos y romances donde critica con ingenio y mordacidad a sus rivales literarios, a los pícaros, a los mendigos, a las mujeres, a los matrimonios, a los médicos, a las viejas... prácticamente no hay tipo humano que salga bien parado.
- **Poesía metafísica y moral:** Se centra en la vanidad de la vida y en la fragilidad de nuestras obras. La existencia del hombre está condenada de raíz, todos cumplimos un destino fatal que nos lleva de la cuna a la sepultura, y ser conscientes de ello nos convierte en la más infeliz de las criaturas, ya que una muerte conocida es una muerte adelantada.
- **Poesía religiosa:** Trata de la relación con Dios, el juez supremo de quien depende la salvación eterna.
- **Poesía política:** Expresa el dolor por la decadencia de España.
- **Poesía amorosa:** Parece ser que Quevedo pasó veinte años enamorado de una dama de la familia de Medinaceli, Luisa de la Cerda, sin ser correspondido. Sus primeras composiciones se atienen a los tópicos petrarquistas (mujer de cabellos de oro, labios rojos y dientes nacarados), aunque luego ese amor se personaliza y aparecen los desprecios de la amada y los reproches por la dureza de su corazón. La obsesión

de Quevedo por la caducidad de todas las cosas afecta también al amor, aunque la pureza de este sentimiento parece trascender la muerte.

TRES SONETOS DE QUEVEDO

Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió

*"¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las horas mi locura las esconde.*

*¡Que sin poder sabe cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.*

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.*

*En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.*

Salmo XVII

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.*

*Salíme al campo: vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.*

Letrilla satírica ponderando las cualidades del dinero

*Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,
pues, de puro enamorado,
de contino anda amarillo.
Que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero
es don dinero.*

*Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
poderoso caballero
es don dinero.[...]*

*Son sus padres principales,
y es de nobles descendiente,*



La copa de la abundancia

Amor constante más allá de la muerte

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;*

*mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a la ley severa.*

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas de humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,*

*su cuerpo dejarán no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

*Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;*

*vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.*

*porque en las venas de Oriente
todas las sangres son reales.
Y pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero,
poderoso caballero
es don dinero.[...]*

*Y es tanta su majestad
(aunque son sus duelos hartos),
que con haberle hecho cuartos,
no pierde su autoridad.
Pero pues da calidad
al noble y al pordiosero,
poderoso caballero
es don dinero.*

*Nunca vi damas ingratas
a su gusto y afición,
que a las caras de un doblón
hacen sus caras baratas.*

*Y pues las hace bravatas
desde una bolsa de cuero,
poderoso caballero
es don dinero.*

*Más valen en cualquier tierra
(mirad si es harto sagaz)*

*sus escudos en la paz
que rodelas en la guerra.
Y pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero,
poderoso caballero
es don dinero.*

LA PROSA BARROCA

El siglo XVII supone la liquidación de la prosa idealista que había triunfado durante el Renacimiento. Los libros de caballerías, la novela bizantina, pastoril o morisca pierden terreno ante **nuevos géneros que reflejan las preocupaciones inmediatas de la época desde un punto de vista crítico.**

La **prosa de ficción** se desarrolla en cuatro direcciones:

- **Novela picaresca:** Es el género narrativo de mayor éxito. Mantiene los rasgos esenciales que quedaron fijados en *El Lazarillo* (narración autobiográfica, origen humilde del protagonista, servicio a varios amos, lucha por la subsistencia) y los consolida. Sin embargo, a diferencia de Lázaro, que partía de la ingenuidad e iba corrompiéndose por las circunstancias, el pícaro barroco no es una víctima: obra mal, porque ésa es su naturaleza. Pasamos de la resignación al desengaño y al escepticismo: la fe en la bondad del hombre se ha perdido definitivamente. Las obras más destacadas son *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y *El Buscón*, de Quevedo.
- **Novela corta:** Suele presentarse en un ambiente cortesano y sus temas predilectos son el amor y el honor. Hay que recordar las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas y Sotomayor, muy apreciadas en su momento por su refinamiento y sensualidad, y las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega.
- **Novela dialogada:** En la línea de *La Celestina*. Es el caso de *La Dorotea*, de Lope de Vega, una nostálgica evocación de sus años de juventud y sus amores con Elena Osorio.
- **Relatos satíricos y costumbristas:** Se trata de narraciones breves con una intención moralizante, que critican usos de la época a través de anécdotas grotescas, a menudo fantásticas. Las más importantes son *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, y *Los sueños*, de Quevedo.

La **prosa de ideas** aborda temas muy diversos: literatura, moral, política, religión, filosofía. Los autores más representativos son Baltasar Gracián y Quevedo (*La cuna y la sepultura*).

LA NOVELA PICARESCA: GUZMÁN DE ALFARACHE Y EL BUSCÓN

La vida del pícaro Guzmán de Alfarache se publicó en dos partes, la primera en 1599 y la segunda en 1604. Su autor, el sevillano **Mateo Alemán**, estudió Medicina y Leyes en Salamanca y Alcalá, y trabajó durante años como funcionario de Hacienda. Acuciado por los problemas económicos, pasó por la cárcel en distintas ocasiones, hasta que, por fin, huyó con sus dos hijas y su amante a Méjico, donde murió. El **protagonista de la novela, Guzmanillo**, es hijo de un mercader genovés, tramposo y afeinado, y de una sevillana, a la que todo el mundo conoce por ser adúltera. Al quedar huérfano, decide trabajar para huir de la miseria y así se convierte en mozo de una venta, ayudante de cocinero, criado de un cardenal, sirviente del embajador de Francia. Con el paso de los años llega a ser un consumado ladrón, experto en todo tipo de trampas, estafas y fraudes. Detenido y condenado a galeras, se arrepiente y comienza a escribir **su vida** como **ejemplo de lo que no debe hacerse.**



Pícaro huyendo.



El Buscón llamado don Pablos, en el calabozo.

La historia de la vida del Buscón llamado don Pablos apareció en el año 1626. **Quevedo** escoge como protagonista de su novela al hijo de un ladrón y de una bruja. Abandonado por sus padres, entra al servicio de un hidalgo, don Diego Coronel, para estudiar en casa del licenciado Cabra, que mata de hambre a sus pupilos, por lo que deciden pasar a Alcalá, donde Pablos es objeto de las crueles burlas de los estudiantes. Permanece allí hasta que se entera de que su padre ha muerto ajusticiado, vuelve a Segovia para recoger su herencia y luego marcha a Madrid, donde aprende a vivir en la Corte a costa del prójimo, sacando partido de las apariencias. Contacta con una cofradía de pícaros dedicados a los timos y acaba en la cárcel, que visitará en varias ocasiones. Azotado y apaleado, recalca en Toledo, trabaja una temporada como cómico, y luego llega a Sevilla, desde donde pretende pasar a las Indias, pero nunca mejora su estado, porque se limita a cambiar de lugar, pero no de vida ni de costumbres. La novela destaca por su **estilo espontáneo** y un **humor amargo**, combinado con un **realismo crudo y violento**. Los **personajes** aparecen **deformados, caricaturizados** en **retratos donde brilla el estilo conceptista del autor**.

UN FRAGMENTO DE *EL BUSCÓN*: el retrato del dómine Cabra

Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva, porque tal laceria no admite encarecimiento. Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos, avvicindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos; tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio, porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate, largo como avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos, secos; las manos, como un manajo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los huesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética; la barba grande, que nunca se la cortaba



El dómine Cabra.

por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del babero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros. Traía un bonete los días de sol, ratonado, con mil gateras y guarniciones de grasa; era de cosa que fue paño, con los fondos de caspa. La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero de rana; otros decían que era ilusión; desde cerca parecía negra, y desde lejos, entre azul. Llevábala sin ceñidor; no traía cuello ni puños. Parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera y corta, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones, de miedo que no le royese algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas. Al fin, era archipobre y protomiseria.

BALTASAR GRACIÁN (1601-1658)

Lo primero que llama la atención cuando nos acercamos a Gracián es la enorme influencia que el jesuita aragonés ha tenido fuera de nuestras fronteras ("Europa no ha producido nada más fino ni más complicado en materia de sutileza moral", escribe el filósofo alemán Nietzsche) y lo desapercibido que pasa en su patria. Estudia Teología en Toledo y enseña en los colegios de la Compañía de Jesús en Calatayud, Zaragoza y Tarragona. Pasa por Madrid y Valencia, donde alcanza una enorme fama como predicador (en cierta ocasión, para atraer a la gente a sus sermones, anuncia que va a dar lectura a una carta remitida desde el Infierno, lo que le acarrea problemas con la censura). En 1646, participa como capellán en la batalla de Lérida contra los franceses. Continúa su vida de profesor y escritor, hasta que en 1658, el general de la Compañía le sanciona (los jesuitas tenían prohibido escribir sobre asuntos no religiosos) y ordena que se le encierre. Gracián solicita hacerse franciscano, pero muere ese mismo año.

Su obra, de carácter filosófico y moral, se centra en la formación humana y espiritual de la persona. Entre sus libros destacan:

- **El héroe:** expone mediante aforismos las virtudes que debe tener un gobernante.

- **El discreto:** DESCRIBE LA CUALIDADES QUE DEBEN ADORNAR AL PERFECTO HOMBRE DE MUNDO.
- **Oráculo manual y arte de prudencia:** es una colección de trescientas máximas en las que anima a observar la prudencia y actuar con sentido práctico.
- **Agudeza y arte de ingenio:** un tratado literario en el que se estudian las figuras y recursos expresivos que emplean los autores barrocos, aportando numerosos ejemplos.
- **El criticón:** es su obra maestra, una novela filosófica cuyo protagonista es Critilo, un hombre juicioso, que naufraga en las costas de Santa Elena, donde encuentra a Andrenio, criado en una caverna, en medio de la naturaleza, sin saber de sus padres ni de su origen; Critilo enseña y alecciona al joven poniéndole en guardia contra la maldad de los hombres y juntos emprenden el camino de la vida, la primavera de la niñez, el estío de la juventud, el otoño de la varonil edad y el invierno de la vejez, pasando por diversas tierras (España, Francia, Alemania e Italia), un viaje alegórico que sirve a Gracián para introducir consideraciones morales y criticar las costumbres.

PARA SABER MÁS

UNA GUERRA ENTRE DOS ENEMIGOS IRRECONCILIABLES: GÓNGORA Y QUEVEDO.

En la España del siglo XVII, cuando pícaros, hidalgos, cortesanos y validos luchaban a diario para defender sus intereses, los enfrentamientos que protagonizaron Góngora y Quevedo alcanzaron una resonancia tan grande que su fama ha llegado hasta nuestros días. Los dos eran poetas, los dos desempeñaban altos cargos en la Corte, Góngora, como capellán de Felipe III, y Quevedo, como secretario real; sin embargo, **el rencor y el resentimiento marcaron la relación entre ambos provocando violentas escenas y ataques feroces**. Contra lo que se ha dicho en ocasiones, su rivalidad fue más personal que literaria: Góngora procedía de una familia acomodada, pero, en el fondo, era un recién llegado a la Corte, mientras que Quevedo había crecido en Palacio y lo veía como un arribista; la estricta moral de éste, su pasión cristiana, su concepto de la justicia, su visión de la vida y de la muerte, chocaron frontalmente con la mentalidad del cordobés, que, a pesar de ser sacerdote, no se distinguía precisamente por una vida austera y espiritual, al contrario, gustaba del juego, los espectáculos y la diversión.



Imaginando una sátira.

Se cuentan **multitud de anécdotas**, como la que se produjo durante una cena en la que Góngora retó a Quevedo a plantarse delante de la reina y llamarla coja (pues, en verdad, lo era). Quevedo, haciendo gala de su ingenio, se levantó con toda naturalidad, tomó unas flores, se acercó a ella y le dijo cortésmente: "Entre el clavel y la rosa, su majestad es... coja".

La **enemistad** de los dos escritores **continuó a lo largo de toda su vida**. Poco antes de fallecer Góngora, sabiendo Quevedo que su enemigo estaba enfermo y arruinado, decidió comprar la casa que éste tenía en Madrid, lo que forzó su regreso a Córdoba, donde muere al año siguiente.

Como es natural, **muchas de las batallas de esta guerra se libraron en el terreno literario**. Son conocidos los poemas en los que uno y otro satirizan al adversario intentado humillarlo.

GÓNGORA SE BURLA DE LAS SUTILEZAS DE QUEVEDO, DE SU ESTILO GRAVE Y SENTENCIOSO:

*Anacreonte español, no hay quien os tope,
que no diga con mucha cortesía,
que ya que vuestros pies son de elegía,
que vuestras suavidades son de arroje.*

Según él, Quevedo es un ignorante presuntuoso, que alardea de su ingenio y de su estilo, cuando ni siquiera se ha molestado en aprender latín y griego para leer a los clásicos:

*Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.*

La reacción de Quevedo es terrible: carga **contra su origen judío**, pone en duda su **educación** y su **categoría social**, siembra la duda sobre **su hombría** y le **desprecia** como **sacerdote** y **erudito**:

*Yo te untaré mis obras con tocino
porque no me las muerdas, gongorilla,
perro de los ingenios de castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.*

*apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin christus la cartilla;
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y en la corte, bufón a lo divino.*

*¿Por qué censuras tú la lengua griega
siendo sólo rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?*

*no escribas versos más, por vida mía;
aunque aquesto de escribas se te pega,
por tener de sayón la rebeldía.*

Góngora defiende su obra y su posición en Palacio, apelando a la fama que alcanzarán los versos de sus *Soledades*, a pesar de las críticas de incultos envidiosos como Quevedo:

*Con poca luz y menos disciplina
(al voto de un muy crítico y muy lego)
salió en madrid la soledad, y luego
a palacio con lento pie camina.*

Si la disputa ha despertado tu curiosidad, tal vez te apetezca seguir investigando. Encontrarás divertidísimos poemas en los que Quevedo critica la afición de Góngora a los naipes, como el famoso *Tantos años y tantos todo el día*, u otros en los que ridiculiza su aspecto: *Érase un hombre a una nariz pegado*; también descubrirás que el mismo **Lope de Vega participó en la querrela despertando las iras de Góngora**, que también se defendió de él escribiendo versos furibundos:

*Dicen que ha hecho lopico
contra mí versos adversos;
mas si yo vuelvo mi pico,
con el pico de mis versos
a este lopico lo pico.*



El poeta en el puente sobre el río
Manzanares.

11. EL TEATRO

ANTES DE EMPEZAR

EL TEATRO DE LA EDAD MEDIA, RENACIMIENTO Y BARROCO

En el siglo XVII todas las clases sociales que formaban la sociedad barroca de los Austrias menores (Felipe III, Felipe IV y Carlos II) pugnaban por encontrar acomodo en los escasos pero concurridísimos teatros estables de la época. Son los tiempos de Lope de Vega, de Calderón... de los grandes genios de nuestro teatro clásico, capaces de redactar comedias a la misma velocidad que las devoraba con avidez el público asistente. El Rey disfrutaba de un teatro particular, instalado en el Palacio del Buen Retiro, y para el que escenografía y vestuario se diseñaban especialmente. Pero para llegar a esto los actores y actrices –estas últimas excepcionales en nuestro país frente a las prohibiciones dominantes en Europa- habían tenido que andar un largo camino.

Casi no ha quedado rastro de nuestro teatro medieval en castellano, y habrá que llegar al siglo XV para encontrar textos y testimonios escritos de su presencia. Posiblemente fue ocasional, religioso en la mayoría de las ocasiones y diseñado para los recintos sagrados, mientras que el teatro profano se remitía a las plazas públicas. El espectáculo, casi con seguridad, era una mezcla de recitado y espectáculo de variedades malabares y semicircenses, algo característico del trabajo de juglares y trotacaminos de la época. La **Danza de la muerte** (siglo XV), presente también en otras literaturas europeas, inaugura un período en el que los textos comienzan, mal que bien, a rodar por las



Representación.

imprentas y bibliotecas, y del que ya comenzamos a conocer nombres propios y títulos de distintas obras.

Durante el siglo XVI el teatro castellano no pierde el pulso clasicista europeo, y las adaptaciones de la teoría dramática clásica, bien que ajustándola al panorama español y al gusto de cada autor, dominan la escena. No hay que pensar aún tanto en teatros como en **espacios** de representación, que pueden ser las iglesias o los palacios de los nobles más cultos, y siguen sirviendo más para el acompañamiento litúrgico o la diversión ocasional de espectadores nobles y acomodados que para la diversión popular. No obstante, la dramática avanza imparable en su proceso de

popularización y de llegar a nuevos públicos, más amplios, más generalizados, y escapa de los recintos religiosos y palaciegos para tomar las calles y los momentos de ocio. Los personajes de los autores de la primera mitad del XVI son ya reconocibles por las clases populares, se introducen cantares y dichos, abunda el verso para facilitar la memorización del texto, el entremés se adueña de los intermedios para que el espectador disfrute sin interrupción del espectáculo teatral y en algunas ciudades –como Valencia o Sevilla- se afianza la tradición dramática. En Madrid, mientras tanto, aparecen los **corrales de comedias**, el más antiguo antecedente de nuestros teatros actuales, con disposición fija y clasificación rigurosa del público según su sexo y pertenencia a una clase social u otra. Tan solo el teatro inglés ofrece un caso similar al español de fervor y público entregado, mientras que en Francia las representaciones se limitan a los ámbitos cortesanos.

También Cervantes, en las últimas décadas del XVI, recaló en el teatro, con tiento y acierto, pero fue la fórmula de la **comedia nueva** de Lope de Vega la que caló profundamente en la sociedad de la época, y supo aunar los deseos de ocio y entretenimiento de las gentes populares con un planteamiento social jerarquizado en el que gustaba mirarse la nobleza y los que aspiraban a formar parte de ella, al tiempo que ofrecía al pueblo llano la posibilidad de asomarse a un mundo que sólo intuía tras los muros de las casonas y las cortinillas de los lujosos coches de caballos, el de la alta sociedad y la corte. Todo el sistema social barroco está en las comedias del XVII: el respeto a ultranza a la monarquía, el temor religioso, la división rigurosa en clases sociales por nacimiento, los tópicos del honor, la honra y la limpieza de sangre, el deseo de aventura en Flandes o en América, la glorificación de la patria...

No todo fueron éxitos. Los moralistas y religiosos más ortodoxos encontraban en el teatro una fórmula pecaminosa y motivo de malos ejemplos, por lo que bajo el reinado de Felipe II se prohibió toda actividad dramática. Es ya Felipe III quien en 1600 vuelve a reponer las funciones, pero los intentos para acabar con tan escandaloso y popular pasatiempo no cesaron en todo el siglo, e incluso se alargaron hasta bien entrado el siglo XVIII. En lo que nos concierne aquí, estos intentos tropezaron con la presión de las Cofradías, que veían gravemente mermados sus ingresos económicos destinados a la beneficencia, obtenidos con parte del coste de las entradas, con el entusiasmo del pueblo por el espectáculo y por la afición de Felipe IV, en la época de Lope, por el teatro.

A pesar de la enorme presencia de las comedias en el panorama literario de la España del XVII nos ha llegado, en proporción, sólo una pequeña parte de la producción teatral. Las obras estaban destinadas a ser representadas, no leídas en privado, y generalmente sólo las más significativas y de los autores más reputados llegaban a la imprenta para ser difundidas. Incluso entre estos últimos autores también las ausencias son notables, y en el caso de Lope, el más nombrado, nos ha llegado aproximadamente una cuarta parte de su producción teatral.

La genialidad de Lope, sus comedias de acción sin fin, de infinitos enredos amorosos, fue continuada, bien que de manera mucho más intelectual, por Calderón de la Barca. Con él adquiere madurez y profundidad el teatro barroco, se hace más denso y reflexivo, siguiendo el ritmo de una España cada vez más anquilosada, cansada y exhausta de mantener un imperio imposible, una monarquía decadente. Así, y mientras los corrales de comedias de la Cruz y del Príncipe seguían ofreciendo incansables sus galanes, sus intrigas y enredos, sus comedias de capa y espada, sus autos sacramentales el día del Corpus Christi, el fracaso internacional de España se fraguaba en Flandes y los puertos americanos. El idioma de los poderosos dejaba, poco a poco, de ser el castellano.

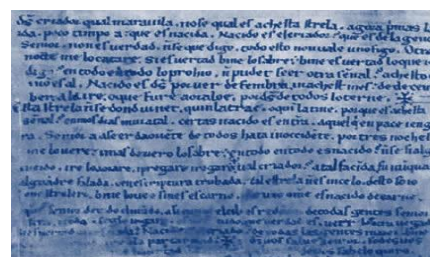
CONTENIDOS

EL TEATRO MEDIEVAL: LOS ORÍGENES DEL ESPECTÁCULO

El teatro, uno de los grandes espectáculos de la cultura grecolatina, quedó relegado durante siglos a los anaqueles de las viejas bibliotecas de los monasterios en que se guardaban los códices y manuscritos que probaban la existencia de aquel fenómeno ciudadano. Mientras los grandiosos teatros griegos y romanos se iban llenando de tierra y escombros, saqueadas sus piedras para las nuevas construcciones, el espectáculo dramático pervivió en la Edad Media sólo a través de las representaciones que se llevaban a cabo por motivos religiosos y de calendario, especialmente en Navidad y durante la Pascua. Para estas celebraciones, se representaban en las iglesias pequeñas obras –AUTOS– que recordaban motivos bíblicos y escenas de la vida de Cristo que tenían que ver con estas fechas litúrgicas. El decorado, la escenografía, el vestuario, etc., tuvieron que ser muy sencillos, casi inexistentes, aunque tampoco se tienen las suficientes noticias como para asegurar detalles.

El teatro profano, el no vinculado a celebraciones y lugares religiosos, posiblemente se limitaba a representaciones callejeras llevadas a cabo por juglares y artistas ambulantes, que representarían distintas escenas burlescas, cómicas, etc., dentro de lo que sería el gusto popular por un espectáculo variado en el que lo teatral estaría mezclado con la danza, la música o el recitado de obras misceláneas.

Este es el panorama general en que se mueven las representaciones teatrales durante los siglos X, XI y XII en toda Europa, con algunas características bien marcadas además de las ya indicadas. De un lado se va produciendo el progresivo trasvase de la lengua literaria, que pasa del latín a las distintas lenguas romances; de otro, el público ya no es sólo el de las iglesias, sino que poco a poco el teatro profano se irá adueñando de las plazas públicas, en las que carretas, plataformas elevadas y otros ingenios harían las veces de escenarios para asegurar una mejor visión del público asistente.



Manuscrito del Auto de los Reyes Magos.

Los ejemplos en Castilla de este incipiente teatro se remontan a finales del siglo XII, en que encontramos el primer texto teatral conservado, tardío en comparación con otras literaturas europeas medievales, un fragmento de un **Auto de los Reyes Magos**. El texto pertenece a la Catedral de Toledo, y son 147 los versos los conservados de la obra original. Tiene como tema el conocido asunto de la adoración de los Reyes. Así, en este fragmento Melchor, Gaspar y Baltasar visitan a Herodes, que responde cínicamente al final de la cita:

GASPAR:

*Esto es gran maravilla,
una estrella es nacida.*

MELCHOR:

*Señal face que es nacido
y en carne humana venido.*

HERODES:

*¿Cuánto i ha que la visteis
y que la percibisteis?*

BALTASAR:

Trece días ha,

y más non habrá

que la habemos veída

y bien percibida.

HERODES:

Pues andad y buscad,

y a él adorad,

y por aquí tornad.

Yo allá iré,

y adorarlo he.

EL TEATRO DEL SIGLO XV

Se hace difícil en ocasiones distinguir, en una época en la que no existían recintos dedicados al teatro, lo que era literatura dramática y lo que no, qué se representaba en las calles o en las iglesias y qué simplemente se leía en voz alta por parte de un artista ambulante o por aficionados al género. Con todo, hay algún texto del que no es difícil dudar acerca de su vocación dramática, bien como espectáculo único -algo más improbable- bien como parte de una función más variada. Es el caso de una **Danza de la muerte**, de principios del siglo XV, un género frecuente en la literatura europea de la época. El argumento es sencillo: la muerte iguala a reyes y vasallos, ricos y pobres, religiosos o legos, pecadores o virtuosos, y nadie escapa de su ley. En el ejemplo castellano la Muerte va invitando a su siniestra danza a los distintos personajes de todos los estamentos, y ninguno de ellos puede esquivarla ni rechazar su llamada. Todos, como seres humanos, tienen que aceptar su invitación, todos acabarán bailando en el fúnebre corro, igualados por la muerte.

El tema no es caprichoso: las guerras y la peste que asolan Europa durante todo el siglo XIV hacen que el tema de la muerte sea cotidiano y de absoluta actualidad, si bien en las **Danzas** de las distintas literaturas europeas la muerte no conlleva una especial crítica social hacia los poderosos, puesto que la igualdad entre éstos y sus siervos sólo se llevará a cabo en la ultratumba, y para nada afecta al orden terreno:

*A la danza mortal venid los nacidos
que en el mundo seáis de cualquier estado,
el que no quisiere de mala gana y a la fuerza
lo he de hacer venir pronto al llamado.
Pues que ya el fraile os ha predicado
que todos vayáis a hacer penitencia,
el que no quisiere poner diligencia
por mí no puede ser más esperado.*

Y a su reclamo no pueden negarse ni los mancebos, ni los viejos, ni el Papa ni, por supuesto, los Reyes y Emperadores:

*¿Qué cosa es ésta que tan sin pavor
me lleva a su danza sin gusto, forzado?
Creo que es la Muerte que no siente dolor
del hombre, ya sea grande o apocado.
¿No existe ningún rey ni duque esforzado
que de ella me pueda ahora defender?
¡Socorredme todos! Mas no puede ser,*



Ilustraciones de la Danza de la Muerte.

que ya tengo el pensamiento turbado

Según avanza el siglo XV encontramos más textos teatrales en Castilla, un hecho que posiblemente vino motivado por la mayor sensibilidad y refinamiento de los nobles castellanos. Así, las obras del primer autor dramático de Castilla, **Juan del Encina** (1468-1529), se representan en el palacio de los duques de la localidad salmantina de Alba de Tormes. Se trataba, sobre todo, de ÉGLOGAS, un género pastoril que, inspirado en la literatura clásica, contaba sin embargo en el caso de Encina con pastores rústicos y humorísticos, humildes e ignorantes. Este tipo de personaje, llamado a tener gran importancia en nuestro teatro bajo distintas apariencias, es original de Encina, aunque posiblemente fuese tomado de la tradición del teatro religioso medieval.

EL TEATRO DEL SIGLO XVI

El panorama teatral del siglo XVI no es comparable al de otros géneros literarios como la prosa o la poesía de la misma época, protagonizados por algunos de los más grandes escritores en castellano de todos los tiempos. El ambiente dramático del siglo es un tanto confuso, amalgama de tendencias y estilos, autores y teorías dramáticas; así, el teatro es protagonista de censuras eclesiásticas y, simultáneamente y según avanza el siglo, comienza a convertirse en el espectáculo de masas preferido por todas las clases sociales en las últimas décadas de la centuria. Los recintos de representación avanzarán con fuerza hacia los espacios dedicados, dejando atrás los carros y las plazas públicas para asentarse en locales estables después del fugaz paso por los corrales vecinales. Nada de lo que después sucedería en el siglo XVII –con Lope de Vega a la cabeza– habría sido posible sin la decidida contribución de los dramaturgos del XVI, que suman esfuerzos y hallazgos para convertir las representaciones en auténticos espejos de la sociedad de la época.

De una forma muy resumida, podríamos clasificar los géneros teatrales del XVI en las siguientes facetas:

- **Teatro religioso:** los autores continuarán, durante una buena parte del XVI, escribiendo obras para la liturgia, especialmente para las fechas más señaladas como Navidad, Pascua de Resurrección, la fiesta del Corpus Christi, etc. Las obras representadas recibían, como en la tradición medieval, el título de AUTO, que vendrá a ser sinónimo de pieza teatral religiosa para ser representada en las iglesias, aunque también se representaría en calles y plazas.
- **Teatro profano:**
 - **Teatro culto y cortesano:** se representaba habitualmente en recintos palaciegos y nobles, y tenía como referente el teatro latino. Eran frecuentes las **églogas** y las referencias clásicas, así como los temas mitológicos. También era el desarrollado en Universidades y Colegios religiosos.
 - **Teatro popular:** creció vigorosamente durante el siglo, y más a medida que los autores comprobaron el enorme interés suscitado en el público. Las **comedias** evolucionaron lenta pero decididamente para cubrir un enorme espacio que incluía los temas históricos, locales, de actualidad, políticos, de costumbres, también religiosos y, en fin, adoptaron como argumento frecuente los sentimentales, con las relaciones amorosas como eje de partida y fin de los argumentos.



Comedias del autor latino Terencio.

El camino, como decíamos anteriormente, del teatro NACIONAL se empezaba a andar en el XVI, y la evolución de autores, actores, escenarios y público muestran bien a las claras estos cambios.

AUTORES DEL TEATRO DEL SIGLO XVI

Entre los primeros autores del XVI hay que mencionar a **Lucas Fernández** (1474-1542), discípulo y continuador de la obra de Juan del Encina. Sus obras, aún marcadamente medievales, siguen la misma línea de su maestro: **Églogas** con personajes rústicos y **Autos Sacramentales** para representar en fechas señaladas en el calendario religioso.

EL TEATRO DEL SIGLO XVII

La enorme importancia literaria de nuestro teatro del siglo XVII estuvo acompañada de una pareja importancia social, ya que el espectáculo dramático se convirtió en el entretenimiento preferido por todas las clases sociales, y desde el Rey hasta el más humilde ciudadano mostraban el mismo entusiasmo y deseo de asistir a las representaciones teatrales en las principales ciudades españolas.

El progresivo aumento del interés público por el teatro no fue algo repentino o casual, y ya desde finales del XVI se fueron dando y creando las condiciones necesarias para este enorme éxito, que no tienen que ver sólo con el texto teatral sino también con el espectáculo y los actores. Así, y desde la representación ambulante o en improvisados escenarios sobre carros del teatro profano de principios de siglo, se pasará a los **CORRALES DE COMEDIAS**, y, finalmente, al recinto estable que mantiene el mismo nombre pero que ya tiene como uso exclusivo la representación teatral.

El **corral de comedias** era, originalmente, el patio interior de una manzana de casas, de forma cuadrada o rectangular, y que se acondicionaba con un escenario en el fondo del patio para la representación. En 1579 aparece ya en Madrid el primer corral de comedias estable –el de la calle de la Cruz-, es decir, un recinto dedicado exclusivamente a las funciones teatrales, y en 1582 se inaugura el corral de la calle del Príncipe, cuyo solar ocupa actualmente el Teatro Español. La distribución del público era fija, de acuerdo con las normas de una sociedad muy jerarquizada, y se repartía entre entradas para los hombres de pie frente al escenario y gradas laterales, mientras que las mujeres ocupaban la **cazuela**, las gradas del segundo piso. Los más acomodados –nobles y titulados- ocupaban los **aposentos**, nuestros modernos palcos, y que en la época eran los sucesores de las ventanas enrejadas de los patios del corral precedente. También los espectadores acomodados, pero no nobles, tenían lugar fijo asignado en el último piso del corral de comedias. La recaudación se dedicaba a amortizar los gastos de la compañía que representaba y, sobre todo, se destinaba a las cofradías de beneficencia que se encargaban de la gestión de hospitales de caridad y otros establecimientos similares. ésta era la vertiente práctica, social, de la función teatral.



Cazoleta de la espada.

LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO Y LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

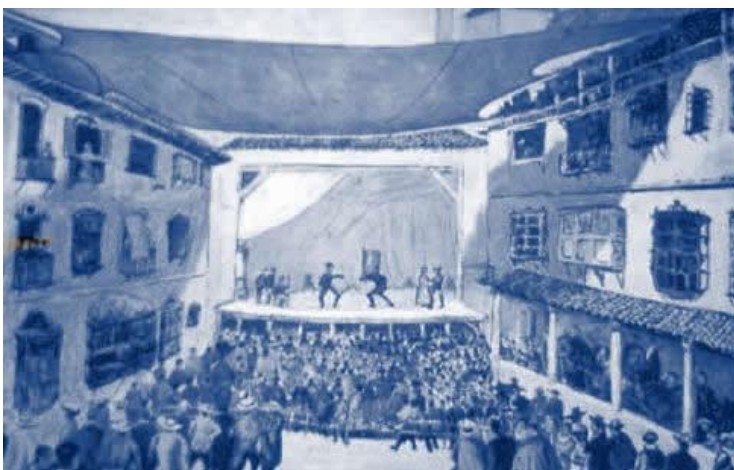
Las **compañías de teatro** también se profesionalizaron, y desde los artistas ambulantes, a medio camino entre malabaristas y cómicos, se avanzó, en un proceso que ya había cristalizado a principios del siglo XVII, hacia las compañías profesionales de actores, que contaban con un **autor** –que era el empresario en la época- distinto del **poeta**, que era el escritor cuyas comedias representaba la compañía. Las mujeres también pudieron, generalmente y salvo algunas ocasionales prohibiciones, formar parte de estas compañías, y algunas se convirtieron en actrices cotizadas y muy conocidas del gran público. Había, finalmente, dos clases de compañías: las **reales**, que representaban en las grandes ciudades, y las de la **legua**, que se ocupaban de llevar el teatro a pueblos y plazas menos cotizadas que las de las grandes urbes de la época.

Los géneros teatrales también evolucionaron notablemente desde el último cuarto del XVI y, sobre todo, se marcó el camino de una fórmula teatral llamada a tener un éxito grandioso durante más de cien años: la **comedia** entendida al modo del genio teatral de Lope de Vega. También evolucionó notablemente, sobre todo a nivel escenográfico, el teatro **cortesano** –favorecido por nobles y monarcas-, así como alcanza su máxima expresión el **auto sacramental**, protagonizado por la figura de Calderón de la Barca. Pero de todo esto nos ocuparemos en los siguientes bloques temáticos.

LOPE DE VEGA Y LA COMEDIA NUEVA

La fórmula dramática desarrollada por Lope para escribir **comedias** –entendiéndose por tales, en la época, las de capa y espada, autos sacramentales, tragedias, dramas, etc.- se basaba en las siguientes novedades:

- **Ruptura de las unidades de lugar, tiempo y acción:** las comedias se desarrollarían simultáneamente en muy distintos lugares, el tiempo poético que abarca la representación podía ser de muchos días, años, meses, etc., y, finalmente, la acción no sería única, sino que se desarrollarían distintas acciones solapadas a la de la trama principal.
- **Mezcla de lo trágico y lo cómico,** alternando en las comedias intervenciones severas y graves con otras cómicas y divertidas.
- Lope apuesta por reducir a **tres actos** los cinco del teatro clásico. De esta forma, se corresponden, aproximadamente, con la división del argumento desarrollado en planteamiento, nudo y desenlace.



Un corral de comedias en plena representación.

Firma de Lope de Vega.

Junto a estas cuestiones fundamentales, Lope aporta unos **tipos** que se repetirán en las comedias del XVII y que eran fácilmente reconocibles por el público –el galán, la dama, el criado, el noble, etc.; los temas son variados, y tomados tanto de la historia nacional, de la Biblia, de romances populares, etc., pero siempre con unas **constantes temáticas** que se basan en el enredo amoroso, la defensa del honor y la honra y la defensa a ultranza de la monarquía y la Iglesia católica.

Finalmente, estableció el uso del verso, aunque acomodando la estrofa al tipo de parlamento del personaje, así como la

inclusión de elementos populares como romances, cantarcillos, etc.

Esta **fórmula** fue la base del teatro español durante más de un siglo –veremos más adelante que incluso en el siglo XVIII el público menos culto seguía solicitando esta solución teatral-, y la adoptada mayoritariamente por todos los dramaturgos del Barroco, ansiosos de subirse al carro del triunfo lopesco, que significaba ingresos seguros y éxito de público. Las obras teatrales, a diferencia de la poesía o la prosa, se imprimían raramente, y su destino natural y comercial era el corral de comedias –de ahí el enorme número de obras teatrales, incluidas las de los mejores escritores, que se han perdido.

Las novedades introducidas por Lope tampoco surgen de la nada: la figura del **gracioso**, generalmente un criado del **galán** que actúa como contrapunto de éste, tenía sus antecedentes en las figuras cómicas de los entremeses anteriores y de los rústicos de gran tradición en el teatro del XVI; la inclusión de elementos populares es también, como hemos visto, frecuente en Lope de Rueda; Cervantes presumía de haber introducido la división en tres actos de las comedias... El gran acierto de Lope fue el de saber conjugar los logros de la tradición teatral con un extraordinario instinto dramático, y conseguir un molde, una expresión artística que fue asumida por la sociedad barroca como reflejo de su propia realidad, de sus deseos, frustraciones y esperanzas... aunque éstas no abundasen en el panorama histórico de la agosta y férrea sociedad española del siglo XVII.

LOPE DE VEGA: DATOS BIOGRÁFICOS

La biografía de **Lope de Vega** (1562-1635) ofrece casi tantos lances como los que él mismo hizo aparecer en sus comedias: nacido en una familia de orígenes si no humildes, modestos, demostró pronto su gran talento literario. Su ingente obra, sólo en lo que hace al género teatral, se estima en cerca de mil quinientas comedias, de las que nos han llegado alrededor de cuatrocientas. No es extraño que se le conociera como Fénix de los ingenios o Monstruo de la naturaleza.

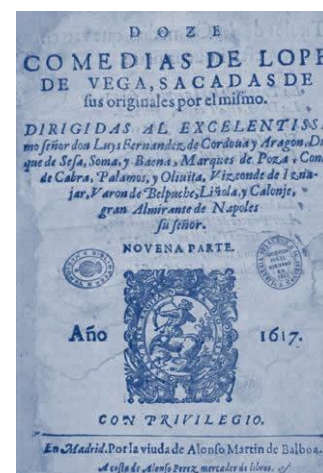
Su vida personal estuvo salpicada de frecuentes lances amorosos, un destierro, dos matrimonios, relaciones con mujeres casadas y otras situaciones igualmente complicadas y embarazosas. Algunas de las mujeres que protagonizaron su vida fueron Isabel de Urbina y Juana Gallardo (que fueron sus esposas), Elena Osorio o Marta Nevares, su última pareja. Al tiempo que su popularidad crecía y era conocido sobradamente como personaje público en el Madrid de la época, su trayectoria vital daba un inesperado giro en 1614 al ordenarse sacerdote. Esto no fue inconveniente para reanudar su azarosa vida anterior tras superar la muerte de uno de sus hijos, hecho que había motivado su ordenación.

Fue protegido del duque de Alba -la protección nobiliaria era una constante entre los escritores de la época-, y su dedicación a la literatura fue absoluta, destacando en todos los campos en los que ejerció su oficio de escritor – prosista, poeta y dramaturgo, como ya hemos visto en otro lugar de este libro.

LA OBRA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA

Su obra literaria dramática, de la que hablaremos a continuación, quedó avalada por su **Arte nuevo de hacer comedias** (1609), una extensa justificación del conjunto de las innovaciones y técnicas teatrales que se conocen como **comedia nueva**, y cuyas características ya hemos indicado más arriba. Es difícil llevar a cabo una clasificación temática de las obras de Lope, puesto que todas ellas comparten los mismos elementos y, aunque los temas y asuntos cambien, el tratamiento y la técnica de escritura son, básicamente, muy parecidas en todas ellas. Atendiendo, en fin, a una genérica disposición de los temas, la extensísima obra dramática de Lope de Vega puede dividirse en los siguientes apartados:

- **Comedias de enredo amoroso:** junto a las características generales de la **comedia nueva**, lo central de estas obras es la trama amorosa que envuelve a los protagonistas, cuya relación se ve impedida, en un principio, por distintos malentendidos y **enredos**. Un final feliz, después de una acción habilidosamente dispuesta con múltiples obstáculos para la unión del **galán** y la **dama** cierra este tipo de obras. Son también conocidas como **comedias de capa y espada** por los numerosos lances que suceden en la obra y las ocasiones en que los distintos personajes masculinos se enfrentan en duelos generalmente incruentos, más lingüísticos que de esgrima. Ejemplos de esta clase de comedias serían *El perro del hortelano*, *La dama boba*, *Servir a señor discreto*, *El acero de Madrid*, etc.
- **Comedias de ambientación histórica:** este grupo de comedias está ambientado en lugares rurales, donde un **villano** acomodado, es decir, un rico labrador, es ofendido por alguien de superior clase social – generalmente un noble o un militar de graduación también perteneciente a una clase social superior. El ofensor suele ser castigado por el **rey**, otro de los personajes habituales, que restaura el orden rural y devuelve la **honra** de esta forma al labrador cristiano viejo. A este grupo de comedias pertenecen algunas de las más conocidas de Lope: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *El comendador de ocaña* o *El mejor alcalde, el rey*.



Comedias de Lope de Vega.

- **Tragicomedias:** dentro de este grupo se engloban aquellas comedias en las que prevalece el ambiente trágico y generalmente finalizan con la muerte del protagonista. Es el caso de *El caballero de olmedo* y –ya obra muy tardía– *El castigo sin venganza*.

El teatro de Lope se impuso de forma arrolladora durante las tres primeras décadas del siglo XVII, y no hay dramaturgo que pudiera hacerle sombra a su éxito. Su fórmula dramática, bien que con distintas variantes y formas continuó casi intacta durante el siglo, y fue la mejor expresión del espectáculo barroco. Entre los muchos autores que siguieron de cerca los pasos del maestro y que se pueden catalogar como pertenecientes a su *escuela* figuran los nombres de **Tirso de Molina** (1584-1648) y **Juan Ruiz de Alarcón** (1581-1634). Del primero es *El burlador de Sevilla*, primera aparición del tema del *Don Juan* en nuestra literatura dramática.

UN FRAGMENTO DE FUENTEOVEJUNA

El siguiente fragmento es bien significativo del estilo de Lope; pertenece a *Fuenteovejuna*, y se trata del momento en que el juez nombrado por los Reyes Católicos interroga y tortura a varios habitantes del pueblo para arrancarles la confesión del autor del asesinato de Fernán Gómez, el lascivo Comendador que había ofendido a las mujeres de la villa. Todos los interrogados soportan valientemente el suplicio, y responden tercamente que Fuente Ovejuna –es decir, el pueblo entero– es el autor colectivo del asesinato. El tormento sucede ante los ojos de Laurencia y Frondoso, protagonistas de la comedia:

(Voces dentro)

*Voces parece que he oído,
y son, si yo mal no siento,
de alguno que dan tormento.
Oye con atento oído.*

(Dice dentro el JUEZ y responden.)

JUEZ:

Decid la verdad, buen viejo.

FRONDOSO:

*Un viejo, Laurencia mía,
atormentan.*

LAURENCIA:

¡Qué porfía!

ESTEBAN:

Déjenme un poco.

JUEZ:

Ya os dejo.

Decid: ¿quién mató a Fernando?

ESTEBAN:

Fuenteovejuna lo hizo.

(...)

JUEZ:

*Esa mujer al momento
en ese potro tened.*

Dale esa mancuerna luego.

LAURENCIA:

Ya está de cólera ciego.

JUEZ:

*Que os he de matar, creed,
en este potro, villanos.*

¿Quién mató al comendador?

PASCUALA:

Fuenteovejuna, señor.

JUEZ:

¡Dale!

(...)

JUEZ:

Parece que los encantas.

¡Aprieta!

PASCUALA:

¡Ay, cielo piadoso!

JUEZ:

¡Aprieta, infame! ¿Estás sordo?

PASCUALA:

Fuenteovejuna lo hizo.

JUEZ:

*Traedme aquel más rollizo,
ese desnudo, ese gordo.*

LAURENCIA:

¡Pobre Mengo! Él es, sin duda.

FRONDOSO:

Temo que ha de confesar.

MENGO:

¡Ay, ay!

JUEZ:

Comienza a apretar.

MENGO:

¡Ay!

JUEZ:

¿Es menester ayuda?

MENGO:

¡Ay, ay!

JUEZ:

*¿Quién mató, villano,
al señor comendador?*

MENGO:

¡Ay, yo lo diré, señor!

JUEZ:

Afloja un poco la mano.

FRONDOSO:

Él confiesa.

JUEZ:

Al palo aplica
la espalda.

MENGO:

Quedo; que yo
lo diré.

JUEZ:

¿Quién lo mató?

MENGO:

Señor, ¡Fuenteovejuna!

JUEZ:

¿Hay tan gran bellaquería?
Del dolor se están burlando.

En quien estaba esperando,
niego con mayor porfía.

Dejadlos; que estoy cansado.

FRONDOSO:

¡Oh, Mengo, bien te haga Dios!

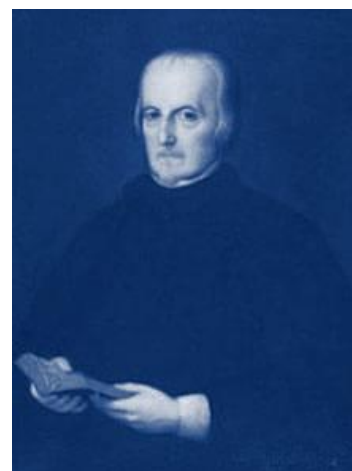
(...)

El Rey, finalmente, absuelve al pueblo de Fuente Ovejuna y restaura la honra perdida a sus habitantes. La obra no trata, en fin, de poner en duda la autoridad del Comendador o del orden establecido, sino de implantar la **justicia**, tarea final del Rey y aspiración de los villanos de Fuente Ovejuna, **cristianos viejos** y **limpios de sangre** como Lope remarca.

CALDERÓN DE LA BARCA: LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) es el segundo gran genio barroco que ocupa la escena teatral española durante el siglo XVII. Si Lope había copado los aplausos y los escenarios hasta la década de los treinta, Calderón ocupará este sitio hasta los años cincuenta del siglo, aunque con un teatro mucho más culto y cortesano que el del FÉNIX.

Su vida fue mucho menos azarosa que la de Lope de Vega, y fuera de algunos incidentes más o menos graves en su juventud –participación en duelos y alborotos callejeros- pronto se dedicó exclusivamente a la escritura de obras dramáticas, pues Calderón no practicó otros géneros que el del teatro. Le llegó pronto el éxito y el reconocimiento, especialmente el del rey Felipe IV, en cuya corte y palacio representaría de forma constante desde la década de los treinta. A este período pertenecen sus mejores obras. Participa activamente en la milicia hacia 1640, y se ordena sacerdote en 1651, dando satisfacción así a un carácter siempre reflexivo, un tanto pesimista y muy religioso. Recibe otros favores reales y muere finalmente en Madrid en 1681.



Calderón.

Su obra parte de la de Lope, y un numeroso grupo de sus comedias tienen los mismos motivos y temática que la del Fénix: el honor, la honra, los enredos amorosos, las historias y leyendas nacionales, etc. Es sin embargo en las tragedias donde el genio de Calderón se hace notar: los personajes son mucho más graves, más reflexivos, más profundos y, sobre todo, más creíbles porque se mueven en la duda, en la contradicción, no son meros estereotipos.

Contribuye a ello la tendencia de Calderón al monólogo, poco frecuente en Lope, y también el uso de un vocabulario mucho menos popular y más elaborado, que no rechaza los cultismos gongorinos ni los conceptos filosóficos o teológicos, magníficamente insertos en la trama. Destacará un personaje central, claramente protagonista, que lleva el peso de la obra, y, en general, se puede definir su teatro como ideológico, de desarrollo de las ideas frente al de acción de Lope. Su producción dramática suele dividirse en los siguientes tipos de obras:

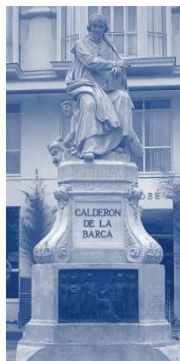
- **Comedias:** siguen el estilo de Lope, y aunque mantiene el **enredo**, la escenografía, la puesta en escena, la música, nos hablan de un teatro representado en medios palaciegos, con más medios y más sofisticado. Ejemplos de estas comedias serían **La dama duende** o **Casa con dos puertas mala es de guardar**.
- **Tragedias:** es en este género en el que se muestra más claramente la genialidad de Calderón. Tratan distintos subtemas, como el honor (**El alcalde de Zalamea**), los celos (**El médico de su honra**) o los asuntos filosóficos o de reflexión sobre el poder y la libertad (**La vida es sueño**).

- **Autos sacramentales:** constituyeron una excelente ocasión para desarrollar su talento pedagógico. Tal y como exigía la tradición, se representaban el día del Corpus. Buen ejemplo de este género es *El gran teatro del mundo*.

También Calderón fundó escuela, y tuvo muchos seguidores. Entre ellos cabría destacar a **Rojas Zorrilla** (1607-1648) y **Agustín Moreto** (1618-1649).

Pocos **monólogos** hay tan famosos –y significativos del teatro de Calderón– como el de **Segismundo** en *La vida es sueño*. Se trata de un personaje atormentado, hijo del rey de Polonia, al que su padre mantiene encerrado en una torre a causa de una predicción que vaticina que se levantará contra él:

*¡Ay misero de mí, y ay infelice!
qué delito cometí
qué delito he cometido;
pues el delito mayor
para apurar mis desvelos
¿qué más os pude ofender,
Pues si los demás nacieron,
Apurar, cielos, pretendo,
contra vosotros naciendo.
bastante causa ha tenido
el hombre es haber nacido.*



*-dejando a una parte, cielos,
para castigarme más?
¿qué privilegios tuvieron
ya que me tratáis así,
Aunque si nací, ya entiendo
vuestra justicia y rigor,
Sólo quisiera saber
el delito del nacer-,
¿No nacieron los demás?
que no yo gocé jamás?*

El príncipe se queja amargamente de su esclavitud, que compara con la libertad de las aves, los cursos de agua o los animales:

*Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?
(...)*

*Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?*

La obra es una reflexión acerca de la libertad, de la naturaleza del poder y la independencia del hombre frente al destino. Finalmente, acaba triunfando la sensatez de Segismundo, destacando así el libre albedrío y la libertad de acción y elección del hombre frente a la superstición de los horóscopos y los vaticinios, temas filosóficos y de pensamiento que son la constante en este tipo de teatro calderoniano.

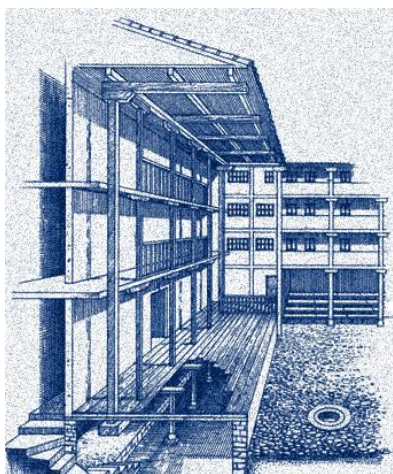
PARA SABER MÁS

LOS CORRALES DE COMEDIAS: EL MAYOR ESPECTÁCULO DEL MUNDO BARROCO

Ya hemos hablado durante la unidad de los **corrales de comedias**, el antecedente de nuestros teatros modernos, acerca de sus características, los autores que en ellos estrenaron, etc., pero no hemos comentado nada acerca del extraordinario ambiente que allí se vivía, y que convertía una simple función teatral en un espectáculo único en el que convivían, se relacionaban y disfrutaban, muchas veces de forma ruidosa, los espectadores de todas las clases sociales de la época, hombres y mujeres.

La función solía comenzar sobre las dos o las tres de la tarde, y duraba unas tres horas. El público pagaba a la entrada y luego nuevamente volvía a pagar en cada uno de los dos entreactos de que constaba la obra, aunque los cargos de la Administración y el Ayuntamiento entraban gratis (en eso no hemos cambiado). Al tiempo existían abonos que sólo

estaban al alcance de los hombres y mujeres de clase alta, que ocupaban también los aposentos y celosías. Había incluso oficios propios del local: el **aposeñador** acompañaba a los espectadores hasta su localidad; los **alguaciles de comedia**, es decir, agentes de la autoridad que imponían el orden en caso de peleas o altercados. Los **apretadores** hacían el trabajo más singular: se encargaban de empujar a las mujeres en la **cazuela** para conseguir un mayor aforo en esta localidad. No faltaban tampoco los vendedores de **limas** o refrescos de miel que recorrían el recinto, también comenzada la función, para ofrecer su mercancía. Las obras no solían durar más de una semana en cartel, y se anunciaban en pasquines o voceando en las calles.



Sección de un corral de comedias.

Uno de los sectores cuyo favor se buscaba especialmente por los escritores era el de los mosqueteros, soldados recios y gente generalmente pendenciera que ocupaba las localidades de pie enfrente del escenario. Enemistarse con ellos era sinónimo de tener garantizado el escándalo durante la representación de la obra, las imprecaciones a los actores y las interrupciones constantes. También era importante ganarse la voluntad de los que ocupaban el último piso o **desván**, puesto que solía estar ocupado por espectadores cultos –eclesiásticos, otros escritores, bachilleres-, y que eran los únicos capaces de apreciar las citas clásicas o las referencias culturales de otras épocas que apareciesen en la comedia.

En suma, el ambiente de los teatros barrocos, herederos de los corrales de comedias, era extraordinario, un auténtico bullir de la sociedad que tan fielmente reflejaba la comedia lopesca en sus ambiciones, dudas y anhelos, y que constituía un magnífico espejo en donde toda la sociedad madrileña del momento se miraba –y disfrutaba- gustosa.

12. EL SIGLO XVIII

ANTES DE EMPEZAR

EL SIGLO DE LAS IDEAS

El siglo XVIII español, alejado de la brillantez formal, de la explosión imaginativa y lingüística del barroco, aparece ante los ojos de los lectores modernos –y aun a buena parte de los del siglo XIX- como carente de interés y significado, y se habla frecuentemente de las obras ilustradas como de una literatura fría y distante. Nada más lejos de la realidad.

Los hombres y mujeres del dieciocho son los primeros que merecen llamarse, con todo derecho, nuestros contemporáneos: alejados poco a poco del fanatismo religioso y de la cerrazón europea que significó el barroco, sus inquietudes se mueven lentamente hacia los ideales de la Ilustración según avanza el siglo. Así, veremos publicar obras ensayísticas que tienen como objeto analizar cuidadosamente los aspectos más dispares de la cultura española, aunque siempre en el campo de lo útil para el bien común: la agricultura, la educación, el aprovechamiento de los recursos naturales, los caminos, el transporte, el orden público y, cómo no, la literatura y el arte, que paradójicamente ven ensanchados sus horizontes a través del reglamentado mundo de las poéticas y las normas académicas.

El Siglo de las Luces será testigo de muchos y desconcertantes sucesos ante los que los literatos –entiéndase intelectuales- suelen responder con la defensa del conocimiento, la razón y los criterios científicos para analizar el mundo que les tocó vivir. Así, inauguran géneros que sirven de crítica y comentario a estos sucesos –como la prensa-, se preocupan de comunicar sus conocimientos con otros colegas, y para ello desarrollan vastamente el género epistolar, discuten y enuncian teorías en sus ensayos, recopilan saberes, palabras y conceptos en enciclopedias y diccionarios, se preocupan de cuidar, pulir y reglamentar la lengua, su gramática y la ortografía a través de la recién creada Real Academia Española de la Lengua y, en fin, aprovechan la gran afición popular al teatro, ya proveniente del siglo pasado, para intentar reinventar géneros como la comedia que se adaptará para educar y enseñar al numeroso público que llenaba los teatros.



El Palacio Real de Madrid.

También fruto de esta decisión de saber universal aparece la literatura de viajes, y del siglo XVIII datan las primeras impresiones que de nuestro país obtienen los jóvenes nobles extranjeros que cumplían con el viaje europeo que incluía su formación como futura clase dirigente de sus países respectivos. También se hacen literatura los viajes de conocimiento, expedición y recuento de monumentos que se llevan a cabo dentro de la propia España, y que contarán con el apoyo decidido de la Corona.

Este conjunto de publicaciones verán la luz en las mejores imprentas y editoriales que había conocido el país. Impresores como Sancha o como Ibarra se preocuparán de llevar a cabo ediciones exquisitas de clásicos, que seguirán siendo de referencia durante todo el siglo siguiente. Aparecen Bibliotecas de uso público –como la excelente Biblioteca Real-, y las mejores casas nobiliarias presumen de llenar sus paredes con las novedades bibliográficas llegadas de Francia o de reciente aparición en España. Al tiempo, se organizan tertulias y veladas en palacios y casonas –excepcionalmente en fondas o librerías- que tienen como protagonistas la literatura, la música, la historia, la ciencia o la lengua, focos de donde arrancarán las Sociedades de Amigos del país y las distintas Academias, ambos proyectos característicamente dieciochescos y que serán patrocinados frecuentemente por el Rey.

Todo esto supone un nuevo público, al que ya no se trata de agradar o entusiasmar –como en la época de Lope o de Calderón-, sino al que se pretende, ante todo, educar, formar y concienciar. Se trata de erradicar, para estos autores ilustrados, las supersticiones religiosas, las creencias erróneas arraigadas, transformar a hombres y mujeres, antes ignorantes, en ciudadanos conscientes de su utilidad social y protagonistas del futuro progreso del país.

No es menor el esfuerzo por racionalizar la fe religiosa, protagonista absoluta de la, entonces, historia reciente del país. En ningún caso se puede decir que, en el caso de España, llegaron nuestros ilustrados a las posiciones extremistas de los revolucionarios franceses, pero sí es indudable que se multiplican los esfuerzos por conjugar religión y ciencia o para desligar la religión de la superstición popular, esfuerzos que no siempre fueron comprendidos ni aplaudidos por las clases populares, pero que prendieron sin duda entre las sucesivas clases intelectuales y cultas del país que recogen el testigo a lo largo del siglo.

En ningún otro momento de nuestra cultura o nuestra historia literaria –con la posible salvedad de la II República- se ha intentado tanto y por tan distintos escritores enseñar y educar a las clases populares, mejorar sus condiciones de vida o formarles para ser ciudadanos responsables, felices y cultos aunque, obviamente, sin dejar de ser súbditos. En ese empeño se acumularon triunfos y fracasos, y la crónica literaria del Siglo de las Luces es también la de las ideas por las que lucharon sus autores.

CONTENIDOS

UN SIGLO DE CAMBIOS

El siglo XVIII español arranca con un cambio de dinastía: los Austrias, reinantes en España desde comienzos del siglo XVI con Carlos I, dejan paso a los Borbones, de origen francés. El cambio no fue gratuito: una guerra civil que dejará –como siempre sucede en los conflictos internos- resentimientos y amarguras, éxitos y celebraciones, arrasa el país más allá de la primera década del 1700. La guerra fue apadrinada por Francia y por Inglaterra, que presentaban así sus pretendientes al trono: Felipe de Anjou por parte francesa y Carlos de Habsburgo por parte inglesa y austríaca. Finalmente, y al producirse la inminente coronación de Carlos como emperador del imperio austríaco, Felipe ascenderá al trono español con el título de Felipe V. La paz de Utrecht, que dejó los intereses españoles en clara desventaja, acabó con la Guerra de Secesión española. Se certificaba así la decadencia española, profunda durante el XVII, innegable ya durante el siglo XVIII, en el que la política de la Corona española dependerá en enorme medida de los intereses y objetivos de Francia e Inglaterra, las dos grandes potencias europeas de la centuria.



Monumento a Carlos III en la Puerta del Sol, Madrid.

El reinado de Felipe V fue largo (hasta 1746), y en él se cimentaron las bases del reformismo ilustrado: un centralismo fuerte –que acabó con los Fueros de Aragón y Valencia-, una menor dependencia de la nobleza, una remodelación del sistema de gobierno –antes mediante Consejos, ahora con Secretarías- y, en general, un moderado reformismo que nunca puso en duda sus atribuciones absolutistas. Se inicia así, con estas medidas, el camino hacia el **despotismo ilustrado**, la fórmula de gobierno característica de los Borbones durante el siglo XVIII.

El reinado del siguiente Borbón, Fernando VI (1746-1759), destacó por una excepcional situación de neutralidad ante los conflictos europeos, que se aprovechó para una importante recuperación y modernización del país. Bajo su reinado nacieron y se educaron la mayor parte de los intelectuales españoles ilustrados.

Carlos III (1759-1788) viene a ser considerado, con justicia, el prototipo de monarca ilustrado, y su actuación emprendedora se dejaría notar en el que se ha considerado uno de los reinados más provechosos de la historia española y, sin duda, el más trascendental del siglo XVIII. Rodeado de un auténtico equipo ilustrado para sus labores de gobierno, durante su reinado se acometieron los más importantes proyectos reformistas. La Casa Real apadrinó las Academias y Sociedades del País, se llevaron a cabo numerosos proyectos de obras de interés general y viajes de estudio científicos, se pusieron los cimientos para la dignificación de la educación pública no religiosa y, en fin, se aprobaron, acometieron o finalizaron obras públicas y edificios de indudable trascendencia (Paseo y Museo del Prado, Jardín Botánico, Casa de Correos en la Puerta del Sol y de la Aduana en Madrid, Puerta de Alcalá, etc.).

Carlos IV (1789-1808) cierra el siglo XVIII con un reinado accidentado y temeroso de las consecuencias de la Revolución Francesa (1789). De carácter débil y fuertemente influenciado, acabó prácticamente declinando sus obligaciones de gobierno en su primer ministro, Manuel Godoy, quien mantuvo una postura cercana a Francia, consolidada la Revolución, en los enfrentamientos con Inglaterra a causa del comercio colonial y las disputas territoriales europeas. La invasión napoleónica de España en 1808, y el profundo descontento de su ambicioso hijo –el futuro Fernando VII-, acabaron por precipitar el final de su reinado y abrir uno de los capítulos más vergonzosos de la historia de la realeza en las Capitulaciones de Bayona frente a Napoleón.

LA ILUSTRACIÓN: UNA NUEVA MENTALIDAD

Ningún cambio de ideología o de cultura se produce bruscamente, ni está marcado por fechas simbólicas o cambios de siglo. Con todo, es innegable que un nuevo movimiento cultural se produce en toda Europa a lo largo del siglo XVIII, que no por casualidad es conocido como el Siglo de las Luces. Y es que desde principios de siglo se extiende un movimiento cultural por toda Europa –con Francia a la cabeza- en el que los aspectos barrocos de la cultura –los aspectos religiosos, los dogmas teológicos, la cultura de masas, etc.- dejan paso a una visión crítica de la historia y del hombre, de su situación en el Universo o a la importancia de la ciencia para descubrir los secretos de la Naturaleza. La razón protagonizará todos los pasos dados durante el siglo para investigar lo que nos rodea o para reflexionar sobre cuestiones políticas, para dirigir el progreso del hombre o, incluso, para rezar.

Las características generales de este movimiento, conocido como la *Ilustración* serán las siguientes:

- El **racionalismo** domina la cultura y la ciencia: sólo el uso sistemático de la razón permitirá el avance de las ciencias y la sociedad.
- El ser humano será **protagonista** de su futuro. Su vida ya no estará sólo en manos de Dios, sino también de su esfuerzo y valía.
- El objetivo de la política será la felicidad y el **progreso** de los pueblos.
- La **educación** es la clave de la cultura y de la felicidad.
- La **utilidad** es la finalidad de las ciencias, las letras y el arte.

La aplicación de estos principios, con características distintas según países europeos, significó en España una nueva literatura y una concepción de la literatura distinta de los intelectuales y escritores:

- El objetivo de las obras literarias es el **didáctico**, de ahí la desaparición durante el siglo de las novelas y las obras de ficción. El género en prosa preferido es el *ensayo*, que aparece en forma de artículo periodístico, informes, memoriales, etc. La literatura de ideas domina toda la producción.
- La **razón** y la **utilidad** dirigen toda la actividad cultural. La poesía también responderá a esta llamada, y desaparece lo sentimental e íntimo para dejar paso a lo útil. La belleza se enmarca en la elegancia de la forma y lo *decoroso* de los contenidos.
- El teatro es contemplado como la gran oportunidad para **educar** al pueblo llano. Se proponen reformas importantes tanto en el contenido como en la estructura de las obras teatrales. La propuesta no tendrá éxito hasta muy avanzado el siglo.
- La actividad literaria y artística se desarrolla alrededor de las **tertulias** y las **instituciones** ilustradas (Reales Academias de la Lengua, de la Historia, de Bellas Artes de San Fernando, etc.).
- Hacia finales de siglo se aprecia una clara tendencia hacia lo individual y sentimental que presagia el Romanticismo, tanto en prosa como en poesía.

LA PROSA ILUSTRADA

BENITO JERÓNIMO FEIJOO: LA CURIOSIDAD SIN LÍMITES

El fraile benedictino Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) es uno de esos raros casos de escritores en los que se cumple simultáneamente su condición de precursor de nuevos tiempos e ideas con la de autor consagrado de ese mismo movimiento que anticipa. Su labor enciclopédica fue inmensa, y aunque no se puede esperar de su obra una profundización excesiva debido a la amplitud de la temática, supuso una renovación radical del panorama intelectual español en la segunda mitad del reinado de Felipe V (a partir de 1725).

Prácticamente no abandonó su Asturias natal en toda su vida, lo cual no le impidió estar al tanto de los adelantos y nuevas teorías ilustradas que circulaban por Europa, a los que accedió a través de numerosos libros. Tuvo numerosos problemas con otros escritores, autoridades y clérigos de la época, que no compartían sus puntos de vista acerca de la ciencia, la interpretación de la religión o cuestiones filosóficas, Incluso llegó a ser denunciado ante la Inquisición por aquellos que veían en las nuevas teorías una amenaza para su posición social o para el orden establecido.

Feijoo, con todo, acabó siendo ampliamente reconocido como uno de los grandes intelectuales del momento, y su nombramiento como consejero real por Fernando VI acabó con todos los recelos que provocaba el benedictino entre sus contemporáneos más conservadores. Sus obras más importantes fueron:

- **Teatro crítico universal:** comenzó a publicarse en 1726, y culminó en 1739 con la publicación de su noveno volumen. A lo largo de esta extensa obra ensayística Feijoo insiste en lo que serán los grandes temas de su obra: la lucha contra las supersticiones, los horóscopos, contra una fe cristiana basada en falsos milagros y en la adoración absurda a las reliquias, la defensa de principios científicos aplicados a las Matemáticas o la Física y, en fin, multitud de temas tanto científicos como de actualidad en los que su vocación de ensayista se vio plenamente colmada en este género dieciochesco por excelencia. Supo compatibilizar igualmente su sabiduría científica con una profunda fe cristiana.
- **Cartas eruditas y curiosas (1742-1760):** se trata de cinco volúmenes que buscan, al igual que en el *Teatro...*, combatir los errores populares más frecuentes, esta vez con formato de carta, en un claro intento por educar al pueblo –y a todos los que quisieran escucharle- e intentar dar la luz del siglo a quienes vivían en la oscuridad de las costumbres y las creencias más ignorantes.

La siguiente cita pertenece al *Teatro crítico...*, y en él condena Feijoo las falsas predicciones de astrólogos y profesionales de los horóscopos:

¿Qué nos pronostican estos judiciarios [astrólogos] sino unos sucesos comunes, sin determinar lugares ni personas, los cuales (...) sería milagroso que faltasen en el mundo?. Una señora que tiene en peligro su fama (...), el feliz arribo de un navío al puerto, tratados de casamientos ya conducidos al fin (...), y otros sucesos de este género, tienen tan segura su existencia que cualquiera puede pronosticarlos sin consultar las estrellas; porque siendo los acaecimientos [acontecimientos] nada extraordinarios (...) es moralmente imposible que en cualquier cuarto de luna no comprendan [sucedan] algunos.



El Padre Feijoo.

GASPAR MELCHO DE JOVELLANOS: EL PRESTIGIO DE LA ILUSTRACIÓN

Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) ocupa, junto con Feijoo, el lugar más destacado dentro de la prosa ensayística ilustrada. Su labor fue incansable, y escribió sobre cuestiones económicas, de agricultura, de espectáculos públicos, industria y costumbres, hábitos y políticas ciudadanas, educación, entre otros muchos temas... Ejemplifica, en este sentido, el saber enciclopédico característico de los ilustrados del reinado de Carlos III.

Nace en Gijón en 1744 dentro de una familia acomodada. Estudia Leyes, y desempeña la magistratura en Sevilla y Madrid. Perteneció a las más importantes Sociedades de Amigos del País y Academias de la época, y para estas instituciones publica algunas de sus más importantes obras. Caído en desgracia con Carlos IV, que desconfiaba de los ilustrados por considerarlos cercanos a los revolucionarios franceses, es nombrado con posterioridad ministro de Justicia con el mismo monarca. Comenzada la Guerra de la Independencia, se incorpora a la Junta Central en apoyo de los patriotas sublevados. Muere poco antes de acabar la Guerra en 1811. Sus obras más importantes, casi todas ellas dentro del género del ensayo, son:

- **Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas:** en este memorial propone Jovellanos una actitud mucho más liberal respecto a las diversiones populares, alejándose de posiciones conservadoras y puritanas. Igualmente, defiende el valor pedagógico y formador del teatro, en la línea de los principales autores neoclásicos.
- **Informe sobre la Ley Agraria:** critica Jovellanos en este ensayo la acumulación de tierras en manos de nobles, así como las leyes que impiden el desarrollo de la economía rural, la endémica falta de cultura de los campesinos y la necesidad de la puesta en circulación de las tierras existentes, aunque sea mediante expropiaciones a la Iglesia y a grandes terratenientes improductivos.

La prosa de Jovellanos se caracteriza por su sencillez, su claridad, su tono pedagógico (el tema docente fue una de sus constantes en sus escritos), como se muestra en su **Memoria sobre la educación pública**, aunque tampoco está libre de cierta emoción íntima ante paisajes y situaciones –como se puede apreciar en sus **Diarios**- que anticipa el Romanticismo.

Baste como ejemplo de la actividad ensayística de Jovellanos y de su claridad y sencillez expositiva, este fragmento del texto **Sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias**, en el que, a propósito de la excesiva subdivisión de los estudios científicos en el país, critica el cansancio y aburrimiento que se provoca en los estudiantes:

Así es como se le prolonga [a la juventud] el camino de la sabiduría, sin acercarla nunca a su término; así es como en vez de amor, le inspiramos tedio y aversión a unos estudios en que se siente envejecer sin provecho; y así también como se llena, se plaga la sociedad de tantos hombres vanos y locuaces que se abrogan el título de sabios, sin ninguna luz de las que alumbran el espíritu, sin ningún sentimiento de los que mejoran el corazón.

JOSÉ CADALSO: NUEVAS SENSIBILIDADES

José Cadalso (1741-1782) ejemplifica bien a las claras la ambigüedad de la prosa ilustrada, estéril en cuanto a lo que hoy consideramos novela, pero rica en contenidos ensayísticos –como Jovellanos- y epistolares –como Cadalso-, siguiendo este último una tradición dialogada que se remonta muy atrás en la literatura española y que, al tiempo, recoge el género de Montesquieu, autor francés ilustrado de principios de siglo.

Educado en el extranjero y en el Seminario de Nobles de Madrid, se inclinó finalmente por su vocación militar, y participó activamente en las tertulias literarias más importantes del momento –como la de Salamanca, con Jovellanos, o la de la Fonda de San Sebastián en Madrid junto con Moratín (padre) . Después de pasar por distintas situaciones de aprecio o desapego oficial, en los que alterna campañas militares con destierros forzosos, muere en el asedio a Gibraltar a la edad de cuarenta y un años.

Sus dos obras más conocidas en la actualidad, *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres*, no fueron publicadas en vida del autor, que conoció un éxito rotundo con **Los eruditos a la violeta** (1772), una obra satírica que ridiculizaba a aquellos que querían presumir de cultos e intelectuales sin tener la formación adecuada, además de criticar los usos educativos del momento y su superficialidad. La referencia a *la violeta* tenía que ver con el perfume usado por los *petimetres*, jóvenes bien situados socialmente pero que carecían de más valores intelectuales que los de querer estar a la última moda francesa, fuese en su vestimenta o en los títulos más conocidos o vendidos en el país vecino que, por supuesto, no habían leído ni entendido.

- **Cartas marruecas** (1789): se trata de la correspondencia mantenida entre tres personajes –dos marroquíes y un español– acerca de las impresiones de uno de los árabes, llamado Gazel, sobre la sociedad y la vida cotidiana de la España del siglo XVIII. El modelo se encuentra en Montesquieu y sus *Cartas persas*, de las que Cadalso tomó un formato que le permitía salir de la realidad española para adoptar un punto de vista –el de Gazel, de viaje por España– que facilitaba la crítica y la extrañeza ante unas costumbres y usos atrasados o contrarios al progreso para la mentalidad ilustrada. Los personajes, la excusa general para las cartas, son ficción, no así los hábitos y tradiciones que Cadalso pone en cuestión desde la más característica postura moderna para el siglo, la de buscar la utilidad, el bien común y la mejora de las condiciones de vida física e intelectual de los españoles.
- **Noches lúgubres** (1789-1790): se trata de una obra que tiene su génesis en el apasionado romance que vivió Cadalso con la actriz María Ignacia Ibáñez. Fallecida ésta de tifus a los veinticinco años, el desconsuelo del autor fue enorme, y se halla en la base de la obra, un conjunto de monólogos y situaciones dialogadas que anticipa el Romanticismo por temática y ambiente: un joven que acaba de perder a su amada proyecta desenterrar su cadáver para luego suicidarse. Las escenas en el cementerio, el ambiente nocturno y lúgubre y las pasiones desatadas por un amor perdido preparan el camino de los románticos, si bien en el propio seno de la Ilustración había aparecido desde un principio esta vertiente sentimental y emocional unida a la propia naturaleza del hombre.



Uno de los argumentos frecuentes en la obra de Cadalso, como en la de tantos ilustrados, es la falta de preparación y la ineptitud cultural y productiva de algunos nobles. Así lo muestra en la carta LXVII (*De Nuño a Gazel*) de las *Cartas marruecas*:

Noticias de literatura, que tanto solicitas, no tenemos estos días; pero en pago te contaré lo que me pasó poco ha en los jardines del Retiro con un amigo mío (y a fe que dicen es sabio de veras, porque aunque gasta doce horas en cama, cuatro en el tocador, cinco en visitas y tres en el paseo, es fama que ha leído cuantos libros se han escrito, y en profecía cuantos se han de escribir (...)). Este tal, trabando conversación conmigo sobre los libros y papeles dados al público en estos años, me dijo: -He visto varias obrillas modernas así tal cual -y luego tomó un polvo y se sonrió; y prosiguió: -Una cosa les falta, sí, una cosa. -Tantas les faltará y tantas les sobrará... -dije yo. -No, no es eso -replicó el amigo (...): -Una sola, que caracterizaría el buen gusto de nuestros escritores. ¿Sabe el señor don Nuño cuál es? -dijo, dando vueltas a la caja entre el dedo pulgar y el índice. -No -respondí yo lacónicamente. -¿No? -instó el otro. -Pues yo se la diré. Les falta -dijo con magisterio-, les falta en la cabeza de cada párrafo un texto latino sacado de algún autor clásico, con su cita (...); con esto el escrito da a entender al vulgo, que se halla dueño de todo el siglo de Augusto materialiter et formaliter. ¿Qué tal? Y tomó doble dosis de tabaco, sonriose y paseó, me miró, y me dejó para ir a dar su voto sobre una bata nueva que se presentó en el paseo.

LA PRENSA ILUSTRADA

Nunca estrictamente considerado como una rama de la literatura, el periodismo arranca en el siglo XVIII con la aparición del primer periódico de edición diaria (*El diario curioso, Erudito... de 1758*) y, más adelante, con otros títulos que serán instrumentos de la erudición y la curiosidad ilustrada.

Tres son los principales ejemplos de esta prosa periodística, destinada al consumo rápido de unos lectores que eran, en su mayoría, burgueses, funcionarios, militares, etc. En primer lugar, el *Diario de los literatos* (1737), una publicación que daba cuenta de las novedades bibliográficas españolas y, en menor medida, europeas del momento. *El Pensador* (1762) consistía en un largo ensayo por número sobre temática costumbrista. Pero es sobre todo *El*

Censor (1781) la gran revista ilustrada; quincenal, colaboraron en ella Jovellanos, Meléndez Valdés, Samaniego, y otros grandes intelectuales del momento, siempre con la mirada crítica puesta en una inoperante nobleza, en el pensamiento ignorante del vulgo, o empeñados en difundir los principios científicos, filosóficos y económicos de la Ilustración. Como se afirmaba en uno de sus números, “*Es menester curar las ideas antes de hacer la guerra a las costumbres*”. Los números se publicaban en forma de Discursos –que hoy entenderíamos como pequeños y breves ensayos-, y no es extraño que el periódico tuviera problemas con la Inquisición y las autoridades, pues no se ahorraban palabras duras ni adjetivos descalificadores cuando los ideales ilustrados estaban en juego:

El más humilde artesano, el más pobrecito oficial atareado al trabajo para servir a los demás, y no vivir a sus expensas, es para mí más apreciable y me parece más digno de un verdadero honor que un Caballero el más ilustre, el más honrado, el más rico, pero al mismo tiempo ocioso e inútil.

LA POESÍA ILUSTRADA

MELÉNDEZ VALDÉS: LA POESÍA DEL SIGLO

Juan Meléndez Valdés (1754-1817) es el mejor y mayor exponente de la poesía del siglo XVIII. Nacido en un pueblo de Extremadura, en una familia acomodada de labradores, se traslada pronto a Madrid para cursar estudios. Ingresa después en la Universidad de Salamanca donde estudia Leyes y dará clases después de su licenciatura. Es entonces cuando toma contacto con el grupo ilustrado de Salamanca, al que pertenecían Cadalso, Jovellanos y Tomás de Iriarte. Este contacto será fundamental para la evolución de su poesía, su pensamiento, y su trayectoria personal. Ingresa finalmente en la carrera judicial, y desempeñará destinos en Zaragoza, Madrid y otras ciudades antes de caer en desgracia, a la par que Jovellanos, y ser desterrado por Carlos IV en algunas localidades castellanas. Se encontraba en Madrid poco antes de la invasión francesa en 1808, y, tras algunas dudas y vacilaciones, acepta el cargo ofrecido por José Bonaparte como Ministro de Educación. Acabada la guerra, esta colaboración con el ejército de ocupación le significaría el destierro en 1813. Murió en Montpellier en 1817.



Fuente de Apolo
en el Paseo del Prado, Madrid.

La obra de Meléndez Valdés recorre las tres corrientes principales de la poesía del siglo: *la anacreóntica, la ilustrada y la prerromántica*, si bien las dos primeras son constantes a lo largo de su obra.

La poesía anacreóntica es, junto con la ilustrada, la más característica del siglo, y tiene como temas la sensualidad, lo breve, el amor tomado como juego inocente, la belleza femenina, la naturaleza descrita idealmente, lo bucólico y pastoril, la fiesta, los placeres sensuales, etc., todo ello con un vocabulario rico en diminutivos, con un léxico amable y suave colorido. La métrica suele ser breve, en arte menor, y con muy distintas combinaciones estróficas. Meléndez Valdés es el máximo representante de esta poesía, de gran éxito durante el dieciocho, y no abandonó el género en toda su vida poética.

Ejemplo de esta poesía suave y aparentemente despreocupada es la oda *A Dorila*:

*¡Cómo se van las horas,
y tras ellas los días
y los floridos años
de nuestra frágil vida!
La vejez luego viene,
del amor enemiga,
y entre fúnebres sombras
la muerte se acerca,
que escuálida y temblando,
fea, informe, amarilla,
nos aterra, y apaga*

*nuestros fuegos y dichas.
El cuerpo se entorpece,
los ayes nos fatigan,
nos huyen los placeres
y deja la alegría.
Si esto, pues, nos aguarda,
¿para qué, mi Dorila,
son los floridos años
de nuestra frágil vida?
Para juegos y bailes
y cantares y risas*

*nos los dieron los cielos,
las Gracias los destinan.
Ven ¡ay! ¿qué te detiene?
Ven, ven, paloma mía,
debajo de estas parras*

*do leve el viento aspira;
y entre brindis suaves
y mimosas delicias
de la niñez gocemos,
pues vuela tan aprisa.*

También destacó Meléndez Valdés en lo que se conoce como poesía ilustrada, obras poéticas filosóficas o morales, que tenían como fin difundir las ideas ilustradas y que, en ocasiones, también sirvieron para inaugurar Academias, celebrar aniversarios de reinados, etc., y que se publicaron en distintos medios, aunque fueron impresas frecuentemente para la prensa de la época –como *El Censor*.

Finalmente, y al igual que sucedió con otros autores –como Cadalso o Jovellanos- es también notable la tendencia prerromántica en la última parte de la obra poética de Meléndez Valdés. La naturaleza se acomoda más al estado de ánimo del poeta, al tiempo que los poemas se llenan de imágenes más identificables con el movimiento romántico; así, y describiendo el invierno:

(...) Porque todo fallece y desolado sin vida ni acción yace. Aquel hojoso árbol, que antes al cielo de verdor coronado se elevaba en pirámide pomposo, hoy ve aterido en lastimado duelo sus galas por el suelo. Las fértiles llanuras, de doradas mieses antes cubiertas, desaparecen en abismos de lluvias inundadas con que soberbios los torrentes crecen. (...)



FÉLIX DE SAMANIEGO Y TOMÁS DE IRIARTE: la poesía al servicio de la moral y de la educación literaria

El siglo XVIII ofrece una variante poética cuya originalidad ha ofrecido una tenaz resistencia al paso de los años: las fábulas versificadas de Samaniego y, en forma distinta, las de Iriarte, se vienen editando y reeditando desde hace más de doscientos años, y aún parecen tener cierta vigencia en el mercado (aunque prosificadas generalmente).

- **Tomás de Iriarte** (1750-1791) provenía de una conocida familia de escritores y altos funcionarios al servicio de Carlos III. Ascendido también él a un importante puesto público, participa en la conocida tertulia ilustrada de la Fonda de San Sebastián, donde coincide con Fernández de Moratín (padre) y con Cadalso. Escribe numerosas obras teatrales, todas ellas dentro de un riguroso gusto neoclásico, así como poesía lírica, pero su obra más conocida y a la que debe su fama es *Fábulas literarias* (1782).

Se trata de una serie de historias protagonizadas por animales, tal y como pedía el género, pero que en vez de contenido moral, contenían unos versos finales con alusiones literarias. Así, en la Fábula XXVI, *El león y el águila*, y a propósito de quien no toma partido, finaliza Iriarte: *Murciélagos literarios, / que hacéis a pluma y a pelo, / si queréis vivir con todos, / miraos en este espejo.*

- **Félix María de Samaniego**, (1745-1801) es el otro gran fabulista del siglo. También de familia ilustre, como Iriarte, escribe sus *Fábulas morales* (1781) para los alumnos del seminario de Vergara, de cuya *Sociedad vascongada de amigos del país* es participante. Amigo de polémicas y de versos de dudoso gusto, tomó sin embargo los argumentos de otros fabulistas europeos –del francés La Fontaine, sobre todo- para su famoso libro. Enemistado con Iriarte desde que éste publicó sus *Fábulas...* por entender que se trataba de un plagio, lo cierto es que la intención es muy distinta, puesto que en el caso de Samaniego se trata de una finalidad moral, no literaria, lo que justifica las moralejas de estas cortas historias rimadas. Así sucede en la conocidísima fábula de *La cigarra y la hormiga*, que finaliza condenando la despreocupada actitud de la cigarra: *“¡Hola! ¿conque cantabas / cuando yo andaba al remo? / Pues ahora, que yo como, / baila, pese a tu cuerpo.”*

El género de la fábula, tal y como lo trataron Iriarte y Samaniego, tenía plena explicación en su tiempo: era una literatura didáctica, sencilla, que conseguía con creces su objetivo, que no era otro que el mostrar el camino recto, honrado y éticamente correcto –sobre todo en el caso de Samaniego- a todos aquellos lectores, generalmente de poca cultura o estudiantes, que se acercaban a su lectura. De otro lado, ambos popularizaron un género que había tenido una larga trayectoria en la literatura española, desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro, y del que Samaniego e Iriarte son magníficos continuadores.

OTROS POETAS

Nos interesa aquí ocuparnos de otras firmas poéticas que escriben pasado el medio siglo, puesto que la producción poética anterior a esta fecha es sobre todo continuidad de la del barroco, si no en las formas sí en los contenidos mitológicos y sensuales. La única reseña realmente importante es la de **Ignacio de Luzán** (1702-1754), autor de una **Poética** (1737), cuyas normas influirían notablemente en los literatos del siglo dieciocho, tanto en poesía como en teatro.

Son dos tertulias las que nos apuntan los nombres de conocidos e importantes poetas dieciochescos, todos ellos ilustrados, y que escriben y desarrollan su obra vencida la mitad del siglo. Es el caso de los escritores de la tertulia madrileña de la *Fonda de San Sebastián* y los conocidos como *Grupo de Salamanca*.

- Entre los primeros destacan, ante todo, dos: **Nicolás Fernández de Moratín** –padre de Leandro, el dramaturgo- y **José Cadalso**, ya tratado anteriormente por su obra en prosa. Tanto el uno como el otro, y exactamente igual que los poetas más importantes de la época, cultivan con gusto la poesía anacreóntica en todas sus variantes mitológicas y sensuales.
- Dentro del *grupo salmantino* vuelve a aparecer Cadalso –omnipresente pese a la cortedad de su vida- y **Meléndez Valdés**. Como tantos poetas de la Ilustración recorren el mismo camino anacreóntico para acabar rindiendo tributo a una poesía más llana y a veces casi prosificada con el fin de adaptarse al propósito reformador e ilustrado de lo que se ha dado en llamar *poesía neoclásica*. Esta poesía, también conocida como ilustrada, se vincula con frecuencia a discursos en Sociedades de amigos del país, Academias, premios literarios, etc.

En este paso de la poesía anacreóntica a la ilustrada –que no fue tal, porque la primera siguió cultivándose en las primeras décadas del siglo XIX- tuvo una importancia enorme el influjo de la gran figura ilustrada de la época: **Jovellanos**. Presente bien físicamente o por amistad en ambas tertulias o grupos literarios, el mejor prosista del siglo fue también poeta de primer orden, y suya es la sugerencia hecha –en forma de *Epístola*- en el tercer cuarto de la centuria sugiriendo a los salmantinos la transición hacia una poesía más acorde con las nuevas inquietudes sociales, más pedagógica y de contenido didáctico. Y sin embargo ello no fue excusa para que él mismo, en su *Epístola del Paular*, anteceda otros nuevos tiempos para una poesía más íntima, personal y con un tratamiento de la Naturaleza cercano al de la una nueva sensibilidad, la romántica. Es en estas *Epístolas* donde se encuentra el mejor poeta que fue Jovellanos, hombre universal, de gran cultura y talento, y que siempre fue un referente para los intelectuales del setecientos.



La Puerta del Sol, Madrid.

EL TEATRO ILUSTRADO: educación pública para todos

El teatro constituyó para los ilustrados el objetivo más importante de su reforma, y el que ofrecía, en principio, mayores oportunidades para educar al pueblo. Era el espectáculo, junto con los toros, más popular, y a los estrenos de las distintas obras acudía un público entregado y enfervorecido, deseoso de novedades cada temporada y que llenaba

los recintos que, aún no numerosos, se hallaban en las principales ciudades españolas. **Madrid**, con sus dos teatros estables –el de la **Cruz** y el del **Príncipe**– era el centro teatral del país.

Las obras de mayor éxito durante una gran parte del siglo XVIII –no siempre las de más calidad– eran las comedias y dramas barrocos que habían degenerado en comedias de santos y *mágicas* – con la magia o hechos sobrenaturales como protagonistas–, de *figurón* –con tipos cómicos característicos–, tragedias históricas, obras de tema militar, autos sacramentales –que se representaban en navidad, semana santa o el Corpus–, etc. Lo más apreciado de estas obras era el espectáculo que hoy llamaríamos de *efectos especiales*, con apariciones y desapariciones de actores y decorados, movimientos militares en escena, con abundantes cuadros de acción en el escenario en los que no faltaba la pólvora para simular el fuego real de fusilería y otros disparatados recursos –a juicio de los ilustrados– que entusiasmaban al público.



El Teatro Español de Madrid, emplazado donde el antiguo Corral del Príncipe.

En este contexto, los intentos de renovar este teatro y llevar a los recintos comedias o dramas de calidad, con buenos argumentos y diálogos que fuesen *útiles* al público fueron pocos y mal recibidos. Sólo a partir de los años setenta del siglo, y con el apoyo de la Corona y sus representantes, comienzan a aparecer obras que siguen las normas del teatro neoclásico, que podrían resumirse en la llamada *regla de las tres unidades* (de origen clásico, y que habían dejado de seguirse desde la época de Lope):

- **Unidad de acción:** sólo sucede una historia sobre el escenario.
- **Unidad de lugar:** el argumento sucede en un único lugar.
- **Unidad de tiempo:** la obra debía abarcar el transcurso de un día como máximo.

A estas reglas habría que sumarle la presencia de pocos actores –para no distraer la atención del espectador– y, si era posible, eliminar las piezas breves de carácter costumbrista que se solían representar en los intermedios –*los sainetes*, alguno de cuyos autores, como **Ramón de la Cruz**, era extraordinariamente popular.

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) fue el único autor ilustrado, realmente de éxito, que consiguió llevar a escena el ideal dramático del siglo de un teatro que educase, que combatiese las creencias erróneas populares, y que erradicase las costumbres anticuadas o perjudiciales para el conjunto de la sociedad. A ello habría que añadir una evidente intención moral, crítica hacia unas élites (la nobleza) que habían abandonado sus obligaciones, de firmes convicciones religiosas no enfrentadas con la modernidad y, en fin, la apuesta decidida por un comportamiento personal ético y responsable, *ciudadano* en el sentido ilustrado.

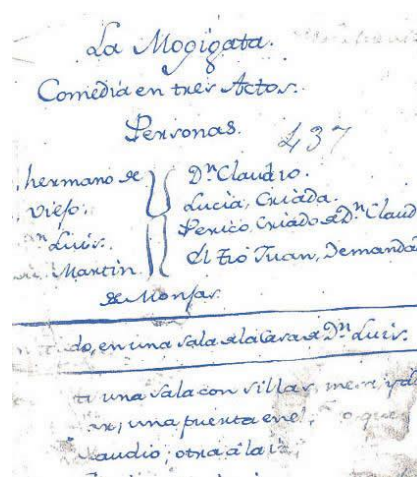
Nació nuestro autor en Madrid, hijo de Nicolás Fernández de Moratín, uno de los escritores más activos de la ilustración española, habitual de la *tertulia de la fonda de San Sebastián* y conocedor de las nuevas ideas del siglo. A diferencia de otros intelectuales ilustrados, no gozó nunca de una buena posición económica, y siempre dependió de las pensiones ofrecidas desde el gobierno y de los amigos poderosos como Jovellanos. Por motivos de esta clase viajó por Europa con distintos cargos secundarios. En París en 1792 tuvo la oportunidad de conocer en persona los desórdenes de la Revolución Francesa, lo cual le hizo afirmarse aún más en su ideología política moderada y reformadora, pero no revolucionaria. Aceptó la



Armonía neoclásica.

dirección, ofrecida por José Bonaparte, de la Biblioteca Real, por lo que tuvo que afrontar las acusaciones de colaboracionista y afrancesado al acabar la Guerra de la Independencia. Viaja a Francia intermitentemente por distintos motivos. Muere en París en 1828.

Entre la producción literaria de Moratín, que cultivó todos los géneros, destacan, especialmente, dos comedias: *La comedia nueva o el café* (1792) y *El sí de las niñas* (1806). En la primera de ellas la crítica se dirige hacia los que escriben tragedias en el más puro estilo barroco siguiendo los gustos populares, mientras que en la segunda la preocupación social y didáctica del autor se enfoca hacia una de las costumbres, a su juicio, más perjudiciales, humillantes y negativas para la sociedad del momento: los matrimonios de conveniencia de muchachas muy jóvenes con hombres mayores e incluso ancianos. La obra está escrita en prosa –al igual que *La comedia nueva*–, y destaca el magistral tratamiento de los personajes. Desde un principio obtuvo un éxito rotundo.



Un manuscrito de Moratín.

EL SÍ DE LAS NIÑAS

El **argumento** trata del matrimonio convenido entre Francisca –una hermosa joven– y Don Diego, un hombre ya mayor. Doña Irene, madre de Francisca, desea así mejorar su posición social. Don Carlos, un valiente joven y sobrino de Don Diego, es el auténtico amor de la muchacha. La obra se resolverá felizmente gracias a la generosidad y comprensión de Don Diego:

D. Diego él [refiriéndose a D. Carlos] y su hija de usted [Doña Irene] estaban locos de amor, mientras que usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece, y éstas son las seguridades que dan los padres (...), y esto es lo que se debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!

La excelente comedia de Moratín se sitúa ya en los albores del Romanticismo y al borde de la Guerra de la Independencia, que cerrará el Antiguo Régimen. Su obra es posiblemente el último intento ilustrado consciente de querer acabar con ciertas costumbres, usos y gustos. Se cierra así un siglo de intentos reformistas, siempre moderados, muchas veces abanderados por la misma Corona, otras veces perseguidos hasta el exilio por el miedo al contagio de la revolución de la vecina Francia. En cualquier caso, debemos a este siglo y sus autores mucho de lo que somos, bastante de lo que pensamos, y el deseo compartido, hasta no hace muchos años, de *normalizar* los hábitos y las costumbres de nuestro país con los europeos. Podríamos decir, con justicia, que estos escritores son nuestros contemporáneos.

PARA SABER MÁS

LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

De entre todas las instituciones académicas creadas durante el siglo XVIII destaca, por su trascendencia para nosotros, la Real Academia Española de la Lengua. Su origen se encuentra en las reuniones que mantenían desde 1711 un grupo de amigos en Madrid en el palacio del marqués de Villena –Juan Manuel Fernández Pacheco–, y que encontraron como motivo de reunión y objetivo principal de la tertulia –algo característicamente ilustrado– elaborar un diccionario para “(...) calificar la energía y elegancia de la Lengua, así para el uso de extranjeros, como para curiosidad de la Nación: y sobre todo para su mayor aplauso y gloria, porque es común vanidad de todas hacer pública la vivacidad y pureza de su Lengua”. El impulso respondía a la consideración dieciochesca de que la Lengua castellana había adquirido su mayor grado de madurez y pureza durante el XVI, y se había acabado de afirmar durante el XVII. A la

Academia le correspondía ahora, como indicaría su lema, “limpiar”, “fijar” y “dar esplendor” a las palabras del español.

Este empeño se vio recompensado con el reconocimiento, en 1713, de la protección real. Nombrado primer presidente de la Real Academia Fernández Pacheco, éste nombró a 24 académicos que se encargarían de elaborar el Diccionario. Para ello, Pacheco propuso partir de ciento diez autores reconocidos desde la Edad Media, de cuya obra se obtendrían las voces del diccionario. A ellas se añadirían otras procedentes de romances, poesía popular, refranes y proverbios, etc., más las definiciones de términos científicos. Sorprende hoy en día la amplitud de criterio de los académicos, que no dudaron en incorporar los autores más importantes del desprestigiado Barroco español –Góngora y Quevedo entre otros- o La Celestina.

En 1726 se publicó el primer tomo del **Diccionario**, apellidado *de autoridades* al incorporar un ejemplo de uso de cada palabra en la obra de un autor reconocido. En 1739 acabó de publicarse el último tomo, pronto seguido de una **Ortografía** (1742), y más tarde de una **Gramática** (1771) que pasó a usarse frecuentemente en las escuelas primarias.

La Real Academia, en la actualidad, tiene su sede en la calle Felipe IV de Madrid, en un edificio inaugurado para este fin en 1894. Del antiguo palacio del marqués de Villena, primer lugar de reunión de los académicos, sólo queda la ostentosa fachada en la Plaza de las Descalzas de Madrid.