

RENACIMIENTO Y CLASICISMO

Nuevas técnicas de difusión, nuevos métodos de análisis, nuevas fuentes... Nueva curiosidad también, puesto que Renacimiento y Reforma fueron, cada uno a su modo, peregrinación a las fuentes. Clío parece repudiar un milenio de

tutela teológica y escolástica para encontrar de nuevo a la vez su infancia pagana y entrar en la edad de la razón [...] la vuelta a la Antigüedad es el signo de la época.

(C.-O. Carbonell, *La historiografía*)





Esquema de la unidad

3.1 Aspectos formales

- A. La vuelta a los clásicos
- B. La renovación de los géneros literarios
- C. El teatro

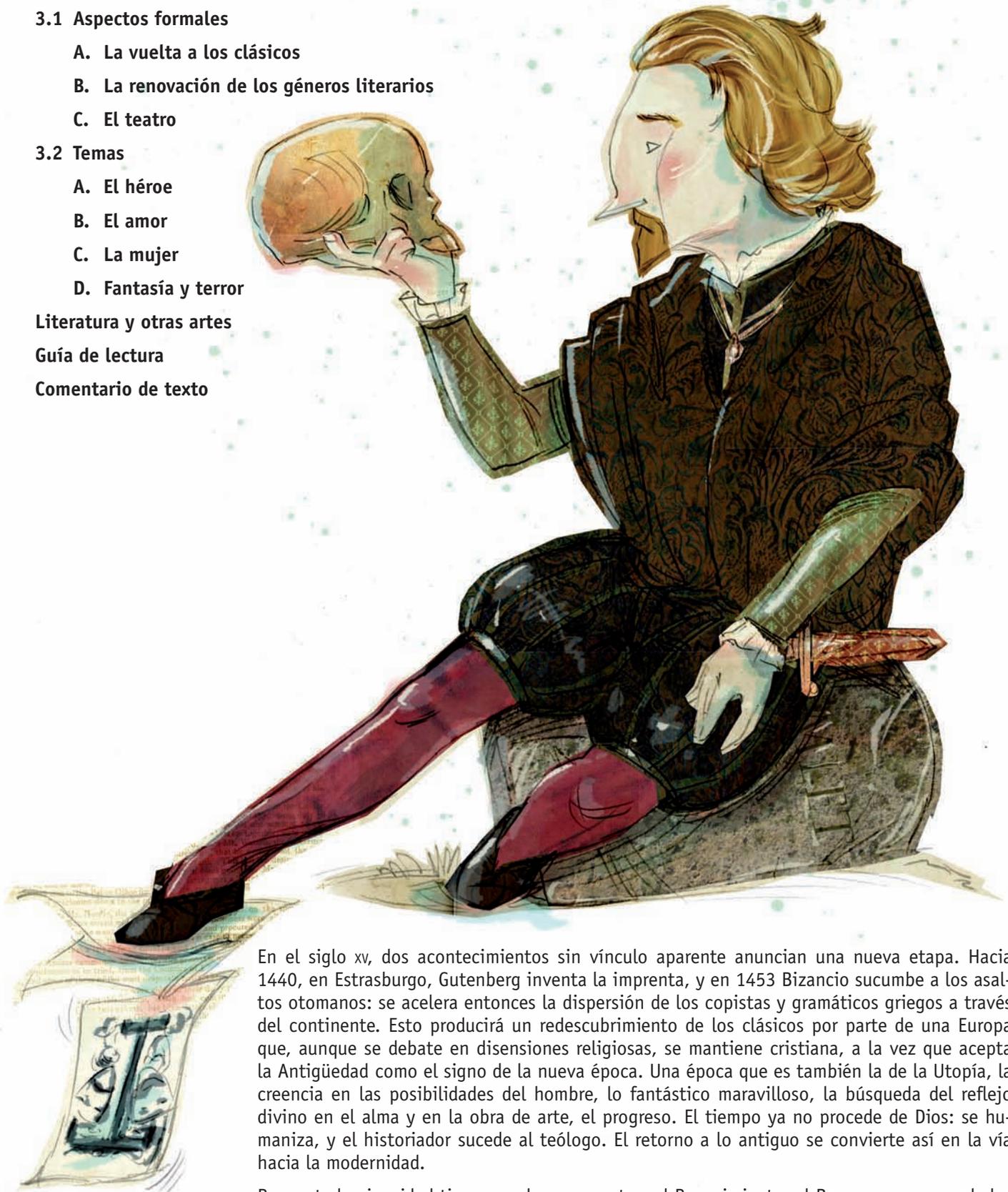
3.2 Temas

- A. El héroe
- B. El amor
- C. La mujer
- D. Fantasía y terror

Literatura y otras artes

Guía de lectura

Comentario de texto



En el siglo xv, dos acontecimientos sin vínculo aparente anuncian una nueva etapa. Hacia 1440, en Estrasburgo, Gutenberg inventa la imprenta, y en 1453 Bizancio sucumbe a los asaltos otomanos: se acelera entonces la dispersión de los copistas y gramáticos griegos a través del continente. Esto producirá un redescubrimiento de los clásicos por parte de una Europa que, aunque se debate en disensiones religiosas, se mantiene cristiana, a la vez que acepta la Antigüedad como el signo de la nueva época. Una época que es también la de la Utopía, la creencia en las posibilidades del hombre, lo fantástico maravilloso, la búsqueda del reflejo divino en el alma y en la obra de arte, el progreso. El tiempo ya no procede de Dios: se humaniza, y el historiador sucede al teólogo. El retorno a lo antiguo se convierte así en la vía hacia la modernidad.

Pero esta luminosidad tiene sus claroscuros: tras el Renacimiento, el Barroco nos recuerda las apariencias fugaces, la maldad intrínseca del hombre, el engaño de los sentidos, las pasiones destructoras. De fondo, una mueca de sarcasmo nos indica que no debemos tomarnos demasiado en serio a nosotros mismos.

■ 3.1 Aspectos formales

Hacia finales de la Edad Media, en unos países antes que en otros, comienza una lenta y honda transformación de los valores culturales, que perdura hasta el siglo XVII. Esta transformación se inicia en Italia, más en contacto con los restos de la Antigüedad clásica que otros países, pero desde allí se propagará a toda Europa, en parte gracias a la difusión de la imprenta: ahora los textos se imprimen y ya no circulan solo como manuscritos.

■ A. La vuelta a los clásicos

En los siglos XVI y XVII el estudio de los clásicos antiguos impulsa a tomarlos como modelos estéticos, en una voluntad de perfección formal. Las traducciones a las lenguas modernas se multiplican, y se descubren pasajes de Aristóteles o Plauto que antes eran desconocidos. Este resurgimiento de los clásicos viene auspiciado por la corriente llamada **Humanismo**, que se inicia en Italia en el siglo XIV (Boccaccio, a quien hemos visto en la unidad anterior, perteneció a este movimiento).

Imitando rasgos de la retórica y gramática latina, que se va abandonando paulatinamente en la escritura, las lenguas modernas se convierten en vehículos de las literaturas nacionales. El análisis y la nueva conciencia de los idiomas propios hace surgir lo que llamamos hoy **filología**: el estudio de las características de una lengua. Al tiempo, se desarrolla la ciencia por medio de la observación y la experimentación, y el hombre pasa a ser el centro del universo (antropocentrismo). La literatura deja entonces de estar tan marcada por la doctrina religiosa; aunque esta sigue presente, hay menos intención didáctica en favor de una voluntad primordialmente estética.

Pero ni estos cambios ni la vuelta a los clásicos se manifiestan de igual manera en los dos siglos mencionados y en todos los países de Europa. En general, se considera que en el siglo XVI predomina el **Renacimiento**, y en el XVII el Clasicismo o el Barroco. El **Barroco** se desarrolla principalmente en países mediterráneos y católicos como España e Italia, donde, cultivando los mismos elementos clásicos, las formas artísticas y literarias llegan a una suerte de desmesura que rompe con el ideal de equilibrio y serenidad del Renacimiento. El Barroco se caracteriza por su búsqueda de efectismo y una expresión rebuscada, que tiene que ver con el juego ingenioso de las ideas y con un lenguaje de gran énfasis retórico (adjetivación abundante, hipérbaton, perífrasis, etc.). En cuanto al contenido, el pensamiento tiende hacia el pesimismo y el desengaño.

Mientras tanto, en los países protestantes y también en la católica Francia se desarrolla en el siglo XVII el **Clasicismo**, que sí mantiene el ideal de equilibrio expresivo renacentista. A este se le añaden intenciones docentes (se preconiza sobre todo el empleo de la razón) y un seguimiento más estricto de las normas clásicas dictadas por la *Poética* de Aristóteles, aplicadas por Nicolás Boileau en su *Arte poética* (1674), que estudiaremos en la unidad siguiente. Precisamente, el Clasicismo francés se prolongará durante todo el siglo XVIII, desde donde irradiará a otros países que, agotados del exceso formal barroco, lo acogerán con agrado.

Vocabulario

a, b, c

Busca la etimología de la palabra **antropocentrismo**. ¿De dónde viene? A partir de esta etimología, justifica cómo se opone y complementa con el concepto que predominaba en la Edad Media: el **teocentrismo**.

Literatura española

“

En España se realizaron muchas **traducciones** de textos italianos renacentistas. Algunas de ellas aparecerán recogidas en fragmentos que analizaremos en esta unidad. La presencia política española en Nápoles fue fundamental para la circulación de los ideales estéticos del Renacimiento italiano en la Península.



Fig. 3.1. En el arte se produce una vuelta a los clásicos, y reaparecen en los cuadros figuras como las de las ninfas. Lucas Cranach (1472-1553), La ninfa de la primavera (h. 1537). Óleo sobre tabla, National Gallery of Art, Washington.



¿Sabías que...?

Lo grotesco

Se produce cuando el artista mezcla elementos de la realidad que son discordantes e incompatibles: por ejemplo, la imagen de una anciana embarazada. La intención del artista es crear desasosiego en el espectador. Lo grotesco se revaloriza en 1480, cuando se encuentran en Roma las pinturas subterráneas del palacio del emperador Nerón.

Para una apreciación de lo grotesco, busca en «Google/imágenes» cuadros de Arcimboldo.

B. La renovación de los géneros literarios

Fruto de esta renovación tanto literaria como artística será el cultivo de determinados géneros literarios, auspiciados por intereses novedosos en la historia de la literatura. Aspectos como la **ironía** y el **sarcasmo**, el **humor** y lo **grotesco** conformarán muchos de los textos de los siglos **XVI** y **XVII**.

Entre los nuevos géneros literarios hay que destacar el **ensayo**. Su gran cultivador será el escritor del Renacimiento francés Michel de Montaigne (1533-1592). El ensayo expone reflexiones sobre aspectos de la vida humana desde una visión particular del *yo* y la experiencia: en el caso de Montaigne, está muy presente lo cotidiano. Montaigne habla de sí mismo al tiempo que habla de todo. De acuerdo con la estética renacentista, el autor se muestra de una manera sencilla y natural, buscando siempre la mesura y la moderación (de acuerdo con el ideal clásico de la *aurea mediocritas*) en las opiniones y proyectando su forma personal de ver la vida. Como dice Montaigne al final del prólogo a sus ensayos, «yo mismo soy el contenido de mi libro». Recogemos aquí un fragmento de su ensayo «De la educación de los hijos», donde reflexiona sobre las ideas catastrofistas, apelando a un sentido más amplio del universo humano.



Texto 1

Se alcanza una maravillosa claridad para el juicio humano con la frecuentación del mundo. Vivimos como encerrados en nosotros mismos, y nuestra vida muchas veces no ve más allá de nuestras narices. Preguntado Sócrates por su patria, no respondió soy de Atenas, sino del mundo. Como tenía una imaginación vasta y penetrante, abrazaba el universo como si se tratase de su pueblo, extendiendo su conocimiento, sociabilidad y aficciones a todo el género humano, y no como nosotros, que sólo extendemos nuestra mirada a lo que sentimos más próximo. Cuando las viñas se hielan en mi lugar, el cura considera que es la ira de Dios recayendo sobre el género humano [...]. Al creer semejante cosa, olvidamos que peores males acontecieron, y que tampoco en las restantes partes del universo las cosas van tan mal en igual momento. Yo, a la vista de tantas licencias y desórdenes, aparte la impunidad dentro de la que se producen, considero que nuestras desdichas son dulces y plácidas. Aunque quien recibe granizo sobre su cabeza piensa que la tempestad afecta a todo el hemisferio [...]. Insensiblemente, todos caemos en el mismo error, que acarrea graves resultados y perjuicios. Mas quien se representa como en un cuadro esta amplia imagen de nuestra madre Naturaleza en su absoluta majestad, quien lea en su aspecto su general variedad constante, quien se considere, más que él mismo, todo un reino, como un trazo delicadísimo, sólo ése estima y juzga las cosas de un modo adecuado a su importancia suficiente.

(Montaigne, *Ensayos escogidos*)

Actividades texto 1

- 1> En este fragmento se pueden apreciar tanto las vivencias del *yo* como la vuelta a los clásicos. Señala dónde. Ten en cuenta que Montaigne tuvo una educación humanista.
- 2> Hay numerosas repeticiones en el texto: observa el efecto que producen las del determinante posesivo plural, y, al final del texto, las del pronombre personal «quien».
- 3> Busca también las comparaciones que aparecen en el texto: fijate en que hacen referencia a fenómenos atmosféricos. ¿Puede tener esto que ver con la experiencia del autor?

Literatura española

En el siglo **XVI** Alfonso y Juan de Valdés cultivan el **diálogo** con gran éxito. En cuanto a la **fábula**, habrá que esperar al siglo **XVIII** para que aparezcan los grandes fabulistas Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego.

En el Renacimiento un género tomado de los clásicos que se hace muy popular es el **diálogo**. Ya vimos en la Unidad 1 que Platón escribe filosofía desde la estructura de preguntas y respuestas, por la que se llega a conclusiones a través de la confrontación de distintas visiones sobre un mismo tema. En esta unidad veremos ejemplos de un famoso diálogo renacentista, *El cortesano*, del escritor italiano Baltasar de Castiglione (1478-1529).

Otro género que surge con fuerza en estos siglos es el de la fábula. Aunque existía ya desde la época clásica (recordemos el ejemplo de Esopo), será en el siglo **XVIII** cuando alcance gran importancia como método de expresión de ideas. Las fábulas solían presentarse en verso con un mensaje moral al final del poema. Pero también hay fábulas burlescas, que rozan lo obsceno, dentro del espíritu irreverente y humorístico al que hemos aludido anteriormente.

La malicia y la comicidad se aprecian en la fábula siguiente de Jean de La Fontaine (1621-1695), titulada *El glotón*.

Texto 2

Para su cena, un glotón,
 Ordena que con presteza
 Le sirvan un esturión.
 Exceptuando la cabeza
 Lo come, enferma, le dan
 Cien lavativas copiosas,
 Y le dicen, con afán,
 Que ponga en orden sus cosas.
 «Amigos, dijo el glotón,
 Tenéis sobrada razón,
 Y puesto que he de morir,
 Haced que sin dilación
 Me puedan aquí servir
 El resto de mi esturión.»

(La Fontaine, *Fábulas libertinas*)

Actividades texto 2

- 1> ¿Cuál es la fuente de la comicidad de la fábula?
- 2> En esta ocasión no hay moraleja final, pues las *Fábulas libertinas* de La Fontaine buscan más entretener que enseñar. Reescribe esta misma fábula inventándote una moraleja final contra la glotonería, es decir, con intención didáctica.

En cuanto a la **novela**, en Europa no hay ninguna figura comparable a la del escritor español Miguel de Cervantes, creador de la novela moderna y renovador de todos los géneros narrativos de su época. En Francia se cultiva en el siglo XVII una prosa clásica y elegante que continúa la tradición moralista de Montaigne en la centuria anterior, como veremos en las *Máximas* de La Rochefoucault. En Inglaterra, en cambio, florece el género de diarios y biografías, que abrirán camino a la gran novela del siglo XVIII.

No obstante, hay una vertiente importante de la novela renacentista que hay que destacar por su calidad: la **novela pastoril**, heredera de la obra de Longo *Dafnis y Cloe*, que hemos visto en la Unidad 1. Destaca entre todas la famosísima novela de Jacopo de Sannazaro (1457-1530) *Arcadia*, que ejerció gran influencia en la literatura europea, por ejemplo en obras españolas como las *Églogas* de Garcilaso de la Vega, la *Diana* de Jorge de Montemayor, la *Galatea* de Cervantes o la *Arcadia* de Lope de Vega.

Arcadia cuenta el viaje de Sincero al país de la vida pastoril, Arcadia, para olvidar un amor perdido. Allí encuentra cierta serenidad de espíritu, pero un sueño terrible le induce a volver a Nápoles, donde se entera de la muerte de su amada. Como vemos por este fragmento, la prosa está cargada de melancolía y belleza. El mundo que recorre Sincero está poblado de pastores que lamentan sus penas de amores y de una naturaleza viviente que refleja el estado anímico del poeta, donde también aparecen Sirenas cantoras y otros seres procedentes del mundo clásico.

Texto 3

No había acabado de hablar aún, cuando de aquel triste grupo dos Ninfas se acercaron y, con pesaroso semblante, me pusieron entre ellas. Una, con el rostro más alzado que el de la otra, cogiéndome de la mano, me llevó hacia la salida, donde aquella no abundante agua en dos partes se divide, una que se derrama por las campiñas, y otra que por un sendero oculto sirve a las necesidades y ornamentos de la ciudad. La Ninfa se detuvo y me mostró el camino, haciendo ver a mi arbitrio que era el momento de partir. [...]

Lector, yo te juro, y así aquella deidad que hasta aquí me ha otorgado favor para escribir conceda, sean las que fueren, inmortalidad a mis obras, que estaba en aquel momento tan deseoso

Más datos

El éxito y la presencia de **Cervantes** en la literatura europea fue inmediato. Ya en 1607 (es decir, sin haberse publicado todavía la segunda parte de *El ingenioso hidalgo* se estrenó el drama heroico *El caballero de la maza ardiente*, de Francis Beaumont. Tal y como se explica en su «Dedicatoria», el argumento recoge la idea cervantina del *Quijote*: un joven que se gana la vida en una tienda de comestibles se convierte en un «tendero andante» en busca de pintorescas aventuras...



Actividades texto 3

- 1> Busca en el texto la referencia a las Musas. ¿Quiénes eran? ¿Cómo aparecen aquí? También se menciona a las ninfas, ¿recuerdas qué papel jugaban en la literatura grecorromana?
- 2> Reescribe la frase que comienza «Lector...» deshaciendo el hipérbaton. ¿Qué efecto causa un orden más natural?
- 3> ¿Hay alguna invocación a la divinidad que inspira al escritor en este texto, como en Virgilio y otros clásicos?

de morir que con cualquier manera de muerte me habría contentado. Y habiéndome enconado conmigo mismo, maldije la hora en que había partido de Arcadia, y en algún momento tuve la esperanza de que aquello que yo contemplaba y oía se tratase solamente de un sueño, sobre todo no sabiendo calcular durante cuánto tiempo había permanecido bajo tierra.

(Jacopo Sannazaro, *Arcadia*)

C. El teatro

El teatro en los siglos *xvi* y *xvii* tiene una importancia vital, tanto en la vida literaria como en la social. Destacaremos aquí dos vertientes fundamentales: el teatro isabelino, en Inglaterra, y el teatro clásico, en Francia.

□ El teatro isabelino

Desde los dramas alegóricos medievales que hemos visto en la Unidad 2, el espectáculo escénico fue muy popular en Inglaterra.

Cuando a comienzos del siglo *xvi* se traducen e imitan las comedias latinas e italianas, éstas se funden fácilmente con la tradición anterior; las representaciones pasan [...] a edificios a ellas destinadas en la ciudad de Londres; multitud de autores componen dramas y comedias, sin más pretensión que la de hacer llorar o reír al público, ávido de emociones nuevas. Así se constituye un teatro vivo, colorista, popular, poco o nada atento a las unidades dramáticas, que mezcla lo trágico y lo cómico, los versos con la prosa. Esta dirección nacional y anticlásica da al teatro inglés fisonomía semejante a la del teatro español.

(S. Gil y Gaya, *Literatura universal*)

El teatro isabelino, donde floreció **Shakespeare**, es conocido así por desarrollarse durante el reinado de la reina Isabel I de Inglaterra, es decir, en la segunda mitad del siglo *xvi* y comienzos del *xvii*. William Shakespeare (1564-1616) no solo es el máximo representante de una generación de dramaturgos que escribe durante esta época (entre los que incluimos a Marlowe, a quien estudiaremos más adelante), sino también uno de los más grandes escritores de la literatura universal. Shakespeare hizo más que provocar la risa o el llanto del público: enfrentó a los espectadores con las grandes pasiones humanas, gracias a su talento especial para hacerlas revivir en escena. Así, aunque no respete las unidades clásicas, Shakespeare retoma un concepto heredado del teatro griego: la **catarsis**, es decir, la purificación del espectador al ver el terror y la piedad, con los que se identifica, sobre el escenario.

□ El teatro clásico francés

Al contrario que el teatro isabelino, el teatro clásico francés respetará las tres unidades clásicas en las construcciones teatrales.

- **Unidad de espacio:** todo debe transcurrir en un mismo espacio.
- **Unidad de tiempo:** todo debe transcurrir en un mismo día.
- **Unidad de acción:** solo puede haber una intriga.

Las obras, que deben constar de cinco actos, se caracterizan por su equilibrio y por la defensa de la razón por encima de las pasiones. En estas representaciones no estaba permitido mezclar lo cómico con lo trágico, algo que sí hace Shakespeare. En estas ideas del teatro clásico francés estaba muy presente la *Poética* de Aristóteles (recuerda la Unidad 1), quien había delimitado de manera muy precisa la naturaleza de la comedia y la tragedia.

“ Literatura española

El teatro español de los Siglos de Oro no respetará, como el inglés, las unidades clásicas, y mezclará lo trágico con lo cómico en las obras de autores como **Lope de Vega**. A diferencia del teatro clásico francés, el español constaba de tres actos.



■ 3.2 Temas

Varios son los temas que protagonizan la literatura del Renacimiento y el Clasicismo. Nos fijaremos especialmente en la figura del **héroe** (filósofo, político y guerrero) y del **antihéroe** o **bufón**; en el **amor** platónico, celoso y burlesco; en el debate sobre la mujer y la pintura de su locura; y en la importancia de la **fantasía** y el **terror**.

■ A. El héroe

Los personajes se hacen cada vez más complejos a medida que nos alejamos de la Edad Media y los autores empiezan a ahondar en sus pensamientos y motivaciones. Esto dará lugar a una gran diversidad de héroes, que protagonizan diferentes tipos de narraciones tanto en el Renacimiento como en el Clasicismo. Algunas de ellas reviven motivos clásicos, mientras que otras aportan novedades a la literatura universal a través de géneros nuevos como el teatro isabelino. En este apartado vamos a ver cuatro tipos de héroes.

□ El héroe filósofo

Aunque el mayor desarrollo de esta figura se produce en el siglo XVIII, ya en los siglos XVI y XVII el protagonista reflexiona sobre los acontecimientos de su vida y razona sobre lo que le va pasando. Esto es lo que encontramos en Hamlet, protagonista de la tragedia shakesperiana del mismo nombre, en su famosísimo monólogo del Acto III.

Texto 4

HAMLET. Ser o no ser, ésta es la cuestión: si es más noble sufrir en el ánimo los tiros y flechazos de la insultante Fortuna, o alzarse en armas contra un mar de agitaciones, y, enfrentándose con ellas, acabarlas: morir, dormir, nada más, y, con un sueño, decir que acabamos el sufrimiento del corazón y los mil golpes naturales que son herencia de la carne. Ésa es una consumación piadosamente deseable: morir, dormir, quizá soñar: sí, ahí está el tropiezo, pues tiene que preocuparnos qué sueños podrán llegar en ese sueño de muerte, cuando nos hayamos desenredado de este embrollo mortal. [...] ¿Quién aguantaría cargas, gruñendo y sudando bajo una vida fatigosa, si no temiera algo después de la muerte, el país sin descubrir, de cuyos confines no vuelve ningún viajero, que desconcierta la voluntad, y nos hace soportar los males que tenemos mejor que volar a otros de [los] que no sabemos?

(William Shakespeare, *Hamlet*)



Fig. 3.2. Hamlet, representación teatral, 1971.



Actividades texto 4

- 1> El príncipe Hamlet de Dinamarca ha descubierto en el Acto I que su padre ha sido asesinado por su tío Claudio, quien luego se casa con su madre. ¿Cómo se aprecia su perplejidad y sufrimiento en el texto?
- 2> Hamlet decide fingir que está loco para poder cumplir su venganza. Como en el caso de Don Quijote, la locura tiene su función pragmática. Un loco se fija en cosas que los otros no quieren ver, y también se le da más libertad para decir lo que piensa. Discutid en clase las posibilidades literarias de la locura.
- 3> Relaciona la disyuntiva de Hamlet entre actuar o no actuar con el estoicismo que hemos estudiado en la Unidad 1.
- 4> Infórmate en una enciclopedia universal sobre el concepto clásico de Fortuna, originario de la época clásica y al que se vuelve en la Edad Media y el Renacimiento.
- 5> El tema de la vida como sueño fue tratado por un dramaturgo español del siglo XVII. ¿Cuál?, ¿en qué obra?
- 6> ¿Qué supone para Hamlet la posibilidad de una vida eterna?



Fig. 3.3. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, h. 1671.

Literatura española

El tema de la **vida como teatro** aparece en *Macbeth*, pero tiene una larga andadura en la literatura universal. En España destacamos la obra de **Calderón de la Barca** *El gran teatro del mundo*, y sus prolongaciones en la lírica actual, como el poema de Jaime Gil de Biedma (1929-1990) «No volveré a ser joven». Puedes buscarlo en internet.

Los protagonistas descubren la **fugacidad de la vida** sobre el estrado escénico o en sus aventuras novelescas. En el siglo XVII su talante es más bien pesimista, en medio de una vuelta a ciertas imágenes macabras y a una visión del mundo como pura apariencia, donde las cosas no son lo que parecen.

Otra tragedia de Shakespeare, *Macbeth*, trata sobre un regicidio. El capitán Macbeth, después de ser ascendido por el rey, mata a este cuando visita su castillo, e instaura luego un reinado de terror en Escocia. Pero pronto él y su esposa, que le había instigado al crimen, son devorados por los remordimientos. En este fragmento del último acto, a Macbeth le comunican que su mujer, la reina Lady Macbeth, acaba de morir (después sabremos que se ha suicidado, presa de la locura). Esta es la reacción de Macbeth ante estas noticias:

Texto 5

MACBETH. Un día u otro había de morir.
Hubiese habido un tiempo para tales
palabras...
El día de mañana, y de mañana, y de
mañana
se desliza, paso a paso, día a día,
hasta la sílaba final con que el tiempo se
escribe.
Y todo nuestro ayer iluminó a los necios
la senda de cenizas de la muerte.
¡Extínguete, fugaz antorcha!
La vida es una sombra tan sólo, que
transcurre; un pobre actor
que, orgulloso, consume su turno sobre
el escenario
para jamás volver a ser oído. Es una historia
contada por un necio, llena de ruido
y furia,
que nada significa.
(William Shakespeare, *Macbeth*)



Actividades texto 5

- 1> ¿Qué reflexiones suscita en Macbeth la muerte de su mujer? Ten en cuenta que en estos momentos el sueño ambicioso de Macbeth (mató al rey para hacerse con el poder) comienza a desvanecerse.
- 2> ¿Qué visión de la vida tiene Macbeth? Discutid en clase si se expresa aquí su sinsentido.
- 3> Además de su carga filosófica, el texto muestra una gran calidad literaria. Localiza en él las siguientes figuras literarias: amplificación, paralelismo, símil, imagen, apóstrofe, alegoría, aliteración, contraste y perífrasis.

La abundancia de protagonistas «filósofos», entre los que se puede incluir a Don Quijote, da lugar a multitud de pensamientos, **máximas** y refranes, puestos en boca de héroes en medio de sus vicisitudes. Pero también estos pueden publicarse por separado, como demuestran las *Máximas* o *Reflexiones morales* del escritor francés François de La Rochefoucault (1613-1680), de las que aquí mostramos dos ejemplos.

Texto 6

El orgullo interviene más aún que la bondad en nuestras reprensiones a quienes han cometido algún yerro, y les reprendemos más que para corregirles, para convencerles de que estamos exentos de él. [...]

Con frecuencia el hombre cree estar conduciéndose a sí mismo cuando es conducido, y mientras con su mente tiende a una meta, su corazón le arrastra insensiblemente hacia otra.

(La Rochefoucault, *Máximas*)



Actividades texto 6

- 1> ¿Qué piensas de la primera máxima? Reflexiona en clase sobre si demuestra una concepción optimista o pesimista de la bondad del hombre. ¿Cuál es la razón de las reprensiones según La Rochefoucault? Argumenta lo contrario.
- 2> En la primera máxima, ¿cuál es el sustantivo al que sustituye el pronombre personal «él»?
- 3> Relaciona la segunda máxima con la historia de Edipo que hemos visto en la Unidad 1. ¿Puede expresar un cierto sentido de fatalidad?

□ El héroe político

Muchas obras de los siglos *xvi* y *xvii* tienen como protagonistas a políticos o diplomáticos a quienes (siguiendo la tradición clásica) un personaje más sabio, que puede ser el autor, da **consejos** sobre cómo comportarse. Un libro así es *El cortesano*, escrito por Baltasar de Castiglione en forma de diálogo, como ya hemos señalado. En este fragmento, el Conde nos describe al perfecto cortesano:

Texto 7

Habéis de saber, señores, que este nuestro Cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico; y demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, mas aun para que con ella sirváis y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y se enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en éstos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos, y holgado estrañamente con oír tañer y cantar bien.

(Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán)

Actividades texto 7

- 1> Esta traducción está hecha por Juan Boscán, un amigo poeta de Garcilaso de la Vega. Señala en qué se percibe que se trata de un castellano antiguo. Fíjate en las grafías y las expresiones. Escribe otra vez el párrafo con un lenguaje más actual.
- 2> Relaciona este texto con la poesía de los trovadores de la unidad anterior.
- 3> ¿Opinas lo mismo que Castiglione sobre la música? Redacta una opinión sobre ello y léela en clase.



Literatura española

Los escritores barrocos **Baltasar Gracián** (*El político*, *El discreto*) o **Diego de Saavedra Fajardo** (*Idea de un príncipe político cristiano*, *Política y razón de estado*) también escriben dando consejos de comportamiento en política y en sociedad.

El *Elogio de la locura* del humanista holandés Erasmo de Rotterdam (1466-1535) es un ensayo sobre la **hipocresía** y las supersticiones mundanas, que denuncia las corruptelas de la Iglesia católica de entonces. Erasmo lo pone en boca de la Locura. De esta obra, que según se cuenta fue escrita en solo siete días, recogemos el siguiente fragmento sobre el tema de la adulación de los cortesanos:

Texto 8

Ahora ya no nos es posible pasar en silencio a los cortesanos. Nada hay más rastro, ni más servil, ni más lamentable, ni más bajo que casi todos ellos, y, sin embargo, quieren parecer los primeros de la tierra. Sólo en una cosa dan pruebas de una cierta modestia: contentos con poder lucir sobre su persona el oro, las joyas y la púrpura, emblemas de las virtudes y la sabiduría, dejan a otros el cuidado de poner en práctica estas mismas virtudes. ¡Qué dicha tan grande la de poder decir: «El rey, nuestro señor!»! Tienen una ciencia peculiar en ello, cuyos principales

elementos son: saludar muy rendidamente, distribuir por doquier las «Altezas Serenísimas», las «Majestades» y las «Excelencias» y adoptar un rostro imperturbable, donde brille siempre la adulación. En esto se resumen los talentos que caracterizan al auténtico noble y al hombre de la corte. Pero si miráis más de cerca su manera de vivir, no veréis en ellos más que «auténticos feacios y amantes de Penélope». Ya conocéis la continuación del verso; Eco os lo repetirá mejor que yo.

(Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*)

Actividades texto 8

- 1> ¿Qué equivalente verbal de hoy en día darías a las acciones y la figura de los aduladores? Señala las características físicas y psicológicas de los hombres de la corte según Erasmo.
- 2> Se hace aquí una referencia a Penélope, pues los aduladores son como sus pretendientes: sitúala en la tradición literaria clásica (recuerda la Unidad 1) e infórmate de quiénes eran ellos. También hemos visto a la ninfa Eco: ¿en qué mito aparecía? Como estás comprobando, los escritores de los siglos *xvi* y *xvii* acuden frecuentemente a las fuentes clásicas.
- 3> ¿Qué valor expresivo aporta el polisíndeton de la segunda línea?



El príncipe es un tratado compuesto por el escritor renacentista italiano Nicolás Maquiavelo (1469-1527) donde se defiende la **conveniencia** como criterio político en la educación de los príncipes. Es decir, lo importante de un buen político es mantener la apariencia: frente a Erasmo, Maquiavelo cree que es buena la disimulación.

Texto 9

Es menester, pues, que sepáis que hay dos modos de defenderse: el uno con las leyes y el otro con la fuerza. El primero es el que conviene a los hombres; el segundo pertenece esencialmente a los animales; pero, como a menudo no basta con aquél, es preciso recurrir al segundo. Le es, pues, indispensable a un príncipe el saber hacer buen uso de uno y otro enteramente juntos. Esto es lo que con palabras encubiertas enseñaron los antiguos autores a los príncipes, cuando escribieron que muchos de la antigüedad, y particularmente Aquiles, fueron confiados en su niñez al centauro Chirón para que los criara y educara bajo su disciplina. Esta alegoría no significa otra cosa sino que ellos tuvieron por preceptor a un maestro que era mitad bestia y mitad hombre; es decir, que un príncipe tiene necesidad de saber usar a un mismo tiempo de una y otra naturaleza, y que la una no podría durar si no la acompaña la otra. [...]

Cuando un príncipe dotado de prudencia ve que su fidelidad en las promesas se convierte en perjuicio suyo y que las ocasiones que le determinaron a hacerlas no existen ya, no puede y aun no debe guardarlas, a no ser que él consienta en perderse. [...]

No es necesario que un príncipe posea todas las virtudes de que hemos hecho mención anteriormente; pero conviene que él aparente poseerlas. Aun me atreveré a decir que si él las posee realmente, y las observa siempre, le son perniciosas a veces; en vez de que, aun cuando no las poseyera efectivamente, si aparenta poseerlas le son provechosas. Puedes parecer manso, fiel, humano, religioso, leal y aun serlo; pero es menester retener tu alma en tanto acuerdo con tu espíritu que, en caso necesario, sepas variar de un modo contrario.

Un príncipe, y especialmente uno nuevo, que quiere mantenerse, debe comprender bien que no le es posible observar en todo lo que hace mirar como virtuosos a los hombres; supuesto que a menudo, para conservar el orden de un Estado, está en la precisión de obrar contra su fe, contra las virtudes de humanidad, caridad, y aun contra su religión. Su espíritu debe estar dispuesto a volverse según que los vientos y variaciones de la fortuna lo exijan de él; y, como lo he dicho más arriba, a no apartarse del bien mientras lo puede, sino a saber entrar en el mal cuando hay necesidad.

(Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*)



Actividades texto 9

- 1> ¿Por qué crees que se emplea el adjetivo «maquiavélico» para referirse a quien actúa con astucia y doblez?
- 2> Fíjate que se sugiere el empleo de la violencia, romper las promesas o abandonar las virtudes y la religión cuando las circunstancias así lo requieran. ¿Te parece una filosofía peligrosa o actual? ¿Por qué?
- 3> La máxima «El fin justifica los medios» para muchos define la política de Maquiavelo. ¿Dónde se aprecia esto en el texto?
- 4> ¿Qué estructura tiene el texto, deductiva o inductiva? ¿Cómo se ilustra su tema principal?

¿Sabías que...?

En el cuadro *Los embajadores* puedes observar varios instrumentos científicos y musicales de la época, que simbolizan las virtudes intelectuales deseables; pero fíjate un poco mejor y verás que aparece, casi confundida con las baldosas del suelo, una calavera deformada por «anamorfosis». El pintor hace un juego óptico, ya que la representación de la calavera adquiere la tridimensionalidad solo vista desde un punto determinado y juega a que el espectador se mueva delante del cuadro, y simbólico, puesto que se interpreta como la inevitabilidad de la muerte, y como que el conocimiento no presupone escapar de la muerte; habla por tanto de lo efímero de la vida.



Fig. 3.4. Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533.



□ El héroe guerrero

En los siglos XVI y XVII siguen apareciendo héroes guerreros, muchos de ellos descendientes de la caballería medieval. *Orlando furioso*, del poeta renacentista italiano Ludovico Ariosto (1474-1533), recrea las hazañas ya conocidas de Roldán, que en italiano es llamado Orlando, y de los caballeros de Carlomagno. Al contrario que en el cantar de gesta leído en la Unidad 2, Orlando no muere en la batalla de Roncesvalles, sino que pierde el juicio porque la bella Angélica no le corresponde: Angélica prefiere al joven musulmán Medoro. En esta estrofa del comienzo del largo poema se nos recuerda la valentía y solidaridad de los caballeros medievales, aun cuando profesen diferente fe y se hayan enfrentado en la batalla.

Texto 10

Oh gran bondad de antiguos caballeros.
Que diversos de fe y competidores,
sintiendo de sus golpes bravos fieros
por toda la persona aún los dolores,
por selva oscura, valles y senderos,
van juntos sin sospecha ni rencores.
Con cuatro espuelas el rocín venía
donde un camino en dos se repartía.

(Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,
trad. Jerónimo de Urrea)



Actividades texto 10

- 1> ¿Qué adjetivo nos indica que Ariosto habla de caballeros del pasado? Señala los hipérbatos del texto.
- 2> El *Orlando furioso* tuvo una gran difusión fuera de Italia. En España, poetas renacentistas y barrocos recrearán el tema de Angélica y Medoro. Este es el caso del romance de Góngora «En un pastoral albergue». Buscadlo en un libro de poemas de Góngora y recitadlo en voz alta en clase. ¿Se parece el estilo al del poema de Ariosto? Ten en cuenta que esta estrofa fue traducida por el poeta renacentista Jerónimo de Urrea.
- 3> Esta estrofa es una octava real. Demuéstralo.

Otros ejemplos de héroes guerreros aparecen en las tragedias de Shakespeare. Por ejemplo, en *Macbeth*, vamos a ver el momento en que un personaje, Ross, informa a otro, Seyward, sobre la muerte de su hijo cuando luchaba contra Macbeth. Se trata de la batalla final para recobrar el reino de Escocia de las garras del regicida Macbeth y devolvérselo al hijo de Duncan, el asesinado monarca.

Texto 11

ROSS. Vuestro hijo, señor, ya pagó su deuda en la batalla.
Sólo vivió lo suficiente para hacerse un hombre;
apenas su valor así lo había confirmado,
en el puesto donde luchaba sin retroceder,
cuando murió como los hombres mueren.
SEYWARD. ¿Qué decís, está muerto?
ROSS. Sí, y conducido fuera del campo de batalla.
Si vuestro dolor
hubiese de medirse de acuerdo con su valentía
nunca tuviera fin.
SEYWARD. ¿Le mataron de frente?
ROSS. Así fue, cara a cara.
SEYWARD. ¡Que sea, pues, ahora un soldado de Dios!
Si mi prole fuera tan abundante como mi cabellera
no les desearía muerte más hermosa.
Ha sonado su hora de morir.

(William Shakespeare, *Macbeth*)



Actividades texto 11

- 1> En este trágico texto se aprecia el orgullo de un padre por la valentía del hijo, muerto como un héroe, hecho «hombre» por defender su patria frente a un tirano. Señala la fuerza de las comparaciones y el laconismo de los personajes, tan propio de algunos protagonistas de Shakespeare.
- 2> Relaciona esta idea de la muerte, como un medio de adquirir fama y honor, con la de Roldán.
- 3> Señala las hipérbatos que hay en el texto. ¿Qué función tienen?



□ El antihéroe o el bufón

El **humor** es un elemento muy importante de la escritura renacentista, clasicista y barroca. Un buen ejemplo lo tenemos en *Pantagruel* y *Gargantúa*, del escritor renacentista francés François Rabelais (1494-1553). Estas obras nos narran las aventuras de dos gigantes así llamados en medio de un mundo violento, absurdo y fantástico. En este fragmento de *Gargantúa* encontramos una burla de la genealogía del héroe, a partir de que su madre Gaznachona le concibe. Si recordamos la genealogía de los dioses (Unidad 1) o la de los héroes medievales (Unidad 2), descendientes todos de personajes con poder y de grandes virtudes, apreciaremos mejor la ironía del texto.

Texto 12

Os remito a la gran crónica pantagruelina para conocer la genealogía y antigüedad de la que desciende Gargantúa. En ella, oiréis con más detalles cómo los gigantes aparecieron en este mundo y cómo de ellos, en línea directa, desciende Gargantúa, padre de Pantagruel, y no os moleste que, de momento, la omita, aunque sea una materia que, cuanto más se rememore, tanto más agrada a vuestras mercedes, según confirma la autoridad de Platón, en el *Filebo* y el *Gorgias*, y la de Horacio, quienes dicen que existen materias, sin duda como éstas, que resultan tanto más agradables cuanto más se repiten.

¡Quisiera Dios que todos conociesen su genealogía con tanta exactitud, desde el arca de Noé hasta estos días! [...]

La ocasión y manera en que Gaznachona dio a luz fue la siguiente [...] la tarde del tres de febrero, por haber comido demasiados jacobolos. Los jacobolos son unos callos bien grasientos de cutrales. Los cutrales son bueyes cebados en el establo y en los prados bianuales. Los prados bianuales son los que dan hierba dos veces al año. De estos bueyes cebados, habían hecho matar trescientos sesenta y siete mil catorce, para salarlos el martes de carnaval, pensando tener en primavera bueyes de temporada en abundancia para, al comenzar las comidas, bendecir con salazones y así atacar mejor el vino.

(François Rabelais, *Gargantúa*)



Actividades texto 12

- 1> ¿Qué lecturas clásicas se recogen? Mencionarlas otorga prestigio al texto, pero aquí se hace con ironía.
- 2> En este texto, las definiciones se encadenan una detrás de otra: señálalas. Fíjate cómo le gusta a Rabelais el juego con el lenguaje. ¿Cómo se llama la figura literaria que se emplea?
- 3> Aquí hay una referencia a un episodio bíblico que hemos mencionado brevemente en la Unidad 1. ¿Cuál es?
- 4> ¿En qué párrafos aparece la burla de las genealogías? ¿En qué consiste?

En esta misma obra encontramos también una burla de las batallas heroicas, como las que vimos en el *Cantar del Roldán* o en *Macbeth*. Gargantúa se pelea con unos y otros, ayudado por otros antihéroes bufonescos como él (en el sentido de que provocan risa); es el caso aquí del Hermano Juan. El lenguaje se tiñe de violencia burlesca.



Literatura española

El antihéroe español por excelencia será el **pícaro**, protagonista de la novela anónima renacentista *La vida de Lazarillo de Tormes*, que funda el género de la **novela picaresca**. Repleta de humor e ironía, este género influye notablemente en **Europa** en el siglo XVIII. Pero en Alemania ya en el XVII encontramos la *Historia verdadera de Isaac Winckelfelder* y *Jobst von der Schneid*, de Nikolaus Ulenhart (1617), inspirada en la novela ejemplar de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*; y el *Simplicissimus* de Hans Christoffel Grimmelshausen (1669), donde se narran las aventuras de Simplicius Simplicissimus, un huérfano educado por un aldeano como un animal de granja, inspirado en el *Guzmán de Alfarache* del barroco Mateo Alemán.

Texto 13

Así salió, con su buen sayo y el hábito en bandolera, y golpeó, con el asta de la cruz, con gran fuerza a los enemigos que, sin orden, ni enseña, ni trompeta, ni tambor, vendimiaban dentro de la huerta: pues los portaestandartes y los portaenseñas habían dejado los estandartes y las enseñas junto a los muros, los tamborileros habían desfondado sus tamboriles por un lado para llenarlos de uvas, las trompetas estaban cargadas de sarmientos y todos estaban en el mayor desorden. Así es que, sin previo aviso, cayó sobre ellos con tanta fuerza que los derribaba como a cerdos, golpeando a tontas y a locas, a la manera de la vieja esgrima.

A unos les espachurraba los sesos, a otros les rompía los brazos y las piernas, a los de más allá les dislocaba los espóndilos del cuello, a aquellos otros les molía los riñones, les rebanaba la nariz, les ponía los ojos a la funerala, les quebraba la mandíbula, les hacía tragarse los dientes, [...] les dejaba reducidos a polvo los huesos de las extremidades.

(François Rabelais, *Gargantúa*)



Actividades texto 13

- 1> Busca el significado de «espóndilos». ¿A qué campo léxico pertenece esta palabra? ¿Y «tamboril»? ¿se trata de un diminutivo? En cuanto a la palabra «cerdos», ¿qué nos indica de las intenciones del autor?
- 2> Señala las yuxtaposiciones del texto y la impresión que causan en el lector.

Otro personaje ridículo es el que suele protagonizar las obras del dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673), uno de los grandes artistas del XVII francés. Como sus personajes, este dramaturgo será considerado un bufón por muchos de sus contemporáneos. En torno al Rey en Versalles,

artistas, intelectuales, nobleza y alta burguesía coinciden en todo con el monarca. En todo, menos en una cosa. En todo, menos en la estimación de un descarado comediante y autor que ha adoptado el nombre de Molière. Si el rey le aplaude, le sugiere escenas y le protege, los cortesanos le aborrecen; las preciosas [mujeres cursis] y los pedantes le injurian; los críticos puristas le niegan; sus compañeros le combaten; los devotos conjuran a los poderes infernales para que le castiguen. Y, sin embargo, o tal vez por su capacidad de suscitar tan violentas oleadas, el hijo y nieto de tapiceros, el comediante, el autor de las obras que representa, alcanza una popularidad envidiable y envidiada [...].

(L. López Sancho, ed., *El enfermo imaginario; El médico a palos*)

Molière pertenece a la época del Clasicismo, y por ello enfatiza más que los renacentistas la importancia de la razón y la enseñanza de las virtudes, siempre a través de las armas de la ridiculización y de la **denuncia de la hipocresía**. Lo hace, por supuesto, respetando las reglas clásicas. Sus personajes fanfarrones se parecen a los de Plauto y suelen encarnar un defecto concreto, como la avaricia (en *El avaro*) o la falsa devoción (en *Tartufo*). Veamos cómo se comporta este último héroe en su encuentro con Dorina, la doncella (criada) de la dama Mariana.

Texto 14

TARTUFO (*hablando en voz alta a su criado, que está en la casa, en cuanto ve a Dorina*). Guardad, Lorenzo, mi cilicio con mis disciplinas y pedid al Cielo que os ilumine siempre. Si alguien viniera a buscarme, estoy repartiendo las limosnas entre los presos.

DORINA (*aparte*). ¡Cuánta afectación y cuánta fanfarronería!

TARTUFO (*a Dorina*). ¿Qué queréis?

DORINA. Deciros...

TARTUFO (*sacando un pañuelo del bolsillo*). ¡Ah, Dios mío! Antes de hablar, tomad este pañuelo, os lo ruego.

DORINA. ¿Para qué?

TARTUFO. Para cubriros ese seno, cuya vista no puedo soportar. Se daña a las almas con tales prendas, de modo que despiertan malos pensamientos.

DORINA. Sois, pues, fácil a las tentaciones, y la carne causa demasiada impresión sobre vuestros sentidos. No comprendo qué ardor os arrebatara. Mas yo no soy tan pronta a los deseos, y aunque os viera desnudo de arriba abajo, no me tentaría vuestra piel.

TARTUFO. Sed más comedida en vuestro lenguaje, o me marchó ahora mismo.

DORINA. No, no; soy yo la que os dejará en paz, pues tengo que deciros tan sólo dos palabras. La señora va a descender a esta sala a demandaros la merced de un momento de conversación.

TARTUFO. Muy de mi agrado.

DORINA (*aparte*). ¡Cómo se dulcifica!

(Molière, *Tartufo*)

Actividades texto 14

- 1> En este fragmento vemos cómo se cambian los papeles habituales entre el hombre y la mujer. ¿Podrías apreciar dónde se observa esto?
- 2> En las obras de Molière funciona la estética de la exageración. ¿Qué rasgos que la identifiquen podemos encontrar en el texto?
- 3> Fíjate en el comportamiento desenvuelto de la criada. Los criados del teatro de la época funcionan a veces como antihéroes: ponen el contrapunto gracioso e irreverente a las aventuras de sus señores. ¿Podrías dar algún ejemplo en el teatro del Siglo de Oro español?

¿Sabías que...?

Molière tiene también un *Don Juan*, que se basa en el personaje creado por el escritor barroco español Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*. A la historia de este personaje añade uno de sus temas favoritos: la hipocresía en el seno de una sociedad falsa, asunto que también aparece en el *Tartufo*. El personaje de Don Juan, representante del **donjuanismo** (o de la seducción impía y burlesca de las mujeres), será continuamente recreado por la literatura universal.

Literatura española

En el siglo XVIII **Leandro Fernández de Moratín** adaptó la comedia de Molière *El médico a palos*, omitiendo las expresiones demasiado «alegres» del supuesto médico, que no se hubieran tolerado en ningún teatro de España, y rebajando a tres las cinco palizas que recibe el protagonista.





■ B. El amor

En el Renacimiento continúa el proceso idealizador de la amada que se inició en la Edad Media; en esa línea, la obra de Petrarca, influida también por la tradición clásica, propone un fino análisis de los sentimientos. Pero hay más caras en el planteamiento del amor de estos siglos: surgen con fuerza temas como el adulterio (con la aparición de los celos), y la burla de amantes grotescos o no adecuados para el amor, especialmente sobre la escena.

□ La introspección amorosa

El humanista italiano Francesco Petrarca (1304-1374) recoge de la corriente del *dolce stil nuovo* (ver Unidad 2) la idea de la amada como un vehículo hacia el **Bien** y la **Bondad**. Su gran obra es el *Cancionero*, compuesto principalmente de sonetos. Gracias a Petrarca, esta forma métrica, creada por poetas italianos, se extiende rápidamente por Europa. El **soneto** pasó así a considerarse la estructura más adecuada para la expresión amorosa y el análisis de los estados afectivos del escritor.

El gran amor de Petrarca es Laura, cuya existencia histórica está verificada y que, como sabemos, muere (recuerda el Triunfo de la Muerte de la Unidad 2). Se produce así una división entre las rimas *in vita* y las *in morte* (antes y después de la muerte de Laura). A las primeras pertenece esta rima XXXII de su Cancionero:

Texto 15

Cuando al extremo más me voy llegando
qu'el ser humano suele ir breve haciendo,
conozco más que el tiempo va corriendo
y que el falso esperar me va burlando.

Y digo a mis cuidados: —Ya tratando
mucho de amor no iremos, porque entiendo
que me voy como nieve deshaciendo,
lo cual alguna paz nos irá dando.

Irá también cayendo la esperanza
que devanear me ha hecho grandemente,
y la risa y temor, el llanto e ira.

Así podremos ver cuán fácilmente
el hombre por lo incierto se abalanza
y cómo en vano a ratos se suspira.

(Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. Enrique Garcés)

Pese a que le conduzca a la desesperación y a la muerte, el amor que vive Petrarca es purificador y valioso: los merecimientos de la dama lo acercan a lo **divino**, como se aprecia en la rima LXI.

Texto 16

Benditos sean el día, el mes y el año,
y la estación y tiempo y hora y punto,
y la tierra y lugar do me vi junto
a los ojos raíz de bien tamaño.

Y sea bendito el dulce afán extraño
que con Amor me ha hecho tan conjunto,
y el arco por quien cuasi soy difunto
y las jaras qu'en mí causan tal daño.

Benditas sean las voces que llamando
de mi señora el dulce nombre he dado,
las lágrimas, suspiros y el deseo.

Y sea bendito cuanto voy cantando
de que fama le adquiero, y el cuidado
que en ella sola de continuo empleo.

(Francesco Petrarca, *Cancionero*, trad. Enrique Garcés)



Actividades textos 15 y 16

- 1> El personaje del Amor aparece en bastantes versos de Petrarca. ¿Recuerdas cómo se llamaba este dios en el Panteón romano y griego? ¿Cuál era su principal arma?
- 2> Estas rimas están traducidas por un poeta renacentista. Señala las grafías que nos indican una escritura antigua.
- 3> Señala los paralelismos del segundo soneto.
- 4> ¿Qué diferencia de tono encuentras entre el primer y el segundo soneto?
- 5> La poesía de Petrarca destaca por su melancolía. ¿Dónde aprecias este rasgo en estos textos?
- 6> Analiza las figuras de repetición del segundo soneto.

Petrarca tuvo grandes seguidores en Europa, como los poetas ingleses **Thomas Wyatt** (1503-1542) y **Edmund Spenser** (1522-1599). Wyatt aclimató el soneto, sustituyendo la estructura de Petrarca (dos cuartetos y dos tercetos, adoptada en España) por tres serventesios y un parreado. Spenser, a diferencia de Petrarca, ve su amor satisfecho por el matrimonio. Los sonetos ingleses tienen un carácter más sensual y práctico, pues el amor puede disfrutarse en la vida terrena.



Fig. 3.5. François Clouet, *La carta amorosa*, h. 1570.

También sobre el amor se platicará en *El cortesano* de Castiglione, un amor con mezcla de platonismo (en el sentido de idealizador, no carnal) y mesura.

Texto 17

El enamorado que ama teniendo la razón por fundamento conoce que, aunque la boca sea parte del cuerpo, todavía por ella salen las palabras que son mensajeras del alma, y sale asimismo aquel intrínseco aliento que se llama también alma; y por eso se deleita de juntar su boca con la de la mujer a quien ama, besándola no por moverse a deseo deshonesto alguno, sino porque siente que aquel ayuntamiento es un abrir la puerta a las almas de entrambos, las cuales, traídas por el deseo la una de la otra, se traspasan y se trasportan por sus conformes veces la una también en el cuerpo de la otra, y de tal manera se envuelven en uno, que cada cuerpo de entrambos queda con dos almas, y una sola compuesta de las dos rige casi dos cuerpos; y por eso el beso se puede más aún decir ayuntamiento del alma que del cuerpo; porque tiene sobre ella tanta fuerza que la trae a sí y casi la aparta del cuerpo; por esta causa todos los enamorados castos desean el beso como un ayuntamiento espiritual; y así aquel gran Platón, divinamente enamorado, dice que besando una vez a su amiga le vino el alma a los dientes para salirse ya del cuerpo; y porque el separarse el alma de las cosas sensibles y bajas y el juntarse totalmente con las inteligibles y altas puede ser significado por el beso, dice Salomón en aquel su divino libro de los Cánticos: «Bésame con el beso de su boca», por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial, de tal manera, que juntándose con ella entrañablemente desaparezca su cuerpo.

(Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán)

Literatura española

“

El poeta **Garcilaso de la Vega** será el gran seguidor de Petrarca con sus amores a Isabel Freire, también contados en forma de cancionero. Garcilaso iniciará la nueva poesía española renacentista y será un gran cultivador del soneto.



Actividades texto 17

- 1> ¿Qué dos fuentes literarias se citan aquí? ¿Cómo se justifican?
- 2> La longitud de las frases es muy extensa. Reflexiona sobre si esto puede dificultar la lectura. Reescribe el texto poniendo puntos y disminuyendo el número de conjunciones copulativas.
- 3> ¿En qué aprecias que se trata de un amor idealizante?



□ La fugacidad del tiempo y el amor

La obsesión por el paso del tiempo y por el *carpe diem* también está presente en unos siglos que miran hacia la época clásica. Ahora el amor se tiñe de melancolía.

El poeta inglés John Donne (1572-1631) se refiere, en un estilo cargado de ironía, a los placeres de la vida. Creador de la escuela de los **metafísicos** (llamada así porque reflexiona la angustia del hombre ante la muerte, sobre el amor y la fe religiosa), su poesía es considerada extravagante por sus contemporáneos, a quienes asombran sus inicios abruptos. Precisamente, esta estrofa que recogemos es el comienzo de su poema *Usura de amor*. En él, el poeta ofrece un pacto al Amor para que le deje disfrutar al máximo de sus goces antes de que le llegue la vejez.

Texto 18

Por cada hora que ahora me concedas, te entregaré,
Dios usurero del Amor, a ti, veinte,
cuando a mis cabellos negros los grises sean iguales.
Hasta entonces, Amor, deja que mi cuerpo reine, y deja
que viaje, me quede, aproveche, intrigue, posea, olvide;
la del año anterior retorne, y piense que aún no nos
conocíamos.

(John Donne, *Usura de amor*)



Actividades textos 18

- 1> Se ha comparado a John Donne con Francisco de Quevedo. ¿En qué aprecias el parecido? ¿Es también Quevedo irónico y sarcástico? Justifica el uso de estos adjetivos: observa que el Dios Amor es llamado aquí «usurero».
- 2> ¿Qué figura retórica hay en el primer verso?, ¿y en el sexto?
- 3> Busca la página web <http://amediavoz.com/donne.htm>, y lee otros poemas de Donne. ¿Te parece un estilo sencillo o complejo? ¿Se podría comparar con el del Barroco español?
- 4> ¿Te resulta abrupto el inicio del poema? ¿Por qué?

El tema del *collige, virgo, rosas* aparecerá también en los autores europeos del momento. Así, por ejemplo, el poeta francés renacentista Pierre de Ronsard (1524-1585), que encabeza el grupo seguidor de Petrarca llamado «La Pléyade», escribe este soneto.

Texto 19

Cuando seas anciana, de noche, junto a la vela
hilando y devanando, sentada junto al fuego,
dirás maravillada, mientras cantas mis versos:
«Ronsard me celebraba, cuando yo era hermosa».

Ya no tendrás sirvienta que tales nuevas oiga
y que medio dormida ya por la labor
se despierte al oír el sonido de mi nombre,
bendiciendo el tuyo con inmortal alabanza.

Yo estaré bajo tierra, y fantasma sin huesos
reposaré junto a la sombra de los mirtos,
y tú serás una anciana junto al hogar encogida.

Lamentando mi amor y tu desdén altivo.
Vive, créeme, no aguardes a mañana:
Coge desde hoy las rosas de la vida.

(Pierre Ronsard, *Soneto para Helena*)



Actividades textos 19

- 1> Observa que se trata del mismo motivo de Ausonio (ver Unidad 1) pero con un argumento diferente. ¿Cuál te parece más convincente?
- 2> Ahora compáralo con *Los lamentos de la vieja armera* de Villon (ver Unidad 2). ¿Qué diferencias aprecias?
- 3> Haz una redacción en la que justifiques la nueva melancolía renacentista a través de este poema.
- 4> Este poema es un soneto. Aunque esté traducido del francés, ¿en qué se aprecia que se parece al soneto español?



Shakespeare será también un gran poeta del amor afectado por el tiempo. En uno de sus sonetos (dedicados a un misterioso o misteriosa «W. H.»), el dramaturgo inglés presenta así la lucha contra el paso de los días:

Texto 20

Tiempo devorador, desafila las garras del león
y haz que la tierra devore su propio dulce retoño,
arranca los agudos colmillos de las crueles mandíbulas del tigre,
y quema en su sangre el fénix de larga vida;

alterna en tu vuelo estaciones tristes y alegres
y haz todo lo que quieras, Tiempo de rápido pie,
al vasto mundo y a todas sus dulzuras fugitivas;
pero yo te prohíbo un crimen, el más odioso:

oh, no marques con tus horas la frente de mi hermoso amor,
ni traces líneas con tu antigua pluma,
déjalo intacto en tu carrera,

como modelo de belleza para los hombres a venir.
O bien haz lo peor, viejo Tiempo: a despecho de tu ultraje,
en mis versos mi amor vivirá joven eternamente.

(William Shakespeare, *Sonetos*)

Actividades texto 20



- 1> Shakespeare sugiere aquí la inmortalidad que otorga la literatura. ¿Dónde se ve esto?
- 2> ¿Qué quiere decir «el fénix de larga vida»? Infórmate sobre este animal fabuloso.
- 3> La escritura del tiempo con mayúscula nos indica una personificación de un elemento de carácter abstracto. ¿Recuerdas qué recurso medieval hacía esto frecuentemente?
- 4> En este poema aparecen algunos elementos exóticos. ¿Cuáles son? ¿Qué función tienen?

Pero sin duda Shakespeare es famoso por su tratamiento del amor imposible en *Romeo y Julieta*, cuyos protagonistas mueren, como veremos, sin consumir su amor a causa de la rivalidad entre sus familias, los Montesco y los Capuleto.

Texto 21

JULIETA. ¿Qué satisfacción puedes tener esta noche?

ROMEO. El intercambio del fiel juramento de tu amor por el mío.

JULIETA. Te di el mío antes de que me lo pidieras, y sin embargo, querría que todavía estuviera por dar.

ROMEO. ¿Querrías retirarlo? ¿Para qué, amor mío?

JULIETA. Sólo para ser generosa y dártelo otra vez. Y sin embargo, sólo deseo lo que tengo: mi generosidad es ilimitada como el mar, y mi amor tan hondo como él: cuanto más te doy, más tengo, pues ambos son infinitos. (*El Ama llama dentro.*) Oigo ruido dentro: ¡adiós, querido amor! ¡Ya voy, ama! Dulce Montesco, sé fiel.

(William Shakespeare, *Romeo y Julieta*)

Actividades texto 21



- 1> En este texto aparece un encuentro entre los enamorados. Debes saber que en la época de Shakespeare los hombres hacían el papel de mujeres, como en el teatro clásico grecorromano. Aunque no os podáis disfrazar, como en la época de Shakespeare, probad a representarlo entre dos alumnos. Reflexionad después sobre los resultados.
- 2> ¿Qué paradoja le propone Julieta a Romeo para ponderar su amor por él?
- 3> Escribe una continuación para este diálogo amoroso.



“ Literatura española □ La cara oscura del amor: los celos y las burlas

Grandes pasiones amorosas aparecen en escena de la mano del dramaturgo barroco **Calderón de la Barca** en obras como *El mayor monstruo*, *los celos* o *El médico de su honra*. La pérdida del honor, causado por la infidelidad de la mujer, será uno de sus temas favoritos.

Julieta le pide a Romeo que sea fiel. La infidelidad de la pareja (adulterio), o la sospecha de la misma, será la causante de los **celos**, muy presentes en la escena del siglo XVII. Y la representación por excelencia de ellos será Otelo, protagonista de la tragedia shakesperiana del mismo nombre. Otelo, inducido por el malvado Yago, cree que Desdémona ha dado su pañuelo a Casio como señal amorosa. Decide entonces matarla. Esta escena famosísima, representada en la semioscuridad de la noche, es tremendamente inquietante: la fuerza y furia del moro Otelo (a pesar de todo, aún enamorado) contrasta con la delicadeza de la inocente Desdémona, tumbada sobre la cama.

Texto 22

OTELO. Ésa es la causa, ésa es la causa, alma mía, pero no he de nombrároslo, castas estrellas; ésa es la causa. Sin embargo, no verteré su sangre, ni heriré esa piel suya, más blanca que la nieve, tan suave como el alabastro de los monumentos. Con todo, ha de morir, o si no, traicionará a más hombres. Apagar la luz y luego apagar esa luz (*por Desdémona*). Si te apago, llameante auxiliar, puedo devolvarte tu luz de antes si me arrepiento. Pero una vez apague tu luz (*por Desdémona*), tú, el más hábil modelo de la excelente Naturaleza, no sé dónde hay un calor prometeico que pueda encender de nuevo tu luz. Una vez haya arrancado tu rosa, no puedo darle otra vez crecimiento vital; por fuerza ha de marchitarse. Te oleré en la planta. ¡Ah perfumado aliento, que casi persuade a la justicia a que rompa su espada! (*La besa.*) Uno más, uno más: sea así cuando estés muerta, y te mataré y te querré después. Uno más, y es el último. Tan dulce nunca fue tan fatal. Debo llorar, pero son lágrimas crueles. Esta tristeza es celestial: hiere a quien ama. Se despierta...

DESDÉMONA. ¿Quién está ahí? ¿Otelo?

OTELO. Sí, Desdémona.

DESDÉMONA. ¿Vas a venir a la cama, mi señor?

OTELO. ¿Has rezado esta noche, Desdémona?

DESDÉMONA. Sí, mi señor.

OTELO. Si te acuerdas de alguna culpa sin perdonar aún ante el Cielo y la gracia divina, suplica por ella enseguida.

DESDÉMONA. Ay, mi señor, ¿qué quieres decir con eso?

(William Shakespeare, *Otelo*)



Actividades texto 22

- 1> Fíjate en el doble plano teatral. ¿A qué dos luces se refiere Otelo?
- 2> En el texto se habla de «calor prometeico». Relaciónalo con el mito de Prometeo visto en la Unidad 1.
- 3> La comparación de la mujer con una rosa tiene una larga tradición: recuerda ejemplos.
- 4> ¿Cuál crees que sea la «causa» del desenlace? ¿Desdémona, como causante de su dolor, o el supuesto adulterio, que le lleva a vengarse estrangulándola? Relaciona este ejemplo literario con la violencia de género actual.



Fig. 3.6. Orson Welles, *Otelo*, 1952.

El amor apasionado puede, no obstante, ser observado con **distancia y burla**, como harán el irónico John Donne o el mismo Molière. En una burla del anciano enamorado en su obra *El enfermo imaginario*, Polichinela, el protagonista, intenta festejar en la noche a su amada con una serenata, cuando se ve interrumpido por unos violines y por una ronda compuesta de músicos y bailarines.

Texto 23

POLICHINELA. ¡Oh, amor, amor, amor, amor! ¡Pobre Polichinela!, ¿qué diablo de fantasía has ido a meterte en la cabeza? ¿En qué te diviertes, insensato incorregible? Apartas la atención de tus negocios y los dejas en el más absoluto abandono. No comes ni bebes casi, no gozas del reposo de la noche; y todo ello, ¿por qué? Por una ingrata, cruel ingrata, una diablesa que me rechaza, y se burla de cuanto le digo. Pero no hay que buscar lógica en esto: tú lo quieres, amor; hay que estar loco, como lo están muchísimos otros. Esto no es lo mejor, que digamos, para un hombre de mi edad; pero ¿qué queréis que haga? Uno no es juicioso cuando quiere, y los cerebros viejos se desquician como los jóvenes. [...]

(Violines)

¡Vaya!

(Violines)

¡Ay!

(Violines)

¿Es que va de guasa?

(Violines)

¡Ah, cuánto ruido!

(Violines)

¡Que el diablo os lleve!

(Violines)

¡Me exaspero! [...]

(Violines y bailarines)

¿Quién anda ahí?

(Violines y bailarines)

¿Quiénes son los bellacos que oigo?

(Violines y bailarines)

¡Ah!

(Violines y bailarines)

¡Hola! ¡A mí, mis lacayos, a mí mi gente!

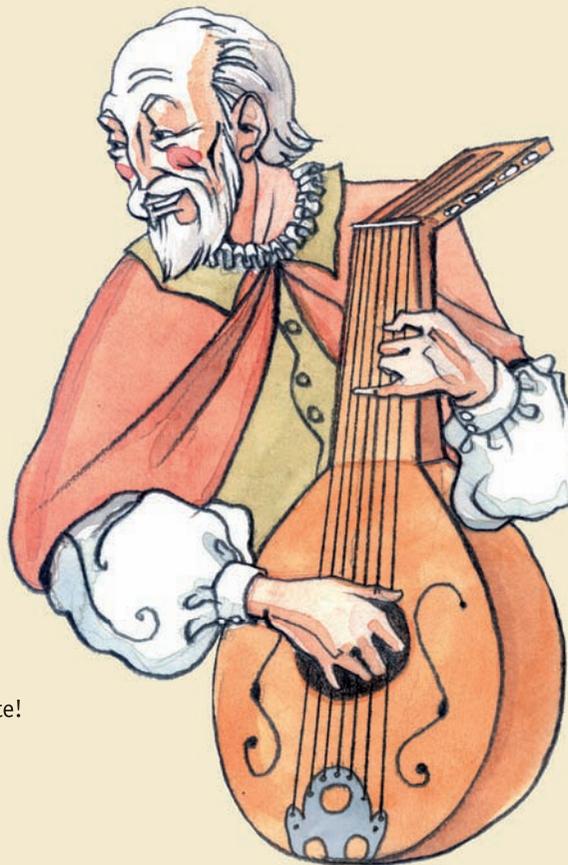
(Violines y bailarines)

¡Por la muerte!

(Violines y bailarines)

¡Por la sangre!

(Molière, *El enfermo imaginario*)



Literatura española

La burla del loco **anciano enamorado** aparece también en Don Quijote, fascinado por Aldonza Lorenzo, una campesina a quien llama Dulcinea del Toboso. Cervantes ridiculizó en muchas obras los amores grotescos entre ancianos y jovencitas, que producen tantos celos en los primeros.

¿Sabías que...?

Polichinela, como Arlequín o Colombina, son personajes que proceden de la llamada **comedia del arte** popular italiana. Visten siempre igual, van enmascarados y son arquetípicos, es decir, el espectador sabe siempre cómo van a comportarse. La estructura de la obra en la que aparecen es fija; en cambio, los actores podían improvisar chistes y parlamentos y ayudarse de la mímica y la pantomima. La influencia de esta comedia italiana se refleja en autores franceses como Molière.

Por grupos, investigad sobre un personaje de la comedia italiana, y exponed en clase cuál es su vestimenta, forma de hablar, relación con otros personajes de la comedia del arte, etc.

Actividades texto 23

- 1> ¿Cómo se ridiculiza a este personaje? ¿Podrías compararlo con el de Gargantúa o el Tartufo que hemos visto en el tema anterior?
- 2> ¿Qué rasgos del enamorado que has estudiado en la Unidad 2 se aprecian aquí? ¿Qué poetas medievales solían cantar sus amores, muchas veces tocando un laúd, como es el caso de Polichinela?
- 3> ¿Por qué resulta ridículo este acceso de amor en el personaje? ¿Qué elementos aportan la risa a la escena? Reflexiona sobre los contrastes entre sus palabras y la música en fondo.
- 4> ¿A quién se dirige Polichinela cuando reflexiona sobre el amor? Señala los dos receptores.



C. La mujer

La mujer sigue siendo un elemento conflictivo en la literatura universal de los siglos *xvi* y *xvii*. Los escritores continúan **debatiendo** sobre su comportamiento, aunque con menos carga de misoginia y más de idealización. Al tiempo, surge con fuerza la figura de la mujer loca: a diferencia del héroe loco, el motivo de la pérdida de su juicio está en su debilidad.

□ El debate sobre la mujer

El debate sobre la mujer se encuentra principalmente en diálogos y manuales de comportamiento. La defensa de la mujer aparece en obras como *El cortesano*.

Texto 24

Pues si revolvéis las historias antiguas, y aun las modernas, no embargante que los hombres siempre fueron cortos en escribir las ecelencias de las mujeres, hallaréis que no han sido ellas ni son menos valerosas que ellos; y que ha habido muchas que en guerras alcanzaron señaladas vitorias y gobernaron reinos con gran prudencia y justicia, y, en fin, hicieron todo lo que han hecho hombres muy señalados y famosos. Pues acerca de las letras, ¿no se os acuerda haber leído de muchas que han alcanzado a ser muy sabias en filosofía; de otras que han sido ecelentísimas en poesía, y de otras tan entendidas en

leyes que abogaban públicamente, y acusaban y defendían elocuentísimamente delante los jueces? De las obras manuales sería larga cuenta ponerse agora en decillas, y no habría necesidad de buscar testigos para proballas. Así que, si en la sustancia esencial el hombre no es más perfeto que la mujer, ni en los acidentes tampoco, y para la prueba desto, demás de las razones, se veen los efetos, yo no alcanzo en qué consista esta mejoría que daís al hombre.

(Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán)

Pero, a pesar de todo, a la mujer se la sigue obligando a seguir un determinado **código de comportamiento** para agradar al hombre y alcanzar la perfección. En este fragmento se debate sobre si la mujer debe o no debe mostrar señales de amores. En opinión de Roberto de Bari, si no da ninguna muestra de sentimiento amoroso, el Cortesano ideal se cansará de ella, pues la desesperanza le quitará el amor. De modo que la mujer debe decir «no» y resistirse, pero no en demasía...

Texto 25

Acudió a esto miser Roberto de Bari, diciendo: Sin ninguna duda esta Dama hecha por el señor Manífico es perfetísima; pero todavía me parece que si siguiese sus consejos en estas postreras condiciones que tocan a lo de los amores quedaría algo corta, porque, según me parece, él quiere que ella, ni con las palabras ni con el gesto, ni con los ademanes dé a su servidor ninguna esperanza, sino que le traiga del todo desesperado; y desta manera destruye todo el fundamento de los amores; porque no hay quien no sepa que nuestros deseos no se estienden a aquello de que no se tiene esperanza; y puesto que se hallen algunas mujeres que con la presunción de valer mucho y de ser

muy hermosas responden desabridamente a sus servidores y luego a las primeras palabras los desesperen, todavía tras esto son más tratables, y con un mirar blando y un buen gesto los recogen de manera que con la blandura de las obras o ademanes tiemplan en parte la dureza de las palabras; pero si esta dama quitare con el gesto, con las palabras y después con las obras, de raíz toda la esperanza, por cierto creo yo que, si el Cortesano no fuere necio, no la amará; así ella habrá de quedar por fuerza con esta imperfición de no tener quien ande enamorado de ella.

(Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. Juan Boscán)



Actividades textos 24 y 25

- 1> «No embargante» y «puesto que» son equivalentes de «aunque» en el lenguaje del siglo *xvi* (el del traductor). Reescribe las frases que contienen estas conjunciones en ambos textos.
- 2> En el texto 25 aparece un sinónimo de «últimas». Búscalo.
- 3> Relaciona el texto 25 con el cuento de Boccaccio que has leído en la Unidad 2.
- 4> En grupos, elaborad una lista con mujeres escritoras de todos los tiempos que pudieran dar la razón a Castiglione.
- 5> Localiza en el texto 25 un sustantivo típico del amor cortés medieval.



Aunque a Pierre Corneille (1606-1684) no se le puede considerar un seguidor estricto de las tres unidades, fue quien primero desarrolló en el teatro francés un nuevo esquema trágico, basado más en el conflicto interior de los personajes que en las acciones. Sus protagonistas se debaten entre sentimientos apasionados, aunque triunfa al final el **sentido del deber**, guiado por la razón. Quizás por ello suscitó controversia con su retrato de Jimena en *El Cid*, inspirado en *Las mocedades del Cid* (1618) del español Guillén de Castro. En la obra, Jimena acaba aceptando casarse con el Cid pese a que este, por cuestiones de honor, ha matado a su padre, Don Gómez. Entre los críticos de Corneille estaba bien vista una Jimena racional y poco apasionada, pero gustó poco que todavía sintiera amor por quien veinticuatro horas antes había matado a su padre: ¿y el deber filial? Criticado por un sector del público, Corneille, el gran dramaturgo del siglo XVII francés junto con Molière y Racine, rehizo en numerosas ocasiones esta exitosa obra.

Texto 26

JIMENA. Levántate, Rodrigo. (*Al rey.*) Os debo confesar
Que dije demasiado; ya no puedo ocultar
Mi pasión por Rodrigo. Mas la sangre vertida
Me impide obedecer la ley establecida.
El valor de Rodrigo al trono es necesario.
A su muerte renuncio; ¿mas seré yo el salario
Que pague los servicios que ha prestado a su rey?
No exijáis demasiado. Revocad esa ley
Y no me hagáis ser cómplice del crimen cometido,
Al que mató a mi padre dándome por marido.

(Corneille, *El Cid*)

Actividades texto 26



- 1> ¿No crees que hoy en día, al contrario que en el siglo XVII, el público pediría una propuesta o un debate más apasionado por parte de Jimena? Reescribe la escena haciendo que su amor quede por encima de todo.
- 2> Jimena, a pesar de que durante la obra siente un gran amor por Rodrigo, se niega a ser la recompensa que el Rey le dé al Cid. ¿Podría leerse su postura como «feminista»? ¿Demuestra ser consciente de su valor al no querer convertirse en moneda de cambio?
- 3> ¿Qué estructura métrica tiene la estrofa?

□ La locura femenina

La locura femenina es un **motivo recurrente** en muchas obras del siglo XVII, y tendrá su prolongación en siglos posteriores, como veremos en otras unidades. Esta locura suele causar un revés amoroso, cuando no el remordimiento por una mala acción.

En *Macbeth*, es famosa la escena en que la reina Lady Macbeth es observada por su Dama y un Doctor mientras, cual sonámbula, se levanta del lecho. Se frota entonces las manos obsesivamente tratando de quitarse la mancha de sangre causada por el regicidio que ha cometido con la ayuda de su esposo. Por supuesto, la mancha de sangre es simbólica: solo ella, presa de sus remordimientos, la ve.

Texto 27

DAMA. (*Entra Lady Macbeth, con una vela*) ¡Miradla! ¡Ahí viene! Ésa es su apariencia usual; y, por vida mía, que está profundamente dormida. Observadla, acercaos.
DOCTOR. Y esa luz que lleva, ¿de dónde la tomó?
DAMA. La tenía a su lado. Siempre hay una luz a su lado; así lo ordenó ella.
DOCTOR. Mirad, tiene abiertos los ojos.
DAMA. Sí, pero cerrados a las sensaciones.
DOCTOR. ¿Qué hace ahora? Mirad, se restriega las manos.
DAMA. Es un gesto normal en ella hacer como si se lavara las manos. Así la he visto, sin dejar de hacerlo, durante un cuarto de hora.
LADY MACBETH. Aún queda aquí una mancha.

(William Shakespeare, *Macbeth*)

Actividades texto 27



- 1> En el teatro la mirada es fundamental. No solo la del espectador, también las que cruzan los actores entre sí, ya que estas indican cosas al público. Señala qué descubre la mirada preocupada del Doctor.
- 2> ¿Por qué crees que Lady Macbeth ordenó que hubiera siempre una luz encendida al lado de su lecho?



“ Literatura española

También en el teatro de esta época, especialmente en las obras de **Lope de Vega** *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o *El Caballero de Olmedo* se intercalan canciones de aire popular en medio de la obra, como en este caso hace Ofelia.

Otra famosa mujer loca en el teatro de Shakespeare es Ofelia. Ofelia es obligada por su padre Polonio a terminar su relación amorosa con Hamlet. Más tarde este mata a su padre, y Ofelia pierde el juicio, comportándose tan extrañamente como Hamlet, pero sin que se trate de ningún fingimiento... La realidad ha sido demasiado dura para la sensibilidad de la pobre Ofelia, quien al final aparece ahogada en el río.

Texto 28

HORACIO. Habla mucho de su padre: dice que oye que hay engaños en el mundo, y tose, y se golpea el corazón, se enfurece duramente por tonterías, dice cosas dudosas, que no tienen sentido más que a medias; sus palabras no son nada, pero su uso informe mueve a reflexión a quienes las oyen: tratan de adivinar, y remiendan las palabras para ajustarlas a sus propios pensamientos, que tal como los acompañan sus parpadeos, cabeceos y gestos, le harían a uno pensar que piensan algo, aunque nada seguro, pero muy doloroso.

REINA. Sería bueno hablar con ella, pues puede esparcir peligrosas conjeturas en ánimos malintencionados. [...]

(Entra Ofelia, enloquecida.)

OFELIA. ¿Dónde está la bella Reina de Dinamarca?

REINA. ¿Qué hay, Ofelia?

OFELIA *(canta)*. *¿Cómo podré distinguir cuál es de verdad tu amor?
Por el sombrero apuntado,
las sandalias y el bordón.*

REINA. Ay, dulce señora: ¿qué significa esa canción?

OFELIA. ¿Decís? No, fijaos, por favor.

*Ay, señora, ya se ha muerto,
muerto está, se nos marchó:
por almohada, un matorral,
junto a los pies, un terrón.*

(Entra el Rey.) [...]

REY. ¿Cómo estás, linda damita?

OFELIA. Bien, Dios os lo pague. Dicen que la lechuza era hija de un panadero. Señor, sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser. Dios esté en vuestra mesa.

REY. ¡Imaginaciones por su padre!

(William Shakespeare, *Hamlet*)

Actividades texto 28

- 1> Horacio muestra cómo a través de los gestos se puede adivinar qué significan las palabras. ¿Qué se deduce de las palabras y gestos de Ofelia?
- 2> En la conversación entre el Rey y Ofelia no se da una situación comunicativa exitosa. ¿Por qué? Para contestar a esta pregunta analiza los enunciados que estos personajes intercambian.



Fig. 3.7. John Everett Millais, Ofelia, 1851-1852.



Jean Baptiste Racine (1639-1699) escribió, entre otras obras, *Fedra*, basada en los amores de Fedra hacia su hijastro (vistas en la Unidad 1). En esta tragedia Hipólito deja de ser el joven misógino de la obra clásica, y Fedra le declara su amor al creer que su marido Teseo está muerto. En la escena siguiente, Fedra se debate entre el sentimiento de culpabilidad y los celos al enterarse de los amores de Hipólito con Aricia (un personaje que no aparecía en la obra de Eurípides), amores de los que se queja a la nodriza Enone.

Texto 29

FEDRA. ¡Ah, dolor aún no probado! ¡Para qué nuevo tormento fui reservada! Todo lo que he sufrido, mi temor, mis transportes, el furor de mi pasión, el horror de mis remordimientos, y la insoportable injuria de un cruel rechazo, no eran más que débiles ensayos del tormento que me destroza. ¡Se aman! ¿Con qué hechizo han engañado mis ojos? ¿Cómo se vieron? ¿Desde cuándo? ¿En qué sitios? Tú lo sabías. ¿Por qué me dejaste engañarme? ¿No podías enterarme de su ardor furtivo? ¿Se les ha visto hablarse, buscarse a menudo? ¿Iban a esconderse en el fondo de los bosques? ¡Ay! se veían con todo derecho. El cielo aprobaba la inocencia de sus suspiros; sin remordimientos se entregaban a su inclinación amorosa; cada día se alzaba claro y sereno para ellos. Y yo, triste desecho de la naturaleza toda, me ocultaba del día, huía de la luz, la muerte era el único dios que me atrevía a implorar. Aguardaba el momento de expirar, nutriéndome de hiel, alimentada en llanto, vigilada demasiado de cerca hasta en mi desdicha, no me atrevía a ahogarme a gusto en mis lágrimas: saboreaba temblando ese placer funesto; disfrazando mis angustias bajo mi serena frente, necesitaba a menudo privarme hasta de mi llanto.

(Jean Baptiste Racine, *Fedra*)

Actividades texto 29



- 1> ¿Dónde se aprecia el sentido de culpabilidad de Fedra?
- 2> Al enterarse de que su amado quiere a otra, Fedra se imagina estos amores. ¿Te parece una reacción verosímil? Como veremos, la reacción de Fedra la aproxima a lo que en el siglo XIX se consideró la locura de la mujer histórica.
- 3> ¿Qué recursos típicos para expresar dolor, sorpresa o desesperación aparecen en el texto?



Fig. 3.8. Pierre Narcisse Guérin, *Fedra e Hipólito*, 1802.



D. Fantasía y terror

Brujas, demonios, espectros y monstruos alados pueblan la fantasía de estos siglos. En *Macbeth*, las brujas son las causantes de las desgracias que suceden, pues al anunciar a Macbeth que será rey le inundan de una ambición que le llevará a asesinar al monarca. Además le anuncian que los hijos del capitán Banquo serán de estirpe regia, y Macbeth le acaba matando, para no tener posibles rivales. Al final engañan a Macbeth con nuevas profecías que él malinterpreta, mientras protagonizan una danza en torno a una pócima donde arrojan elementos ponzoñosos. Pero su mujer es otra mala influencia: en el siguiente parlamento Lady Macbeth maquina el asesinato del rey Duncan, que viene a dormir al castillo que gobierna con su marido. Lady Macbeth le pide a la noche (tiempo en el que sucede el terror, pues en la oscuridad es más fácil el secreto) que la envuelva y la llene de maldad y arrojado para realizar su fechoría. Pero, como hemos visto, sus deseos no se cumplen del todo: aun cuando mata al rey Duncan, luego morirá consumida por los remordimientos.

Texto 30

LADY MACBETH. Está ronco el cuervo
que anuncia con graznidos la fatal llegada de Duncan
a mi castillo. ¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí,
puesto que presidís los pensamientos de una muerte!
¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza,
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre,
que se bloqueen todas las puertas al remordimiento!
¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte
que por doquiera estáis —esencias invisibles— al acecho
de que Naturaleza se destruya! ¡Ven, noche espesa, ven,
y ponte el humo lóbrego de los infiernos
para que mi ávido cuchillo no vea sus heridas,
ni por el manto de tinieblas pueda el cielo asomarse
gritando «¡basta, basta!».

(William Shakespeare, *Macbeth*)



“

Literatura española

El ambiente demoníaco de brujas y hechiceras ha sido frecuentado por los autores de todas las épocas. En España tenemos un buen ejemplo en *La Celestina* de **Fernando de Rojas**, nuestra primera gran obra renacentista. En uno de los actos de la pieza la protagonista, Celestina, ofrece un buen repertorio de conjuros y objetos para hacer encantamientos. Localiza este acto y lee el fragmento.



Esta atmósfera de terror viene muchas veces acompañada de **augurios**. Así lo expresan tres personajes, Lennox, Ross y el Viejo, en momentos de *Macbeth* que presagian la desgracia.

Texto 31

LENNOX. La noche fue agitada. Allí donde dormimos el viento ha derribado chimeneas, y según se comenta se escucharon lamentos en el aire, gritos de muerte extraños y voces que anunciaban con acento terrible grandes revueltas y sucesos confusos, que acontecerán en este tiempo de miseria. El ave tenebrosa clamó toda la noche. Se dice que la tierra tuvo fiebre y tembló.
[...]

VIEJO. Todo es contra natura, como lo es el acto que se cometió. El martes ya cumplido un halcón que ascendía al cenit de su vuelo fue atacado por un búho ratonero, y muerto.

ROSS. Y (cosa extraña, pero cierta) los caballos de Duncan, hermosos y ligeros, los favoritos de su raza, se volvieron salvajes, rompieron sus establos y emprendieron la huida, rebeldes a obediencia, como si declarasen la guerra al hombre.

(William Shakespeare, *Macbeth*)

Actividades textos 30 y 31



- 1> La expresión «Arrancadme mi sexo» (*Unsex me here*) es una de las más famosas de Shakespeare. ¿Qué crees que quiere decir Lady Macbeth? Recuerda que a la mujer siempre se la ha relacionado con la dulzura y la debilidad.
- 2> ¿Qué simboliza el cuervo en la creencia popular? ¿Por qué crees que aparece en el texto 31?
- 3> Señala los augurios que van encontrando Lennox, el Viejo y Ross.
- 4> Fíjate en qué animales son portavoces del horror: el ave tenebrosa (¿el cuervo?), el búho, los caballos son animales salvajes, algunos relacionados con la noche.
- 5> Analiza el significado de los adjetivos que aparecen en el parlamento de Lennox.
- 6> Utilizando el imaginario tenebroso y los recursos lingüísticos, escribe un conjuro.

Shakespeare expresa de manera magistral el **miedo** del ser humano, y no solo su capacidad para producir terror. En esta ocasión, volvemos a *Romeo y Julieta* para observar el pánico de Julieta a ser enterrada viva, a la locura y a la venganza de su primo Tebaldo, muerto por Romeo por haber asesinado a traición a un amigo. Julieta va a beber aquí un elixir que le permitirá parecer muerta y no tener que desposarse con el Conde Paris. Romeo volverá para recogerla, avisado por el amigo común Fray Lorenzo. Pero el plan acabará en tragedia.

Texto 32

JULIETA. [...] ¿Y si, cuando esté puesta en la tumba, me despierto antes del momento en que vendrá Romeo a rescatarme? ¡Cosa terrible! ¿No me ahogará en la bóveda, cuya turbia boca no aspira ningún aire saludable, y moriré asfixiada antes de que llegue mi Romeo? O, si vivo, ¿no es muy probable que la horrible impresión de muerte y noche, junto con el terror del lugar (en una bóveda, en un antiguo receptáculo, donde, durante muchos siglos, se han amontonado los huesos de todos mis antepasados sepultados; donde el sangriento Tebaldo, apenas fresco en tierra, yace pudriéndose en un sudario; donde, según dicen, a ciertas horas de la noche salen espíritus), ay, ay, no es muy probable que yo, despertando tan pronto, con los horribles olores y gritos como de mandrágoras arrancadas de la tierra, que enloquecen a los mortales vivos que los oyen, ah, no es fácil que, despertando, enloquezca al verme rodeada de todos esos horribles miedos, y juegue locamente con los huesos de mis antepasados, y arranque de su sudario al destrozado Tebaldo, y, en esa furia, con el hueso de algún viejo antepasado mío, me destroce los sesos, como con una estaca? ¡Ah, mira! Me parece ver el fantasma de mi primo buscando a Romeo, que ensartó su cuerpo en la punta de un estoque; ¡detente, Tebaldo, detente! ¡Ya voy, Romeo! Bebo esto a tu salud. (*Cae en su cama, entre las cortinas.*)

(William Shakespeare, *Romeo y Julieta*)

Actividades textos 32



- 1> Analiza los adjetivos del texto. ¿A qué campo léxico pertenecen? ¿Qué nos dicen del mismo?
- 2> Poco después, Romeo encontrará a Julieta dormida, creará que ha muerto de verdad, se suicidará y el descubrimiento de su muerte provocará la de su amada. ¿Crees que, de alguna forma, nos encontramos en este texto con una premonición? Investiga si hay antecedentes de esta situación (amante que se suicida pensando que su amor ha muerto, y posterior suicidio de este) en la tradición clásica.
- 3> Analiza los campos semánticos que aparecen en el texto y que le confieren una ambientación de terror y fatalidad.



Un tipo de fantasía distinta, menos teñida de terror y menos realista, es la de *Orlando furioso* de Ariosto. En esta obra, con la historia central que ya hemos referido se mezclan aventuras vividas por caballeros cristianos, como esta de Bayarte, que se debe enfrentar a un terrible monstruo:

Texto 33

Con un monstruo a Bayarte, allí erizado
vieron, y era ave y mayor que él sería,
con rostro de tres brazas, denodado,
el cuerpo murciélago tenía,
la pluma negra, y todo así atezado
con agudos colmillos se veía:
ojos de fuego y de cruel manera,
dos alas como velas de galera.
[...]

Huye Bayarte y en la selva espesa
entra y busca la rama más tupida.
Síguelo el monstruo y poco el pie le pesa,
hostigándolo viene en la corrida;
embóscase el caballo y atraviesa
la selva y a una cueva entró, escondida.
El monstruo, que perdido ha allí la traza,
sube en el aire y busca nueva caza.

(Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*,
trad. Jerónimo de Urrea)



Actividades texto 33

- 1> Lee estas estrofas en voz alta y fíjate en el ritmo. En ocasiones necesitarás establecer una separación entre vocales para mantenerlo, por ejemplo en «cruel». Señala más ejemplos.
- 2> ¿Qué otros monstruos híbridos hemos visto en la Unidad 1?
- 3> Señala los tiempos y modos de los verbos del texto. Como habrás apreciado, estas formas otorgan velocidad a los versos.
- 4> ¿Ante qué importante forma métrica renacentista nos encontramos? Señala su estructura.

Otras obras europeas recrean la épica heroico-caballeresca heredera de la medieval, sobre todo las leyendas de Carlomagno y del rey Arturo, que hemos visto en la Unidad 2. Tanto en novela como en poesía estos temas seguirán interesando, con su proliferación de excesos fantásticos. En Italia, grandes cultivadores del género serán los poetas **Matteo María Boiardo** (1441-1494), con *Orlando enamorado*, y **Torquato Tasso** (1544-1595), con la *Jerusalén liberada*. En Portugal la poesía épica, con más base histórica, se centrará en la conquista de otros continentes, como muestra el poema *Los Lusíadas*, del renacentista **Luis Vaz de Camões** (1524-1580), que cuenta el viaje de Vasco de Gama a la India.

Pero lo desconocido y lo inquietante también se mezcla con la religión, como en la Edad Media. Demonios y monstruos subterráneos no dejan de llenar la fantasía de poetas y pintores. En el poema épico del inglés John Milton (1608-1674) *El paraíso perdido*, que versa sobre las caídas de Lucifer del Cielo, y de Adán y Eva del Paraíso (recuerda el motivo bíblico de la Unidad 1), las escenas de horror y caos se suceden. La Culpa, acompañada de la Muerte, se hace aliada de Satanás después de que Eva ha comido de la manzana. Entonces la Muerte, como en el Triunfo medieval, implanta su reinado sobre la Tierra: por el pecado original, el hombre pierde la inmortalidad.



Texto 34

Mas la Muerte se arroja de repente
Sobre el abismo airado; y con su helada
Enorme maza, del fatal tridente
Émula, hiere, y liga aquella inmensa
Muchedumbre sembrada
En el caos, de cuerpos divididos,
De agigantados montes esparcidos,
Y en una sola masa los condensa,
Con pegajoso asfalto asegurada.
De su temido ceño a una mirada
Queda sin movimiento,
Sobre un profundo y sólido cimiento,
Formando un puente inmenso, que se aferra



Del Infierno en las puertas por un lado,
Y por el otro en la remota tierra.
El arco, sobre el caos colocado,
Coge todo el abismo tenebroso:
Iguala el puente en la excesiva anchura,
De la infernal entrada la abertura.
Bien puedes de terror estremecerte,
¡Oh desdichado mundo! Ese espantoso
Puente es el de la Muerte.

(John Milton, *El paraíso perdido*)

Actividades texto 34



- 1> ¿Se parece esta Muerte a la medieval? ¿Se trata también de una alegoría?
- 2> Analiza el uso del adjetivo y justifica su empleo para crear un determinado efecto en el lector.
- 3> «Bien puedes de terror estremecerte». ¿Qué dos figuras retóricas encuentras en este verso?
- 4> Reescribe el texto eliminando los hipérbatos y los encabalgamientos.

La muerte aparecerá también de manera terrorífica en una obra teatral muy famosa: *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*, del dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-1593). Marlowe, considerado por algunos el gran rival de Shakespeare en el teatro de la época (aunque en realidad este triunfó tras la muerte del primero), nos cuenta la **historia de Fausto**, quien

vende su alma al diablo a cambio de unos goces terrenales cronológicamente restringidos. Es una elección típica entre cuerpo y alma, entre tiempo y eternidad, entre mundo y religión. Fausto elige el cuerpo, el tiempo y el mundo; y en estricta lógica acaba condenándose. Lo contrario habría sido impensable no solo en los siglos del medievo sino hasta en el XVI y XVII.

(J. C. Santoyo, ed., *Fausto*)

En la escena siguiente encontramos el momento en que Fausto firma con su propia sangre el documento de venta. Le acompaña el demonio Mefistófeles, sirviente de Lucifer y que ahora lo será de Fausto, durante los veinticuatro años en que, según el pacto, podrá conseguir todo lo que se le antoje en forma de placeres y desaparecer de la vista de los hombres cuando más le convenga.

Texto 35

FAUSTO. Pues mira.

(*Se hace un corte en el brazo.*)

Por amor a ti Fausto se hace un corte
en el brazo y con su propia sangre afirma
que su alma pertenece al gran Lucifer,
Sumo Señor y Regente de la noche perpetua.
Fíjate en esta sangre que gotea de mi brazo.
¡Que ella sea propicia a mis deseos!

MEFISTÓFELES. Pero redáctalo, Fausto, con las fórmulas
de una escritura de donación.

FAUSTO. Sea.

¿Sabías que...?



Marlowe murió en **extrañas circunstancias**, asesinado con una daga después de una reunión misteriosa. Para muchos, fue un castigo por su vida disoluta: se le acusaba de ateo, homosexual, blasfemo y criminal. Algún crítico ha apuntado que era un agente secreto de la Monarquía inglesa, e incluso que su asesinato fue fingido y que en realidad no murió. Como algunas de sus obras se parecen a las de Shakespeare, hay quien asegura que Marlowe pudo ser Shakespeare tras haberse cambiado el nombre después del asesinato fingido. Pero todo son especulaciones: en realidad, sabemos muy poco tanto de la vida de Marlowe como de la de Shakespeare.



Más datos

El doctor Fausto está basado en un personaje histórico, Jorge Fausto, nigromante, medio brujo, viajante por las cortes del mundo, que vivió entre los siglos xv y xvi. La fama que le otorgó la obra de Marlowe le convertirá en un símbolo universal del **ansia de saber** del hombre **renacentista** y, por extensión, del hombre **científico**.

Como ya te anunciamos en la Unidad 1, Fausto y Mefistófeles reaparecerán en el siglo xix, bajo la genial pluma del romántico alemán Goethe.

(Comienza a escribir.)

Mefistófeles, la sangre se me está helando,
No puedo seguir escribiendo.

MEFISTÓFELES. Traeré fuego y se disolverá al instante.

(Sale Mefistófeles.)

FAUSTO. ¿Qué puede presagiar la coagulación de mi sangre?

¿No quiere que yo firme este contrato?

¿Por qué no mana para que empiece a escribir

«Fausto te entrega su alma...» ¡Ahí se detuvo!

¿Por qué no habrías de hacerlo? ¿No es tuya tu alma?

Escribe entonces: «Fausto te entrega su alma...».

(Entra Mefistófeles con un brasero.)

[...]

FAUSTO. *Consummatum est!* Terminado está el documento

Y Fausto ha legado su alma a Lucifer.

Mas, ¿qué son estas letras en mi brazo?

Homo fuge! ¿A dónde podría huir?

Si hacia Dios, Dios me precipitará al infierno.

Mis sentidos están confusos: aquí no hay nada escrito.

¡Ah, sí! Ahora lo veo bien. Aquí pone

Homo fuge! Pues no será Fausto quien huya.

(Christopher Marlowe, *Fausto*)

Fausto no está seguro de que exista el Infierno («Yo creo que el infierno es pura fábula»), ni el sufrimiento del cuerpo tras la muerte. De todos modos, durante los veinticuatro años que deambula por el mundo viajando y haciendo prodigios, en varios momentos quiere volver para atrás y salvarse, pero los demonios le convencen de que no lo haga. Cuando «el dolor le coagula la sangre» y «el remordimiento le corroe», como anuncia Mefistófeles, es demasiado tarde.

Texto 36

ÁNGEL MALO. Hora es, Fausto, de que tus ojos con horror contemplen esa vasta y perpetua morada de la tortura.

Mira cómo las Furias arrojan con tridentes de fuego las almas condenadas; los cuerpos hierven en plomo;

sus miembros palpitantes se tuestan en las brasas

perennes; éste es el sitio de fuego inextinguible

donde han de descansar las almas en eterna tortura;

esos que se alimentan de incandescente caldo de fuego

son los glotones, que sólo amaron los bocados exquisitos

y se reían al ver al pobre hambriento a sus puertas.

Y, sin embargo, todo esto no es nada.

Podrás ver diez mil tormentos aún más espantosos.

[...]

FAUSTO. ¡Ay, Fausto...!

¡No te resta sino una única hora de vida,

para después acabar eternamente condenado!

¡Deteneos, errátiles esferas del cielo

para que el tiempo cese

y nunca llegue la media noche!

¡Álzate, álzate de nuevo, ojo de la hermosa naturaleza,

y dame un día sin término; o que esta hora se torne

un año, un mes, una semana, un solo día,

para que Fausto pueda arrepentirse y salvar el alma!



Actividades textos 35 y 36

- 1> ¿Qué señales le dicen a Fausto que no está yendo por el buen camino?
- 2> El deseo de detener el tiempo del segundo texto también lo han manifestado algunos poetas cuando están disfrutando del amor. ¿Cómo se expresa aquí?
- 3> ¿Qué elementos medievales y bíblicos observas en los textos? Recuerda las unidades anteriores.
- 4> Fíjate, las ideas importantes aparecen escritas en latín: el latín otorga prestigio y calidad definitiva a las palabras. ¿Cuáles son estas frases? ¿Qué significan?
- 5> Compara la visión que aquí se ofrece del Infierno con la que vimos en la *Eneida* (Guía de lectura de la Unidad 1) y la *Divina Comedia* (Unidad 2).
- 6> ¿Qué recursos literarios se emplean en la intervención de Fausto en el texto 36 para expresar su desazón y temor?



[...] Los animales son dichosos,
porque cuando mueren
sus almas se disuelven pronto en la materia.
La mía, en cambio, ha de seguir viviendo
para verse atormentada en el infierno.
¡Malditos sean los padres que me engendraron!

[...]

(*El reloj da las doce.*)

¡Ya suena, ya suena! Conviértete, cuerpo, en aire
o Lucifer te precipitará en el averno.

(*Truenos y rayos.*)

¡Oh, alma! Dilúyete en minúsculas gotas de agua
y piérdete en el océano para que nadie te encuentre.

(*Entran los Demonios.*)

¡Dios mío, Dios mío! ¡No me mires tan torvo!

¡Víboras y serpientes, dejadme respirar un poco más!

No te abras, repugnante infierno...

¡No te acerques, Lucifer!

¡Quemaré mis libros! ¡Ah..., Mefistófeles!

(*Se lo llevan los Demonios.*)

(Christopher Marlowe, *Fausto*)



Fig. 3.9. Perfil de un viejo sentado con estudios sobre el movimiento del agua. Leonardo da Vinci, Código Leicester, 1508-1510.

En *Fausto* aparecen constantemente demonios y espíritus, como también sucederá en las obras de Shakespeare, especialmente con los espíritus. Así, en *Hamlet* el espectro de su padre se le aparece para pedir venganza contra su hermano Claudio, el tío de Hamlet y autor de su muerte. Condenado a andar de noche, este espectro esconde secretos que irá desvelando.

Texto 37

ESPECTRO. Soy el espíritu de tu padre, condenado por cierto plazo a andar de noche, y sujeto de día a ayunar en el fuego, hasta que se quemen y purifiquen los turbios delitos que cometí en mis días naturales. Si no me estuviera prohibido contar los secretos de mi prisión, podría hacerte un relato cuya palabra más ligera te desgarraría el alma, te helaría tu joven sangre, y te haría saltar los ojos de sus órbitas, como dos estrellas, te separaría tus rizos anudados y enredados, y cada pelo se pondría de pie, por su lado, como las espinas del irritable erizo: pero esa proclamación de eternidad no ha de ser para oídos de carne y sangre. ¡Escucha, Hamlet, escucha, si has amado jamás a tu querido padre!

(William Shakespeare, *Hamlet*)

Actividades texto 37



- 1> Fíjate en el carácter contradictorio y progresivo del texto. Anuncia y no anuncia, es reticente, va revelando secretos que en principio no quiere decir. ¿Qué efecto causa en el espectador? Discútilo en clase.
- 2> Señala las comparaciones que hay en el texto.
- 3> ¿Qué quiere decir el espectro con «para oídos de carne y sangre»?
- 4> Usando reticencias y comparaciones, escribe el parlamento de un espectro que se presenta en mitad de clase de Literatura universal para anunciar algo funesto o terrible.





Literatura y otras artes

■ El arte renacentista

Tras la aventura medieval del gótico y la reforma humanista, la nueva revolución artística se dará en **Italia**, donde el desarrollo económico de la burguesía y la permanencia de formas clásicas permiten la aparición de un nuevo movimiento, el **Renacimiento**, que irá extendiéndose desde Florencia a toda Europa. Sin ruptura, forjándose desde el siglo XIII y culminando en dos siglos prodigiosos, el XV y el XVI (*Quattrocento* y *Cinquecento* italianos), la herencia clásica se retoma y se reinterpreta desde nuevos parámetros. Para empezar, el omnipresente teocentrismo es sustituido por un antropocentrismo que tiene una repercusión inmediata en la forma de componer los edificios: la **arquitectura** ya no tendrá medida divina, sino humana. Las abrumadoras catedrales góticas son sustituidas por edificios que mantienen un equilibrio entre la verticalidad y la horizontalidad, usando el clásico arco de medio punto en lugar del arco apuntado. Estos edificios se muestran con geometría sencilla al ojo humano, que puede abarcar todo el espacio arquitectónico de una sola mirada: se busca así la sencillez y el equilibrio, y esto afecta tanto a las iglesias como a los grandes palacios ducales. Siguiendo la idea del hombre como medida del universo, trabajan en esta época **escultores** como Donatello, mientras la **pintura** depura su técnica del dibujo y la perspectiva bajo los pinceles de Botticelli o Fra Angélico (con temas bíblicos o mitológicos) y, fuera de Italia, en la **escuela flamenca** de Roger van der Weyden.



Fig. 3.10. Cúpula de Santa María de las Flores, de Brunelleschi, en Florencia.

Con toda su grandeza, el siglo XV italiano se ve superado por la siguiente centuria, en la que los nombres de los grandes artistas se acumulan mientras las distintas disciplinas, con Roma como nuevo centro cultural, continúan su desarrollo y exploran nuevos caminos. En **arquitectura**, con sobria y grandiosa elegancia Miguel Ángel Buonarroti consagra el modelo de cúpula occidental que estará vigente durante siglos. A menudo el genio de estos artistas les lleva a no limitarse a una disciplina artística. El propio Miguel Ángel, que pintó la Capilla Sixtina, alcanza también en **escultura** la perfección técnica: el *David*, el *Moisés* o la *Piedad* son obras de gran fuerza y tensión espiritual, resueltas con un dinamismo dramático que mira ya hacia el Barroco. Científico, artista y teórico, Leonardo da Vinci difumina los colores de sus lienzos, y pinta una enigmática sonrisa en la *Gioconda*, mientras Rafael explora los espacios y las composiciones de sus telas. El interés por el color va desplazando a la línea y el dibujo, y la **escuela veneciana**, encabezada por Tintoretto, Tiziano y Veronés, deja que el color, cálido y matizado, inunde escenas bíblicas o paganas, pero siempre exuberantes y lujosas. Mientras, influenciados por la escuela flamenca, Alberto Durero y Hans Holbein llevan a su cima, en el grabado y en el dibujo, el Renacimiento pictórico alemán.

Finalmente, el arte grotesco aparecerá representado en autores como los flamencos El Bosco y Pieter Brueghel, y el italiano Arcimboldo (cercano al Manierismo, y que ya hemos visto al comienzo de la unidad).

■ Manierismo y Barroco

La línea clásica será la que domine en Europa durante el siglo XVI: sin embargo, el **Manierismo** apunta a una interpretación de la obra de arte más personal, pues no se mantienen ya los principios de claridad o equilibrio clásicos. Ejemplo de ello es la genial obra de El Greco, en la que se funden las enseñanzas clásicas con una visión original del color y la composición. El **cisma religioso** que sacude Europa y las continuas **guerras** hacen que exista un desajuste entre la serena aspiración clásica de belleza y el convulso siglo XVII, que prefiere en general un arte cuya expresión gire en torno al dinamismo de las curvas, la sensación de movimiento y la abrumadora decoración de los edificios, en cuyo interior se acumulan y confunden escultura y pintura. Estamos en la época del **Barroco**, más contenido y clasicista en Francia o Italia (donde nace), y más recargado e intenso en España, donde aparece asociado a temas religiosos y donde encarnará los valores contrarreformistas de Trento. Bernini en **escultura**, Borromini en **arquitectura**, y una larga lista de grandes maestros en **pintura** (Velázquez, Rubens, Caravaggio, Van Dyck, Vermeer, Rembrandt...) interpretaron según las **distintas escuelas** (la escuela flamenca, la holandesa, la andaluza, la madrileña...) los juegos de luces y el novedoso tenebrismo que aportó el pincel del italiano Caravaggio. La asimetría en la composición, el dinamismo y la profundidad



de perspectiva tridimensional de la pintura barroca, en la que todos los temas son tratados (religiosos, mitológicos, las escenas cotidianas de la burguesía, los paisajes, el retrato, los bodegones...) coexistirán en el primer tercio del siglo XVIII con el arte rococó, que se ajustará mejor al gusto refinado y aristocrático de la nueva sociedad ilustrada.



Fig. 3.11. Diego Velázquez, La fragua de Vulcano, 1630.

■ Música

El arte musical del siglo XVI no establece ninguna ruptura con siglos anteriores. Destaca sobre todo por la polifonía religiosa, que, abandonado el canto gregoriano, alcanza su plenitud con melodías simultáneas. El laúd se continúa tocando, y se añade ahora la vihuela, en la que se resalta una sola voz y las demás acompañan, destacándose así la línea melódica. Finalmente, un género vocal importante será el madrigal, poema cantado de tema galante, dentro del espíritu de *El Cortesano* de Castiglione.

Durante el Barroco y el Clasicismo surge la **ópera**, recibida con franca hostilidad por filósofos y teóricos de estética. La unión

de palabra, literatura y música para algunos trivializaba la elevación propia de lo trágico. Pero este nuevo concepto estético, derivado de los madrigales cantados, se abrió camino rápidamente y el primer teatro de ópera se abrió en Venecia en 1637.

La gran figura barroca, y considerado por muchos «padre de la música», será Johann Sebastian Bach. Bach cultivó tanto la música vocal como la instrumental, que vivirá ahora un gran auge.

■ Cine

Los siglos XVI y XVII han ocupado también la imaginación del cine. Una de las grandes posibilidades que ofrece el séptimo arte es la de recuperar épocas distintas de las que vivimos, y la gran pantalla siempre se ha sentido atraída por las recreaciones. Estas pueden tener como base un hecho histórico: la compleja vida amorosa de Enrique VIII de Inglaterra, llevada al cine recientemente en *Ana Bolena* (2007), por ejemplo, o a la televisión por la BBC; o la disipada y corrupta vida de los Borgia, mostrada en la reciente producción *Los Borgia* (2006). A veces estos hechos son protagonizados por héroes inventados en novelas contemporáneas, caso del D'Artagnan de Alejandro Dumas (con base histórica), que ha tenido múltiples versiones cinematográficas, o del Capitán Alatriste de Pérez Reverte (*Alatriste* se estrenó en 2006). Ambos espadachines viven la compleja vida política franco-española del siglo XVII.

En otras ocasiones, el acercamiento a estos dos siglos viene dado a través de los grandes escritores de la época, y aquí han sido privilegiados Shakespeare y Cervantes (*Don Quijote* se ha llevado hasta diez veces a la gran pantalla). De Shakespeare se han filmado famosas versiones: *Julio César*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth*, *El mercader de Venecia*... También se ha hecho una película sobre la supuesta vida y amores del propio dramaturgo en *Shakespeare in Love* (1998).

ACTIVIDADES

- 1> Realiza dos cuadros paralelos con los rasgos más destacables del arte y la música renacentistas, por un lado, y, por otro, de los barrocos. Contrastadlos en clase.
- 2> En esta página web encontrarás las cien mejores películas históricas, divididas por épocas: <http://www.decine21.com/FrmNuestrasListas.asp?id=7>. Partiendo de esta lista, reflexiona por escrito sobre el grado de interés despertado por los siglos XVI y XVII.
- 3> En esta página web varios alumnos de instituto escriben su opinión sobre *Shakespeare in Love*: <http://educativoblog.blogspot.com/2007/11/shakespeare-in-love>.

html. Si has visto la obra, expón en clase también tus opiniones, y contrástalas con las del blog.

- 4> Busca en Wikipedia todos los intérpretes de D'Artagnan del cine y de la televisión. Infórmate sobre la historia de este mosquetero que noveló Dumas (a quien veremos en la Unidad 5) y discute con tus compañeros de clase en qué se basa el gran atractivo que despierta en la audiencia.
- 5> ¿Has visto alguna obra de Shakespeare en el teatro? ¿Y en el cine? Reflexiona sobre los diferentes códigos semióticos empleados y cómo se modifica la visión de la obra según el medio que se utilice.



Guía de lectura

■ El rey Lear

A comienzos del siglo XVII William Shakespeare escribió *El rey Lear*. La obra, dividida en cinco actos, está escrita en el brillante verso del periodo clásico de la lengua inglesa. Como solía suceder con los textos teatrales, el de *El rey Lear* sufrió modificaciones a lo largo de las representaciones: se quitaron o añadieron fragmentos, e incluso, para agradar al público, se llegó a cambiar el devastador final de la obra. Hoy, con el texto ya completo y editado, podemos decir que *El rey Lear* es, sin duda, una de las obras mejor construidas de Shakespeare desde el punto de vista de la acción y del desarrollo de los caracteres. A esta perfección técnica hay que añadir la intensidad dramática de las situaciones, la elevación, musicalidad y expresividad de sus parlamentos y la profundidad humana de los personajes, guiados por sus pasiones hacia la confrontación y la aniquilación final. Por todo ello se afirma que *El rey Lear* es una de las grandes tragedias de Shakespeare, junto a las otras que hemos visto en esta unidad.

Varios son los temas presentes en la obra: el odio entre hermanos, la fidelidad, la inocencia, la falsedad y la ambición humana... Estos temas aparecen en dos relatos que se entrelazan. El primero de ellos —y el principal— es el que protagoniza el

rey Lear, ya anciano, quien decide dividir su trono entre sus tres hijas, Regan, Gonerill, y la menor de ellas, Cordelia. A cambio, solo les pedirá que le expresen con palabras el mucho amor que le tienen. Las dos hijas mayores encontrarán frases adecuadas para decir de qué increíble manera aman a su progenitor; pero Cordelia no, y por ello perderá su tercio del reino y el cariño de su padre y rey.

En la segunda historia de la obra, Edmund, hijo bastardo del conde de Gloucester, prepara una trampa llena de engaños para que su hermano Edgar, primogénito del conde, caiga en desgracia y sea desterrado, quedándose así Edmund con todas las posesiones. Mientras esto sucede, empieza a quedar claro que el amor de Regan y Gonerill hacia su padre no es precisamente sincero: las dos historias convergerán en un drama humano de valor y alcance universal.

Para esta Guía emplearemos la edición del Instituto Shakespeare, dirigida por Miguel Ángel Conejero, para la editorial Cátedra, del año 2008.

Alcemos ahora el telón:

REY LEAR: «Decidnos, hijas mías, cuando nos hemos despojado de nuestro poder, de nuestras posesiones y las cargas del Estado, quién nos ama más de vosotras...».

□ Acto I: El capricho de un rey

Escena 1

- 1> Se alza el telón. Sobre el escenario aparecen los condes de Kent y Gloucester, conversando. ¿De qué hablan?
- 2> Enseguida entra en escena Edmund, hijo bastardo de Gloucester. ¿De qué modo nos enteramos de su condición de bastardo?
- 3> ¿Qué impresión le causa a Kent el joven Edmund?
- 4> Llega el rey Lear con su séquito, Cornwall, Albany y sus hijas. En la acotación se nos indica que suenan trompetas. ¿Qué quieren indicar éstas al espectador sobre los personajes?
- 5> Si desean quedarse con parte del reino de su padre, sus tres hijas deben expresar verbalmente lo mucho que le quieren. ¿Qué te parece esta idea del rey Lear?
- 6> ¿Con qué recursos literarios y lingüísticos expresa Gonerill su amor por Lear?
- 7> Cuando le toca el turno a Regan, esta utiliza un estilo diferente al de su hermana para referirse al amor hacia su padre. Compara ambos estilos.
- 8> La última en intervenir es Cordelia, la menor de las tres hermanas, que afirma ser incapaz de poner en palabras el amor que siente por su padre. El esquema narrativo «padre con tres hijas de las cuales la menor resulta ser la mejor» es muy repetido en el folclore y la cuentística universal. En grupos, investigad usando internet (te recomendamos la revista digital <http://www.culturaspopulares.org/>; si curioseas en su primer número encontrarás un artículo en el que salen historias con tres hermanas) u otras fuentes sobre este tema, y exponed vuestros resultados en clase.
- 9> Al verse amenazada por su padre el rey, Cordelia plantea un argumento práctico con el que pretende probar que su amor por Lear es más sincero que el de sus hermanas (vv. 90 y ss.) ¿Cuál es este argumento? ¿Te parece un argumento lógico y bien planteado?
- 10> Cuando Lear le reprocha a su hija su dureza, esta le responde que ella se limita a ser sincera. ¿De qué manera se burla el rey de esta afirmación?
- 11> Lear dedica palabras graves a su hija menor, a la que deshereda. Solo la voz de Kent se alza para protestar contra esa injusta y errónea decisión. El rey replica a Kent que «el arco está curvado y tenso; rehuid la flecha» (v. 138). ¿Qué quiere decir con ello? ¿Podríamos hablar aquí de alegoría?
- 12> En su discusión con Kent y con Cordelia, Lear alude en sus exclamaciones a tres dioses paganos. ¿Cuáles son, y cuáles son sus atributos?



- 13>** La «flecha» se dispara y Kent es expulsado del reino, bajo pena de muerte si no lo abandona en diez días. ¿Con qué paradoja replica Kent? ¿Qué quiere decir con ello?
- 14>** Una vez expulsado Kent, el rey ofrece a Burgundy, duque de Borgoña, y a France, rey de Francia, la mano de su desheredada hija Cordelia. Burgundy la rechaza, pero France se decide a aceptarla por esposa. Toda su intervención, desde el verso 245 al 256, está construida en forma de antítesis. Explica cómo funciona esta figura literaria en el texto.
- 15>** Cordelia se dispone a abandonar el reino, y se despide de sus hermanas, Regan y Gonerill. ¿En qué palabras de Cordelia se evidencia que desconfía de estas, y que espera que el futuro descubra su falsedad y «malas artes»?
- 16>** Apenas se marchan Cordelia y France, Regan y Gonerill comienzan a hablar sobre su padre. ¿De qué le acusan?

Escena 2

- 17>** En la escena segunda asistimos al parlamento de Edmund, en el que este declara su intención de poner en marcha un ardid contra su hermano Edgar. ¿Con qué razón justifica el querer procurar la ruina de su hermano?
- 18>** Edmund pone su plan en marcha, entregando una supuesta carta de Edgar a su padre, Gloucester. En esta carta se finge que Edgar quiere quitar el poder a su padre para que ambos hijos disfruten de su patrimonio. Sin embargo, ante su padre Edmund intenta exculpar a su hermano (vv. 74-81). ¿Por qué lo hace?
- 19>** La segunda parte del plan de Edmund consiste en hacer creer a su hermano Edgar que su padre sospecha de él: «Algún villano me difama» (v. 149), replica Edgar. ¿Por qué esta afirmación resulta irónica? Busca en el diccionario el significado exacto de la palabra «difamar».





Guía de lectura (continuación)

Escenas 3 y 4

- 20>** En la Corte, las hermanas Gonerill y Regan hablan ya abiertamente del «viejo inútil» de su padre (v. 17) y conspiran contra él. El desterrado Kent reaparece disfrazado, dispuesto a servir al rey, que comienza a notar la falta de respeto de sus hijas, pues no le hacen caso. Oswald, mensajero de Gonerill, comparece ante el rey, y cuando este le pregunta: «¿Sabéis quién soy?» (v. 69), Oswald responde: «El padre de My Lady» (v. 70). ¿Tiene alguna connotación política esta frase?
- 21>** Los hombres del rey han golpeado a algún servidor del séquito de Gonerill (entre ellos, a Oswald) y por ello esta se queja ante su padre, el cual monta en cólera, la llama «bastarda» (v. 237) y termina renegando de ella. En la conversación tercia a menudo el bufón del rey. ¿Qué ventajas puede tener usar el personaje de un bufón en una obra de teatro?

Escena 5

- 22>** A pesar de que Albany, esposo de Gonerill, intenta que la situación se calme, Lear renuncia a su hija, y esta escribe a su hermana Regan para pedirle que no acoja al rey, quien por su parte también escribe a Regan (mandando como emisario a Kent) para pedirle ser recibido con su séquito. Todo es, pues, confusión y enfrentamiento: en ese momento el bufón se permite espetarle al rey lo que piensa de él: «No deberías haber envejecido antes de ser sabio» (v. 38): ¿Qué quiere decir?

□ Acto II: Discordia en palacio

Escena 1

- 23>** Mientras estalla la discordia entre Cornwall y Albany, Edmund continúa con su terrible plan para acusar a su hermano. ¿En qué consiste este plan?

Escenas 2 y 3

- 24>** El disfrazado Kent dirige al mayordomo Oswald los más denigrantes epítetos (vv. 11-20). ¿Por qué crees que le tiene a Oswald tanto odio? ¿Crees que esta repulsión que siente hacia Oswald está justificada?
- 25>** En los versos 162-163 se hace una alusión a la Rueda de la Fortuna. Investiga cuál es el origen de esta imagen, y cuál es su representación en diferentes épocas. Realiza una exposición en clase que finalice con un ejemplo literario de cualquier época en el que la Rueda de la Fortuna aparezca. Relaciona este tema con el tópico del *aura mediocritas* que vimos en la Unidad 1.

Escena 4

- 26>** Siguiendo con el plan de anular al rey Lear, Regan y su marido Cornwall detienen a Kent, y no se presentan cuan-

do el rey les llama, lo que provoca la cólera de este. Por su parte, el bufón recita varios versos que parecen, como todo lo que dice, no tener sentido (vv. 75-82). Considerando la situación de Lear: ¿crees que en esta ocasión las palabras del bufón son muy pertinentes? Ponlas en prosa y en estilo coloquial.

- 27>** Kent es puesto en libertad, y Regan se decide a hablar con su padre. Cuando este se queja de Gonerill, su hermana la defiende, y sugiere al rey que él debe disculparse ante aquella. Lear rechaza hacerlo, y utiliza la ironía (vv. 148-150). ¿Crees que las palabras del rey tienen vigencia en relación con la situación de los ancianos en nuestra sociedad? Discútilo en grupos, aportad ejemplos, y luego contrastad las opiniones por medio del portavoz de cada grupo.
- 28>** Hacia el final de este acto Gonerill y Regan expresan ya sin disimulos su rechazo al padre, al que dejan, con la aprobación de sus respectivos esposos, a la intemperie en mitad de una terrible tormenta. Comenta las intervenciones de Regan de los versos 283 al 302. ¿Qué nos dicen de este personaje? ¿Qué sentido tienen sus palabras?

□ Acto III: Traición y tormenta

Escena 1

- 29>** En mitad de la tormenta, Kent se encuentra con un caballero que sigue fiel al rey. El caballero cuenta cómo la ira del rey Lear es muy grande. ¿Con qué la compara? ¿Qué carga simbólica puede tener esta comparación?

Escena 2

- 30>** Kent sabe que entre Albany y Cornwall hay discordia (en realidad, anulado el rey, los bandos de Gonerill y Regan se disputan todo el reino). Por ello, pide al caballero que lleve una carta a Dover, donde están las tropas de France y su mujer, Cordelia. Mientras, siempre acosado por la terrible tormenta, Lear se refugia en una cabaña. En los versos 68 y 69 el rey hace una reflexión. ¿En qué consiste esta?

Escena 3

- 31>** El rey y su corto séquito se acogen al humilde techo de la cabaña, y Gloucester se encuentra con Edmund, a quien confía el secreto de la llegada de France, y le dice que todo está en una carta oculta en su escritorio. Edmund disimula: pero cuando su padre se marcha, expresa sus verdaderas intenciones, y las justifica (vv. 18-22). ¿Cómo las justifica?

Escena 4

- 32>** En la cabaña a la que han ido a parar Lear y sus hombres aparece también Edgar, disfrazado de un tal «Tom Pobre»,

única forma de evitar la persecución de los hombres de su padre Gloucester (el cual se les unirá un poco más tarde, sin reconocer a su hijo). Su aspecto es tan miserable y triste que el bufón afirma que es un espíritu, y el rey expresa su amargura en el verso 46, hablando de manera sarcástica. ¿En qué consiste dicho sarcasmo? ¿A quién lo dirige?

Escenas 5 y 6

33> Mientras Cornwall y Edmund sellan su alianza, el extraño grupo que forman Lear, Kent, Gloucester, el bufón y el disfrazado Edgar conversan en su refugio. Por parejas, imaginad que llega otro personaje a la cabaña. Puede ser, por ejemplo, un caminante, un poeta, un caballero o un traidor (o todo ello junto). En una acotación proporcionad al espectador datos sobre su aspecto y su voz. Escribid un breve diálogo entre los que están dentro de la cabaña y el nuevo personaje, intentando imitar el estilo de la obra. Leedlo, por parejas también, y dramatizándolo, en clase.

Escena 7

34> Esta es sin duda la escena más violenta de la obra. Gloucester, que ignora la traición de Edmund, es detenido por Regan y Cornwall, el cual le saca los ojos. Gloucester se entera al fin de la traición de su hijo bastardo, y comprende que Edgar es inocente. Ante tal horror, uno de los sirvientes saca la espada para defender al viejo y herido Gloucester. El sirviente lucha con Cornwall, y este le mata, pero queda herido de muerte en la pelea. Gloucester, ya ciego, es expulsado del edificio: ¿crees que el que Gloucester sea cegado es simbólico? ¿Piensas que puede tener algo de paradójico? Recuerda la historia de Edipo.

□ Acto IV: un ciego en el acantilado

Escena 1

35> La locura es uno de los grandes temas de la literatura universal. En este acto, los grandes perjudicados por los acontecimientos, Lear, Edgar y Gloucester, dan muestras de desvarío. Cuando ve venir a su padre ciego, Edgar (que sigue disfrazado de Tom Pobre) se declara loco (vv. 55-62). ¿Por qué razón? ¿Qué rasgo comparte con el bufón en el uso de las personas gramaticales?

36> Sin saber que Tom Pobre es en realidad su hijo Edgar, Gloucester le pide a este que le guíe a un acantilado para arrojarlo por él y acabar así sus días. Localiza en el texto la bella personificación o prosopopeya que pondera la enorme altura del acantilado.

Escena 2

37> Durante toda la obra, Albany, marido de Gonerill, ha mostrado tener más escrúpulos morales que esta y que Edmund, Regan o Cornwall. En este momento, en que una

batalla decisiva se avecina, Albany advierte a Gonerill del gran error que comete por hacerse enemiga de su propio padre. ¿Mediante qué metáfora se expresa esta idea?

Escenas 3 y 6

38> Albany simpatiza cada vez más con la causa de Lear, y Cornwall ha muerto. La gran batalla se acerca. Edgar, en lugar de hacer saltar a su padre ciego por el acantilado, le engaña, dejándole caer desde una altura más pequeña. Localiza en el parlamento de Edgar (vv. 50-55) las siguientes figuras retóricas: paralelismo, hipérbole, símil, asíndeton, imagen.

39> La batalla final es inminente. Edgar intercepta una carta a Oswald que sembrará la discordia en el campo enemigo. ¿Qué propone Gonerill en esa carta? (vv. 255-261).

□ Acto V: Cruje la Rueda de la Fortuna

40> Cordelia ha visitado a su padre, que está algo recuperado de su locura. Mientras, Regan y Gonerill discuten porque ambas aman a Edmund: la discusión sube de tono cuando la batalla termina con la victoria del bando de las dos hermanas, de Albany y de Edmund. Sin embargo, la llegada del heraldo y el descubrimiento de nuevos planes de traición hacen que los acontecimientos se precipiten hasta el fúnebre telón final. ¿Cuántas muertes se producen en la obra? ¿Cómo ocurren? ¿Qué significado tienen estas muertes en relación con la moral y la mentalidad de sus personajes?



Fig. 3.12. Rueda de la fortuna, 1503.



Comentario de texto

Esta causa creo yo que haga a los viejos decir bien del tiempo pasado y mal del presente, y por eso se quejan y hablan mil sinrazones de todo lo del mundo, en especial de las cortes de los príncipes, y andan diciendo que las que ellos vieron en su tiempo fueron sin comparación mejores y más llenas de singulares nombres, y que no se puede creer la ventaja que llevaban a éstas que agora se ven. Y todas las veces que se ofrece hablar sobre esto, comienzan a poner en el cielo con grandes exclamaciones los cortesanos del duque Philipo y también del duque Borso, y recitan dichos de Nicolo Picinino, y dicen con un gran hervor y con lástima que en aquellos tiempos muy pocas veces se usaba matar hombres, y que no había peleas ni asechanzas ni engaños, sino que todo era bondad y fe y amor y paz con todos, y que entonces solamente valían las buenas costumbres y la honestidad, y que los cortesanos no eran más que unos religiosos, y que guay de aquel que hubiese dicho entonces una mala pala-

bra a otro, o hecho un gesto o un ademán poco honesto a una mujer. Afirman más, que agora todo es al revés desto, y que ya en los cortesanos no se halla aquella caridad o amor fraternal, que este término usan ellos, o aquel vivir medido de aquellos tiempos, y que en las cortes de los reyes ya no hay sino invidias y enemistades y malas crianzas, y una muy suelta vida en todo linaje de vicios; las mujeres, desvuel- tas deshonestamente y desvergonzadas; los hombres, rega- lados y enternecidos, caídos y enflaquecidos todos en cosas mujerieles. Condenan también los vestidos por deshonestos y demasiadamente blandos; en fin, reprehenden infinitas cosas, muchas de las cuales merecen por cierto reprehensión, porque realmente no se puede negar que entre nosotros no haya muchos bellacos y malos hombres, y que estos nuestros tiempos no sean harto más llenos de vicios y maldades que aquellos suyos.

(Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, trad. J. Boscán)

■ Claves para el comentario

□ A. Consideraciones generales

El texto, en prosa, es un fragmento de *El cortesano* de Castiglione (1528), manual de cómo debía comportarse el perfecto caballero. Es, además, una obra donde se exponen teorías políticas, estéticas y artísticas.

- 1> Determina si el texto pertenece a la parte teórica del libro o a la parte de los «consejos» que se dan a los aspirantes a cortesanos.
- 2> Justifica el carácter deductivo que tiene el texto, y establece un esquema de su estructura argumentativa.

□ B. Cuestiones formales

El texto fue traducido (en el año 1534) por Juan Boscán, hombre también renacentista cercano siempre a la corte y a los nobles.

- 1> Busca rasgos lingüísticos que nos confirmen que el texto es una traducción en castellano del siglo XVI. ¿Nos impide la distancia de cinco siglos comprenderlo?
- 2> Lee en voz alta el texto, sustituyendo los términos en desuso por otros que nos resulten familiares (por ejemplo: «Guay de aquel» por «Ay de aquel»; o «demasiadamente» por «demasiado»).

□ C. Ideología

El autor del texto perteneció a la élite política de la época, y recibió una completa cultura humanística. Noble de origen, iniciado también en la milicia, sirvió toda su vida en distintas cortes y palacios, y se mantuvo siempre en contacto con artistas, escritores y políticos.

- 1> Busca en el texto ideas que nos sugieran estos datos de su biografía.
- 2> ¿Cuál es la idea fundamental del texto?
- 3> En el fragmento el autor nos da indicios sobre su postura sobre este tema. Analízala, y relaciónala con el gusto humanístico por el intercambio medido de ideas.
- 4> ¿Qué opinas sobre la creencia de que cualquier tiempo pasado fue mejor? Discútilo en clase.
- 5> ¿Te han hablado otros ancianos sobre su pasado? ¿Lo consideran mejor que este?

□ D. Estilo

El fragmento está organizado en torno a la idea principal, que se plantea en forma de contraste.

- 1> ¿Qué clase de palabra predomina en él? ¿Por qué?
- 2> Agrupa las palabras que conforman los campos semánticos que tienen que ver con las virtudes del cortesano y las que se refieren a sus defectos.

□ E. Tópicos clásicos

Como hombre renacentista, Castiglione había estudiado y asimilado las enseñanzas de los clásicos. Dos son los tópicos de la Antigüedad clásica que, explícitos o no, están en el texto.

- 1> ¿A qué tópico literario remite su tema principal?
- 2> En el fragmento se hace alusión también al aurea mediocritas. ¿Dónde?
- 3> En la Unidad 1 (tema del Paraíso Perdido) vimos el célebre discurso de la Edad de Oro del *Quijote* (Parte I, Cap. XI). Léelo completo y compara su contenido con la primera parte del texto de Castiglione.