

TEMA 1: EL TEATRO EN EL SIGLO XVII. GENERALIDADES.

Lope de Vega (1562–1635) es el que introduce las fórmulas literarias del siglo XVII. Y luego será Calderón quien las herede.

Lope recibe críticas por las novedades que introduce. En 1609, Lope escribe una obra en verso titulada *Arte nuevo de hacer comedias*. Lope es consciente de que introduce una técnica revolucionaria al hacer las comedias.

1. Características generales del teatro del siglo XVII.

- La estructura de la obra había sido, desde el modelo clásico, de 5 actos, pero ahora se introduce la novedad de los 3 actos. Además, se escribe en verso. En la representación, entre acto y acto y al final de la obra, se representan unas obritas, entremeses o bailes, de tal modo que al espectador, la obra le llega fraccionada.

Todo el texto está en verso, excepto las cartas, no se sabe por qué, que están en prosa.

Lope, en *El arte nuevo de hacer comedias*, dice que hay que mantener el suspense del espectador porque si no hay suspense, el público se aburre. Hasta la mitad del tercer acto, no se sabe cómo termina la obra. A veces el espectador sabe como termina la obra, pero aún le queda por saber los caminos que tomará el dramaturgo para conseguir el final.

Muchas obras de Lope están basadas en tradiciones populares y leyendas que todo el mundo conocía. En este caso, el autor explota el conocimiento de la gente: introduce cosas que el personaje no entiende pero el espectador sabe su significado. Hay ironía trágica; esto es que el personaje, sin saberlo, introduce verdades que, por supuesto, el espectador sí sabe porque conoce el final de la obra, por eso el personaje no las entiende, pero el espectador sí.

El modelo clásico suponía una unidad de tiempo, de acción y de lugar. Los dramaturgos del siglo XVII no seguían esa norma y rompían, sobre todo, con las unidades de tiempo y espacio.

Los clásicos pensaban que la unidad temporal debía ser de 12 o 24 horas y que la obra dramática debía tener como espacio solo un lugar.

Lope dice que la cólera del español sentado no permite mantener la unidad de lugar. Los propios personajes son los que van indicando los lugares distintos.

Con la unidad temporal ocurre igual. En el primer acto, la acción corresponde a la juventud del personaje, el segundo y tercer acto corresponden a la madurez del personaje. A veces, dentro de las escenas de un mismo acto, hay un tiempo de días, incluso semanas.

Pero todo esto ocurre en el teatro español, no en el francés, que sigue con el modelo puramente aristotélico de unidad.

La razón por la que existía una unidad de tiempo era para hacer coincidir el tiempo interno de la obra con el tiempo real, es inverosímil que para el espectador pasen 15 minutos y para el personaje 25 años, por ejemplo. Con la unidad de lugar pasa lo mismo, debe ser el mismo en la realidad que en la obra.

Los partidarios de Lope (defensores de la ruptura de la unidad) dicen que en teatro pasa lo mismo que en

pintura, donde un pintor no reproduce exactamente un paisaje, porque no tiene el mismo tamaño que en la realidad.

Los teóricos franceses, defensores de la unidad, pensaban que la obra se debe tomar en el momento cumbre de la crisis en la acción, ya que el interés de la obra se diluye si contamos todo el embrollo. Como ejemplo ponen a Homero, que cuenta los últimos días de la guerra de Troya, no la guerra entera, porque sino aburriría al lector. El inconveniente de esto es que el espectador no entiende la trama, así que el autor tiene que buscarse las artimañas para introducir la información de una manera que parezca natural, para que el espectador entienda el por qué de la acción. En la obra que no se respeta la unidad, esto no hace falta, porque el autor escribe todo lo que necesita, sin necesidad de tener que explicarle al espectador el por qué de una acción repentina e inesperada.

El teatro de Lope está lleno de acción, incluso el del propio Calderón. En general, el teatro del siglo XVII está llano de acción. Cuenta más la complejidad de la intriga que la caracterización psicológica de los personajes.

- Temas: la temática es muy variada. Está basada en la Biblia, pura invención, vidas de santos, pequeñas historias, en romances populares, historia de España, etc. Casi nunca falta la intriga amorosa, aunque la obra dramática trate sobre santos. El honor también es un tema muy recurrente, sobre todo el honor matrimonial (el marido tenía poder para matar a su mujer si sospechaba que ésta tuviera un querido).
- Personajes: hay personajes típicos dentro de las obras dramáticas: el viejo es uno de ellos, el padre o los hermanos de la muchacha que tiene que cuidar, durante la soltería de ésta, su honor de mujer. Otro personaje típico es el galán, siempre acompañado por la dama (que suelen ser galanes y damas). Las comedias de solteros son más bien cómicas, mientras que las que tienen matrimonios, terminan siendo trágicas, sirviéndose el marido del código de honor matrimonial.

Hay personajes casi inevitables en el teatro del siglo XVII:

- ◆ Galanes y damas: desde el punto de vista dramático, las damas juegan un papel más importante a la hora de poner en marcha el mecanismo de la intriga. Con frecuencia es la dama la que inicia los trucos y los engaños para salirse con su propósito y ver al galán. Desde el punto de vista ideológico también tienen un papel importante. En las obras toman la iniciativa y este hecho no coincide con la realidad de la época.

Es la mujer la que complica las cosas. El comportamiento de las mujeres plantea el problema de la moralidad: se comportan de forma poco moral (mienten, enredan, traicionan, etc.) y no reciben castigo por ello.

Los críticos, al referirse al comportamiento de los personajes, utilizan el término vacaciones morales. Hay una moral subyacente a toda la comedia: los que siempre salen perdiendo son los viejos, la moral de la comedia es: los viejos deben abrir paso a los jóvenes, sino, ellos se abrirán paso solos.

Otro rasgo de la mujer es la posibilidad de tener un rasgo varonil, sin ir disfrazadas de hombres. Comportamiento de hombre. Se produce una inversión de papeles.

También es típica la mujer esquiva, la que no quiere casarse, que es castigada por el dramaturgo, puesto que choca con la moralidad de la época y la comedia está a favor de la unión matrimonial.

- ◆ Gracioso: no está demasiada clara su definición. Es un personaje que parece demasiado simple pero a la vez demasiado listo. En las obras de ambientación rural aparecen campesinos hoscos y tontos. Se juega mucho con el reírse con él y reírse de él. Tiene un comportamiento torpe o habilidoso.

Comparte con la dama el mecanismo de la acción, porque es a quien se le ocurren los engaños para que la dama consiga sus objetivos.

El gracioso suele ser el criado del galán, o de la dama si ésta va disfrazada de hombre. Pero la unión que une al amo y al criado es de cordialidad y de amistad, cosa que no se ve, por ejemplo, en *La Celestina*, donde los criados de Calisto envidian a su amo.

El gracioso suele enamorarse de la criada de la dama, y, curiosamente, si la relación entre sus amos no va bien, ellos dejan de verse, para que su relación sea paralela a la de sus amos. Así queda ridiculizado el amor entre la dama y el galán

El papel del gracioso es el de amenizar la comedia, bien metiendo la pata, bien contando chistes, con una nota cómica, pero degradante. El gracioso es un hombre vago, solo quiere dedicarse a comer, dormir y beber, y lo dice abiertamente.

Podría decirse que el gracioso es la proyección del público sobre el escenario: a veces ve los acontecimientos de la obra desde fuera. Incluso él mismo se considera personaje teatral, miembro de una comedia, y acepta su condición de gracioso y su obligación de hacer reír.

Son típicos de él los comentarios metaliterarios.

- ◆ Personajes que representan la autoridad: suele ser un personaje masculino. El personaje de la madre no es frecuente, pero sí lo es el del padre. Los ideales de los jóvenes chocan con los de los viejos.
- ◆ El rey es casi inevitable. Habitualmente aparece como una figura intocable. En el teatro del siglo XVII se hace propaganda de la figura monárquica; esto se muestra, bien poniendo la figura del rey como un hombre justo y sabio (defensa de la monarquía), bien poniendo la figura del rey como un mal rey pero que es respetado por sus súbditos que se resignan ante las malas acciones del rey porque éste es el soberano de la nación (propaganda de la monarquía).
- ◆ Casado: intuye la brutalidad de la ley del código de honor. El casado piensa que su vida en sociedad no será bien vista si, al descubrir la infidelidad de su esposa, no la mata a ella y a su querido.

El código de honor queda deshabilitado si el amante de la esposa es el rey, aunque sí se produce el asesinato de la mujer.

En el caso de que el amante sea un noble, el teatro del siglo XVII admite que el casado muere al noble, pero el dramaturgo se siente obligado a justificar esa muerte con la mala conducta del noble. Por ejemplo, en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*.

- ◆ Campesino rico que tiene que tiene derecho a defenderse con el código del honor. Frente a esta figura, aparece la del campesino humilde y noble, que no tiene esas ventajas. Aparece para favorecer la vida en el campo.
- Lenguaje: Lope de Vega, en *El arte nuevo de hacer comedias*, dice que el lenguaje debe ser sencillo para que el público no se siente ajeno y lo comprendan bien. También dice que no se debe utilizar palabras extrañas, que le sean desconocidas al público, como hipogrifo. Casualmente *La vida es sueño* comienza con esa palabra.
- El estilo y la métrica: hemos dicho que siempre están en verso. Hay una excepción: las cartas. Las obras son polimétricas: se combinan los versos de ocho y once sílabas y las liras con sonetos. Lope establece una especialización de metros por funciones: el romance se utiliza para las narraciones (largo), el soneto para cuando el amado espera a la dama (brevedad), la redondilla para las cosas de amor, el terceto para hablar de algo grave, etc. Parece que en esto hay cierta lógica. Por ejemplo:

buena parte de los romances son narrativos, por ejemplo, los poemas épicos; al no tener un número definido de versos, permiten al dramaturgo la ampliación o reducción de su narración, aunque existen excepciones, pero se suele seguir esta clasificación.

- Representación: debemos tener en cuenta dos tipos de representaciones en el siglo XVII:
 - ♦ Teatro de corrales: se hace la representación siempre de día, a partir de las dos de la tarde, con la luz natural, sólo en las cortes se pueden utilizar antorchas y por eso hay representaciones nocturnas. La obra se representa al aire libre, como la palabra dice, en un corral, en un patio que está rodeado por casas. Una de ellas tiene la entrada. Se puede poner un toldo para cubrir el patio, así se resguardaban de las altas temperaturas del verano a medio día, el exceso de luz y las lluvias.

El escenario no tiene telón y mide 8 metros x 4 metros aproximadamente y 1 metro y medio de altura. Justo enfrente del escenario se ponen los hombres de pie, están separados de las mujeres. Al final, elevada, está la cazuela, que es donde se sientan las mujeres. Hay gradas con asientos en los laterales del corral. También están los entendidos, clérigos, otros escritores, en las celosías de las ventanas, que se llaman aposentos.

En el escenario, detrás de la tarima, hay un telón llamado paño, que se descorre en los momentos claves de la obra.

Como la escenografía es fija, el personaje tiene que introducir al espectador en la escenografía ficticia mediante aclaraciones en los propios textos. Esto se llama acotaciones internas.

TEMA 2: LOPE DE VEGA: *EL PERRO DEL HORTELANO*. OTROS AUTORES DEL CICLO TEATRAL DE LOPE DE VEGA. TIRSO DE MOLINA: *EL VERGONZOSO EN PALACIO*.

Las obras teatrales en el siglo XVII son comedias. Una misma obra puede ser llamada tragedia o tragicomedia indistintamente. Normalmente, la tragedia tiene un final triste y la tragicomedia un final feliz, pero ¿Dónde están los límites?.

Las obras admiten la presencia de elementos trágicos y elementos cómicos. Desde el punto de vista de la época, es más importante la presencia de personajes de distinta condición social, aparecen aristócratas y gente de baja en una misma obra. Hay una confusión social de los personajes (la clase alta se representaba mediante la tragedia y la clase baja mediante la comedia) y de tono (trágico y cómico).

1. Clasificación de las obras de Lope de Vega.

Lope de Vega (1562–1635) empieza a escribir con tan solo veinte años. Debemos subdividir las obras de Lope. La división que parece más clara y útil la propone Rozas, que clasifica las obras basándose en su origen:

- Obras históricas o legendarias: se inspira en leyendas o en lo nacional, se dividen en:
 - ♦ Mitológicas: Lope tiene una comedia basada en la hazaña de cuando Neón quema Roma
 - ♦ Religiosas: basadas, sobre todo, en la Biblia, pero también en vidas de Santos. Hay una comedia basada en San Agustín, San Jerónimo, San Roque, etc.
 - ♦ Historia extranjera: *El gran Duque de Moscovia*. Lope retoma y reelabora un acontecimiento próximo a su época de alguien que se hizo pasar por el zar, la historia real es que matan al impostor, Lope reelabora la obra según su conveniencia y hace que la obra termine con que el impostor realmente es el hijo del zar
 - ♦ Historia, leyenda o tradiciones nacionales: *Fuenteovejuna* (1612), está basada en acontecimientos reales: el asesinato del comendador. También reelabora la historia como a él le conviene. El marco general de la obra es histórico. Hay una idealización de la época de los reyes católicos. Muchas veces también se inspira en el romancero, o en leyendas. Lope

- también se dedica a criticar a sus contemporáneos. Una leyenda es *Peribáñez y el comendador de Ocaña, El caballero de Olmedo*. Éste es el grupo de obras más numerosas
- Basada en la novela y en el cuento italiano: por ejemplo las basadas en cuentos de Bocaccio, *Decamerón* o *Castillo de venganza* o en Mateo Bandello. Los marcos históricos italianos no son, por tanto, casuales.
 - Obras de libre invención: con una serie de subgéneros:
 - ◆ Comedia de capa y espada: de ambientación urbana española, con fuerte componente costumbrista. Son comedias donde el enredo es muy complicado. Tiene un carácter inverosímil de la acción y un carácter realista de la ambientación. Los personajes tienen nombres estereotipados (Celia, Inés, Juan) y no tienen importancia histórica, suelen ser nobles.
 - ◆ Comedias palaciegas: suelen estar ambientadas en un pasado remoto, no son contemporáneas al lector. Muestran a personajes de la clase elevada de la sociedad. El espectador no está familiarizado con el espacio porque suele ser en el extranjero. Hay, por tanto, una lejanía espacial y temporal. Son obras de intriga que juegan con el suspense y el artificio.
 - ◆ Comedias de ambientación rústica: protagonizadas por pastores. Son las más comunes. El espacio es el campo. Con frecuencia, presentan puntos comunes con las comedias de ámbito nacional.

La mayor parte de las comedias cómicas (las comedias son, en general, las obras de teatro del siglo XVII, y el adjetivo cómico se pone porque también podían ser trágicas) se sitúan en la invención de Lope. Las dramáticas en las obras históricas y en la novella italiana. Su época de mayor creatividad es entre 1610 y 1625. Sus obras empiezan a ser conocidas a partir de 1613.

2. *El perro del hortelano* (1613 aproximadamente).

Es una obra no ambientada en Madrid, sino en Nápoles. Diana es la protagonista, aunque es una intriga muy complicada.

A) Personajes:

- ◆ Diana: no es un nombre frecuente en la comedia de capa y espada, pero esto se ve justificado cuando el espectador entiende que la acción se lleva a cabo en Nápoles. Diana nos remite a la mitología, donde la diosa es la contrafigura de Venus, es decir, una mujer pura y casta; ahí vemos la ironía. Diana no se quiere casar, y el dramaturgo, por ello, le castiga haciendo que se enamore de Teodoro. Octavio y Anarda se convierten en la ideología de la época intentando hacer sentar la cabeza a Diana para que se case (verso 90, verso 1600). Vemos el juego de la insinuación por parte de Diana y Teodoro en el verso 546, donde, por cierto, vemos algo no típico en la época: una carta en verso. Diana quiere declararse a Teodoro, pero por la diferencia social no se lo puede decir clara y abiertamente. Así que trata de decírselo, pero sin decírselo *Darme quiero a entender, pero sin decir nada* a través de un juego de palabras con una carta. Esto mismo le pasa a Teodoro. Diana inventa que una amiga suya ha escrito una carta de amor y se la da a leer a Teodoro, en realidad, Diana es quien la ha escrito, se trata, pues, de una estrategia.

R. Girard habla de que es típico en la realidad y en la literatura el hecho de que surja el amor de ver el enamoramiento entre dos personas.

La actitud de Diana frente al honor es frecuente en el siglo XVII, como se ve en los versos 2623. Hay una maldición contra el honor que aparece en las obras trágicas. En las obras calderonianas los personajes maldicen el honor porque les obliga a matar, le obliga a hacer lo que no quiere, pero en esta obra es distinto, porque no es una tragedia. Además, intuimos que, dado el tono de la farsa, habrá una solución final. En el

verso 2697 Diana sigue oprimida por el código del honor.

La crueldad, casi brutalidad, del personaje de Diana, con sus constantes amenazas a Teodoro (verso 1117), a Marcela y al gracioso (verso 3303) hacen que el dramaturgo haya puesto el papel masculino de la relación a Diana. Es un personaje acostumbrado a triunfar y a dominar la situación, no sólo con los demás, sino también consigo misma. Y el hecho de no poder ahora ni controlarse asimismo, enamorándose, ni a los demás, hace que Diana enfurezca y solo sepa pronunciar amenazas (verso 1623). Al final de la obra, ni puede controlarse asimismo ni a los demás.

A veces Lope mete canciones populares que sirven de resumen o comentario de la acción. En *El perro del hortelano*, Lope de Vega ha insertado una canción a modo de comentario y juicio del dramaturgo, debido a su facilidad estilística, parece una canción pseudo popular, imitando las cantigas gallegas

El hecho de que el amor en esta obra se da entre clases sociales distintas es un acontecimiento aislado ya que, en el siglo XVII, la norma era que los amores estaban marcados por las clases sociales.

La actitud de Diana frente al amor es frecuente en el teatro de la época. Maldicen al honor porque le impide mantener relaciones amorosas. Frecuentes maldiciones al honor cuando éste le impide realizar las acciones que desean. Diana maldice al honor por tenerlo. Esta maldición contra el honor tiene un timbre distinto al que suele tener en el teatro, pues no desemboca en una tragedia, como solía. Diana es cruel con Marcela, con Teodoro.

Normalmente es el hombre el que dirige la acción en el teatro del siglo XVII, no es así en el caso de *El perro del hortelano*.

Lope da gran protagonismo a la mujer, *La dama boba*.

- ◆ Teodoro: al hablar de Teodoro aparecen dos imágenes clásicas, que se usan por la elevación, enfatiza un fracaso glorioso. La ascensión en la que Teodoro piensa es social y amorosa. La primera imagen es la de Ícaro, narra la tradición que Ícaro, hijo de Dédalo, escapó junto con éste del laberinto en el que fueron encerrados por el rey Minos, valiéndose de unas alas unidas al cuerpo por medio de la cera. Pero, Ícaro, desoyendo las instrucciones de su padre, se acercó en su vuelo demasiado al sol, con lo que se derretió la cera que le unía a sus alas, y cayó al mar, donde murió. La segunda imagen clásica es la de Faetonte, hijo de Helio y Clímene. Cuando supo quién era su padre, fue a pedirle que lo dejara guiar sus caballos desde el Oriente. Lo concedió Helio y el muchacho en su fogosa juventud, los lleva arrebatadamente y se encabritan produciendo en el mundo mil desastres. Claman todos a Zeus en demanda de remedio y Zeus lo mata con un rayo. Fue a caer en el Eridano y sus hermanas, que lo habían seguido contemplando desde la tierra se convirtieron en árboles de ámbar que gotean lágrimas constantemente. Continuamente se hacen referencias a las plumas: (verso 805): Pluma de escribir (secretario), le puede llevar a la ascensión social, como las plumas de Ícaro le llevaron a rozar el sol, (verso 120) plumas del sombrero de Teodoro que se relacionan explícitamente en el texto con las plumas de Ícaro. El sombrero testimonia la ambición social de Teodoro porque está lleno de plumas. Se confunden unas con otras porque ambas plumas permiten elevarse. El ascenso amoroso implica a su vez el ascenso social y ambos están reflejados con el juego de palabras.

En el verso 2020 hay una situación tópica, el hombre escribe de rodillas, delante de la mujer porque su condición social de secretario le obliga a estar así. Pero esta situación puede tener varios significados: significación amorosa, la típica imagen del galán arrodillado ante su amor; significación marcada por la situación social a la que pertenecen los personajes; Teodoro se encuentra como los ajusticiados, los que esperan la muerte están de rodillas y agachan la cabeza, Teodoro hace referencia a hoy me mata o me

destierra.

La relación entre Diana y Teodoro hace que la obra tenga un planteamiento curioso en cuanto a los hombres y las mujeres: Teodoro se comporta como una mujer, las mujeres suelen ser volubles, según la visión del siglo XVII, pero en este caso será Teodoro el que esté con una y con otra. El gracioso le compara con una mujer fácil

Se ve claramente en la obra como Teodoro y Diana tienen una inversión de papeles: Diana es la que lleva los pantalones, sale por la noche a ver qué sucede, y Teodoro es el que depende amorosamente de Diana. Incluso, cuando Diana le hace sangrar, se hace una alusión a la pérdida de la virginidad a ti te ha hecho sangrar, te paga como a una prostituta

La relación entre Diana y Teodoro es especial, los dos juegan papeles diferentes: una no quiere arriesgar su honor, el otro no quiere arriesgar su físico por cortejar a una mujer de condición más alta que la suya.

- ♦ Tristán: es el gracioso de la obra. Los graciosos suelen hablar, cómicamente, con diminutivos, es claramente su caso. En esta obra se generaliza el tópico del gracioso en las obras de capa y espada: un personaje serio adquiere las propiedades de aspecto cómico del gracioso. Esta obra no es de capa y espada, sino que es una comedia más de carácter cortesano.

Es contradictorio que el gracioso se llame Tristán, ya que Tristán viene de triste y el gracioso ameniza la obra cómicamente.

Hay una parodia al petrarquismo, al amor idealista petrarquista de la época: versos 480–498: lealtad de Tristán hacia su señor: él inventa el engaño del noble para que Teodoro pueda casarse con Diana. Escena grotesca cuando se disfraza de griego para engañar al marqués.

- ♦ Marcela: tiene un relieve mayor que el que suelen tener las criadas, un papel más importante: ella toma la iniciativa amorosa (con Teodoro verdadera y falsa con Fabio). Hay un intento, por su parte, de que la pareja secundaria sea paralela a la principal, pero Teodoro no siente los celos como sí lo hace Diana. Marcela parece el personaje más pasional en la obra y el que peor acaba; se resigna al final, pero resignarse no es un rasgo negativo en la época, es característico en las comedias del siglo de oro. No hay que sorprenderse de que al final un personaje admita un matrimonio que al principio no había querido.

El final de la obra no puede considerarse feliz porque los personajes son antipáticos, aunque precisamente el hecho de ser antipáticos les gusta a los lectores y ven un final feliz

Se admiten comportamientos en los personajes que no se admitirían en otros géneros y por eso, para algunos, los personajes simpatizan y a otros les caen mal. Es imprescindible leer la obra como una farsa o comedia.

El teatro de títeres es casi la quinta esencia de la farsa. *El perro del hortelano* simpatiza, se puede leer de las dos formas: comedia, de forma sentimental; farsa, más simpatizante

El episodio más llamativo es el engaño final en virtud del cual el noble rico adopta a Teodoro como hijo. Es muy frecuente que un personaje encuentre, al final de la obra, el hijo que había perdido, como se ve en *El libro de Apolonio*. El niño ha sido educado por los gitanos, por un mesonero, en una clase social inferior a la que le corresponde. El final de la obra termina con el encuentro del hijo y el padre, un final feliz. Lope ridiculiza el tópico de la fuerza de la verdad, ya que es la mentira la que gana en esta obra. Esto se ve en los versos 3113, donde se dice que el noble tiene una sangre distinta al resto de los hombres, es más valiente, más guapo, su simple aspecto físico nos dice que es burgués. Sin embargo, Teodoro no puede parecer noble porque no lo es. Queda así ridiculizada la idea de la fuerza de la sangre que vemos, por ejemplo, en Cervantes.

Se sabe que la obra es posterior a 1612 porque en ella se hacen alusiones a *Soledades* de Góngora, y ésta obra es de 1612.

Queda por destacar el título: es frecuente en Lope de Vega el utilizar como títulos refranes populares relacionados con la obra. En este caso *El perro del hortelano*, el refrán termina ni come ni deja comer, alude a Diana, que ni deja que Marcela y Teodoro sean felices, ni lo intenta ser con Teodoro.

3. Discípulos de Lope de Vega.

El sistema dramático de Lope tuvo mucho éxito, por eso tuvo mucho seguidores, entre ellos, cabe destacar cuatro que son los más notables:

- Guillén de Castro, en Valencia: representante de dramaturgos valencianos. Lope estuvo desterrado en Valencia cuando tenía veinticinco años y su estancia allí es fundamental para su obra. Valencia, por su posición geográfica, tiene contacto directo de comercio y cultura con Italia, y es en Valencia donde Lope toma contacto con el Renacimiento italiano. Guillén de Castro tiene dos etapas en su obra fundamentales:
 - ♦ Etapa previa a la influencia de Lope de Vega: muy próxima al teatro anterior de Lope. Con gran fascinación por los argumentos trágicos. Está dentro del grupo llamado trágicos de Felipe II y cultiva el teatro llamado teatro de la crueldad donde intenta impresionar al público a través de la brutalidad
 - ♦ Etapa posterior a la influencia de Lope de Vega.

Las características del teatro de Guillén de Castro son:

- ♦ Entusiasmo por lo trágico, cosa que no comparte con Lope de Vega
- ♦ Escasa importancia de la figura del gracioso. Está más cerca de los pastores cómicos o el bobo del siglo XVI

Las *Mocedades del Cid* hizo que la figura del Cid se conociera en Francia. En la obra se plantea un conflicto moral: el padre de Doña Jimena mata al padre del Cid, el Cid mata, por defender el código del honor, al padre de Doña Jimena, y Doña Jimena pide la cabeza del Cid mandando un caballero para que le mate. El Cid mata a ese caballero y le lleva su cabeza a Doña Jimena, que se casa con el Cid gustosa. El problema moral está en Doña Jimena y en el Cid: por un lado, está el código amoroso por el que no deben enfrentarse, Doña Jimena al Cid, ni el Cid con el padre de Doña Jimena, y por otro lado el código del honor, por el que el Cid debe matar al padre de Doña Jimena y ésta debe pedir la cabeza del Cid. En este libro, Guillén de Castro muestra su gusto por lo dramático y la ausencia del gracioso y de rasgos cómicos típicos de la época.

- Vélez de Guevara: intensifica los elementos líricos de Lope. Trata temas legendarios o romances populares. Tiene dos obras fundamentales:
 - ♦ *La serrana de la Vera*: donde retoma la imagen de la serrana como un personaje marcado por rasgos masculinos. Hay un personaje femenino, Gila, que ha sido violada por un capitán, por lo que jura vengarse de todos los hombres haciéndose pasar por un bandolero. En las montañas, ataca y mata a todos los hombres que pasan por allí, a todos excepto a uno: al rey Fernando el Católico. Gila muere a manos de la justicia por bandolera. En la obra se presentando dos tipos de serranas: Isabel la Católica (que tiene virtudes viriles) y Gila (que es plenamente viril)
 - ♦ *Reinar después de morir*: Está basada en la leyenda de Inés de Castro, amante del futuro rey de Portugal, que cae muerta a manos de unos hombres mandados por el rey, por el bien de su hijo. Cuando el rey muere, el amante de Inés hace que sea desenterrada y coronada, todos los súbditos deben besar la mano del cadáver, los asesinos de Inés pagarán con la muerte. A Guevara le interesa el aspecto macabro de la historia

- Ruiz de Alarcón: mexicano que viene a España muy joven y, por tanto, sus rasgos serán típicamente nacionales y no hispanoamericanos. Lo más llamativo de su teatro es el carácter moralizante
 - ♦ *La verdad sospechosa*: el protagonista miente para ganar beneficios, incluso miente por el simple placer de mentir. El dramaturgo castiga duramente al personaje haciendo que no consiga a la mujer que ama y casándose con otra mujer a la que no ama
 - ♦ *No hay mal que por bien no venga*: de nuevo vemos un refrán como título de una obra, lo que nos muestra lo normal que era aquello. Esta obra también es conocida como *Don Domingo de don Blas*. Don Blas es el protagonista de la obra. Es un personaje muy curioso, ya que no se porta como el típico galán de comedia sino que renuncia a las incomodidades de los galanes (trasnochar para cantar una serenata a su amada, esperar a que ella le ofrezca asiento, etc.). a pesar de esto, hay un conflicto con el rey y don Blas hace frente a toda clase de peligros e incomodidades por salvar a su propio rey.

4. Tirso de Molina.

El otro gran dramaturgo discípulo directo de Lope de Vega es Tirso de Molina. Es veinte años más joven que Lope, por lo que cuando empieza a escribir teatro, el sistema de Lope ya ha triunfado. Desde el principio escribe teatro muy maduro.

Es clérigo, y por ello las críticas de inmoralidad, las famosas vacaciones morales, que se le hacen a la comedia serán más duras cuando se refieren a Tirso de Molina, ya que debe dar ejemplo como clérigo.

Su obra, temáticamente, se divide en:

- Dramas históricos o legendarios: donde hay una trilogía sobre la familia Pizarro
- Dramas religiosos: probablemente las obras más conocidas son *El burlador de Sevilla y el condenado por desconfiado*, aunque hay problemas con la autoría de ambos:
 - ♦ *El burlador de Sevilla*: se ha atribuido la autoría a Andrés de Claramonte, pero no hay seguridad para atribuírsela de una forma segura a uno o a otro.

La obra es el punto de arranque de la escenificación de la figura de Don Juan. Tirso de Molina ha juntado dos ideas esenciales:

Leyenda folclórica del convite macabro: en varios países europeos, se conoce la leyenda del hombre que se encuentra con un muerto y cenar juntos. La idea de que el muerto sea una estatua es algo específico de la tradición española

Tirso de Molina toma la idea macabra y la une con la idea del libertino Don Juan que conocemos.

Hay que señalar, en el texto de Tirso, que el Don Juan es castigado, es llevado a los infiernos. El don Juan de Tirso no es un romántico, como el de Zorrilla, que se arrepiente al final y termina con Inés, sino que se mantiene firme en sus ideales de libertinaje hasta acabar en los infiernos.

Los espectadores modernos simpatizan con la figura de Don Juan, incluso algunos dramaturgos le describen mostrando su simpatía por él. Éste no es el caso de Tirso, que no defiende la rebeldía de Don Juan ya que piensa que ésta está respaldada por el rey y por la sociedad, que no comparte las ideas de Don Juan pero que aplaude sus actos.

- ♦ *El condenado por desconfiado*: el ermitaño Paulo pregunta sobre su destino, recibe la respuesta de que su destino será igual que el de Enrico. Enrico es un bandolero. Paulo intenta convertir a Enrico para no terminar en los infiernos, como él, pero al no dar resultado su estrategia, decide que si será condenado, que sea con razones, y deja sus hábitos y se hace

bandolero. En el último momento Enrico se arrepiente con ayuda de su padre, y al morir se salva. Esto no pasa con Paulo, que va a los infiernos por bandolero. Tirso juega aquí con el destino marcado, que en este caso Enrico no tiene: cambia su destino arrepintiéndose de sus actos

- Comedias cómicas:
 - ◆ Comedias de capa y espada
 - ◆ Comedias palaciegas: ambientadas lejos en tiempo y espacio, pero semejantes en cuanto al final y a la temática, que es amorosa.

El teatro cómico de Tirso está a medio camino entre Lope y Calderón. Hay una infinitamente mayor complejidad en los enredos. Tirso y Calderón crean los mayores enredos de la época. En Tirso hay clara conciencia del valor de su teatro y de la importancia del teatro como arte y símbolo de la vida humana, por eso son continuas las reflexiones metaliterarias.

En *Historia de la orden de la merced*, que es la orden a la que Tirso de Molina perteneció, vemos valiosas fuentes históricas.

Tirso es autor también de novelas cortas, a la manera de las italianas

5. *El vergonzoso en palacio*.

Es una obra muy parecida a *El perro del hortelano*. Aparece en 1621, en el libro *Cigarrales de Toledo*, que es un libro de obras de teatro con un pretexto. Como el *Decamerón* de Boccaccio.

A) Personajes.

- Mireno: Tirso juega aquí con la verdad y la mentira. Mireno cree ser pastor y se hace pasar, en la corte, por un noble. En realidad Mireno es noble, porque su padre era el hermano del rey. Pero hay algo típico de la época: aún sabiendo que, en principio, Mireno es pastor, al cambiarse las ropas con Ruy, éste señala lo bien que le quedan, mientras que a Tarso no le estarán nada bien, ya que éste sí es un verdadero pastor.

Está aquí la clásica referencia a la pluma como ascensión social por medio de su profesión de secretario, como veíamos en *El perro del hortelano*, y como medio de ascensión por las plumas de las alas.

Sin embargo, cuando Madalena le propone que sea el secretario del duque, a Mireno le parece poco, porque dice que él aspira a más. Aquí hay otra alusión a la fuerza de la sangre: la verdad de que Mireno no es pastor, sino un noble que aspira a algo, está por encima de la verdad que Mireno cree tener, ya que piensa, hasta el final de la obra, que es un pastor.

Mireno es un personaje muy ambicioso. Primero va a hacerse pasar por un caballero y luego aspira a una dama que no pertenece a su clase social. Éste es otro indicio que Tirso nos da para dudar de la verdadera clase social del personaje.

Tarso anima a su amo Mireno a declararse, algo típico en la época. Incluso dice explícitamente que es tarea de hombres.

El motivo del disfraz, ya mencionado antes, obsesiona a Tirso en ésta y en otras obras en varios planos:

- ◆ Ficción del disfraz que apunta a la verdad
- ◆ Verdad que es mentira
- ◆ Verdad que es verdad

El comportamiento de Mireno hacia su enamorada es el de decir sin decir ya que, en principio, son de clases sociales diferentes. Hay aquí un juego semejante al de *El perro del hortelano*, porque ambos enamorados deben decirse que se quieren sin decírselo.

- Madalena: Tirso, como ya hemos dicho se basa en *El perro del hortelano* para hacer esta obra. Nos debemos fijar cuando hablemos de los personajes femeninos en Diana. En esta obra, las cualidades de Diana se han escindido al igual que el protagonismo. Madalena no es más importante que su hermana Serafina, sino que sus historias son igual de importantes.

Madalena toma de Diana el enamorarse de alguien que es de un rango inferior en la clase social y no puede hacer públicos sus sentimientos. Sin embargo, tiene la necesidad de decírselo a Mireno, o don Dionis, como ella cree que se llama.

Su padre, el duque, le ha comprometido con el conde de Vasconcelos, y ella, como mujer sumisa que se limita a obedecer a su padre, acepta el compromiso. Hasta que llega a la corte Mireno como prisionero. Ella se enamora al instante y, debido a la repentina boda con Vasconcelos, ella pasará la noche con Mireno en su cuarto.

- Serafina: es la hermana de Madalena. El rasgo de Diana que le corresponde es el de no querer casarse. No cree en el amor y no pretende la felicidad de su padre a su costa. Es lo que se llama mujer esquiva

Es un personaje muy complejo. Tirso juega con ella al travestismo. Serafina se disfrazará de hombre para una función y cuando ensaye la obra con Juana, se meterá tanto en el papel que ir a besar a Juana. Ella se siente cómoda vestida de hombre y no tiene ningún reparo en decirlo.

El dramaturgo castiga a ésta mujer esquiva haciéndola que se enamore de ella misma, vemos aquí, explícitamente señalada, la figura de Narciso: Antonio manda pintar a Serafina cuando ésta está disfrazada de hombre y luego se lo muestra. Ella, que no se reconoce, se enamora de tan hermoso caballero. Juana se dará cuenta de lo sucedido y dice que el castigo más grande para alguien que nunca amó a nadie es enamorarse de sí mismo sin saberlo.

- Tarso: es la conocida figura del gracioso. Amigo y siervo de Mireno, le acompañará en su viaje a las cortes y elegirá su propio nombre, al igual que Mireno elige don Dionis, que será Briso.

Es pragmático y tiene una visión desengañada de la situación. Está en el aspecto de relación entre poesía y amor y lenguaje amoroso.

El hecho de que sea pastor está tomado por motivos de fuentes italianas, pero también se emparenta con el pastor bobo del siglo XVI.

Como personaje de clase baja, no utiliza un vocabulario culto y confunde, por ejemplo, la r y la l, diciendo copras en vez de coplas.

Su figura es curiosa, porque empieza siendo un pastor conocido y se va desarrollando como gracioso.

Su final no sigue las normas del teatro del siglo XVII, ya que no se enamora de alguna criada de la enamorada de su amo. En cualquier caso, no es un final incoherente, porque, debido a que su clase es inferior a las de los criados, se enamora de alguien inferior. Melisa es la pastora que, desde el principio de la obra, deseará a Tarso, y viceversa.

B) Temas.

Hay una relación entre ficción y realidad. Una manifestación de este juego es el artificio del teatro dentro del teatro (ficción dentro de ficción). Doña Serafina hace un elogio del teatro como medio de ficción. Aquí no parecen acumularse recursos característicos de Tirso, no se aplica exactamente a las comedias realistas de Tirso, no encaja con la concepción de la comedia de Tirso y de Lope.

Tanto en la escena nocturna como en la realista, Tirso juega con los personajes: don Antonio tiene que cambiar el tono de voz, doña Serafina representa el papel de un hombre.

Hay una frontera muy permeable entre realidad y ficción: el tema del sueño. El motivo del sueño crea una segunda realidad; pero en Tirso está dormida Madalena, que finge soñar (ficción al cuadrado, así revela la verdadera realidad de sus emociones y situaciones a través del sueño). Es una escena muy complicada ya que hay una doble ficción que revela la naturaleza de las dos personas, sus sentimientos. Madalena tiene que cambiar de voz para hacer del Mireno que habla en su sueño. El tema de los sueños es muy típico de la época, como se verá. También Tirso dice los sueños, sueños son

El espejo y el retrato (como mito de Narciso): aparece un retrato, pero en realidad el retrato no hace más que mostrar al que lo mira: Serafina; por lo que el retrato es un espejo

Al multiplicar todos estos motivos de confusión, hace que la intriga sea muy compleja.

Hay juegos literarios muy recurrentes, como el juego de la pluma que también aparece en Lope, no sólo en Tirso. Juegos de palabras, creaciones verbales frecuentes, o las imágenes gongorinas, etc. son típicos de Tirso. Un ejemplo de imagen gongorina es *argenta espumas, céspedes deshace...*, el caballo deshace el césped al pasar, y acrecenta las espumas, las olas cuando pasa por la playa.

6. Diferencias entre Lope y Tirso

Los personajes de Lope tienen una ambigüedad y complejidad más marcada que los de Tirso. El personaje de Lope es distinto.

El final de Lope es más disparatado y revolucionario que el de Tirso.

Lo cómico está en relación con dos características: la comedia, cómico como gracioso; o la comedia como obra con final feliz (positivo y previsible). Desde este punto de vista, *El vergonzoso en palacio* parece ser una comedia más convencional; el teatro de Lope es más ácido. Se podría decir que es más comedia la de Tirso.

TEMA 3: CALDERÓN DE LA BARCA: LA VIDA ES SUEÑO. OTROS AUTORES DEL CICLO TEATRAL DE CALDERÓN DE LA BARCA.

Hay que distinguir entre tres fechas importantes:

- 1560: Lope de Vega
- 1580 aproximadamente: Tirso de Molina
- 166–1687: Calderón de la Barca

Les separan muchos años a los tres. El sistema ya está completamente asentado. Calderón vivió un auge del teatro cortesano: escribió para la Corte, no solo en los corrales de comedias: el espectáculo visual es mayor y muy importante para el teatro de la corte.

Es el principal autor de los autos sacramentales y el que consagra éste como género dramático. Aunque Lope y Tirso también escribían auto sacramentales, Calderón lo consagra como género.

Calderón abarca varios ámbitos: corrales, Corte, el del Corpus en la calle (autos sacramentales), etc.

Lope tenía miedo de los jóvenes dramaturgos que le iban a suceder. Uno de estos jóvenes es Calderón; que realmente le iba a desbancar. Lope tiene cincuenta y tantos, Tirso treinta y tantos pero Calderón tan solo trece años. Por eso de advierte en Calderón un lenguaje más influido por Góngora y toda la poesía barroca, pues él creció con ello y a Lope y a Tirso les tocaron años más druso

El lenguaje de Calderón no tiene la fluidez del teatro de Tirso o de Lope, sino que es más embarrado

La concepción de la realidad se ve en sus dramas serios, donde es un mundo caracterizado por la violencia: la naturaleza violenta que ha salido de su orden habitual (tormentas, volcanes, etc.). También hay imágenes de confusión de elementos con implicación de violencia (aire y agua, aire y fuego). Las situaciones de violencia física contra alguien (tiran a alguien por la ventana la guerra...). Hay situaciones de tensión (enfrentamientos entre padres e hijos que suelen resolverse a favor de los hijos). Tiene, Calderón, situaciones de desajuste en el mundo humano, desajustes en la naturaleza, etc.

Calderón tiene una idea de que nada es estable. Lo que creemos falso resulta ser lo verdadero y viceversa. El mundo es una realidad teatral, no sólida. Es el *carácter ilusorio*.

La confusión reina en el mundo. La imagen del laberinto aparece continuamente como símbolo del personaje que aparece perdido en la propia realidad.

Calderón tiene una visión pesimista de la realidad. Hay una imagen existencialista de un mundo caótico, injusto, en que no podemos orientarnos. Acoge los dogmas de la Iglesia católica para explicar sus dramas; siembre busca los dogmas más oscuros

Los personajes intentan tomar conciencia de la realidad. Son personajes muy razonadores, de ahí los grandes monólogos. El personaje está sólo y se enfrenta al mundo con un razonamiento mediante el silogismo (dos premisas y una conclusión), por analogía (los personajes intentan resolver su caso comparándolo con una fábula, otra persona o con situaciones de la vida natural), por disyuntiva (el personaje se convence de que debe actuar de una forma, obrar de una manera concreta, pero él concluye obrar así ante cualquier situación, pase lo que pase debe hacer eso). Calderón intenta reorganizar la obra: personajes antiestéticos, situaciones paralelas, parlamentos paralelos, etc. Calderón hace un teatro con trasfondo caótico expresado con un rigor casi matemático en la forma: personajes paralelos, discursos paralelos, etc.

1. Características de la obra de Calderón.

- Calderón inventa personajes paralelos: un personaje defiende a otro en una tirada, el otro le ataca, por ejemplo:

P1: Veo despeñarse un caballo

P2: Veo naufragar un barco

P1: En este monte se despeña un caballo

P2: En este mar naufraga un barco

- Tendencia a dar relieve a un único personaje (a diferencia de lo normal, que eran dos), ya sea masculino o femenino. En obras de tipo filosófico y religioso domina un personaje y el resto son inferiores. El personaje principal adopta un carácter de rebeldía. Hay personajes secundarios y otros aun más inferiores. Exageración en el trazado del personaje principal.

- Gusto por lo lujoso, lo teatral y lo ostentoso. Aparecen muy marcada la violencia, las riquezas de los reyes, etc.
- El lenguaje está muy marcado por el gongorismo, por el brillo de las metáforas, oro, piedras preciosas, etc.
 - ◊ Búsqueda de estructuras simétricas y sintácticas, como la estructura de los *versus rapportati*, que aparecen continuamente en los versos de Calderón, tanto los destinados a un único personaje como a varios personajes. El *versus rapportati* consiste en tomar dos enunciados simétricos y poner sus dos sujetos juntos, sus dos verbos juntos y sus dos predicados juntos. Esto también se ve en Góngora.

Juan come manzanas

María bebe vino

Juan y María

come y bebe *VERSUS RAPPORTATI*

manzanas y vino.

- ◊ Gusto por el esquema de diseminación y recolección, se trata de hablar a lo largo de unos diez versos sobre, por ejemplo, la salamandra, el fénix, los centauros, etc, y al final, en un único verso, se resumen los objetos de los cuales se ha estado hablando con anterioridad. Aparece en el primer monólogo de Segismundo (Nace el avenace el brutonace el peznace el arroyo). También aparece en Góngora.
- ◊ Repetición de un mismo esquema sintáctico más o menos parecido en su forma más sencilla y la repetición también de una misma función. Se pueden llegar a acumular seis o siete versos y seis o siete sustantivos que funcionan como sujeto. Las estructuras repetidas se dan también en Lope y en toda la literatura del siglo XVI y XVII, pero de forma más escasa. En Calderón tiene una gran densidad y exageración.

Si no me escuchas,

si no me miras, mismo esquema sintáctico

si no me atiendes

produce mucha lentitud en el

desarrollo de los diálogos, los

monólogos y, en definitiva, en la

acción.

Esos círculos de nieve el cielo

esas orbes de diamantes...

esos globos cristalinos

que las estrellas adornan

y que campean los signos
son el estudio mayor
son los libros donde
esos dorceles de vidrio el cielo
que el sol ilumina a rayos
trece o catorce versos para expresar
lo que se puede decir en uno.

- ◊ Gusto por los materiales preciosos.
- ◊ Es un lenguaje distinto al de Lope y al de Tirso.

2. Clasificación de las obras de Calderón.

- Teatro propiamente cómico.
- Palaciegas: ambientadas en espacios y tiempos lejanos.
- Capa y espada: ambientadas en ciudades españolas (Madrid, Sevilla y Toledo). Tiene elementos costumbristas. Coincide con el momento actual del autor y de los espectadores. Una de estas obras es *La dama duende*, que tiene una complejidad en la intriga aunque algo simplificada, con el anterior esquema, está más próxima a *El vergonzoso en palacio* que a Lope de Vega debido a la construcción de la intriga.
- Dramas serios: son tragedias de destino. Tienen un esquema muy parecido todas ellas: hay un personaje que lee en los astros su propio futuro funesto y lo intenta evitar y son precisamente los pasos que da para evitar ese destino los que le llevan a él. *El mayor monstruo del mundo/ de los celos* tiene como protagonista a Herodes y a su esposa Mariem. Mata con una daga a su mujer, echa el arma al mar, la daga llega a la playa y él se mata con esa misma arma. Se ve en la obra una ironía trágica: al tratar de evitar ese destino llega a él. En *La vida es sueño* también hay un vaticinio original: los astros anuncian una premonición catastrófica y el rey trata de evitarlo.
- Tragedias o dramas de honor: es característica *El alcalde de Zalamea*. En este tipo de obras el personaje considera que debe y puede defender su propio honor. Es típica la figura del campesino que se enfrenta a un noble para defender su honor. Entre los años 1610 y 1620 se acumulan los personajes villanos que buscan su honra. en *El alcalde de Zalamea* aparece un capitán que termina violando a una campesina llamada Isabel, que es vengada por su padre, Pedro Crespo. Don Álvaro de Ataide es encarcelado y mandan matar al padre de Isabel. Cuando le van a matar aparece el rey y le da la razón a Pedro.
- Dramas de honor matrimonial: es un tipo de obras que se puede introducir en este apartado y como obras independientes debido a su gran número. Ejemplo de estas obras es *El médico de su honra*, que se abre con la caída del caballo del infante don Enrique (la caída del caballo es típica en Calderón porque simboliza que el personaje comienza a perder el control), es recogido por doña Lucía y don Gutiérrez. Antes de que Lucía se casara con Gutiérrez había sido cortejada por este infante y el amor había sido correspondido. Entonces, al reencontrarse don Enrique vuelve a cortejarla pero ella lo rechaza, Gutiérrez lo descubre y mata a su mujer Lucía creyendo que le ha sido infiel. En estas obras es típico la confusión de personalidades, las malas interpretaciones por parte del marido, el ex pretendiente que llega cuando la mujer ya está casada, el cortejo, el rechazo de ella, la mala

interpretación del marido y el asesinato de la mujer para guardar el honor, a pesar de que el marido no quiere matarla, pero el código del honor le obliga hacerlo. El esquema es siempre el mismo: reencuentro de la mujer con un antiguo amante y las sospechas del marido que llevan a la muerte de la mujer.

- Dramas religiosos: *El príncipe constante* está basada en un acontecimiento histórico real. Ocurrió en la primera mitad de siglo XV, por tanto, lejano a Calderón. El infante don Fernando de Portugal es hecho prisionero por los musulmanes y muere durante el cautiverio porque se niega a convertirse al Islam y colaborar con los musulmanes. Es una obra de juventud de Calderón, la escribió cuando tenía aproximadamente unos treinta años. Representa, en la figura de don Fernando, el estoicismo del cristianismo. Hay también reflexiones de la vida. Otra obra es *El mágico prodigioso*, donde se trata un tema parecido a la anterior obra. Cipriano, que es pagano, es tentado por el demonio con la posesión de la mujer de la que está enamorado, Justina, el demonio le dará el amor de Justina a cambio de establecer un pacto diabólico (motivo fausto) y Cipriano acepta. El demonio le presenta a Justina las tentaciones y no la convence, entonces el demonio se disfraza de Justina y se presenta ante Cipriano, al abrazarla se encuentra ante un esqueleto (imagen barroca, belleza ante la muerte).

3. El auto sacramental

- Es una obra más breve que la comedia, de unos mil o dos mil versos.
- Se representaban el día del corpus.
- Trataban el tema de la exaltación de la eucaristía.
- Sus fuentes son el Antiguo y Nuevo Testamento.
- Aparecen personajes simbólicos como la Fe, la Belleza, Dios, etc.
- También trata acontecimientos actuales, como el matrimonio, o la vieja metáfora del mundo como un teatro. Esta idea aparece en *El gran teatro del mundo*, tiene un carácter simbólico (el olivo representa la paz, el laurel lo pagano y el vid o el trigo la eucaristía). Comienza con la creación del mundo por parte de Dios (el autor), primero se preocupa del escenario y después asigna papeles a las almas (rey, pobre, belleza). La puerta por la que aparecen las almas (los actores) representa la cuna, al aparecer sobre el escenario contaban su función como alma en el mundo y salían por otra puerta que representaba la muerte, al pasar por ella devolvían sus útiles. La obra termina en el Paraíso, con una glorificación del sacramento de la eucaristía. Hay un apuntador que representa la voz de la conciencia, él responde con frases bíblicas a las almas que preguntan lo que tienen que hacer, la respuesta solía ser: Ama al prójimo como a ti mismo, que Dios es Dios. En esta obra, la moral estoica cristiana tiene un papel de ancla, lo único que permanece firme es la moral frente a un mundo líquido. Aparece también la idea del libre albedrío. Cada actor decide cómo representar su papel. La posición social de los personajes es ilusoria porque lo importante es la naturaleza del alma. Tiene un mensaje conservador: se invita a que cada uno desempeñe su papel (condición social). Terminada la representación, los actores se quitan el disfraz y tiene que valorar su alma y no el papel (condición social) que han desempeñado: lo importante es lo que se ha representado a razón de su condición.
- Calderón tiene unos sesenta o setenta autos sacramentales.

4. *La vida es sueño*.

El argumento no es original porque hay antecedentes: la idea de un príncipe que vive sin contacto con el mundo exterior aparece ya en la literatura medieval. Procede en última instancia de la leyenda de Budah, donde un príncipe es encerrado por su padre en una torre de marfil para que no conozca el sufrimiento, el dolor, la tristeza, etc. La idea del príncipe al que se le da un narcótico para que crea que está soñando fue descubierta por leyendas de tipo folclórico como *El príncipe y el mendigo*. Por tanto, en *La vida es sueño* hay una doble fuente: Leyenda del Budah y *El príncipe y el mendigo*.

A) Personajes.

– Segismundo.

- El protagonista adquiere una significación muy especial. Segismundo domina la escena y el comportamiento de los demás personajes, por tanto, el resto de personajes están subordinados a Segismundo.
- Hay una exageración de los personajes, esto también se advierte en el plano físico (*No es si no un triste, ay de mí, que en estas bóvedas frías* referencia a la fuerza. *Ay cielos que bien hacéis en quitadme la libertad* referencia a su condición de gigante. *Vamos a acercarnos, este es mucho mirarla puerta* referencia al *Polifemo* y *Galatea* de Góngora, nos formamos una imagen de Segismundo que es como la de Polifemo).
- Violencia en la figura de Segismundo (V. 704 *En este mísero y mortal planeta nació Segismundo pues dio la muerte a su madre* Calderón interpreta la muerte de la madre como un acto violento *fiereza, crueldad, violencia*. V. 96 *No es breve luz aquella caduca* referencia a su vestimenta, traje de fiera, desnudo, piel de animal. – La representación de alguien desnudo o con piel de animal se retoma a tiempo anterior–. Aparece con ferocidad y salvajismo. En la literatura medieval la figura del salvaje aparece en las serranas del Arcipreste de Hita y en *La cárcel de amor*, donde representa el deseo).
- Rasgos psicológicos de Segismundo (V. 315 *pues en ellos vive Dios* identificación de la gruta –nacimiento, espacio uterino– y el espacio de la muerte. *Si sabes que* relación del destino de Segismundo con el de Prometeo. Ambos son condenados a vivir solos y se ve en ellos una actitud orgullosa y rebelde: *Tu padre, el rey, mi señor, vendrá a verte puede más mi soberbia que mi poder* *Ay de ti, qué soberbia vas mostrando, Sepas bien lo que te advierto, que seas humilde y blando* indica soberbia, arrogancia, desmesura, olvido de los límites del ser humano (características muy calderonianas y de los héroes griegos).
- Aparece una referencia a la gigantomaquia (rebelión de los gigantes) de la tradición clásica griega, el desafío a los dioses y sus normas morales. (*Tu voz pudo enternecerme ¿quién eres?* imagen del monstruo: imagen híbrida de Segismundo).
- Ignorancia de Segismundo sobre el mundo y su lugar en el mundo. (*¿Quién eres? Yo estoy aquí y no sé que hago aquí*). Obsesión por aclararse en el mundo, el no saber, problema de la identidad personal.
- Relación con *El mito de la caverna* de Platón, pero a la inversa: Platón dice que para ver el sol hay que salir fuera, en *la vida es sueño* se expone lo contrario, se llega al descubrimiento de la verdad al volver a entrar.
- Relación de Rosaura con Segismundo (*Y aunque en desdichas tan gravestú has suspendido la pasión de mis enojos por verte* es muy característico de la literatura del siglo XVII el enamoramiento en escena, aparece la imagen de la icosia (enfermedad que cuanto más se bebe mas se quiere) en la metáfora de la poesía de amor, Segismundo cuanto más la ve más quiere verla, experimenta un sentimiento desconocido. El atractivo sexual que Rosaura ejerce sobre Segismundo se produce a pesar de ir disfrazada de hombre. El disfraz de Rosaura no le engaña. Rosaura es la encarnación de La Belleza, pero no de la simple belleza femenina porque su belleza provoca una humanización de Segismundo. La única realidad estable que percibe Segismundo es la belleza de Rosaura (*De todos era señor y de todos me vengaba, solo de una mujer me solo el amor y la belleza de Rosaura pueden considerarse como un punto fijo*. Este primer encuentro de Rosaura con Segismundo es el primer momento o primera fase de la conversión de Segismundo. El segundo momento clave de su conversión será al final del acto II cuando Segismundo toma conciencia del carácter ilusorio de todo excepto la moral (*Es verdad, pues reprimamos esta fiera que*). Todo el acto II es el perfeccionamiento del proyecto que se explica en su monólogo, tiene arranques de furia de cólera, y al final los rectifica.

Animalidad/Humanidad

Oscuridad/Tenue luz

1º Belleza de Rosaura 2º Reflexión de carácter ilusorio de la realidad

Monólogo del acto II

Momento que Segismundo se

arrodilla delante de su padre señala el triunfo de la moral.

- Segismundo es un hombre disfrazado, igual que Mireno. Se vuelve a la idea de que la sangre tira: tiene pensamientos de ambición porque su sangre es real. El noble lo es aunque vaya disfrazado o no sepa que lo es. Tiene pensamientos de ambición y soberbia porque la sangre real le incita a buscar su sitio. Por tanto, la mala educación y el disfraz de hombre salvaje y miserable, no hace que por él fluya sangre real, la sangre se impone por encima de todo. Verso 1250: *No quiero que canten más la música de batalla* la actividad propia de un aristócrata es la guerra y, por eso, Segismundo quiere oír solo música de batalla, aunque aun no sabe que es aristócrata.

– Rosaura.

Personaje que también busca su identidad, al igual que Segismundo. Verso 413 Rosaura lleva consigo una espada porque va disfrazada de hombre y, a pesar de ello, Clotaldo la reconoce. Aparece de nuevo la fuerza de la sangre.

Se vuelve a las señales del corazón cuando Clotaldo, al ver a Rosaura disfrazada de hombre, sabe que es su hijo porque el corazón le late más fuerte de lo normal.

Durante la obra, Rosaura tiene tres encuentros matemáticamente calculados por Calderón, con Segismundo:

- El primero es cuando Rosaura va vestida de hombre a la cárcel de Segismundo. No la reconoce como mujer.
- El segundo: Rosaura está vestida de mujer, es en la Corte.
- El tercero: Rosaura va mitad hombre y mitad mujer, cuando se une al ejército de Segismundo.

Verso 2725: *Primero me creíste varón, la segunda me admiraste mujer, la tercera es hoy entre armas de mujer, armas de varón me adornan.*

La definición de monstruo es alguien que funde dos naturalezas distintas y difíciles de casar. Segismundo se define como monstruo, es mitad hombre, mitad animal. Se podría decir que Rosaura comparte esta característica, es mitad masculina, mitad femenina. Verso 2902: *Mujer vengoy varón* la doble cara de Rosaura se expresa mediante el paralelismo sintáctico y la repetición de las palabras. Hay, por tanto, una concepción dual.

– Clarín.

Se presenta a sí mismo como un espectador. Es un gracioso que no se propone conducir a los personajes, es más pasivo y antipático. La lealtad, la simpatía, etc, típicos del gracioso, no aparecen en Clarín.

No es el típico gracioso de las comedias del siglo XVII. Es un cobarde, huye de la muerte y por eso se acerca más a ella. Aquí volvemos a ver la idea de que el destino es inamovible, sobre todo si lo intentas evitar.

En una ocasión, Clarín relaciona la corte de palacio con un teatro, esta es un comentario metaliterario.

No es tan simpático como el típico gracioso y es menos leal.

El personaje es parodia de Segismundo. Verso 2188: *En una encantada torre por lo que concilio Niceo se produce un juego de palabras: filósofo Nicomede: ni/co/mo ni/bebo*. El monólogo de Clarín es una parodia del monólogo de Segismundo; también en este monólogo hay referencia a los sueños como:

- Motivo de encantamiento
- Aprender filosofía: Segismundo lo hace del libro de la naturaleza y Clarín de lo cómico.

En este monólogo también hay referencia a la búsqueda de la identidad, como Segismundo y Rosaura.

El tema que plantea Clarín al borde de la muerte es que el destino es inamovible sobre todo si uno intenta evitarlo: *Soy un hombre desdichado, que por querer guardarme de la muerte, la hallé* por tratar de huir de la muerte se encuentra con ella. Se da la paradoja de quien intenta evitar la muerte y, por eso, la encuentra. Y quien se enfrenta a la muerte, evita el destino.

En esta última escena, Clarín actúa como un doble de Basilio: ha sido Basilio quien al intentar no cumplir el destino ha propiciado que Segismundo se convierta en un personaje brutal, quizá no se hubiera producido si a Segismundo se le hubiera dado la educación que le pertenecía.

El final de la obra ha sido concebido por Calderón como una negación de toda la obra. La arrogancia con la que entra Basilio, presumiendo de su sabiduría será, casualmente, la culpable del salvajismo de Segismundo. Cree que gracias a su obra ha conseguido evitar el destino. Aparece una desmesura de la razón (teórica) o de la prudencia (práctica). Su razonamiento parece correcto y, sin embargo, termina por ser incorrecto.

La lección de la obra es, por tanto, la modestia.

B) Atmósfera de los personajes.

Hay dos tipos de horror en la obra: horror caliente (sangre) y horror frío (esqueleto).

- El mundo de Calderón tiene violencia con mares de sangre, desdichas, tragedias. Las referencias a la sangre como violencia son habituales en Calderón. La idea de mundo en ruinas también es característica de Calderón. La naturaleza no respeta sus propias leyes duplicando el desorden de la naturaleza.
- Es un mundo muy personal, marcado por la violencia y el carácter ilusorio.
- Hay referencias a muertes, esqueletos, edificios fúnebres, etc. A un horror frío, gélido.
- La referencia a la sangre es continua, encarna la violencia.
- Queda un poco velada la intención por la pomposidad con que explica todo.
 - ◆ Referencia al hombre como cadáver vivo. La torre donde está Segismundo es un edificio fúnebre, la prisión como la sepultura.
 - ◆ Para Calderón, un hombre dormido es ya un hombre muerto.
- No hay que buscar un realismo en Calderón porque todo está llevado a extremos.
- Gusto por los escenarios y palabras que sugieren la idea de muerte: esqueleto, cadáver, sepulcro, muerto, etc.
- Escenarios gigantes: la gruta es la más oscura, el palacio el más suntuoso.
- Hay también en Calderón una tendencia a describir la naturaleza como algo artificial, arquitectónico y como elementos decorativos, que hace referencia a la creación humana. Los elementos de la naturaleza tales como el eclipse, los astros fuera de su órbita, etc., anuncian o acompañan un acto de violencia. Duplican el desorden de los humanos.
- La referencia al esqueleto, a la noche, a los monumentos fúnebres, etc, es muy continua. Cuando en la noche aparece una tenue luz hace más tenebrosa la escena.
- La violencia en los textos de Calderón queda apaciguada por la ostentación: escarlata, púrpura. Estas palabras disimulan la brutalidad de las escenas.

- Gusto por la arquitectura grandiosa, bien artificial, bien natural. También recurre a la arquitectura humana.
- El término de monstruosidad aparece en Segismundo y en Rosaura:
 - ◆ Segismundo tiene dos naturalezas: la humana y la natural.
 - ◆ Rosaura tiene dos naturalezas: la masculina y la femenina.
- Lope había propuesto un teatro fácil para la mayor comprensión por parte del público. Había puesto como ejemplo la palabra hipogrifo. Calderón lo pone al comienzo de la obra, puede ser que por burla a Lope.
- Combinación de elementos naturales y arquitectura grandiosa. Produce una sensación de estar ante un universo. Naturaleza expresada en términos arquitectónicos: bóvedas frías.
- Síntesis calderoniana: confusión de elementos:
 - ◆ Hipogrifo: pájaro (aire) y caballo (tierra). Funda las dos imágenes en una. Relación de dos naturalezas distintas: pájaro/caballo y dos elementos distintos: aire/tierra.
 - ◆ Ríos de fuego: erupción del volcán.
 - ◆ Pájaros de fuego: Piedras incandescentes del volcán.

Estos rasgos de confusión expresan la idea del mundo como lugar en el que el hombre no puede orientarse.

Los términos frecuentes a la monstruosidad están relacionados con esta desorientación.

La confusión también se produce en la personalidad psicológica.

- Gusto por lo teatral y lo aparatoso: aparición de palabras suntuosas, como diamante, zafiro, oro, plata, etc., y gusto por el lujo.
- El tema del poder, sobre todo, el tiránico, obsesiona a Calderón, parece que ha sido la clave de la obra. La naturaleza también se expresa por el poder.
- Gusto por la agitación, por el movimiento. Hay un animal, el caballo, que es el representativo del movimiento. Aparece casi siempre en movimiento y enfatizado, al galope. A veces aparece la caída del caballo, que representa el carácter ingobernable de las cosas y las pasiones, el caos y la confusión.
- Diseminación y recolección. Consiste en tomar el elemento más importante de la frase y se reconstruye al final.

2ª Recolección 1ª Recolección

Rosa Flores

Diamante Piedras preciosas

Sol Estrellas

Verso 1595–1615

C) Temas.

- Humanización de Segismundo: comienza siendo un hombre– animal y, a través de la obra, con su encuentro con Rosaura, se humaniza.

La vida de Segismundo en la obra es como la de la madurez de un niño. Esto recuerda al aprendizaje de la autolimitación

- Libertad: Segismundo tiene libertad para evitar su destino. El planteamiento de la obra es de tragedia, pero el final no lo es, porque si lo fuera, los astros deberían haber dicho la verdad, sin embargo, Segismundo aprende a ser un buen Rey.
- La insustancialidad, falta de plena realidad del mundo material. Esto es una idea platónica. Aparecen constantemente palabras como fantástico, ilusión, desvanecido, etc. la única realidad estable es la moral.
- Tema social: carácter conservador. Énfasis en los papeles sociales que el hombre desempeña y en lo que cada uno sueña en acorde con su papel social.
- Tema político: hasta qué punto el rey tiene derecho a privar a su sucesor de este hecho. Calderón no le da la razón a Basilio, pero no queda muy claro, ya que Basilio castiga a quienes han ayudado a Segismundo.

D) Lenguaje.

- Hay razonamientos por analogía, que es algo típico de Calderón. Este tipo de analogía facilita el paralelismo sintáctico.
- Gusto por la paradoja.
- No introduce elementos populares como Lope, lo único que hace es contar un pequeño cuento que nos consta es popular. Desde el punto de la narrativa breve, el teatro de Calderón es tal folclórico como el de Lope:
 - ◆ Puede establecerse por analogía con la naturaleza.
 - ◆ Por un hecho histórico.
 - ◆ Por un hecho folclórico.
- Presencia de paralelismos: Estrella y Astolfo para hablar con el rey Basilio utilizan paralelismos. Hay que leer primero todas las intervenciones de Estrella y después las de Astolfo, por separado.
- Sintagmas no progresivos: tendencia a repetir palabras que tienen la misma función (varios sujetos, o varios verbos iguales, varios complementos directos) y que no aportan nada nuevo a la esencia de la finalidad.
- Ritmo binario: esto crea un efecto de simetría. A veces no son dos, sino tres o cuatro o incluso más las mismas palabras que se repiten. Estos sin sintagmas terciarios, cuaternarios...
- Capacidad de crear musicalidad en el lenguaje.
- Disyuntiva: *lo hago o no lo hagohaga lo que haga, el destino está marcado.*

TEMA 4: POESÍA BARROCA. GENERALIDADES

1. Orientaciones generales.

Hay una preocupación por el paso del tiempo, una visión pesimista centrada por el tema de la muerte. Se pueden ver una serie de motivos que se relacionan con el paso del tiempo:

- Hay poemas a los relojes (de arena, mecánicos, etc.). el autor suele relacionarlos explícitamente
- Ruinas: son la mejor prueba del poder destructorio del tiempo
- Rapidez con que se marchitan las rosas: destrucción de la belleza femenina relacionada con el *carpe diem*
- Reflexiones abstractas sobre el paso del tiempo

Otro aspecto es la atención dirigida a las realidades no poéticas de la realidad cotidianas (tiestos, gafas de la amada, etc) típica de la literatura del barroco. Esto hace que la literatura barroca sea más descriptiva que la literatura del siglo XVI. El poeta disfruta con las descripciones de objetos totalmente cotidianos.

También es una poesía anecdótica: un hecho se convierte en el motivo para hacer la poesía. El hecho no tiene por que ser trascendental. Sacan la idea de Ovidio de que *la poesía es como la pintura*

La exageración es otro rasgo. Se intensifica todo. En la poesía satírica se intensifican los rasgos ridículos, que son caricaturas totalmente deformadas. El sentimiento amoroso también es intensificado. Por esta exageración es frecuente la comparación (por ejemplo, de los cabellos con el sol)

Otra característica es el gusto por la representación y por el movimiento violento y desordenado. Los rizos de pelo se comparan con el mar en tempestad

Hay un énfasis en la idea de artificio. Hay un curioso poema en el que el poeta hace un elogio de los cosméticos femeninos: la muchacha a la que se dirige está más atractiva porque se ha maquillado. Esto presupone que el artificio está por encima de la naturaleza

Durante el barroco se da una prioridad de la artificiosidad frente a lo natural (aunque esto no se da en todos los autores)

A veces hay una búsqueda de armonía entre la artificiosidad y la naturaleza. En el jardín se arranca de una naturalidad que se embellece a través del artificio.

2. Temas

Hay varios tipos de poesías. Lo interesante es la peculiaridad:

- Poesía amorosa: se mueve sobre unas bases petrarquistas (introducido en España principalmente por Garcilaso). Casi todos los amados no son correspondidos.

Dentro del amor infeliz, hay una serie de imágenes mitológicas que muestran la paradoja del glorioso fracaso petrarquista. El fracaso es glorioso por la simple aspiración a recibir esa correspondencia, ennoblece al poeta:

- ♦ Ícaro: remonta el vuelo para aproximarse al sol, por acercarse demasiado, sus alas se prenden de fuego y muere en la caída (metáfora con la amada)
- ♦ Faetonte: conduce el carro del sol, pero, incapaz de controlarlo, se despeña (glorioso fracaso del amado)

La característica anecdótica es también importante: en el siglo XVI, la amada es presentada de forma independiente de los acontecimientos de la vida cotidiana. En el siglo XVII, la amada se caracteriza por los momentos cotidianos de su vida

Hay una intensificación de los elementos descriptivos por las emociones, que también están intensificadas. Esta descripción se hace de acuerdo con esa artificiosidad. El petrarquismo no es más que una forma de prolongación del siglo XVI en la poesía

- Poemas narrativos: que son pretextos para las descripciones pormenorizadas. Cuentan historias mitológicas. En estos poemas la narración es breve y hay grandes descripciones (paisajes, personajes femeninos, etc.). a partir de Góngora, hay poemas narrativos que no son mitológicos. Las *Soledades* de Góngora tiene un hilo narrativo casi nulo
- Poesía filosófica– moral: Dominadas por ideas sobre el paso del tiempo. Con frecuencia obedece a orientaciones neoestoicas. Séneca influye en ellos.

Este movimiento pone énfasis en la insustancialidad de los bienes materiales. Los verdaderos bienes son los interiores. Este movimiento invita a no participar de las luchas del mundo, llevando vida retirada. Esto nos lleva a Horacio.

Esta poesía también invita a soportar con firmeza los malos momentos de la vida, sin lamentos inútiles, sin

lágrimas.

Esto es típico de Quevedo y del clasicismo aragonés

La *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada hace una condena de la decadencia moral: crítica a los vicios

- Poesía burlesca: con frecuencia, la condena a la decadencia moral se hace con comicidad amarga (vicios, sobornos, ambiciosos, corrupciones políticas). A veces son sátiras contra personas determinadas.

Las sátiras contra los judíos, clases sociales o profesiones son continuas en este siglo XVII

No es fácil diferenciar entre sátira y burla. En la burla la comicidad no tiene una crítica, en la sátira sí. La sátira es una burla con crítica hacia una determinada forma de conducta

- Poesía erótica: en el siglo XVI no se escribía mucho sobre este tema

Sigue siendo algo burlesca. La sexualidad y el erotismo son motivo de burla. Esto es algo típico del siglo XVII

3. Métrica.

Al igual que en siglo XVI, hay dos tradiciones:

- Verso de once sílabas: viene de Italia. El soneto es la forma métrica más utilizada probablemente. La lira también, aunque le saldrá competencia: la silba.

La canción petrarquista tiene 11 o 7 versos. La silba es del siglo XVII. Es de procedencia italiana (aunque hay una reelaboración española). Aparece en las *Soledades* de Góngora. Una silba no tiene división estrófica. Son versos de 7 y 11 sílabas y no tienen rima fija, el poeta escoge la que más le convenga. La silba es una canción petrarquista pero más libre

La silba es adecuada para las narraciones, porque al no tener corte estrófico, nos permite utilizar los versos necesarios para nuestras narraciones

- Verso de ocho sílabas: viene de la tradición hispánica. Hay diferencia entre los romances de tradición popular y oral y los de tipo culto y escritos.

A lo largo del siglo XVII hay momentos de culto, pero eso se generaliza en el siglo XVIII. El romance se utiliza para composiciones de tipo amoroso o satírico

- ◆ Romancero artístico (finales del siglo XVI): escrito por escritores cultos. Góngora y Lope toman elementos que tienen una procedencia culta y también elementos populares (métrica, etc). se utiliza en poesía amorosa
- ◆ Seguidilla: existen también desde antes, pero el siglo XVIII es su mejor momento.

7 _

5 a

7 _

5 a

Da origen a estrofas parecidas:

8 _

8 a

8 _

8 a

- ♦ Villancico y sus formas afines (letras para cantar, letrillas que se utilizan en la poesía cómica y satírica)

a

b CABEZA

b

c

d MUDANZA, que puede tener redondilla, puede ser también de

d cinco versos, etc. cambia la rima de la cabeza

c

c versos de enlace que rima con la mudanza y el verso de vuelta,

b que rima con la cabeza y actúan a manera de estribillo

b

No se tiene claro qué es exactamente una letrilla

- ♦ Décimas: estrofas de diez versos que se hacen populares por Lope y en adelante.

4. Estilo.

El estilo más característico del siglo XVII es el **conceptista**, usado por Góngora y Quevedo. Se caracteriza por el concepto de ingenio. Se trata de un juego ingenioso, que pretende sorprender al lector. La manifestación más característica del conceptismo es la llamada metáfora catacrética o catacresis, es una metáfora que pone en relación dos términos: uno real y otro metafórico, que sorprende al lector.

Un mantel es nieve hilada

Yo soy buzo de tu risa el buzo va en busca de perlas (dientes)

sonrisa

Estas metáforas hacen que el lector sienta sorpresa y admiración por el autor. Quevedo y Góngora practican este tipo de metáforas.

El conceptismo es más amplio, tiene otra manifestación que juega con el doble sentido.

Otra forma de estilo es el llamado **culteranismo** u **orientación culta** o **cultista**. Es el gusto por el mundo clásico en todas sus manifestaciones. Un autor culterano utiliza elementos de la mitología clásica y una lengua muy próxima al latín: utilización de hipérbaton, uso de palabras latinas adoptadas al castellano de la época y *lexías* y *sintaxis* cercana a la latina, etc. Gusto, también, por lo suntuoso, les atrae la riqueza en el escenario.

Ambas corrientes, conceptista y cultista, no están enfrentadas, pues en muchos autores se reflejan las dos, como en el caso de Góngora.

Hay un tercer tipo de estética que sí se opone al conceptismo. Se denomina la **estética de los llanos o los claros**. Son aquellos autores que no buscan el ingenio ni la sorpresa, es una poesía más natural y escrita con una mayor fluidez. Es, por tanto, el estilo de los que no quieren parecerse a Góngora ni a Quevedo. Lope de Vega manifiesta su gusto por la estética de los llanos y se enfrenta al gongorismo y al ingenio, aunque algunos de sus poemas imitan la estética gongorina.

Una última tendencia, que podría entrar dentro de la estética de los llanos, es el **clasicismo aragonés**. De estilo claro, se encuentra entre las antípodas del conceptismo y el gongorismo. Imitan a los autores morales de la época clásica. Se admira principalmente a Horacio, de ahí que también se llame a esta corriente como clasicismo de Horacio, y a Juvenal. Están influidos por Séneca y los autores sátiros. Tienen un lenguaje transparente, un estilo sencillo y de orientación moral, critican los vicios y exaltan la virtud. Se trata de un grupo con características muy precisas y, por tanto, a veces también se les considera un grupo independiente. Dentro de este estilo está la *Epístola oral a Fabio*.

Así pues, no toda la literatura del siglo XVII reviste dificultad, hay corrientes, como las dos anteriores, con un carácter sencillo y que rehuyen las dificultades.

TEMA 5: GÓNGORA (1561– 1627). LA FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA.

1. Clasificación de la poesía de Góngora.

- Poemas en métrica castellana.
- Romances nuevos o artísticos.
- Poemas moriscos: tema de índole amoroso, donde el protagonista es un moro, también puede ser un español cautivo por los moros. Hay una gran vistosidad descriptiva en estos poemas: la vestimenta, las joyas de las mujeres árabes, los ambientes exóticos, la cultura islámica. Escribe varios entre 1590 y 1610.
- Poemas pastoriles: los protagonistas son pastores idealizados, esto es influencia italiana.
- Romances o villancicos: son formas con estribillos y letrillas. Pueden tener tema amoroso, aunque con mayor frecuencia su temática es de un carácter burlesco o satírico. Algunos son obscenos, jocosos y eróticos. Es un siglo que cultiva esta poesía erótica más que el siglo anterior.
- Poemas religiosos: escritos en letrilla.

- Poemas en métrica italiana.
- Sonetos: pueden ser de diferentes temas:
 - ◊ Satíricos: hay muy pocos, son más abundantes en los castellanos y en las letrillas.
 - ◊ Amorosos: se sitúan dentro de la línea del petrarquismo. Están marcados por el colorismo, que es más intensos y anecdóticos que los de Gracilazo. Los escribe a finales del siglo XVI y principios del siglo VXII. En los años finales de Góngora, escribe sonetos de amor muy personales, caracterizados por un tono sombrío. El tema amoroso se descubre al final del poema, en el comienzo se aparece la descripción y la comparación del enamorado con algún personaje de la mitología. Esta introducción del tema mitológico a través de la comparación con el enamorado, es más interesante que el propio tema amoroso.
 - ◊ Sonetos en alabanza de algún gran personaje o de lugares: la alabanza a los personajes puede ser de tipo práctico o por sentimiento, como la escrita al Greco. Escribió a El Escorial, a Córdoba, etc.
 - ◊ Sonetos cortesanos: alabanzas de personajes.
 - ◊ Sonetos morales: los escribe en los últimos años de su vida, con 67 años aproximadamente. Góngora no ha conseguido de la corte lo que quería y se siente frustrado. Se encuentra frente a la vejez, el desengaño, la muerte, etc.
- Canciones a la manera italiana: la más conocida es un canto de boda, cuyo primer verso dice: Qué de invidiosos montes levantados. Habla de una pareja que se acaba de casar y están manteniendo una relación sexual.
- Epístola de tercetos encadenados: habla del desencanto frente a la vida de la corte. Es un poema moral, muy dramático. Aparece también la alabanza de la aldea y el campo frente a la angustia de la ciudad, de la corte.

Responsable, junto a Lope, de los romances estilísticos que asumen las características del triunfo del romance popular, pero incorpora elementos estilísticos de o culto. De 1580–1590 hasta 1620 tendrán un gran éxito.

2. Obras más importantes.

Los dos poemas mayores de Góngora son las *Soledades* y *Fábula de Polifemo y Galatea*. Desde 1612 ya circulaban en manuscritos.

Las *Soledades* es más oscuro y fascinante. No lo llegó a editar, así que no sabemos cual era su intención con este poema. Se divide en dos partes, aunque parece que tenía intención de escribir cuatro soledades.

- La soledades de los campos: aparece un naufrago, que no sabemos quién es, de dónde viene ni a dónde va, en la playa. Lo recogen unos pastores y lo llevan a una boda pastoril.
- La soledad del mar (incompleta): el viajero continúa su peregrinaje. Unos pescadores le llevan a una cacería de focas. Las dos hijas de estos pescadores se van a casar. El viajero toma un barco. Al final de esta parte, el peregrino se encuentra en un palacio, sale a cazar con otros personajes y ahí queda interrumpida.

El hilo narrativo de esta obra se consideró como un pretexto para describir, ahora esta opción está descartada.

Tiene un esquema narrativo extraño y es una silva continuada. *Soledades* es la responsable del triunfo de la silva.

3. *Fábula de Polifemo y Galatea*.

A) Estructura de la obra

Está escrita en octavas reales, que es la forma típica usada por los tonos en los poemas épicos, por ejemplo en las fábulas mitológicas. Son los versos narrativos por excelencia (fue la forma que utilizaron para traducir *La metamorfosis* de Ovidio)

Este poema, que tiene muchas descripciones, está a medio camino entre la épica y la lírica. El cíclope Polifemo se enamora de la ninfa Galatea, ésta se enamora de Acis, a quien mata Polifemo.

La obra se puede dividir en tres partes, fundamentalmente:

- Desde el principio hasta la estrofa 22: presentación de los personajes.
- De la estrofa 22 hasta la 43, aproximadamente: relato de cómo se enamoran Galatea y Acis.
- De la estrofa 43 al final: canto de Polifemo y muerte.

El origen del enamoramiento de Polifemo por Galatea es de un poeta menor griego que, leyendo a Homero, agregó la idea. Ovidio la retoma más tarde y crea la fábula por todos conocida. El origen de la forma narrativa estaba en Ovidio. Además, hay adaptaciones más libres en la novela pastoril del siglo XVI y en Luis Carillo. También hay dos versiones italianas: Marino Marini y Stiglioni.

En Góngora hay un tratamiento narrativo del ritmo de Ovidio, pero éste no se detiene en cómo se enamoraron Acis y Galatea, ni en la presentación de los personajes. El canto de Polifemo es lo que más abarca Ovidio. Góngora le concede a este episodio mucha menos importancia, es decir, que él lo reelabora de una manera particular y muy propia.

B) Personajes:

- Polifemo:

v. 49: empieza su descripción.

v. 384: Canto de Polifemo. Hay un verso *raportati*.

En estos versos la figura de Polifemo aparece como un monstruo en el que se apuntan naturalezas diferentes: fuera más sensibilidad y delicadeza. Una versión de la bella y la bestia. También hay una doble cara de la belleza moral al enamorarse de Galatea.

v. 409: otra referencia a su grandeza física y sus desdichas amorosas.

- Galatea:

v. 97: Los ojos aparecen como estrellas luminosas, son como las manchas azul oscuro que hay en las plumas del pavo real. Lo dice tus luminosas estrellas... real. El ingenio está en que para hablar de los ojos usa una metáfora y luego una ojos para designar metafóricamente las manchas del pavo real y a su vez los ojos de Galatea están en una pluma metafórica, y también los ojos manchas del pavo real están sobre una pluma real.

Galatea era una ninfa marina: doble sentido: metáfora de los ojos de Galatea con el pavo real y metáfora por el cisne que se compara con el rostro blanco de Galatea. Galatea resulta una especie de híbrido (blancura y pavo real por los ojos). Góngora expresa esa doble naturaleza de Galatea pavo real de Venus, cisne de Juno.

Es típico de Góngora tomar un sustantivo con su complemento y otro sustantivo con su correspondiente complemento y cruzar los complementos o adjetivos. Frecuentemente con personajes mitológicos. La idea de

las plumas sugiere la delicadeza de Galatea y su suavidad y dulzura.

- Acis:

Sugiere fuerza, violencia, incluso.

v. 185: Imagen de los perros ladrando: imagen que le gusta a Góngora.

Indicación astronómica del Sol, constelación del Cas. Hace calor, llega Acis sudando (ardientes atmósferas...). Hay una confusión entre el elemento del agua y el fuego. Góngora utilizó dos metáforas simétricas y en laza dos metáforas equivalentes mediante el si no (A si no B, es un sistema equivalente típico de Góngora).

Metáfora catacrítica: alforja referida a lagrimoso rocío de la mañana, es referido al sudor, cosa que no se espera.

Metáforas frecuentes de cristales para referirse al cuerpo de Galatea.

Más versos raportatti.

El cabello revuelto y lleno de polvo: Acis tiene la belleza de Galatea, pero con rasgos de Polifemo, lo que es feo en Polifemo, es bello en Acis. Está a mitad de Galatea y Polifemo (bello y anormal monstruoso).

Hay metáforas que presuponen otras metáforas previas. Por ejemplo, *benabeo de Cupido* su belleza era como una flecha de Cupido que enamora, pero tenemos que presuponer que Benabeo es la exageración de una flecha, ya que es una lanza.

Hay un triángulo de personajes:

Acis

Fealdad: animalidad

Bella **Galatea Polifemo** Naturaleza monstruosa

Delicada y suave Ama delicadamente a Galatea

C) Escenarios o espacios:

Hay una tendencia descriptiva, un gusto por el detalle. Góngora se detiene en los escenarios.

Polifemo aparece en una Gruta, un ambiente solitario y oscuro.

Galatea aparece en el mar, donde Góngora se detiene mucho en describir. Hay una tierra fértil.

La imagen de la gruta de Polifemo es llamada por Góngora bostezo de la tierra, hipérbaton.

Hay distorsiones sintácticas de Góngora que tienen gran dificultad, además de las dificultades de tipo metafórico y mitológico.

Hay notas de grandeza física del peñasco que tiene que ser sellada con un peñasco. Oscuridad de la gruta: hay una referencia a las nocturnas aves y los murciélagos. Demuestra que es el señor de la noche.

Góngora pone a Galatea como alguien que enamora a todo el mundo. Por ejemplo, los pastores no hacen bien su trabajo por el enamoramiento de Galatea.

Otro ambiente que se relaciona con el escenario abierto es el mar, que no tiene en el poema de Ovidio el mismo relieve que en el de Góngora. Incluso la segunda *Soledad* está dedicada al mar.

Hay un verbo poco poético, vomitar que no es de esperar en un poema tan lírico. Esto es típico de Góngora, el poner, junto con un léxico refinado y culto, un léxico vulgar. El verbo nos lo podemos tomar como metáfora, si pensamos que el Nilo vomita, o con un sentido recto, si hablamos de la Boca del Nilo.

Polifemo toca un instrumento. De nuevo aparece el carácter monstruoso de Polifemo que, con un solo ojo, es un músico exquisito que impone paz.

En la estrofa 56 hay un naufragio y llegan los restos de la nave que ha naufragado. Hay un anacronismo, porque la fábula se sitúa en una antigüedad mítica, y las naves ligurinas son de la época contemporánea de Góngora. Aquí vemos la fascinación que Góngora tenía por su actualidad.

Con frecuencia, vemos el significado de *haya* como *barco*, algo también típico de Góngora.

Hay una referencia al oriente y al Nilo en la fábula, que es una obra situada en Sicilia. Góngora intenta abarcar todos los lugares del mundo en su poema.

En la estrofa 40, el escenario del encuentro de los dos enamorados es un *locus amoenus*:

- ◆ Dos palomas enamoradas.
- ◆ Alfombras de flores.
- ◆ Púrpura de tiro (artificialización de la naturaleza).

Hay una metáfora catacrética: la primavera se compara con un gusano de seda, pero antes debemos entender que la primavera es un tapiz de flores y el gusano de seda hace tapices de seda.

Es un paisaje idílico el del encuentro de los enamorados.

Suele decirse que en el barroco se cubre la dignidad de los objetos más modestos, así entran en la poesía objetos que, en otro momento y de otro modo, no hubieran entrado. En la estrofa 18 hay abundancia de fruta.

Hay un gusto por la miniatura: las provincias se comparan con hormigas, haciéndolo todo más pequeño.

El trillo entra en la literatura y adquiere un brillo que antes no había tenido: se convierte en el carro de una diosa pagana, Ceres.

Las descripciones de Góngora se aplican al principio de Horacio, con la diferencia que Horacio lo aplicaba a objetos bellos o artísticos y Góngora se fija, por ejemplo, en el zurrón, en un rastrillo, en la pera, etc.

En la estrofa 10 hay una descripción del proceso de maduración de la pera. En esta descripción se aplica el principio de Horacio: La poesía es como la pintura: *Cercado es (cuanto más capaz, más lleno)/ de la fruta, el zurrón, casi abortada,/ que el tardo otoño deja al blando seno/de la piadosa hierba, encomendada:/la serba, a quien le da arrugas el heno;/ la pera, de quien fue cuna dorada/la rubia paja, y -pálida tutora-/la niega avara, y pródiga la dora.:*

- *Cercado*: es un lugar que contiene árboles frutales. El *zurrón* de Polifemo se compara con este lugar porque el *zurrón* contiene frutas.

- *Casi abortadablando seno*: se refiere a la fruta madura, casi pasada. Estas frutas no se han arrancado, sino que se han caído del árbol.
- *La serbay pródiga la dora*: estos cuatro versos dicen que Polifemo ha dejado que la fruta madure entre el heno, no en el propio árbol.
- *Serba*: es una fruta parecida al higo.
- *Pálida tutora*: la paja es tutora de la fruta porque la oculta entre sus ramajes. La define como pálida porque la imagen de la tutora es firme, dura y abrupta, por eso, aparecen con una tez pálida. Por otro lado, el color de la paja suele ser amarillo tenue. *Niega avara*: hace alusión a la paja, con ello se quiere dar a entender que la paja es avara porque oculta a la pera. Frente a esta idea se opone el que, a la vez, la paja actúa de forma generosa porque cubre a la pera de oro. Forman una metáfora catacrética a través de la relación que hay entre paja y tutora. La primera protege a las niñas y la paja a la pera. Las dos hacen madurar algo. Por otro lado, existe también una igualación entre ambos conceptos ya que la tutora es quien está encargada de administrar el dinero de la niña y hacerla madurar y la paja lo que hace es madurar a la pera. Por tanto, la tutora y la paja no solo están encargadas de educar/madurar, sino también de administrar el dinero/el dorado. Otra relación entre la tutora y la paja es que de ambas depende comportarse de un modo generoso o avaricioso. La tutora puede negar a la niña su dinero (avara) o puede dárselo (generosa). La paja actúa de estos dos modos a la vez:
 - ◆ Es avara porque la oculta.
 - ◆ Es generosa porque la cubre de oro.

Estrofa 11: aparecen elementos de una naturaleza muerta: *castaña, membrillo*, etc.

Estrofa 26: *El celestial humor recién cuajado/ que la almendra guardó entre verde y seca,/ en blanca mimbre se lo puso al lado,/y un copo, en verdes juncos, de manteca;/en breve corcho, pero bien labrado,/un rubio hijo de una encima hueca,/dulcísimo panal, a cuya cera/ su néctar vinculó la primavera*: en esta estrofa se cuenta que los pastores han dejado unos regalos para Galatea y entre ellos hay un *corcho* que contiene un panal de miel. Podemos ver, de nuevo, el gusto descriptivo por la comida.

- *Blanca mimbre*: es un cesto de mimbre.
- *Un copo, en verdes juncos, de manteca*: compara a la manteca con la nieve.
- *Rubio hijo de una encima hueca*: el panal de miel.

D) Contenido:

Hereda el tema de la tradición clásica, pero se interesa mucho por el amor, a diferencia que Ovidio.

Intensifica el carácter monstruoso de los personajes, sobre todo de Polifemo. En Ovidio también aparece esta característica, pero en Góngora hay una oposición: frente a la monstruosidad de Polifemo, que lo describe como feo y grande, destaca a la vez que es un gran músico.

Aparece un locus amoenus y hay constantes descripciones a los objetos del mundo pastoril.

E) Estilo:

- Hipérbaton: hay de todos los tipos y, sobre todo, el que consiste en separar la sintaxis que tradicionalmente no se separa.
- Utilización de un léxico suntuoso: minerales, metales, piedras preciosas, oro, plata, etc.
- Las metáforas son significadoras. Toman un objeto escasamente lujoso, incluso poco poético, y lo transforman en lujoso a través de la metáfora.

Agua plata

Sudor perlas

- Tendencia a un universo rígido: designa a la hierba como esmeralda por el solo hecho de ser de color verde.
- Jorge Guillén señaló el gusto de Góngora por el estado sólido de la materia.
- Gusto por las descripciones a través de las metáforas. A veces, la descripción se hace directamente, sin metáforas, como la del naufragio.

Estrofa 9: *No la Trinacria en sus montañas, fiera/ armó de crueldad, calzó de viento,/ que redima feroz, salve ligera,/ su piel manchada de colores ciento:/ pellico es ya la que en los bosques era/mortal horror al que con paso lento/los bueyes a su albergue reducía,/ pisando la dudosa luz del día:*

- ♦ *Pellico*: Polifemo está guardando al ganado y antes ha matado a un animal feroz. El pellico es algo así como un chaquetón o un chaleco, en este verso se habla del pellico para referirse a la piel de ese animal feroz que ha matado.
- ♦ *Pisando la dudosa luz del día*: es la noche, el crepúsculo. Lo llamativo es ese pisando, que se refiere a pisar la luz, porque la luz no se puede pisar. Con este verso se consigue que la luz se conciba como un objeto material, tangible, característica propia de Góngora, dar materialidad a lo inmaterial.

Estrofa 62: *Con violencia desgajó infinita,/ la mayor punta de la excelsa roca,/ que al joven, sobre quien la precipita,/ urna es mucha, pirámide no poca./ Con lágrimas la ninfa solicita/ las deidades del mar, que Acis invoca:/ concurren todas, y el peñasco duro/ la sangre que exprimíó, cristal fue puro.:* Polifemo está enfadado con Acis porque Galatea se ha enamorado de él y, por este motivo, lo mata tirándole un peñasco de la alta montaña que él mismo rompe.

- *Urna/pirámide*: el peñasco no solo es el objeto con el que Polifemo ha matado a Acis, sino que también es su tumba, su urna fúnebre.

En esta estrofa, la muerte no se ve en abstracto porque aparece la montaña, que se convierte en la misma muerte. Como ya hemos dicho, el universo literario de Góngora no es abstracto, no usa los elementos intangibles, sino que busca lo material, necesita visualizar esos elementos. Guillén lo contrapone a Bécquer, al que le gusta, como a todos los románticos, los elementos abstractos como la niebla, mientras que a Góngora, le gusta lo material.

- Uso de la fórmula no si no, relaciona dos metáforas o dos términos reales.
- Utilización frecuente del sustantivo que no va con su adjetivo.

Verso 108: *O púrpura nevada,*

nieve roja

- Referencias mitológicas cruzadas.
- Tendencia a los versos bímembres. Verso 66: *Armó de crueldad, calzó de viento* versos simétricos.
- Utilización de paralelismos.
- Búsqueda de elementos fónicos. Onomatopeyas. Verso 167–168: *En las hondas, si, en vez del pastor pobre, / el céfiro no silba, o cruje el robre.* Verso 213–216: *Vagas cortinas de volantes vanos/corrió Favonio lisonjeramente/a la de viento, cuando no sea cama/de frescas sombras, de menuda grama.*

E) Cultismos:

- Cultismos latinos.

- Palabras castellanas a las que le da otro significado.
- Cultismos semánticos

Los bueyes a su albergue reducía

En castellano: empequeñecer

Reducía

En el texto: reconducir. Funde re (repetición) y

ducero (llevar).

Otro ejemplo es revocar, en la actualidad significa descartar y en el texto tiene un valor de volver a llamar: re (repetición) y boco (llamar).

F) Sintaxis:

La construcción sintáctica típicamente gongorina es: no A, sino B, es decir, relaciona el término real y el metafórico.

También puede ser la unión de dos elementos reales, cuyo nexos es copulativo. La unión puede ser también de dos elementos metafóricos, donde finge que une lo que parece válido y el otro no, pero debemos entender que los dos son válidos.

Arroyo: no cristal, sino plata los dos términos son válidos para simbolizar al arroyo, pero Góngora desecha uno de ellos.

G) Metáforas:

Muestran el ingenio del autor.

En la estrofa 36 se encuentra durmiendo Acis y Galatea se aproxima a él, se enamora de él al ver su melena. Esta greña es adecuada para Polifemo, pero no para Acis.

El término áspid, que también puede aparecer como serpiente entre el jardín, es muy corriente en toda la literatura del siglo XVI y XVII. Es una serpiente venenosa. Se utiliza para referirse a la amada como una persona cruel y peligrosa. Se relaciona con la amada porque el veneno del áspid es igual que los efectos venenosos del amor.

4. Disfrute de su poesía

- Es el autor que más cuadra con la poesía del conceptismo.
- Ingenio en las metáforas.
- Deslumbramiento verbal.
- Deslumbramiento sensorial. Tendencia a lo pictórico.
- Sensación de estar abarcando el universo entero. Aunque se hable de un pastor se hace referencia a la Corte, a tierras lejanas (Camballa). Amplitud de horizontes con un tema muy reducido: una fábula conocida cuyos personajes no se mueven del escenario, que es Sicilia.
- Metáfora como de un teatro universal. En un poema mete el mundo entero.
- Visión no existencialista del mundo: la ipálege crea una sensación de inseguridad: la hierba no es siempre verde. Le da a los objetos un tratamiento infrecuente al habitual. Mundo vacilante, ilusorio,

- fluctuante.
- Valores estéticos.

TEMA 6: QUEVEDO Y LOPE DE VEGA

Lope de Vega nació en 1562 y murió en 1635. Comienza a escribir hacia 1580 aproximadamente. Son un tipo de composiciones sin precedentes hasta 1580, fecha en la que se pondrá como modelo.

En el romancero nuevo o artístico utilizan el esquema narrativo, incorporan a esos recursos elementos de procedencia italiana (culto).

Este romancero nuevo tiene mayor esplendor entre 1580 y 1610. En el año 1605 aparece el llamado Romancero general, que recoge una antología del Romancero nuevo.

En el Romancero nuevo hay unos subgéneros que son muy frecuentes:

- La ambientación morisca. Aparece el moro Zayde. La escenografía mora gustaba a los lectores de la época, pero estos personajes moros se comportaban como caballeros cortesanos.
- La ambientación pastoril. Habla de Belardo, a quien le ocurren las mismas cosas que a Lope.

Lope disfruta su propia vida bajo las apariencias artísticas del romancero morisco y del pastoril.

Habla de sus amores con Helena Osorio, que se casó con un hombre más rico que Lope. Le dedica unos poemas satíricos, son tan duros que nadie se los publica y le destierran a Valencia.

Para los lectores de la época, estos poemas tenía, además del gusto de la poesía, el puro cotilleo.

La madurez poética llega en la segunda etapa, se orienta hacia una lírica italianista. En 1602 publica las *Rimas humanas*, que serán publicadas de nuevo en 1609. Son claramente petrarquistas. En estas poesías Lope habla de su amor por Lucinda, aunque sigue habiendo alguna referencia hacia Helena Osorio, que siempre estará presente durante toda la vida de Lope.

Etapas de la poesía de Lope de Vega:

- Romances: la impresión de espontaneidad es raro de encontrar en su poesía, pero existe ese influjo petrarquista de aprehender del mundo. También son clásico petrarquista los ojos claros. Hay alusiones mitológicas y referencias en las que se juega con dos palabras. Hay una fluidez de las rimas que encierran un artificio literario curioso: los sonetos que riman en -aros, -eros, -oros, -iros, -uros. Aunque fuese un desafío literario, el poema no da esa sensación, sino que da la sensación de fluidez.
- 1600–1610: hacia 1600 Lope tiene una crisis psicológica que le lleva a ordenarse religiosamente. Entre 1602 y 1609 publica *Rimas humanas*.
- 1610–1620: como manifestación de este nuevo estilo vemos:
 - Una larga novela pastoril a lo divino, *Pastores de Belén* de 1612. Dada la ambientación navideña del relato, las composiciones son villancicos de tradición popular reelaborados por el autor. Se muestra su arrepentimiento por su anterior comportamiento hacia Dios.
 - *Rimas divinas*, de 1614 son endecasílabos y sonetos.
- 1620–1630: Lope de Vega mantiene la línea de poesía religiosa pero escribe unas obras caracterizadas por una concepción del amor llamado ingenuamente hipócrita. Lope, mientras pertenece a una orden religiosa, se ha enamorado de una mujer. Esto le lleva a la confusión. Esta mujer se llama Marta de Nevares, que en su obra será *Amarilis* y muchos otros nombres más.

En la tradición neoplatónica, el amor humano se concibe como un primer paso hacia el amor divino. Las obras donde se ve esto son *La Circe* y *La Filomena*

- 1630–1635: sufre influencia de Góngora y sigue de cerca su modelo. La poesía de Lope está llena de desengaños pero también de humor. Es más autobiográfica. Los poemas amorosos de esta época son más convencionales, acercándose al petrarquismo. Ocurre que Amarilis se queda ciega, se vuelve loca y muere antes que Lope por lo que tenemos constancia de poemas escritos a su amada en estas circunstancias.

En la rima de *Tomé de Burguillos*, Lope dialoga consigo mismo. Las poruguilladas son un género que ya aparece en el cancionero del siglo XV, son chistes. Vemos un mecanismo cómico: el objetivo contra que se dispara es el tópico de la poesía de la Edad Media y contra el tópico renacentista. Se burla de la estrofa anterior. En la poesía medieval y renacentista, el enamorado aleja de hacer todo porque está enamorado: Lope se mofa de esto

Hay malos poetas que copian a Gracilazo de la Vega y Lope habla del hurto y de la idea de la imitación.

Hay también un comportamiento semi-irónico que Lope utiliza, aunque aún así había admiración por las diosas clásicas.

En las rimas de Tomé de Burguillos hay intercalado un poema épico de tipo burlesco, también hay un poema de gatomaquia (el gato Marramaquiz y el gato Micifuf luchan por el amor de Zapaquilda. El poema concede gran importancia a los objetivos de la vida cotidiana, hay una revalorización de los objetos de la vida cotidiana, cosa que se daba en Góngora.)

Lope también escribió un poema sobre el Orlando Fenioso. Aquí vemos una novedad, y es la presentación poética de las costumbres de la ciudad frente a la descripción del campo, como era costumbre. Esta obra, escrita en silva, tiene una nueva métrica que ya usó Góngora. La composición se utiliza para poemas narrativos, porque el poeta puede hacer una estrofa lo larga que quiera y buscar la rima que quiera. Esta métrica era la lira (procedente de la lira italiana) y a la vez era muy narrativa. La silva la eligió Lope porque quería hacer un poema lírico– narrativo y ésta forma se prestaba a ello.

QUEVEDO

Nace en 1580 y muere en 1645. no publicó su obra poética en vida, sino que circularon manuscritos en la época. En el año 1645 estaba preparando, junto con su amigo González de Salas, una edición con sus materiales líricos. Se publicaron tres años después de su muerte y por ello existe la duda de hasta qué punto Quevedo intervino en esta edición. En esta obra es importante el orden de los poemas amorosos, no sabemos si decidió así por Quevedo o por González de Salas.

Desde el punto de vista temático, se distinguen varios tipos de poesía:

- Producción amorosa: Lísida o Lisis es la amada de Quevedo. Incluso hay un *Cancionero a Lisis*. Quevedo quiso organizar sus composiciones como una historia de amor para poder ver cronológicamente el amor del autor. No hay composiciones a la muerte de la amada, a diferencia de la tradición petrarquista; sin embargo, hay una filosofía neoplatónica del amor: el amor está relacionado con el alma, no con el cuerpo. El motivo del fuego es típico de Quevedo, porque simboliza la pasión. La sangre, las venas y, en general, el cuerpo son utilizados para enraizar el amor. Hay también, a veces, la contraposición entre el amor físico (sangre, venas, corazón) y el amor espiritual. El enamorado neoplatónico, al ser puramente intelectual, no tiene altibajos en sus sentimientos, sino que se caracteriza por la serenidad. Hay términos que hacen referencia a una naturaleza desatada (tormentas, rayos, etc.). También se hace referencia a la cabellera de la amada, que suele ser de color rubio, al relacionar el color amarillo del pelo con el sol, lo está relacionando con el fuego (porque el sol y el fuego dan calor)

En Quevedo las referencias al fuego son constantes, sobre todo relacionándolo con el agua. El aire y la tierra le interesan menos, aunque también se ven en algunos poemas. Estas características dan a la poesía de Quevedo un toque pasional.

- **Producción filosófico– moral– religiosa:** es autor de un libro que sí publicó en vida: *El Heráclito cristiano*, de 1613. Desde este punto de vista moral es una corriente neoestóica. Desde 1570–1580. Séneca empieza a volver a ser admirado más que antes y marca buena parte de la poesía doctrinal. El neoestoicismo insiste en la idea de que la virtud es el único bien y lo exterior no nos pertenece realmente. La idea que transmite el neoestoicismo coincide con las ideas del cristianismo. Hay otras ideas del neoestoicismo que no comparte el cristianismo (por ejemplo, la idea del suicidio). Se habla en su obra de la caducidad de los bienes mundanos, el paso del tiempo, la idea de que todo se nos escapa de las manos, etc.
- **Poesía satírica y burlesca:** Buena parte de estos poemas son con temática política (al Duque de Olivares y a todos los que representan un poder corrupto). También hay poemas dedicados a profesiones con tradiciones (médicos, alguaciles, jueces), contra las mujeres, contra los conversos, etc. Otras veces no es poesía satírica sino simplemente burlesca, donde lo fundamental es hacer reír. Uno de sus grandes temas dentro de este tipo de poesía es el sexo. Hay un gusto por el ingenio

TEMA 7: PROSA BARROCA. GENERALIDADES

- **Novela de aventuras peregrinas:** Es una novela griega, de aventuras con navegaciones, raptos, piratas, princesas, etc. Después de sufrir separaciones, los enamorados consiguen conservar su castidad y la novela termina con el reencuentro de los enamorados. A este tipo de novela pertenecen *Los trabajos de Persiles y Sigismundo* (de publicación póstuma, en 1617).
- **Prosa picaresca y autobiografía ficticia:** su herencia está en el siglo XVI. El concepto mismo de novela picaresca es objeto de discusión, sin embargo, el término *autobiografía ficticia* es común a todos los relatos. Es una primera persona la que narra su vida.
- **Mateo Alemán:** *La vida de Guzmán de Alfarache* (1599): Extensísima obra publicada en dos partes, 1599 y la segunda parte en 1604. Con una intención moralizante. Tras una serie de aventuras picarescas, en Galeras escribe su biografía y las reflexiones moralizantes sobre lo que ha aprendido en sus vivencias. El último motivo de la conducta de Guzmán de Alfarache, al igual que en Lazarillo, es el hambre
- **Quevedo:** *El Buscón:* Muestra la desintegración narrativa del género. El desencadenamiento de los hechos es menos importante que en el Lazarillo. El texto es solo un pretexto para hacer una muestra de ingenio. La voluntad de mostrar su estilo termina siendo más importante que el propio argumento.
- **Vicente Espinel:** *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618). Es autobiográfica real. Lo más llamativo de que, a pesar de parecer una novela picaresca, no es un pícaro. Hay un sentimiento agudo del paisaje. También Vicente Espinel es poeta. La simpatía del autor se comunica a Marcos de Obregón
- *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646). Es anónima tiene como escenario toda Europa
- **López de Úbeda:** *La pícara Justina* (1605). Tiene como modelo a la novelística italiana comenzada por Boccaccio y seguida por Mateo Bandello, que está a medio camino entre la novela y el cuento. Este autor proporciona argumentos de novela a autores españoles. El primer autor importante es Cervantes, con sus *novelas Ejemplares* y marca modelos para los novelistas españoles.
- **Novela corta:** María de Zayas, autora de dos colecciones de novelitas cortas que no son más que literatura de consumo de la época, incluso en el siglo XIX se editaron en forma de folletín. Son novelas donde los ocultamientos de identidad son frecuentes, se mueven en la línea de *La Gitanilla* de Cervantes. La obra de María de Zayas muestra su influencia de Cervantes porque una de sus colecciones lleva por título *Novelas amorosas y ejemplares* o *Decamerón español*, aquí también se ve la influencia italiana. Hay un intento por crear un marco narrativo mínimo
- **Prosa satírica de carácter narrativo:** Son textos donde la narración es mínima y lo que importa es el contenido satírico.
- **Vélez de Guevara:** *El diablo cojuelo* (1641). Hay un personaje que, ayudado por el demonio, consigue entrar en todas las casas de Madrid que él quiera. Así, se desvela la intimidad de los madrileños. Esta prosa está cercana al costumbrismo

- Quevedo: *Los sueños* (1627). Está compuesto por varios textos entre 20 y 30 páginas cada uno.

Sueño del juicio final: la narración es inexistente, lo importante es el desfile de personajes que asisten al juicio final

& Sueño del infierno: el protagonista se queda dormido leyendo *La divina comedia* de Dante y sueña que está en el infierno. Esto le sirve a Quevedo para describir el tipo de personajes que están en él, satirizando profesiones, a las mujeres, a los judíos, etc.

- **Prosa costumbrista:** no presenta un hilo ficticio, sino que describe a los personajes y las situaciones más picarescas. Normalmente es en Madrid.
- Suárez de Figueroa: *El pasajero* (1617): Alguien que describe lo que ve. Es prosa fundamentalmente descriptiva. No hay intención de darle una trama novelesca.
- Zabaleta: *El día de fiesta por la mañana* (1654): Describe lo que se hace y lo que se puede ver en un día de fiesta por la mañana. El autor también tiene una obra titulada *El día de fiesta por la tarde* (1660), donde el autor menciona la posibilidad de ir al teatro, y aprovecha para describir un teatro en el siglo XVII
- **Tratados; literatura de emblemas:** es frecuente en el siglo XVII. Un emblema es una viñeta con sentido alegórico que contiene una reflexión de tipo moral o político, las de tipo amoroso son menos frecuentes, en una inscripción. Estas inscripciones están sacadas de obras célebres, como Séneca, Tetrarca y Ovidio
- Quevedo: *Política de Dios, gobierno de Cristo* (1625), es claramente un tratado en defensa de la política que sigue los pretextos del cristianismo, totalmente contraria a Maquiavelo
- Saavedra Fajardo: *Idea de un príncipe político cristiano* (1640) texto de carácter político. Consta de un emblema y comentario de Saavedra Fajardo. Su texto es antimachiavélico, la razón de estado no justifica el comportamiento moral del príncipe. Saavedra era un político de profesión y por ello da unos consejos un tanto machiavélicos en su obra al príncipe
- **Otras formas novelescas**
- Lope de Vega: *La Dorotea* (1632), dice que la escribió en su juventud, pero tal y como nos ha llegado, debió ser escrita en 1630 aproximadamente. Aquí, Lope vuelve sobre la historia de Helena Osorio, de amor juvenil, y recrea la historia como a él le interesa. Dorotea es cortejada por un poeta pobre llamado Fernando (supuestamente son Helena y Lope), pero ella se deja seducir por Dombela. Gerarda, que hace de celestina pagada por Dombela, intenta convencer a Dorotea para que se case con Dombela. Al final éste muere y Fernando rechaza a Dorotea. Es una novela dialogada. Es una de las novelas de mayor patetismo de la literatura española del siglo XVII, aunque es una de las prosas más elegantes.
- Gracián: *El Criticón* (1653) podría incluirse en relación a *Los sueños* de Quevedo. Critilo (hombre experto) y Andrelio (hombre joven) inician un viaje alegórico y se encuentran con personajes de apariencia engañosa. Critilo no se dejará engañar por ellos y mostrará su experiencia a Andrelio.

Son dos obras inclasificables porque no parecen pertenecer a ninguna de las corrientes del siglo XVII

TEMA 8: QUEVEDO: *EL BUSCÓN*

Se debe relacionar lo que veremos a continuación con las orientaciones generales de la prosa en el siglo XVII.

El Buscón se publica en 1626. Aunque parece una obra juvenil, el esquema de la novela es característico de novela picaresca:

- Quiénes son sus padres
- Sus estudios en Alcalá de Henares como criado de don Diego, donde se muere de hambre
- Viaja a Segovia, donde está su tío, que ha descuartizado al padre de Pablos
- Viaja a Madrid, y reside en la cofradía de hidalgos pobres (paralelismo con *El Lazarillo*)
- Intenta unirse en matrimonio con una señora rica, es un matrimonio de conveniencia. En este punto de la novela aparece de nuevo don Diego, que resulta ser un familiar directo de la prometida, y deshace

ese compromiso

- Pablos va a la cárcel por matar a un representante de la justicia
- Termina la novela embarcándose hacia Nuevo Mundo

El juego de referencias a lo que sucedió antes es continuo, aunque menos que en el Lazarillo

Cuando se escribe *El Buscón*, en realidad se cuentan cuentos de chascarrillo. En el Lazarillo, el fin es justificar el comportamiento actual del personaje basándose en anécdotas de su vida; sin embargo, en *El Buscón*, no hay esa intención, sino que lo interesante es la anécdota por la anécdota, sin tener importancia como conjunto

Respecto a los personajes, hay una carga caricaturesca. Al autor no le interesa hacer un estudio psicológico de los personajes, sino mostrar lo pintoresco y ridículo de cada uno. Busca siempre profesiones, rangos típicos de caricatura y los pone en su más extrema extravagancia

Es típico del siglo XVII hacer referencia a Francia, el mal francés, la sífilis

Hay una descripción minuciosa, que tiene como finalidad la descripción misma. La exageración y el afán del autor por mostrar su ingenio dejan una nulidad en los personajes y en la narración que se ve claramente en *El Buscón*.