



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

# EL RENACIMIENTO EUROPEO

VOLUMEN 3

Lectulandia

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias literarias, como menos aún, insertarlas decididamente en su determinante momento histórico.

En el caso de las Literaturas en el Renacimiento europeo, se ha atendido cumplidamente a tal marco socio-histórico, evitándose la fácil tentación de contemplar la Historia como un «continuum» hacia el progreso humano. En este breve período nos encontramos ante las primeras producciones literarias modernas y con algunas de las mayores figuras de la Literatura Universal; pero todo ello en determinante relación con su contexto: nacionalismos, imperios, descubrimientos, crisis religiosas y guerras configuraron una renovada visión del mundo cuya complejidad entrevemos en la producción literaria. Si el Renacimiento cultural respondió a la «modernidad» con sus propios medios, uno de ellos, la Literatura, encontró un magistral equilibrio en su contradictorio retorno a la Antigüedad grecorromana.

**Lectulandia**

Eduardo Iáñez

# **El Renacimiento literario europeo**

**Historia de la literatura universal - 3**

ePub r1.0

jaleareal 08.03.16

Título original: *El Renacimiento literario europeo*

Eduardo Iáñez, 1989

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

## *Las literaturas en el Renacimiento europeo*

## *Introducción a las literaturas en el Renacimiento europeo*

Los años que, con mayor o menor precisión, dan comienzo al siglo *xvi* y se extienden hasta el *xvii*, han sido justamente agrupados para denominarse *Renacimiento*. Concepto éste no sólo para aplicar a lo cultural —literatura y artes plásticas y figurativas—, sino que también hay que entender como denominación de un amplio y complejo fenómeno histórico que daría lugar a lo que se llama «Edad Moderna»: el Renacimiento no lo es exclusivamente para la cultura; aún más, este renacimiento cultural es el resultado de una etapa histórica que acaba con la Edad Media y que contempla —más que un nuevo mundo— una nueva visión del mundo que ya los contemporáneos localizaron como diferenciada en tanto que moderna. Los descubrimientos científicos, el creciente poder de los Estados nacionales, la aparición en Europa de una nueva y pujante clase social —la burguesía—, la irrupción en escena de nuevos mercados y materias primas (especialmente vía América recién descubierta)... la hicieron posible.

Todo lo hasta aquí dicho viene a recogerse como consecuencia esperable de una época que, dominada por una nueva clase social —la burguesía—, toma conciencia de su tarea histórica y de la importancia del individuo como razón última de toda acción humana: conformador, con su propia acción, de un mundo en cuyos presupuestos aún nosotros mismos nos asentamos, el hombre se instaura como sujeto único, como individualidad irrepetible dueña no sólo de su propio destino sino, aún más, de todo lo que el mundo, a través de su mismo esfuerzo, le ofrece como suyo. Como se observará, se trata de una serie de causas —por así llamarlas, puesto que, a veces, más parecen «síntomas»— consideradas desde una vertiente interna y que, a su vez, se vieron plasmadas en otros aspectos no por externos menos vinculados a ellas. En concreto, y casi como paradigmas de un siglo, como hazañas modélicas que marcaron a todo el mundo occidental, habría que señalar la toma de Constantinopla y, con ella, la difusión de los textos griegos por Occidente —que hasta ese momento prácticamente desconocía tal tradición, ajustándose casi exclusivamente a la latina—; la invención de la imprenta y su mejoramiento, lo que permite la distribución de libros antiguos anteriormente inaccesibles; y, por fin, el descubrimiento de América, cuya importancia radica, por un lado, en el aspecto técnico y científico —confianza en las ciencias vinculadas a la navegación—; por otro, en el ideológico —América es una puerta a otras concepciones, a otro «mundo» totalmente nuevo y por hacer—; y, por último, en el plano económico —porque abre no sólo nuevas rutas, sino también nuevos mercados y revela riquezas que se creían inagotables—.

Nuevos ideales y nuevas preocupaciones debieron de surgir ante estas nuevas condiciones, y a ellas respondió también, como siempre, la literatura: es, sin duda, junto a nuestra época contemporánea, el gran momento para la aparición de nuevos géneros, de nuevas formas literarias, de nuevas expresiones poéticas que se vieron potenciadas y lanzadas al exterior por medio de la imprenta; y que intentaban, a fin de cuentas, recoger un mundo cambiante y optimista, seguro de sí y consciente de su tarea histórica.

Aunque por regla general ha venido afirmándose que el Renacimiento supone una ruptura con las ideas, las costumbres, las formas literarias y el arte de la Edad Media para retornar así a las ideas, a la literatura y al arte de la Antigüedad grecolatina, en la actualidad tiende a matizarse en mucho tal afirmación, un tanto tajante. En realidad, esta concepción, un tanto idealista, viene a afirmar la idea del progreso humano —y, con él, cultural— como un *continuum* por el que, gracias a la entrada en el Renacimiento, se contempla el mundo moderno como algo a lo que inevitablemente se tendía. Últimamente, muchos han sido los estudios que han logrado superar esta concepción y aclarar en gran medida una interpretación que se tiene por más acertada, afirmándose en primer lugar —y *grosso modo*— que ni la Edad Media fue tan «oscura» como viene creyéndose y, en segundo, que tampoco la ruptura con la Edad Media fue completa ni, por otro lado, el retorno a la Antigüedad resultó tan brusco ni innovador.

Efectivamente, el retorno a la Antigüedad grecolatina fue muy lento, y el siglo XVI comprende el clasicismo de distinto modo a como fue considerado desde la perspectiva de la Edad Media: mientras que ésta veía en la Antigüedad un tesoro de pensamientos útiles para la vida cristiana (sentencias, máximas, fábulas, ejemplos...), careciendo de todo sentido histórico (esto es, formándose una representación del pasado que no puede abandonar el presente) e insensible, casi absolutamente, a la belleza formal; el Renacimiento, en cambio, estudia el clasicismo por él mismo, tiene un avanzado sentido de la perspectiva histórica y se entusiasma en todo momento por la belleza clásica.

En contrapartida, sería hora de evaluar —por así decirlo, y como han hecho ya grandes críticos y teóricos— lo que ese clasicismo renacentista supuso. Pues no se puede olvidar que si la concepción clásica dio origen al humanismo y, con él, al Renacimiento como forma renovada de entendimiento del hombre con el mundo que lo albergaba; no se puede olvidar —decíamos— que tal conformación a un molde de pensamiento y expresión habría de acabar finalmente con los logros renacentistas, por lo que éstos supusieron, una vez establecidos, de estancamiento y de insistencia sobre idénticos extremos, situación ésta que habría que llevar, finalmente, a la «crisis» —mejor o peor solventada, en ocasiones magistralmente— del siglo XVII.

La tradición clásica no será ahora, como en la Edad Media, lectura obligada de un pasado ya lejano y perdido; sino, muy al contrario, punto de encuentro con una concepción vital decisivamente lanzada hacia el futuro: el intelectual, en este

momento formado en medios no exclusivos de la cultura eclesiástica, derivará en su pensamiento hacia un *humanismo* descubierto en lo clásico y no necesariamente considerado desde el punto de vista moral cristiano.

Por otra parte, este humanismo se entenderá desde una doble vertiente, cristiana y pagana, y, en lo religioso, motivará el descubrimiento de la necesidad de una *Reforma* que deriva pronto en el protestantismo y las guerras de religión; y Reforma a la que, incapaz la Iglesia de llevarla adelante, se hubo de responder con la *Contrarreforma*: las dos culturas, cristiana y laica, se separan definitivamente, aunque habrán de encontrarse en numerosas ocasiones para producir no pocas de las mejores obras de la Edad Moderna. Los humanistas, salvo raras excepciones, siguen siendo cristianos —ya desde el protestantismo, ya desde el catolicismo—, y así, aunque se inaugura, efectivamente, un nuevo modo de entender la religión, habrá que tener este dato muy en cuenta para comprender gran parte del alcance de las primeras directrices del pensamiento moderno, estrictamente idealista en muchos sentidos. Si desde el punto de vista formal los grandes autores son todavía deudores de las producciones del siglo xv europeo —verdadera piedra de toque en ese paso desde el pleno medievalismo al mundo renacentista—, a nivel ideológico le deberán prácticamente todo (más o menos directamente, e incluso en las producciones profanas) a concepciones religiosas idealistas también provenientes del bajomedievalismo y tamizadas ahora con aspectos de filosofía neoplatónica, llegada a Europa gracias a la imprenta y a la traducción —de la mano de importantes humanistas— de los textos griegos.

Y por fin, un hecho determinante que potenciaría en gran manera el renacimiento literario: el estudio de la civilización clásica —y, con ella, de las lenguas que le sirvieron— originó un paralelo interés por las lenguas nacionales, por su sistematización, relaciones y enriquecimiento, fomentado también todo ello por la necesidad que del elemento lingüístico tenían los nacientes Estados nacionales para su unificación a todos los niveles. En estas creaciones y estudios lingüísticos tuvo gran parte la protección que distintos mecenas —nobles y altoburgueses— dispensaron a humanistas, poetas, artistas y estudiosos en general, los cuales ponían su obra a disposición de la casa o linaje, y recibían a cambio el prestigio social —y económico— de la clase a la que servían. La cuestión del prestigio que la cultura proporcionaba puede ayudarnos justamente a comprender la ubicación del artista-intelectual en la sociedad moderna, a diferencia del lugar que ocupaba en la Edad Media. Como se verá, se trata —si no de un salto «cuantitativo»— de un desplazamiento «cualitativo» que nos indica a las claras la transformación de toda la vida social renacentista, como ya se venía preludiando en el siglo xv: el artista deja de ser colectividad —cuyo seno estaba en el monasterio o en la escuela catedralicia— al servicio de una clase para pasar a ser individualidad —escritor, pintor, escultor, arquitecto— que pone su función, cuando buenamente puede y se le acepta (pues no siempre es así) a disposición del mejor postor: no se trata todavía —estamos muy

lejos de ello— de la idea de la «propiedad intelectual», entre otras razones porque ni siquiera se cuestionaba la originalidad; pero sí nos encontramos más cerca, indudablemente, de nuestra idea del arte como producción, como «producto» de un trabajo con el que —por qué no— se puede (y se debe) comerciar.

## *El Renacimiento literario en Italia*

### **1. La literatura en las cortes italianas**

Si la formación de la burguesía va a ser decisiva para el desarrollo del *burgo* («ciudad»), éste adquirirá importancia fundamental en Italia, donde el esquema político da lugar, en el siglo XVI, a la ciudad-Estado —verdadera República donde múltiples consejos se controlan mutuamente y rigen la vida ciudadana—. La realidad, sin embargo, fue muy otra: el reforzamiento de una potente oligarquía que dominaba la vida pública y sus manifestaciones, entre las que no se desdeñaba, mediante el mecenazgo económico y social, la cultura.

#### *a) La corte de Lorenzo de Médicis*

En Florencia, a partir de 1469, Lorenzo de Médicis, el «Magnífico», había tomado en sus manos la dirección de la República. Fiel a las normas de sus antepasados, mantuvo y «retuvo» en su corte a los más grandes intelectuales y humanistas, aunque más por motivos políticos que por otra causa: consciente del poder de la palabra escrita y de su poderosa influencia en asuntos de estado, contribuyó así a un momento histórico en el cual pasaba el intelectual de simple erudito a efectivo portavoz del cambio social, al tiempo que su producción se imbricaba en condiciones materiales y extendía su campo de conocimiento y aplicación.

Justamente de tal concepción nació la Academia Platónica, resultado directo de la protección al humanista Marsilio Ficino (1433-1499). Traductor al latín de todas las obras de Platón, hizo de Florencia punto de partida y centro difusor de las ideas neoplatónicas, fruto éstas de la reflexión cristianizada —y, ante todo, idealizada y trascendentalizada— sobre el paganismo del filósofo griego.

I. LORENZO DE MÉDICIS. El propio Lorenzo de Médicis (1449-1492) se dedicó a la poesía, pero, como la mayoría de los cortesanos renacentistas, fue, más que poeta propiamente dicho, aficionado al juego y pasatiempo poético que impera durante estos años en las más relevantes cortes europeas, en un sentido que precisamente se aproxima en mucho al *otium* romano. Efectivamente, resulta usual en estos años

encontrar, como en la Roma clásica, una literatura producida como distracción de y para la clase dirigente; reproductora a su vez de sus condiciones y premisas; y considerada como ocupación distinta de la política y el gobierno a los que, más o menos directamente, estaba consagrada.

Justamente en lo que se refiere a las premisas ideológicas sobre las que se asienta tal clase, hay que señalar en Lorenzo de Médicis a uno de los primeros autores que expresan ideas neoplatónicas. En sus *Selvas de amor*, muy conectadas con la lírica de Dante, da libre curso a sus anhelos y ensueños, impregnados de una religiosidad platónica mística e ideal en la que no falta el elemento pagano tomado del clasicismo romano. Una línea también idealizada sigue *Cerinto*, égloga amorosa con reminiscencias de Teócrito y Ovidio, autores clásicos que ya en su poesía echaban mano del idealismo propio de sociedades refinadas y altamente civilizadas; en este sentido, no es de extrañar que el Renacimiento literario prefiera a los autores imperiales romanos, desde el momento en que éstos no sólo le ofrecían el mejor molde literario, sino también el más afín desde el punto de vista ideológico —la sociedad augústea como culturalmente avanzada y dirigida por una minoría culta protectora del arte (véase el Volumen I de esta obra en su *Capítulo 12*)—. De corte estrictamente pagano es *Ambra*, imitación del *Ninfale fiesolano* de Boccaccio, mito local al estilo de las *Metamorfosis*.

Otras producciones son de carácter satírico, como *La Nencia da Barberino*, en que satiriza finamente la poesía del pueblo y probable pervivencia, más o menos revestida según los nuevos moldes poéticos, de géneros líricos medievales como la «pastorela» provenzal o la «serrana» castellana. Compuso también baladas, cantos de carnaval —*Canti Carnascialeschi*— y algunas piezas dramáticas de carácter religioso, como la *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*. Tales producciones habrán de ser localizadas como resultado de la atención —y recuperación— por parte de escritores cultos a las manifestaciones literarias populares, reelaboradas durante el Renacimiento en nuevas obras; en general —y sin que ello quiera significar menosprecio, pues se logran así algunas de las mejores obras renacentistas—, resultan de una cierta dosis de distante añoranza por un pasado más o menos inmediato o por comportamientos y actitudes de las que, frecuentemente, tales autores se consideraban definitivamente alejados.

II. PULCI. La obra de Luigi Pulci (1432-1484), protegido y amigo personal de Lorenzo de Médicis, puede ejemplificar a la perfección esta tendencia de la literatura renacentista italiana al tratamiento de los temas populares. Desde una perspectiva que desvirtúa antiguas materias y asuntos, logra un nuevo producto literario, ceñido muy frecuentemente a la simple intención artística entendida como distracción de las clases altas.

Su obra principal, *Morgante*, compuesta entre 1460 y 1470, es una epopeya culta basada en leyendas carolingias que, alteradas y ampliadas, corrían por Italia: no

interesan ya sino las hazañas de los paladines Orlando y Morgante, mezcladas con episodios cómicos, fantásticos, alegres y entretenidos de los que carecía el tema de Carlomagno. Los principales logros del poema están en los detalles, lo que no extraña si se piensa que fue recitado fragmentariamente ante un auditorio, al estilo juglaresco. Sin embargo, su arte es superior; más animada y plástica su manera de narrar, más profunda la caracterización de los personajes. Dos de éstos adquieren singular relieve: Morgante y Margutte, complemento el uno del otro y asociados hasta en su grotesca muerte: Margutte, reventado de tanto reír; el gigantesco y hercúleo Morgante, a causa de la picadura de un langostino, después de haber matado a una ballena. Se puede sacar en consecuencia que no interesa ya el realismo, ni siquiera la verosimilitud, sino el elemento narrativo imaginativo, fantasioso incluso, ajeno a cualquier idealismo caballeresco y sí ceñido a la visión de la alta burguesía dominante.

III. POLIZIANO. Angelo Ambrogini, Poliziano, artista precoz y de corta vida (1454-1494), parece que improvisó, a los sólo diecisiete años —y con ocasión de una fiesta en Mantua—, su *Orfeo*, fábula dramática sobre la leyenda de Orfeo y Eurídice.

La producción de esta obra representa un importante y decisivo paso en la concepción de la nueva literatura, ya que, si bien el asunto —tomado de Ovidio— había sido desarrollado con anterioridad, en Poliziano encuentra una justificación simplemente literaria: es decir, su *Orfeo* abandona cualquier intento de recurso a la mitología clásica como vía de moralización o ejemplificación para, sencillamente, complacerse en la demostración del arte poético, en el alarde de su composición como efectiva justificación del mismo producir poesía, y, con ella, arte y belleza.

Sus inacabadas *Estancias para la justa o torneo (Stanze per la giostra)* de 1700 versos, escritas en ocasión de un torneo celebrado en Florencia del que salió vencedor Giuliano de Médicis, narran diversos episodios —la historia de los amores del héroe con la bella Simonetta— tiernos y graciosos. Con el asesinato de Julio, poético trasunto de Giuliano, el poema se interrumpe antes de llegar al tema de la justa. Poliziano se abandona entonces, rompiendo la unidad de acción, a la descripción caprichosa pero lírica de todos los detalles que habían venido configurando el poema: resalta el tratamiento idílico y mitológico de los aspectos humanos y naturales, en una línea muy renacentista.

Poliziano es también un crítico y filólogo latino eminente: nos ha dejado en su *Miscellanea* un grandioso monumento de erudición y, en sus *Silvae* —poema didáctico—, una introducción científica y artística a la lectura de Virgilio, Hesíodo, Homero y otros escritores clásicos.

#### b) *La corte napolitana*

También en la corte napolitana se tuvo en gran estima a las letras: Alfonso V de

Aragón y su sucesor, Fernando I, al igual que los otros príncipes, brindaron protección a los escritores.

I. PONTANO. Giovanni Pontano (1426-1503), político de rica personalidad, es el más famoso humanista y poeta de la corte de Nápoles. Aunque se sirvió siempre del latín para sus obras, éstas merecen estudiarse junto a la literatura italiana por haber compenetrado tan a la perfección la lengua latina con el pensamiento italiano.

Su *Lepidina* trata una leyenda local napolitana; *De amore coniugale* es una colección de elegías en las que enaltece la vida familiar. Poetizó los cantos de cuna para niños en *Neniae*, al igual que hizo con sus ideas sobre los astros y su influjo en hombres y naturaleza en general en *Urania*.

II. SANNAZARO. Jacopo Sannazaro (1458-1530), discípulo de Pontano, enriqueció la literatura latina con un nuevo género: las *eglogae piscatorae*, de indudable valor. En las cinco que compuso se canta una Arcadia real, y los lacrimosos pastores que intervienen lo son realmente, auténticos pastores de Posílipo, Prócida, Capri... Compuso también sonetos y canciones en lengua italiana, casi todos en alabanza de Casandra Marchese, que confortó los últimos años de la vida del poeta: se trata de rimas intrascendentes, pero compuestas con suma elegancia, a las que se podrían añadir los «*gliommeri*» («ovillos») de tono popular. Con todo, lo mejor de su obra latina es *De partu Virginis*, poema religioso con el que, sin abandonar la línea de inspiración pagana renacentista, consigue un pleno acierto en un nuevo tratamiento de la obra religiosa cristiana, especialmente considerando lo candente del tema de la virginidad de María, negada desde los presupuestos del naciente protestantismo.

Sin duda, su obra de mayor trascendencia para la literatura universal es, pese a todo, una obra en prosa —con doce églogas intercaladas— del género pastoril: la *Arcadia* es el mejor modelo del género, y especialmente para la novela; obtuvo una admiración incondicional y se convirtió en referencia obligada en Europa, contando con innumerables imitaciones. Sus fuentes principales son, lógicamente, Teócrito y Virgilio, representantes máximos del bucolismo grecorromano que —ya se ha dicho (véase el *Epígrafe 1.a.I.* de este mismo capítulo)— también había producido composiciones propias de sociedades desarrolladas en las que lo idílico se presenta como idealización de fórmulas sociales ya pasadas.

En el caso de la *Arcadia* de Sannazaro se hace más patente tal idealización desde el momento en que la obra es —siempre hasta cierto punto— autobiográfica y se desarrolla tanto en la irreal Arcadia como en una Nápoles literaturizada, ambas evidentemente deudoras de las descripciones de los clásicos a los que antes se hacía referencia; en cualquier caso, el italiano los supera en lo que respecta a la unidad de la obra, verdadera novela donde los elementos quedan perfectamente integrados. Su asunto es sencillo: Sincero deja Nápoles y se dirige a Arcadia, donde se detiene con otros pastores enamorados, narra su infeliz amor y participa de su modo de vida;

después de un triste sueño, una ninfa le reconduce, a través de lugares subterráneos, a Nápoles.

III. BOIARDO. Mateo María Boiardo (1441-1494), de acomodada familia de Reggio, hizo sus primeros ensayos en latín y más tarde escribió poesías amorosas y églogas de poco valor, composiciones éstas al estilo de Petrarca.

Pero su obra principal es el *Orlando enamorado*, extensísimo poema con el que introdujo en la poesía italiana el mundo fantástico de los caballeros andantes; tal introducción, que podría haber seguido la sobria línea de los cantares de gesta, se orientó hacia los ciclos carolingio —las aventuras de Carlomagno y su corte— y bretón, ambos franceses pero conectados con otros europeos tendentes a lo fantástico y poco inclinados a la verosimilitud. La caracterización de tales elementos es primordial a la hora de comprender el camino que habría de seguir la épica culta europea: a su localización como género propio de clases dominantes (caballeros cuyos ideales y preocupaciones eran muy distintos de los de sus antepasados medievales) habría que añadir, así pues, la definida deuda literaria que orientaría tal producción a la reconstrucción, paulatinamente más tipificada desde el exotismo, de un mundo ya de por sí imaginario e ideal.

La trama del *Orlando enamorado* es complicada por el gran número de aventuras que se entremezclan con el episodio principal: el amor que por la exótica y misteriosa Angélica —llegada desde Oriente a la corte de Carlomagno— sienten cuantos la conocen, cristianos o infieles, y más concretamente Rinaldo y Orlando, personajes sobre los cuales va a centrarse el poema. Angélica debe huir a una selva donde Rinaldo, que la persigue, bebe en la fuente del odio, tornándose su persecución amorosa en asedio al castillo donde ella se refugia y al que ha de acudir Orlando en su defensa.

En el segundo libro, los sarracenos que conduce Agramante atacan París, y Angélica, que ama a Rinaldo —puesto que en la selva bebió de la fuente del amor—, lo sigue. Vuelven a beber en las fuentes, pero ahora Angélica en la del odio y Rinaldo en la del amor. La complicación de nuevas aventuras nos hace conocer a Ruggiero, mahometano, que se convierte y funda con la amazona Bradamante la familia de los duques de Ferrara, poetizando así Boiardo unos imaginarios orígenes legendarios para este noble linaje a cuyo servicio estaba como cortesano; práctica —ésta de la fabulación en torno a las grandes casas— que se extendió durante los siglos XVI y XVII, y que tenía por objeto la consecución del favor noble para el poeta.

Las dos primeras partes del poema se concluyeron en 1482. Cuando trabajaba en la tercera —había compuesto nueve cantos— Carlos VIII llega a Italia (1494). El dolor que siente ante la invasión extranjera es el dolor de su patriotismo: y decide no seguir escribiendo.

El mundo de Boiardo es un mundo encantado y de ensueño con personajes muy logrados, como el de Angélica, bella y voluble. Sin embargo, no se trata aquí —como

sucede en los poemas épicos medievales— de un mundo, unas acciones y unos personajes simbólicos, de significaciones más o menos ocultas; Boiardo, con su *Orlando enamorado*, pretende, ante todo, la creación de un mundo poético, misterioso en lo que tiene de irreal y conscientemente literario, de transformación de unos ideales caballerescos inefectivos en un Renacimiento que comienza ya a entender al «cortesano» como «caballero-poeta» (véase, en este mismo capítulo, el *Epígrafe 3.c.*). El poema, desigual, tiene, con todos sus defectos, una importancia capital: es la base del gran poema del Renacimiento, el *Orlando furioso* de Ariosto (considerado, a continuación, en el *Epígrafe 2.a.III.*).

## 2. Los grandes autores

### a) Ariosto (1474-1533)

I. BIOGRAFÍA. Ludovico Ariosto nació en Reggio, de padres funcionarios de la casa de Este, que nunca llegó a recompensar al poeta los favores prestados y los frecuentemente delicados servicios encomendados. Tal ocupación nunca fue grata a Ariosto, en cuyas obras encontramos repetidamente expuesta la necesidad de librarse de obligaciones y encargos para poder dedicarse de esa forma a su producción literaria, por la cual abandonó los estudios de leyes.

Impelido por la necesidad de mantener a su familia, esto no le fue nunca posible, y así sirvió al cardenal Hipólito de Este, personaje de difícil carácter que le obligaba a prestarle ayuda en diversas actividades, tanto en empresas guerreras como diplomáticas e incluso en los más nimios menesteres; de igual manera, en 1512 acompañó a Alfonso de Este a la corte de Julio II, debiendo huir de Roma para no ser prendido por orden del pontífice.

Durante los años que sirvió a la casa de Este, divertía a la corte arreglando espectáculos teatrales y representando a Terencio y Plauto, labor que dedicó insistentemente a sus señores en la esperanza de que éstos la considerasen como servicio eximente de sus obligaciones cortesanas —así, el *Orlando furioso*, que se abre con una dedicatoria al cardenal Hipólito—, extremo éste que nunca contemplaron los nobles.

Ariosto muere en Ferrara, en una pequeña casa a la que se había trasladado junto a su mujer —con la que se casa en 1527— y su hijo —nacido de otra unión pero legalmente reconocido—.

II. COMEDIAS. Considerado como creador de la comedia erudita, Ariosto no pudo, sin embargo, sino ceñirse a lo que eran los presupuestos de la producción dramática de principios del siglo XVI; esto es, convertir lo que había sido la comedia humanista

—en latín y de estructura más libre— en una comedia que, no por más «vulgar» —se sirvió exclusivamente del italiano, y echó mano de la tradición literaria iniciada por Boccaccio— resultaba menos rigurosa, estableciéndose el modelo en cinco actos según la comedia de Terencio.

Imitadas tanto de éste como de Plauto, Ariosto recogerá datos contemporáneos, y en ocasiones habrá que ver en sus comedias obras de ocasión de más o menos fortuna: de ahí recurrir frecuentemente al prólogo, el cual, además de ofrecer la posibilidad de situar la acción en un contexto concreto, respondía a la intención del autor de defender su producción de posibles ataques.

Las cinco comedias que nos han llegado tienen, ante todo, el valor de revelarnos a un Ariosto dramaturgo a quien hay que reconocerle un equilibrio inusual en su época: logra, como ningún contemporáneo, la superación del clasicismo mediante la adición de un contenido —realista, vivaz y colorista— de la cotidianidad contemporánea. Sin embargo, *La Cassaria*, *Los Supuestos*, *El Nigromante*, *La Lena* y *Los Estudiantes*, resultan lánguidas por el empleo del endecasílabo esdrújulo con el que pretende emular el hexámetro yámbico latino: en la conciencia de que el drama erudito debe pasar por el verso, idea este tipo métrico, acertado, no hay duda, pero monótono incluso para los cultos de la época, que prefirieron las redacciones en prosa. Con todo, sus obras gustaron extraordinariamente en consideración a su novedad y por la sátira de las costumbres que insertaba bajo el marco clásico, a veces feroces e incluso groseras, al estilo siempre de la más aguda e hiriente sátira latina.

III. EL «ORLANDO FURIOSO». Aparte de dichas comedias, de algunas poesías —*Carmina* en latín y *Rimas* en italiano, especialmente sonetos de corte petrarquesco — y siete *Sátiras*, Ariosto compuso el capital *Orlando furioso*, una de las grandes producciones del Renacimiento europeo: se trata de un poema épico en octavas — metro clásico de la poesía narrativa— con un total de casi cinco mil estrofas divididas en cuarenta y seis cantos. Publicado por vez primera en 1516 y rehecho y publicado nuevamente en 1523, su forma definitiva data de 1532 —especialmente por lo que se refiere a la adopción del toscano como lengua literaria, según la teoría de Bembo—, aunque serán fundamentales para la comprensión total los *Cinco Cantos* publicados póstumamente por el hijo del poeta.

Aunque Ariosto continúa las hazañas que Boiardo dejara inconclusas (vuélvase sobre el *Epígrafe 1.b.III.* de este capítulo), en la obra hay que contemplar otras líneas argumentales que se apartan de lo que ya el predecesor dejara fijado. Aunque la estructura y la temática llegan a ser tan complejas que pueden perdernos en este verdadero laberinto de aventuras, las líneas argumentales del poema son esencialmente tres, localizables pese a su frecuente entrelazamiento y su imbricación con otras de menor relevancia.

A partir de la primera de ellas, la directamente continuadora de la obra de Boiardo, se narra la guerra entre cristianos y sarracenos, la victoria de éstos,

capitaneados por Agramante, sobre las tropas de Carlomagno y el asedio de París. En la segunda, Orlando y Rinaldo descuidan sus deberes guerreros por el amor a Angélica, y el emperador se ve obligado a ponerla bajo la custodia de un duque para prometerla a quien más destaque en la batalla. Huida Angélica, se enamora del sarraceno Medoro, a quien encontró herido y curó: enterado Orlando, enloquece, y recorre Francia y España, desnudo, con un garrote, amenazando a todo el que encuentra; atraviesa el Estrecho a nado, y vaga por África. El caballero inglés Astolfo, caballero de Carlomagno, va al Paraíso Terrenal —montado en Hipogrifo, el caballo alado— y de allí a la Luna, de donde trae a la Tierra, en una redoma, la cordura de Orlando; éste la aspira, recobra la razón y puede tomar parte en el desafío de tres caballeros cristianos contra tres sarracenos, y liberar así a Francia. La tercera línea narra las aventuras amorosas de Ruggiero, noble sarraceno fundador de la casa de Este —ya así presentado por Boiardo— y enamorado de Bradamante, guerrera cristiana hermana de Rinaldo; los amores se ven continuamente contrariados por la presencia del mago Atlante, pero el sarraceno logra vencer todos los obstáculos —prisiones, encantamientos y celadas en islas mágicas— para finalmente, convertido al cristianismo, casarse con Bradamante. El poema acaba con el desafío por el que Ruggiero da muerte a Rodomonte, «desdeñoso, altanero y cruel», quien lo había acusado de traición. Proezas sobrehumanas, castillos encantados, nigromantes, hipogrifos, minotauros, arpías, gigantes, magos..., todo un mundo, en fin, irreal y magnífico, absolutamente logrado.

Las fuentes del poema son variadísimas, y reflejan a las claras los intereses culturales de Ariosto: por una parte, los clásicos, especialmente romanos (exceptuando a Homero, conocido a través de la versión latina) —Virgilio, Ovidio, Horacio y Lucano, por un lado; los elegíacos y comediógrafos, por otro—; los «romans» franceses medievales; la tradición épica italiana; y los maestros del Trescientos.

Aunque tradicionalmente ha venido subrayándose la altura estética de la poesía ariostesca, plenamente conseguida en este *Orlando furioso*, en los últimos años se ha considerado el valor del poema en tanto que narración perfectamente estructurada desde el idealismo renacentista: interpretando la obra justamente desde este punto de vista estructural, se ha llegado a la conclusión de que la apariencia caótica del poema responde, sin embargo, a una ordenación sincrónica y policéntrica conscientemente fragmentada, comparable en muchos casos a algunas de las más relevantes y ambiciosas novelas de nuestro siglo y guiada por lo que algunos críticos han llamado «platonismo ariostesco». Asombra el raro talento de narrador de Ariosto, su poder de inventiva, su imaginación inagotable. El marco de todas estas historias inverosímiles es un estilo ameno, flexible, insinuante, de obra maestra y conformadora, modelo del poema de caballería y, a la vez, superación desde una comprensión que lo pone en entredicho, que casi lo destruye.

## b) Tasso (1544-1595)

I. BIOGRAFÍA. Torcuato Tasso nació en Sorrento, y terminados sus estudios entró al servicio de la casa de Este. En Ferrara pasa entonces los días más felices: se le admira como poeta precoz, como autor de la *Aminta*, esplendorosamente representada en la corte en 1573; y, sobre todo, entusiasmaba la lectura de su *Jerusalén liberada* desde 1575.

Repentinamente, Tasso presenta síntomas de manía persecutoria complicada con escrúpulos religiosos favorecidos por el clima espiritual reinante en Italia —como en toda Europa— con la Contrarreforma. En 1576 sufre un serio ataque de locura: desde entonces, vaga de ciudad en ciudad, de la corte al hospital o la cárcel. La envidia y la intriga sí hacen ahora mella en él, y finalmente muere en un convento.

II. OBRAS MAYORES. La *Aminta* es un drama pastoril (otra de las creaciones del XVI italiano, que no es sino la poesía bucólica llevada a la escena); en este género, Tasso es, sin duda, el gran maestro. El argumento describe el amor de Aminta, quien está enamorado de la pastora Silvia; ésta le corresponde con un simple afecto, y así, cuando ella descubre que Aminta la ama apasionadamente, le huye y lo odia: de nada sirven súplicas continuas ni tan siquiera el que Aminta le salve la vida. Sólo su intento de suicidio conseguirá la redención amorosa.

La belleza del drama no está en el arcadismo —enmarcado en la naturaleza que es un «himno de amor»—, sino en el elemento humano: mientras que la *Arcadia* de Sannazaro se nos presentaba como un claro síntoma de la idealización sufrida por ciertas formas de vida en una sociedad culta y esencialmente «burguesa» (véase el *Epígrafe 1.b.ii.* en este mismo capítulo), la obra de Tasso —probablemente dada su misma naturaleza dramática— debe su fortuna a la pintura del elemento humano, perfectamente conseguido y plasmado en su complejidad: personajes con vida, de una finura exquisita y, en fin, de una humanidad sorprendente.

La *Jerusalén liberada* es una epopeya en veinte cantos cuyo tema es la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillon y sus caballeros en la primera Cruzada (1099). Se mezcla lo histórico con lo maravilloso y fantástico en una lucha entre cristianos y musulmanes —con intervenciones infernales y celestiales— con lo novelesco como principal atractivo.

Godofredo de Bouillon, inspirado por un sueño, decide reanimar el espíritu de los cruzados: los reúne y conduce ante las murallas de la ciudad, pero la bella maga Armida llega al campo cristiano para solicitar —engañosamente— ayuda para recuperar el reino paterno, y muchos de los caballeros la siguen. Entre ellos, el joven Rinaldo, que, temeroso de la indignación de Godofredo por haber dado muerte al rey Fernando de Noruega en un desafío, es llevado a una isla encantada y, enamorado de la maga, retenido con una cadena de flores. Por otro lado, el mago Ismeno hechiza la selva de la que los cruzados deben cortar la leña que les permita construir máquinas

de guerra: sólo Rinaldo puede romper el hechizo, por lo que Godofredo manda dos caballeros en su busca; al contemplar el guerrero las brillantes armas que le ofrecen, abandona a Armida, rompe el encanto de la selva y participa en el asalto final.

Aunque la obra surge, históricamente, de unas necesidades bien definidas — intento de creación, en Italia, de una «literatura de la Contrarreforma»—, evidentemente el resultado no sirvió a los ambiciosos fines para los que estaba destinada. Prueba de que, en cierta medida, la producción de Tasso estaba llamada a crear algo parecido a una «épica santa» es su constante acudir a la supervisión de los inquisidores, la corrección continua del original y la contención de ideas — especialmente, las profanas— que se advierte en el poema. Aspecto este último que afecta muy profundamente a la forma, sólida e inquebrantable pero a su vez forzada por esencia, muy cercana, según se podrá comprobar, a lo que habría de entenderse posteriormente por «barroco»: así, en el estilo hay artificiosidad, pero también una exquisita armonía, a menudo de una ternura conmovedora —como dice el mismo poeta, «hay en ellos un no sé qué suave y quejumbroso»—. No es por ello extraño que la *Jerusalén liberada* vaya del intimismo subjetivista al academicismo clasicista más cristianizado, y muy probablemente Tasso le debiera mucho de su enfermedad mental a este esfuerzo de regulación intelectual, espiritual y moral basado en la contorsión ideológica y artística. Pese a todo, la obra no interesa en cuanto que epopeya de una guerra santa, puesto que el protagonista resulta frío; sí es válida en cuanto novela, por los episodios amorosos, las asombrosas aventuras y lo que hay de elegíaco e idílico, y más aún considerando la perspectiva desde la que se produjo.

Evidentemente, el resultado final disgustó al poeta en lo tocante a su —por así decirlo— «efectividad espiritual»: Tasso rehízo posteriormente toda la obra con el título de la *Jerusalén conquistada*, conforme a una mayor aplicación a las reglas aristotélicas según una lectura tridentina de éstas; en realidad, y pese al esfuerzo de diez años, resulta la última inferior, no tratándose más que de una versión donde la ortodoxia roza lo aséptico y lo inexpresivo.

III. OBRAS MENORES. Además de la *Aminta* y de su producción maestra, *Jerusalén liberada*, Tasso escribió en su juventud —cuando contaba dieciocho años— el poema *Rinaldo*, «intento de conciliación de la epopeya novelesca de Ariosto con los cánones aristotélicos». En él refiere las mocedades de Rinaldo de Montalbán, empeñado en la conquista del caballo de Boyardo, del yelmo de Mambrino y del amor de Claricie.

Se conservan de él más de 2000 composiciones líricas de tema cortesano y amoroso, dedicadas a mujeres amadas (Lucrecia Bendibio, Laura Pepara, etc.) y en las que expresa amores, deseos, celos, esperanzas, desesperaciones. En ellas sigue fielmente su modelo, Petrarca, pero según una concreción personal que recarga las tintas en la estilización poética de lo que hasta ahora había sido clasicista: poesía artificiosa, de estilo recargado y abundantes figuras retóricas, en la que, sin embargo, algunas veces se perciben giros y ritmos de una edad nueva; imágenes y metáforas

con sello de modernidad: «... celeste aurora / que la campiña agrisa y montes dora»; «... guijarros fueron brillantes luminosos / bajo sus pies de niña temblorosos». Y con frecuencia hay efusión que ya no es de su tiempo, como si Tasso, el último de los clásicos italianos, preludiase ya a Leopardi.

Compuso también la tragedia *Torrismondo*: situando la acción en la lejana Escandinavia, desarrolla el tema helénico de la inexorabilidad del destino. Se trata de un calco, débil y borroso, del *Edipo rey* de Sófocles: Torrismondo, rey de Gotia, contrae fraternal amistad con Fernando, rey de Noruega, enamorado de Alvida, hija de un enemigo suyo. A fin de obtenerla utiliza a Torrismondo; pero éste, seducido por la belleza de la joven, traiciona el pacto. Se descubre finalmente que Alvida es hermana de Torrismondo. La obra resulta fría, pesada y retórica.

Igualmente monótono es su poema sacro *Las siete jornadas del mundo creado*, que pretende ser un *De rerum natura* cristiano, aunque le falte la emoción ante las maravillas de lo creado y carezca de la fe en las conquistas humanas que distingue a Lucrecio.

En prosa ha dejado tres *Discursos sobre el arte poético* y varios *Diálogos*, de los que se ha encarecido la importancia artística del titulado «El padre de familia», que refleja su «ansia idílica de paz».

Nos queda además un epistolario de mil setecientas cartas, muy valiosas como documento psicológico y que revelan un temperamento profundamente lírico.

IV. LOS IMITADORES: GUARINI. La *Aminta* de Tasso encontró un imitador en el cortesano de los Este Gianbattista Guarini (1538-1612), autor de *Pastor fido* (1590). Debería antes aclararse que producciones de este tipo, muy frecuentes en las cortes italianas de la época, responden, más que a una simple imitación, a una búsqueda de solución de continuidad para el agotamiento del tema bucólico casi en el mismo momento de su origen: de este modo, el género pastoril habría de ir perdiéndose en preciosidades formales, en un intento de hacer viable una producción «cerrada» por naturaleza —incluso en su estructura, tanto en cuadros como en églogas—.

El drama de Guarini, mucho más largo —unos siete mil versos— que la *Aminta* de Tasso o la *Arcadia* de Sannazaro, es más complicado y ofrece una mayor habilidad técnica enriqueciendo, pese a todo, el desarrollo psicológico de los personajes. El argumento principal gira en torno a los amores de Amarilis con el fiel pastor Mirtilio, y viene a recoger un mundo idílico imaginario, refinado y muellemente voluptuoso, con el adorno de un estilo rebuscado que preludia el siglo XVII. Así pues, *Pastor fido* se revela, como otras producciones del momento, afectado en tanto que «manierista», o lo que es lo mismo, superación del clasicismo renacentista a la vez que imposibilidad para trasponer este límite en su insistencia sobre sí mismo, en su sinuosidad y disgregación tanto formal como conceptual.

### 3. La prosa humanista

#### a) Maquiavelo

I. BIOGRAFÍA. Nicolás Maquiavelo (1469-1527) nació en Florencia y recibió una educación humanista. Ejerció el cargo de *cancilliere*, tomando parte en misiones diplomáticas y llegando a ser, más tarde (1507), embajador en la corte del emperador Maximiliano. Su influencia política terminó cuando se repuso la dominación de los Médicis; además, se hizo sospechoso de conspiración y fue encarcelado por este motivo, aun cuando más tarde recibiese de los Médicis algunos beneficios, tales como el encargo, bien retribuido, de escribir una historia de la ciudad. De esta manera redactó las *Historias florentinas* y *El arte de la guerra*. Habiendo sido expulsados nuevamente los Médicis en 1527, esperó inútilmente a que los republicanos lo llamaran para ocupar su cargo. Maquiavelo murió este mismo año.

II. IDEAS POLÍTICAS. Sus *Discursos sobre la primera Década de Tito Livio* son una serie de disertaciones de carácter político sobre el texto del historiógrafo latino: partiendo de que la anarquía y rebeldía de los vasallos han sido los males del mundo de la Edad Media, cree necesaria la imposición absoluta y despiadada de la autoridad del monarca, con la cual se ordena y organiza la sociedad —tal como hicieron en España los Reyes Católicos—.

Maquiavelo, que se manifiesta a favor de la República y la defiende como la forma más perfecta de Estado, no tiene inconveniente en aceptar también el Principado, en cuanto reconoce en él uno de los instrumentos políticos más adecuados a su época histórica. Advierte que sólo la unión frente a los grandes Estados europeos que han surgido en su tiempo y que se disputan el territorio italiano —Francia y España— puede ser efectiva, y que aquélla ha de llevarse a cabo mediante la acción de un Príncipe. Su admiración por César Borgia, quien, después de haberse enseñoreado con la Romaña despiadadamente, supo proporcionarle el orden, sirvió para ver confirmada esta opinión.

«Maquiavelo —ha escrito Ganivet en su *Idearium*—, que en el fondo (y no se vea intención irónica en mis palabras) era un buen hombre, como hoy diríamos; un excelente patriota, enamorado de la idea de la unidad de Italia, deseoso de que su patria fuese grande y fuerte como las demás y convencido de que su idea no podría realizarse por medios distintos de los que sus adversarios empleaban. Maquiavelo ha recogido la odiosidad que acompaña a los pensamientos tortuosos y pérfidos, por haber escrito, sistematizándolo, lo mismo que en su tiempo practicaban príncipes tenidos por muy cristianos».

III. «EL PRÍNCIPE». Más concretamente expuestas se encuentran sus ideas políticas en *El Príncipe*, algo así como su «obra completa». Según afirma en ella, para

expulsar a los extranjeros invasores establecidos en la península se precisa que un hombre solo pueda constituir un Estado lo suficientemente fuerte como para ser el centro de la resistencia nacional y de la unidad de la patria; es decir, Maquiavelo contempla el Estado como creación de un solo individuo y una masa pasiva fácilmente moldeable.

Responsabilizado de los acontecimientos políticos de su patria en la época siguiente, en el humanista italiano hay que ver a uno de los pensadores más imbuidos de lo que fue la teoría política clásica, por la que los estadistas eran considerados en razón de su modélica efectividad. Su prosa, también una de las más cercanas al puro clasicismo, se destila en el pensamiento, y nunca en la retórica: así, *El Príncipe*, a la par que un libro apasionado, es un ensayo penetrante y conciso donde prima la idea sobre la expresión, generalmente exenta de cualquier ornamento innecesario.

IV. OTRAS OBRAS. Aún podemos añadir entre sus obras *El arte de la guerra*, de 1519, diálogos —imaginariamente entablados en una tertulia de amigos en los jardines de la familia Rucellai— que, versando sobre problemas militares, parecen una aplicación práctica de sus principios políticos.

Sus *Historias florentinas*, una de las primeras muestras de la historiografía moderna, abarcan desde la fundación de la ciudad de Florencia hasta la muerte de Lorenzo el Magnífico (1492). No se limita a expresar los hechos, sino que los estudia y relaciona; es decir, los descubre en su realidad histórica.

También se ensayó Maquiavelo en la comedia: su *Mandrágora* es sin duda una de las más notables del Renacimiento italiano, y en su lograda intriga crea tipos como el ingenuo Nicia o el hipócrita fray Timoteo. La profunda observación de la vida florentina y la vivacidad, colorido y naturalidad de la acción hacen de ella una obra maestra. Además, representó con éxito *Clicia*, aunque, de cualquier forma, su interés está en la prosa.

#### b) Guicciardini y la historiografía

Francesco Guicciardini (1483-1540), amigo de Maquiavelo y en gran medida discípulo suyo —especialmente en lo que se refiere a su concepción de la historia y la política—, desempeñó gobiernos en diversas ciudades de los Estados Pontificios. Hombre frío y calculador, consiguió una brillante posición política; embajador ante el rey Fernando el Católico, se le debe una *Relación de España*, además de la *Historia florentina* —escrita cuando contaba poco más de veinte años de edad— que abarca el período de 1378 a 1509.

Escritor prolijo, de entre sus muchas obras descuella la *Historia de Italia*, el monumento más considerable de la historiografía del Renacimiento. Su información, segura y precisa, contempla y narra impasiblemente los más graves destinos de la patria con una penetración y objetividad admirables, y ello aunque alguna vez la

exactitud histórica del relato quede perjudicada por ciertas prevenciones del autor, siempre interesado en documentar su doctrina con ejemplos tomados de la realidad.

### c) *Castiglione y el ideal renacentista*

Baltasar de Castiglione (1478-1529), guerrero y diplomático al servicio de las casas de Urbino y Mantua, tomó parte en muchas expediciones militares y desempeñó diferentes embajadas, entre ellas la de España, donde murió. Carlos V escribió en aquella ocasión que desaparecía con él uno de los mejores caballeros del mundo. Su obra maestra, *El Cortesano (Il Cortigiano, 1528)* —traducida al castellano por Juan Boscán, el poeta y amigo catalán de Garcilaso—, traza el retrato ideal del nuevo caballero renacentista.

El autor nos cuenta las conversaciones que se suponen celebradas en 1507 en el palacio de Urbino, en torno a la duquesa Isabel Gonzaga, sobre las cualidades que debe reunir el perfecto hombre de corte. Cinco o seis oradores desarrollan sus ideas interrumpidos por las observaciones de los otros. La conclusión es ésta: el cortesano, además de caballero cumplido, buen capitán, diplomático, diestro en los ejercicios corporales, elegante, exquisito y espiritual en la conversación, habrá de ser artista, poeta y elocuente; todo ello sin afectación.

El diálogo, animado y cortado por diversos incidentes, se desarrolla con extraordinaria viveza. *El Cortesano* es la pintura fiel de una sociedad en la que el espíritu caballeresco de su tiempo reconoce su más perfecta expresión; supone, por así decirlo, el «retrato-robot» de un caballero renacentista modélico, ideal y prototípico, cuyas condiciones reunirían muchos de los caballeros-poetas del XVI, algunos muy justamente celebrados.

### d) *Aretino*

«El Renacimiento italiano —escribe Vossler— puso en el lugar de los valores religiosos y éticos el esteticismo y el escepticismo. La consecuencia natural de ello fue un notable descenso de la conciencia moral». Lejos ya de los valores propiamente humanistas que habían guiado los primeros pasos de la prosa vulgar italiana, el mejor representante de este escepticismo y hedonismo es Pietro Aretino (1492-1556), perteneciente a una familia plebeya. En Roma, y al servicio de León X, vivió la vida licenciosa de la corte y conquistó rápido prestigio; gozó de una vida inquieta y desvergonzada, escribiendo cartas conminatorias y aduladoras —con las que obtenía espléndidos rendimientos— a príncipes y grandes personajes, y fue por ello muy popular y temido en su tiempo. En definitiva, y tanto para mal como para bien, encontramos en él al primer literato moderno que, sin una sólida formación intelectual, vive de su genialidad de escritor. Su estilo, flexible en todo momento, es

claro exponente de una prosa que sabe adaptarse formalmente al asunto tratado con gran fortuna, si bien no sucede así en lo tocante a la profundidad de las ideas que la soportan, por lo general apresuradas y guiadas por intereses particulares.

Aretino acomoda acertadamente a la literatura italiana la epístola artística tal como la encontramos en la Roma clásica. Su colección de cartas, publicadas en seis tomos (1539-1557), es la más importante del siglo; a pesar de lisonjas exageradas y groseras, se descubre tras ellas a un excelente conocedor de la cultura y los artistas de su tiempo —significativamente, Aretino era gran amigo de Tiziano—, por lo que no es de extrañar que su obra recoja finas críticas sobre literatura y arte en general.

Su mejor obra, *Horacia* (es decir, la tragedia de Horacio), aún puede leerse hoy con cierto placer. En ella se dramatiza el relato de Tito Livio sobre los Horacios y los Curiacios: de diálogo vivo y natural, patética en muchos pasajes, la obra se resiente de cierta libertad de construcción debida al temperamento indisciplinado del autor, lo que no quita interés a la sátira de las costumbres que en su obra hay.

#### 4. Los autores menores

##### a) *La poesía*

I. EL ESTETICISMO POÉTICO. Si el esteticismo dominante de la época conduce a la lírica hacia lo superficial, habría que ver en Pietro Bembo (1470-1547) al propugnador de este tipo de poesía hábilmente trabajada en la cual la forma es el todo. Seguidor incondicional de Petrarca, Bembo, que marcó la pauta a seguir en la poesía lírica del momento, no es, como su maestro, un ejemplar pintor de los sentimientos amorosos, sino, más bien, un admirador de la forma petrarquesca a la que llevará a su máxima expresión, casi al agotamiento de sus posibilidades. Así pues, si hubiera que presentar a un introductor de lo que fue el «manierismo» poético, señalaríamos a Bembo como propugnador de una producción poética en la que la lengua llega al máximo de su expresividad al mismo tiempo que se conforma como «dialecto literario» determinado.

En sus *Rimas*, elegantes y sobrias, pero impersonales, poetiza la concepción amorosa neoplatónica, ahora vacía de contenido, artificializada en su repetición de la poesía de Petrarca; importa, más que nada, su logrado esfuerzo por la consecución de un modelo consciente de escritura, basado en una lengua florentina «clásica» tomada casi exclusivamente de Petrarca. Las mismas teorías están desarrolladas en *Azolani* —nombre tomado de una «villa»— en elegantes diálogos. Pero, desde el punto de vista teórico, la mejor expresión de su ideal poético se halla expuesta y desarrollada en *Prosas de la lengua vulgar* (1525), diálogos repartidos en tres libros y razonamiento sobre las excelencias de la lengua florentina en un momento en el que

la lengua vulgar nacional lucha aún por imponerse literariamente al latín clásico heredado a través de la Edad Media.

Una larga serie de poetas reciben la influencia de Bembo. Sobre la mediocridad de todos ellos sobresale la poesía de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), que en graciosos madrigales y sonetos revela su personalidad de artista en estilo a veces rudo, pero de hondo valor humano. Como en su escultura, destaca en sus composiciones poéticas la expresividad, casi forzada; carente de la emoción que embargaba la de los maestros del «Trescientos», la poesía de Miguel Ángel se caracteriza por su falta de centro unitario: la expresión, dislocada como en un escorzo, no se integra en el conjunto de la composición, pareciendo tener cada parte su propia razón de ser a la vez que, sumadas sus fuerzas, dan una vigorosa sensación de conjunto.

Dejando de lado la poesía lírica de tipo intimista, siempre con una óptica subjetiva y una temática generalmente amorosa, no se ha de olvidar la poesía de corte más o menos épico, de mayor grandilocuencia: en este apartado se debe recordar a Luigi Tansillo (1510-1568), autor de comedias y de dramas bucólicos, quien ofrece en unos versos de excepcional flexibilidad y sonoridad un franco sentimiento de la naturaleza. Este poeta ha influido poderosamente en la lírica española del siglo XVI, especialmente por lo que se refiere a sus *Lágrimas de San Pedro*, obra ambiciosa de amplio sentido religioso que vino a ser una lectura «a lo divino» —y también, no lo olvidemos, a lo tridentino y contrarreformista— de la grandiosidad de la épica culta renacentista.

II. LA POESÍA PARÓDICA. La poesía paródica italiana, de gran fortuna en su momento, viene valorándose, aparte de por sus logros propios, por cuanto que se presenta como claro síntoma del acabamiento de las fórmulas de pensamiento y expresión renacentistas poco después de haberse puesto en funcionamiento. Es decir, que, al tomar la poesía paródica como molde la poesía más elevadamente culta —pero siempre en clave cómica—, ponía en entredicho la esencia misma de la producción poética renacentista, puesto que mostraba hasta qué punto podía estar acabada una expresión de la que se hacía mofa.

Efectivamente, la poesía paródica italiana puede definirse como el arte de hacer ridículo lo sublime y, en este caso concreto, el arte de hacer arte —y valga la redundancia como juego de palabras— a partir justamente de la burla del arte de la época. En general, consiste en una extralimitación de la poesía realista y cómica, que, al salirse de su propia esfera, parodió los más elevados géneros literarios. Sus maestros son, indudablemente, Folengo y Berni.

Teófilo Folengo (1496-1544), produjo una obra que, inferior en comicidad, es claro precedente humorístico de la del francés Rabelais. Pasa por ser el creador del latín macarrónico, mezcla del clásico y de formas italianas y dialectales. Sus mejores producciones son *Caos del Tresporuno*, donde describe sus internas luchas

espirituales y, sobre todo, *Baldus*, poema en hexámetros estrambóticos cuyo protagonista es un hombre formado en un ambiente labriego y que, entusiasmado por los libros de caballería y rodeado de malandrines, gigantes y monstruos cómicos, realiza las más ridículas hazañas y finalmente desciende a los avernos, donde el poeta hace burla del ambiente y los ideales de la época. Tal burla se halla implícita ya en su misma escritura, puesto que el latín macarrónico viene a ser un trasunto cómico del afán latinista del humanismo italiano y europeo en general. Similar ironía encontramos en su parodia *Orlandito*, donde imita el rústico tono juglaresco relatando cómicamente el nacimiento y las empresas juveniles de Orlando. Finalmente, en su composición liricomacarrónica *Zanitonella* se burla de la artificiosa poesía pastoril, y en *Moscheide* canta la heroico-cómica guerra entre hormigas y moscas.

Pero dentro de la lírica paródica, el más notable humorista es Francesco Berni (1497-1535), implacable destructor de la idealización amorosa neoplatónica: Berni, en lugar de cantar la notable belleza de la mujer amada, canta su horrorosa fealdad, contraponiendo un amor lujurioso y obsceno, anclado en lo material, al platónico e idealizado consagrado por los poetas. Sobresale su *Dialogo contra i poetti*, burla despiadada de vanidosos y ambiciosos autores que pretenden vivir de sus producciones poéticas, contraponiendo un ideal de curiosa significación en la que el arte encuentra su valor como elemento lúdico al servicio del ingenio humano.

## b) La comedia

I. LA COMEDIA ERUDITA. La comedia de este período toma como modelos a Plauto y Terencio, según se ha visto ya para las obras de Ariosto y Maquiavelo (véase, respectivamente, sobre los *Epígrafes 2.a.II. y 3.a.IV.* de este capítulo), por lo que puede afirmarse su línea humanista, directamente entroncada con el clasicismo; ello no quita que tome de la realidad caracteres y expresiones de los personajes, propiedad de la comedia italiana desde sus comienzos.

A los dos autores citados se les añadió más tarde Bernardo Dovizi (1470-1520), diplomático y amigo de León X, cuya amistad le proporcionó importantes cargos eclesiásticos. Su *Calandria* deriva en parte de Boccaccio —el tipo del marido tonto, Calandrio, lo tomó del *Decamerón*— y en parte del *Menaechmi* de Plauto, basándose la obra en la confusión de personajes que da lugar a licenciosos, repetidos y continuos equívocos.

II. LA COMEDIA POPULAR. Junto a la comedia erudita —e incluso con una mayor relevancia, dado su éxito, aunque pervivan pocos textos escritos— encontramos la farsa local, que se desarrolló bajo la influencia de la poesía pastoril. En concreto, en Siena existió hacia 1531 una sociedad, la «Congrega dei Rozzi», integrada por ciudadanos de la clase media a los que interesaba un colorido arcaico para sus

comedias. El actor de Padua Angelo Beolco (1505-1542) compuso una serie de comedias (*Piovana, Moschetta, Fiorina*) en el dialecto del país.

Más significativa, y de gran pervivencia, sería la tentativa de otros actores del norte, quienes crearon, hacia mediados de siglo, la *Commedia dell'arte*, o comedia improvisada. En ella, el actor sólo tenía en mente un esquema mínimo de lo que era la comedia y lo demás, la técnica, se dejaba a la improvisación. Muy aplaudida en toda Europa, sus tipos —Pantaleón, Polichinela, Arlequín, etc., tipificaciones esperables de un teatro que solía repetirse en sus recursos— han paseado triunfantes por todos los países e incluso han resultado, junto con la espontaneidad técnica de esta comedia, decisivos para la renovación teatral en nuestro siglo xx.

### c) *El cuento*

Uno de los más notables cuentistas del siglo xvi es Matteo Bandello (1485?-1565), lombardo, protegido de Margarita de Navarra y nombrado obispo de Agen por Enrique II de Francia. Sus 214 novelas escritas en lengua sencilla y viva muestran de forma natural las costumbres del siglo. Sin embargo, carentes de comicidad, sus cuentos resultan graves, pero no por ello menos novelescos: desprovistos de una anécdota original, Bandello afirma con ellos la validez de la realidad cotidiana como materia novelable.

Fue muy leído y proporcionó temas a numerosos escritores: Shakespeare utilizó el argumento de algunas de estas narraciones; en España, donde en 1589 se editaron quince cuentos de Bandello, Montemayor tomó de él, para la *Diana*, el episodio de Félix y Felismena; también en *El villano en su rincón* y en *La española de Florencia*, de Lope y Calderón, respectivamente, hay indudables entronques bandellianos.

Antonio de Grazzini (1503-1583) —más conocido por «El Lasca»— compuso veintidós novelas cortas, agrupadas bajo el título de *Cenas*. Casi todas ellas son cómicas y de feliz desenlace.

Carácter fantástico y fabuloso, así como un cierto amable y poético encanto tienen *Las noches divertidas (Le piacevoli notti)* de Giovanni Francesco Straparola (1490-1557). Se trata de una colección de cuentos, a la manera de Boccaccio, de tono licencioso y extravagante.

El florentino Agnolo Firenzuola (1493-1545) comprende en *Los razonamientos de amor* asuntos bastante escabrosos. Compiló libremente el extenso apólogo «La primera vestidura de los animales» del *Panchatantra* sánscrito, a través de una versión española del *Directorium humanae vitae* de Juan de Capua (siglo xiii). Adaptó también *El asno de oro* de Apuleyo, variando lugares y personajes.

Finalmente, Giovanni Battista Giraldi Cinthio (1504-1573) ha dejado los *Hecatommithi*, colección de cien novelas que se fingen narradas por damas y caballeros que abandonan Roma a raíz del saqueo. La séptima novela de la tercera

jornada inspiró a Shakespeare su *Otelo*.

d) *La biografía*

En un género menos ambicioso que la historia, la biografía, el pintor Giorgio Vasari (1511-1574), discípulo de Miguel Ángel, ha dejado una obra muy interesante: *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1568), que comenzó a escribir en 1543. Se incluyen más de doscientas biografías anecdóticas que constituyen una verdadera historia del arte italiano desde Cimabué hasta Miguel Ángel y otros contemporáneos. No hay exactitud cronológica, ni verdadera crítica artística, porque en su época realmente no podía haberla; habría que hablar casi de un «impresionismo» que intentaba introducir a la literatura entre las artes figurativas, y viceversa. Así, si es cierto que no hay una objetividad científica, abundan, en cambio, muchas noticias y datos sobre artistas y obras de arte, unido al adorno de una lengua natural, sencilla, próxima a la conversación.

Este último mérito supuso el éxito de la autobiografía de Benvenuto Cellini (1500-1571), célebre escultor y joyero. La *Vita del Cellini* resulta una obra incorrecta, escrita con evidente descuido —Cellini, que quiso corregirla por medio de algún amigo, murió antes de poder hacerlo—, pero prodigiosamente viva. Dotado de un gusto delicado y de carácter enérgico, poco escrupuloso —cínico y supersticioso representante de una sociedad ávida de placeres artísticos—, en ella nos relata Cellini sus recuerdos en un estilo improvisado pero lleno de sabor: la sinceridad, la convicción ingenua y la honda pasión comunicativa ganan al lector rápidamente.

## 1. Renacimiento y Reforma

### a) *El ambiente reformador en Francia*

El Renacimiento francés, como prácticamente todos los europeos, es en sus principios italiano, y surge culturalmente de una preocupación humanista: extendida ésta a través de Europa por Erasmo, en Francia tiene su principal defensor en el propio monarca, Francisco I, rey elegante que reunió en su corte a eruditos y artistas extranjeros, fundó la Biblioteca Real de manuscritos y libros, la Imprenta Real y el Colegio de Francia, institución dedicada al conocimiento de las humanidades y a su estudio a través del francés. Al estilo de la española Universidad Complutense, el Colegio de Francia se aplicó al estudio del latín, del griego y del hebreo, y en él se tradujeron y comentaron gran cantidad de textos originales de estas lenguas. Por otra parte, y desde esferas similares, se debe resaltar la obra de Margarita de Navarra, hermana del rey, mujer de amplia cultura de tipo humanístico y decididamente interesada en la Reforma francesa: amiga de intelectuales —especialmente los perseguidos por la Iglesia—, mantuvo correspondencia con Calvino, el gran reformador francés, y ella misma produjo ciertas obras religiosas, algunas de una elevación mística considerable. Pese a todo, su mejor obra es el *Heptamerón*, imitación de la obra maestra de Boccaccio pero evidentemente menos conseguida; en ella, como es de esperar, se frecuenta la crítica a los clérigos con un tanto de descarado resentimiento que no quita un arte refinado y cortés.

No es de extrañar que, con el conocimiento profundo —y no exclusivo de los clérigos— de las lenguas bíblicas (hebreo y griego, y la posterior redacción en latín), se empareje una progresiva y mejor comprensión de las bases del pensamiento cristiano. No hay que olvidar la importancia decisiva —casi exclusiva— de tal pensamiento para la organización del mundo medieval, teocéntrico por excelencia incluso en sus manifestaciones y estructuración sociales; todo ello conlleva, lo que tampoco resulta asombroso, una paralela revisión, por parte de los primeros humanistas, de las bases teóricas sobre las que se había asentado el mundo medieval, a punto ya de ser mundo «antiguo» frente al «moderno» que con ellos habría de instaurarse. Efectivamente, lo que se denominó como Reforma no es tanto —según

ha querido verse— una ruptura con la religión de la Edad Media como una revisión, una reconsideración de sus presupuestos; idealistas por formación, los humanistas respondieron a una efectiva necesidad de retorno a los orígenes del cristianismo en un momento en el que su conocimiento lo favorecía.

Así, en un principio el Renacimiento y la Reforma estuvieron en relaciones de simpatía; los primeros humanistas son favorables a la Reforma, y los reformadores miran de buen grado al humanismo, teorizador efectivo de sus principios y aliado contra el enemigo común, la concepción religiosa medieval. Pero esta armonía se rompió pronto, señalando los renacentistas la intolerancia, la estrechez de miras y de espíritu de los reformadores; se comprendió inmediatamente que el sectarismo protestante acarrea los mismos errores que el cristianismo «oficial» católico y que, concretamente en Francia —como en otros lugares—, suponía la división civil y la guerra. Ante tal estado de cosas, se suscitaron dos bandos, frecuentemente militantes en una literatura que quería poner en práctica sus respectivos presupuestos religiosos y por regla general mejor conseguida por los protestantes que por los católicos. Éstos pronto hubieron de hacer frente, ellos mismos, a una Contrarreforma que se imaginaba dirigida contra los enemigos de la fe y que frecuentemente arremetió contra algunos de los espíritus más lúcidos y esclarecedores del catolicismo.

#### b) *El espíritu de la Reforma: Calvino*

Jean Calvino (1509-1564) resume a la perfección toda la Reforma francesa. Natural de Noyon, estudió en París y Orleáns, donde destacó por sus cualidades de humanista y jurista. Destinado a la Iglesia, abrazó desde 1530 la Reforma y hubo de huir de París, residiendo en Basilea y luego en Ginebra, erigida república independiente, desde donde ejerció, a partir de 1541, un poder teocrático.

Calvino da un giro fundamental a la Reforma: comprende que el protestantismo, exaltando el sentido individual por medio del libre examen, podrá ser la religión de algunos individuos diseminados, pero nunca efectiva y menos aún una verdadera Iglesia. Desde su perspectiva, sin duda acertada, era necesaria la redacción de una fórmula de fe, de un credo, de un código disciplinario..., para así atenerse estrictamente a sus dictados. Él será el encargado de esta misión, en la que ve la mano divina: detenido por algún tiempo el desenvolvimiento del protestantismo, realiza con sus elementos algo similar a una falsificación del catolicismo; esto es, una Iglesia cerrada, intransigente y recelosa, obra ilógica que revela a la perfección, sin embargo, una clara visión de la realidad: la de que la Reforma de Lutero no había nacido viable, al menos en los países latinos.

Su *Institución de la religión cristiana*, redactada primeramente en latín y más tarde vertida por él mismo al francés en 1541 y 1560, respectivamente, está dedicada a Francisco I, y en la epístola dedicatoria se preocupa de exponer los principios generales de la reforma necesaria demostrando al rey que ésta para nada amenaza su

autoridad. La obra tiene el mérito de tratar en lengua vulgar, por vez primera, complejas cuestiones hasta ese momento sólo expuestas en latín; pero no sólo eso, puesto que la prosa de Calvino es una de las mejor trabajadas del Renacimiento francés: se trata de una lengua elocuente pero no por ello menos clara, desprovista de ornamentos inútiles y de sintaxis muy estudiada.

## 2. Rabelais

### a) *Biografía*

François Rabelais nació en Chinon alrededor del año 1490 en el seno de una familia de viñadores; fue monje franciscano y se distinguió por su afición al estudio del griego y del hebreo, pero la condena de tales estudios —se consideraba que conducían a un evangelismo exagerado— le hicieron abandonar los hábitos hasta conseguir licencia del Papa para hacerse benedictino. Hacia 1530 comenzó una etapa de su vida marcada por lo que podríamos denominar viajes culturales: recorre Francia, visita las universidades de la Sorbona, Orleáns y Toulouse y es médico en Montpellier y Lyon. Más tarde pasa a Italia, donde consigue del Papa una autorización para ejercer su profesión, regresando a Francia para dar lecciones de medicina. Tras nuevos viajes —favorecidos por el clima de intolerancia y las condenas de las ediciones de su obra—, murió en el año 1553.

Muy deformado por la leyenda —que lo ha hecho bebedor, bohemio y bufón—, Rabelais fue en realidad un humanista de la época, quizás uno de los mejores, pero en cuya erudición hay que contemplar una orientación distinta: estimado por los grandes personajes del humanismo —fue protegido de Joachim du Bellay y mantuvo correspondencia con Erasmo de Rotterdam—, puso sus conocimientos al servicio de una veta de humor irónico cercano al de Villon, el gran lírico de la última Edad Media francesa. Su obra, plenamente humanista, es a la vez una deformación grotesca de algunos de sus logros y una decidida superación del medievalismo mediante la burla y la parodia.

### b) «*Gargantúa y Pantagruel*»

I. EDICIONES Y ARGUMENTO. La fama de Rabelais se debe a una sola obra, la *Vida de Gargantúa y Pantagruel*, que es en realidad el resultado final de sus últimos años de dedicación a la escritura: los dos primeros libros, *Gargantúa* (1533) y *Pantagruel* (1535), se publicaron como anónimos; para los siguientes obtuvo privilegios especiales de Francisco I y Enrique II, y así publicó dos más en 1545 y 1552. El último de ellos, el quinto, apareció póstumamente en 1564.

No se puede pasar por alto el hecho de que la idea de la composición de su obra le viniera a Rabelais gracias a un libro anónimo aparecido pocos meses antes en Lyon, *Grandes e inestimables crónicas del gran y enorme gigante Gargantúa*: mal logrado literariamente, se trataba de una parodia un tanto burda de los libros de caballerías, en un momento en el que éstos daban justo motivo para la burla; irónicamente imbricado en la temática artúrica, se trazaba la ascendencia del protagonista y se consignaban sus hazañas por tierras fantásticas. El *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais nació del desarrollo de este argumento desde una literaturización mucho más lograda y, ante todo, desde una conciencia satírica que se dirigía mucho más allá que a la simple parodia de las novelas de caballerías.

El primer libro cuenta el nacimiento de Gargantúa, su educación —al modo escolástico, lo que le permite hacer una crítica de los sistemas educativos medievales— y la guerra que tiene lugar entre su padre y el rey Picrocholo, a la que él pone fin con su intervención, lo que le vale al fraile encargado de educarlo la abadía de Thélème, donde jóvenes de ambos sexos viven según la regla del buen vivir. Ya desde el comienzo se encuentran fantásticas aventuras: la del robo por parte de Gargantúa de las campanas de Nôtre Dame para ponerlas en el cuello de su asno; o la de su ensalada que se dispone a comer cuando caen en ella seis peregrinos a los que devora.

El segundo narra el nacimiento y la infancia de Pantagruel, hijo de Gargantúa. En sus viajes por Francia y otros países —estudia en diversas universidades europeas— encontrará a personajes como el escolar Lemosín, que hablaba latín en francés, y el inmortal Panurgo, amigo de toda la vida que le ayuda en su batalla contra los Dipsodes, invasores de su país a la muerte de su padre.

El tercer libro es en realidad un prolijo libro de viajes que sirve de marco para una violenta sátira social cuyo pretexto es la intención de Panurgo de contraer matrimonio, para lo cual consulta con filósofos, juristas, poetas, etc. La misma línea sigue el cuarto libro, en el cual Panurgo llega al país de los Chicanous (leguleyos), pasa a las islas de los Papefigues (Protestantes) y los Papimanes (Católicos) y finalmente a la mansión de Gaster (Vientre), el mejor «buen hombre» que soñarse pueda puesto que se deja regir por su estómago, de donde nace toda necesidad y todo arte.

El quinto libro no es en realidad de Rabelais, quien lo dejó inconcluso para ser probablemente terminado por otro autor gracias a sus indicaciones y correcciones: llegados a una isla, reciben de la Divina Botella la orden sagrada, la de beber como respuesta a cualquier interrogante.

II. LOS LOGROS DE RABELAIS. Evidentemente, los mejores valores de la producción de Rabelais se hallan concentrados en el hecho de ser, desde el humanismo, una crítica de las que se consideraban caducas reminiscencias de la Edad Media europea; pero, a la vez, en que la inteligencia del autor lleve aparejada, desde la superación irónica del medievalismo, una sátira despiadada de muchos de los que se creían «logros» de la

incipiente cultura renacentista. Rabelais arremete tanto contra lo antiguo como contra lo moderno, y justamente suele echar mano de su inesperado contraste para poner de relieve lo absurdo de ambos. Disimulando lo real con lo fantástico, logra una constante deformación desde el ingenio y el absurdo de un mundo que se encuentra tan seguro de sí que se permite la burla.

Por ello no extraña encontrar en *Gargantúa y Pantagruel* sistemas de pensamiento, cuestiones filosóficas y religiosas, opiniones conectadas con pedagogía, enseñanza y administración... Todo queda unificado en una obra donde importa, más que nada, la forma de la composición: caótico por naturaleza, *Gargantúa y Pantagruel* es un animado retablo lleno de vida a veces contradictoria, pero siempre material hasta lo sensual y lo obscuro. Con un gran dominio del humor, Rabelais echa mano de todos los recursos cómicos, manejados con gran maestría. La lengua es prodigiosamente rica, y en ella debe localizarse uno de los mejores logros de su producción: en un momento en el que el francés no estaba aún anclado en rígidas fórmulas lingüísticas que habrían de venir posteriormente, su estilo nos presenta un idioma de colorido, riqueza y abundancia inusual donde los epítetos truculentos, los verbos expresivos, las formas dialectales y la formación de derivados cómicos denotan una fecundidad insuperable.

### 3. La poesía renacentista francesa

#### a) Los «Grandes retóricos»

Los grandes retóricos franceses que, entre 1450 y 1520, cultivan los géneros más difíciles de una forma más o menos regular, señalan la decadencia de la Edad Media incluso en mayor medida que algunos de los poetas posteriores: cámaras de retórica y sociedades de versificación abundan en esta época —y no sólo en Francia— como instituciones de influencia decisiva en las cuales la poesía era contemplada en tanto que habilidad técnica donde entraba en juego la destreza versificatoria. Sin embargo, hay que reconocer en estos retóricos franceses la deuda principalmente contraída con el siglo xv: seguidores de los maestros de esta época —especialmente del frío y artificial Alain Chartier; en menor medida de Guillaume de Machaut y de su discípulo Eustache Deschamps (ya considerados en el *Epígrafe 1.d.* del *Capítulo 11* del Volumen II de esta obra)—, intentan llevar a cabo una reforma de la poesía que, con todo, sólo conseguirán en Francia los poetas de la Pléyade.

I. MAROT. Clément Marot (1496-1544) es el más grande de los poetas integrantes de esta escuela de «les Grands Rhétoriqueurs»; protegido por Margarita de Navarra, hermana del rey Francisco I, fue desterrado a Italia y Ginebra como sospechoso de

protestantismo, pero volvió a Francia gracias a la amistad del rey, para vivir en la casa que éste le regalara. Allí traduce los *Salmos*, lo que le valió, además de la condena de la traducción, su nueva marcha a Ginebra: descontento con los aires calvinistas allí imperantes, se refugia en el Piamonte italiano, donde muere.

Retórico por naturaleza, Marot se encuentra más cerca del medievalismo que del humanismo, pero en realidad es un claro representante de una determinada actitud en el paso del uno al otro; con una cultura doble, la medieval y la humanista, era en él más profunda la primera: continuador en cierta medida de la línea que la tradición anterior le había marcado, siguió unos derroteros que la poesía posterior abandonaría tajantemente. Así, en Marot podemos encontrar influencias del *Roman de la Rose* medieval; del gran poeta de la Edad Media francesa, Villon —ambos publicados por él—; e incluso de su mismo padre, también poeta, quien le había educado en la admiración por los retóricos. Por el contrario, su formación humanista era muy superficial, pudiéndose afirmar que se limitaba a la indispensable en un ambiente cortesano cuyo monarca era hombre letrado.

Escritor prolijo, escribió toda clase de composiciones: elegías, baladas, cantos reales, epigramas, epístolas, traducciones (de Ovidio, una égloga de Virgilio, la de los *Salmos*, etc.)... Poeta ágil y gracioso, sus versos corresponden al medievalismo —especialmente los de circunstancias—, pero tienen ya agilidad y temperamento, sin que por ello resulte pedante; de pensamiento rápido y expresivo, sus composiciones suelen caracterizarse por una fina ironía que se trasluce preferentemente en sus epístolas y en sus epigramas, maliciosos y punzantes.

De cualquier forma, lo mejor de su producción se reserva para dos ambiciosos poemas que siguen, significativamente, una línea de alegorismo muy cercana ya a los gustos del primer Renacimiento; en ella resultará primordial la intención cultista y artificiosa, concretada en las referencias mitológicas de la Antigüedad clásica, en la disposición del período oracional —complicado a imitación del latino— y en el léxico, rico en cultismos de origen grecorromano. Aunque estas características remiten a una italianización del modelo poético, se debe recordar el gran aliento que tal tipo de composiciones reciben en Francia gracias a la obra medieval de Meung y Lorris, el *Roman de la Rose*. Justamente esta línea sigue su *Templo de Cupido*, donde nuevamente se echa mano de la personificación de abstracciones como Amor, Celos, Belleza, etc. Más italianizante es *Infierno*, seguidora de la línea alegórica dantesca, visión en la que el poeta francés es conducido ante Radamanto.

II. SEGUIDORES Y CONTEMPORÁNEOS. Muy popular en su tiempo, Marot logró crear una escuela poética entre cuyos seguidores hay que destacar a Margarita de Navarra (1492-1549): favorable a la Reforma religiosa (vuélvase sobre el *Epígrafe 1.a.* de este capítulo, donde ya se ha tratado de esta autora y de su relación con el ambiente reformador francés), la hermana del rey da muestras en sus poemas —y concretamente en los últimos— de una inspiración muy elevada, cercana a lo místico

aunque con cierta tendencia a la abstracción. De gran estima en su tiempo, el discípulo más ilustre de Marot fue Mellin de Saint-Gelais (1491-1558), cuyos logros son discutibles, pero en quien hay que señalar al introductor del soneto en Francia.

Como ya se ha dicho, la reforma de la poesía francesa no vino a través del camino emprendido por Marot; sería la llamada «escuela de Lyon», contemporánea del esfuerzo poético del retórico, la encargada de tal transformación; ésta se basó, indiscutiblemente, en la imitación de Petrarca. Nexo de unión entre Francia e Italia, Lyon se encontraba en una aventajada situación por su contacto con fórmulas —tanto lingüísticas como literarias— en las cuales los franceses veían un considerable adelanto frente a su situación contemporánea.

Entre los integrantes de tal escuela —que en realidad no fue tal, pues carecían de conciencia de grupo y nunca aunaron esfuerzos— habría que señalar a Maurice Scève (¿1501-1560?), erudito conocedor de otras literaturas —tradujo libros españoles e italianos y componía a la perfección tanto en esta lengua como en latín— y poeta en gran medida seguidor del retoricismo contemporáneo. Autor de *Saulsaye*, égloga pastoril dialogada centrada en la contraposición entre ciudad y campo, sobresale como imitador de Petrarca en su *Delia*, extenso poema de estrofa larga —de diez versos— de oscuro y difícil simbolismo pese a su elevada inspiración. Guiado por una concepción amorosa neoplatónica, canta el amor de su amada secreta —en su forma de derivación del «amor cortés», idealizado ahora—, la poetisa Pernette du Guillet. A ella se le deben las *Rimas*, imperfectas en mucho pero interesantes por el hondo y verdadero sentimiento que las impregna tanto como por la musicalidad que sabe imprimirles pese al evidente desconocimiento de los recursos poéticos.

Sobresaliente será la figura de Louise Labé (1526-1566), quien en sus poemas —sonetos y elegías sinceramente apasionadas— vierte ideas impregnadas por la nueva concepción amorosa neoplatónica, tomada a través de Petrarca; a esta innovación temática e ideológica hay que sumarle el esfuerzo formal, intento de renovación de las fórmulas poéticas anteriores según habría de ser contemplado por los poetas de la Pléyade, con los cuales llegaría la verdadera renovación renacentista de la poesía francesa. De cualquier forma, Labé —de vida inquieta y decidida, escandalosa a veces— sorprende ante todo por proporcionar una lectura invertida de los temas del amor neoplatónico: vistos desde la perspectiva femenina, los tópicos y las fórmulas parecen innecesarios, y la poesía de esta mujer sensual y ardiente parece a veces resquebrajarse para ofrecer los más sinceros y apasionados versos escritos en lengua francesa por una mujer.

## b) La «Pléyade»

I. LOS PRESUPUESTOS POÉTICOS. Solicitados por un fervor nuevo, de tipo casi místico, un grupo de siete poetas —la *Pléiade*, referencia al número y a un grupo alejandrino así denominado— intentará la efectiva reforma de la poesía, que sólo podrá lograrse

—y ellos así lo comprenden— desde una nueva percepción del mundo y del arte como parte integrante de él. Decididamente inclinados por lo clásico en tanto que modo de interpretación y comprensión de la realidad, sus ideas acarrearón una práctica poética distinta de la que se había venido ofreciendo en Francia, en un decidido afán de ruptura que les hizo abandonar —al contrario que en los demás países europeos— toda su tradición literaria medieval. La teorización primera —hasta donde se pueda hablar de ella en un momento histórico como el siglo XVI— corrió a cargo de Joachim du Bellay y de su obra *Defensa e ilustración de la lengua francesa*; pero el real inspirador y aglutinador del grupo fue Pierre de Ronsard, el maestro al que los demás intentaban seguir. El «manifiesto» —por así llamar a la obra de Bellay—, tumultuoso e incoherente pero animado por una especie de fervor sagrado, apareció en 1549, y en él se contienen, a grandes rasgos, las siguientes ideas:

En primer lugar, se pone en claro la conciencia de la capacidad para realizar la gran poesía tal como los antiguos la habían comprendido; para ello, es preciso restablecer su verdadera noción: la poesía es un arte, y el poeta, un ser superior a quien la Musa habla en secreto.

En segundo lugar, se proponen los medios adecuados para la consecución de tal poesía: es necesario renovar la inspiración e imitar la Antigüedad; renovar los géneros y restablecer los antiguos —«resucitemos la epopeya, la tragedia y la oda»—; se precisa un nuevo estilo poético: si la lengua de la Edad Media no puede expresar grandes pensamientos, la clásica facilitará los recursos para ennoblecerla —la metáfora, la perífrasis, la comparación, la alusión..., dan al estilo color; y la mitología, arsenal de perífrasis, procura una mayor claridad—; de las lenguas clásicas se tomarán préstamos —cultismos— que enriquecerán la lengua literaria. Hay que renovar, en fin, la versificación, especialmente para conseguir una mayor amplitud —recuperación del alejandrino e invención de nuevos ritmos—.

II. RONSARD. Pierre de Ronsard (1524-1585) es el maestro de la Pléyade, el poeta que mejor llevó a la práctica las ideas plasmadas en la teoría del grupo. De una familia aristocrática militar, se distinguió en sus servicios a Francia. En 1533 comenzó sus estudios, y se interesa por la Antigüedad en todas sus manifestaciones; más tarde, con sus amigos, establece los principios de una nueva escuela poética. Sus primeros libros de versos comienzan a publicarse en 1550 (fecha de *Odas*) y pronto adquiere gran reputación: nombrado en Francia «príncipe de los poetas», conformador de la nueva poesía moderna, se le admiró en toda Europa como uno de los mejores autores del momento. De estilo logrado y maduro, su «vejez» literaria le llega, sin embargo, pronto, y ya en 1554 se retira al campo, donde compone sus más bellos sonetos hasta que le llega la muerte.

Para una correcta apreciación del arte de Ronsard es preciso distinguir varios momentos en su actividad poética. En un primer momento —*Odas*, en cinco libros, imitadas de Píndaro, Anacreonte y Horacio— su estilo está cargado de alusiones

mitológicas grecorromanas; sus *Amores* —divididos en tres libros, «Casandra» (1552), «María» (1555), «Elena» (1574)—, por otro lado, están directamente influidos por la poesía de Petrarca: si la figura de Casandra recuerda en mucho la Laura del italiano, los sonetos del poeta francés resultan, pese a todo, innecesariamente complicados, amanerados y fríos; poco a poco, Ronsard va rompiendo con sus modelos y logra un estilo personal bajo la poderosa influencia de dos sentimientos aunados en «María» —el amor a la Naturaleza y un verdadero amor por la mujer, reflejo y adelanto, al igual que lo natural, de la belleza divina—. Así, tanto en los últimos libros de *Odas* como en los de *Amores*, Ronsard se descubre como poeta de un lirismo realmente efectivo y sentido.

Menos interés ofrece el poeta cortesano de composiciones de circunstancias —*Elegías, Mascaradas y Pastorales*—, obras concebidas para distracción de la corte; también resultan frías, por su retoricismo clasicista, las *Églogas*, si bien en algunas de ellas, como pide el género, el sentimiento de la naturaleza llega a alcanzar una gran sinceridad. Incluso queda pequeño, ante lo destacado de su lírica, el poeta de corte ambicioso de *La Franciada* (1572), especialmente por cuanto lo grandioso del intento se limitó a un afán erudito que, desdeñando la tradición —recuérdese que en la Edad Media francesa se localiza la más lograda producción épica europea—, no consigue penetrar lo estrictamente francés. Obra inconclusa, en ella intenta emular los procedimientos épicos de Homero y Virgilio al narrar el desastre de Troya y los viajes de Franción, hijo de Héctor, hasta llegar a Francia para fundar allí su reino.

De todos sus momentos, será el final de su vida el de mayor importancia, cuando la poesía de Ronsard es más emocionada y personal: viejo, enfermo y separado del mundo, vuelve a encontrar el calor poético de su juventud en su ternura por Elena de Surgères. Los sonetos escritos para ella —en el tercer libro de *Amores* (1572)—, de técnica lograda, encierran un sostenido acento de melancolía que no evita los temas de pasadas épocas, y especialmente —acentuado por el apresuramiento de la edad— el del «Carpe diem» renacentista, la invitación al goce de los sentidos ante la inevitabilidad de la muerte como destrucción de la belleza («*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...*»).

La técnica de Ronsard es la de un verdadero artista, y aunque resulta fácil señalar defectos, es justo reconocer, en cambio, que Ronsard ha sido el primero en bosquejar la poesía moderna, tanto en su contenido lírico —progresiva y plenamente depurado— como en su forma rítmica —instintivamente sonora y fijada en su rica variedad—.

III. BELLAY Y LOS POETAS DE LA «PLÉYADE». Joachim du Bellay (1522-1560) es, después de Ronsard, el mejor poeta de la Pléyade, aunque ninguno alcance la categoría del maestro. Teorizador del grupo, en realidad estuvo siempre más interesado por cuestiones de tipo filológico, como se demuestra en su *Defensa e ilustración de la lengua francesa*, manifiesto de 1549 —cuyas ideas estaban indudablemente recogidas de similares obras contemporáneas italianas— en el que

expresa elocuente y apasionadamente el ideal de la nueva escuela: crear, mediante la imitación de los antiguos y de los italianos, una poesía francesa digna de rivalizar con sus modelos.

Pero también merece destacarse Bellay en tanto que maravilloso artífice, en lengua francesa, del soneto: admirador de lo italiano, conoce a la perfección a Petrarca y a otros sonetistas, como demuestra en 1558 con *Las añoranzas* (*Les regrets*), escritas en Roma —en el destierro, refiriendo las costumbres romanas y su regreso a París—, y en *Antigüedades de Roma*, colecciones ambas de perfectos sonetos donde se revela como uno de los más brillantes sonetistas europeos. Ello no evita un cierto aire de desencanto cubierto con un bastante de efectiva y lograda retórica. Indudablemente, lo mejor de su obra hay que encontrarlo en una producción anterior, *Olive* (compuesta hacia 1550), manojos de sonetos dedicados a Olive (anagrama de Mlle. Viole), inspiradora de los versos; este libro supone la plena adaptación del petrarquismo en Francia, aunque debe seguir reconociéndose una cierta frialdad, común por lo general a los compositores franceses. Igualmente debe subrayarse la importancia de sus *Juegos rústicos*, que contienen composiciones elegíacas y satíricas de un sentimiento muy personal. Gran imitador, Bellay sabe —aunque quizá no tan acertadamente como sería de desear— dar elevación y emoción a sus composiciones; probablemente hay que lamentar la gran cultura humanística de Bellay, en la cual se encuentra la causa de esa fría distancia que su obra parece imponer.

Los restantes poetas de la Pléyade son sin duda inferiores incluso a Bellay. Pese a ello, Rémy Belleau (1528-1577) encierra cierto valor por ser, probablemente, el más «manierista» de los poetas del grupo: interesado en el detalle, su poesía se aplica siempre a lo pequeño, generalmente desprovisto de interés; y se encuadra en la forma, potenciada en su expresividad para intentar de este modo hacerse tema de la composición. Publica sucesivamente *Pequeñas invenciones*, casi un «bestiario» renacentista —presentación de flores, insectos, frutos, etc.—, y *La cabaña*, testimonio de un vivo y penetrante amor a la naturaleza.

Jean Antoine de Baïf (1532-1589), original y fecundo, no consiguió grandes logros como poeta, pero es importante destacar su intento extremo de adaptación de los esquemas métricos clásicos a la lengua francesa: *Los amores*, *Los meteoros* —inspirados en las *Geórgicas* de Virgilio—, *Le Passe-Temps*, etc., establecen el ritmo en la disposición de sílabas largas y breves, aunque con poca fortuna. Sí interesa por sus adaptaciones al francés de diversas obras clásicas, especialmente tragedias —*Electra*, *Antígona*— y comedias —*Miles gloriosus*, *Eunuchus*—.

### c) La poesía después de la Pléyade

Aunque la Pléyade hizo avanzar en pocos años la poesía francesa, la ruptura con la tradición anterior impidió en cierta medida una continuación efectiva de sus logros

literarios. Tras el grupo, pocos serán los poetas cuya producción encierre algo de interés.

Guillaume du Bartas (1544-1590) es autor de un poema muy celebrado en su tiempo, *La Semana*, historia de los siete días de la Creación. Aunque se resiente de monotonía, no faltan en él grandes momentos de imaginación que gustaron a autores como Tasso, Milton o Goethe.

Más importancia tiene Agrippa d'Aubigné (1552-1630), protestante fanático y erudito conocedor del griego y del hebreo que tomó parte activa en las guerras de religión y que, una vez terminadas éstas, siguió defendiendo su fe con la pluma. Autor de ciertos versos amorosos y de algunas obras históricas, su importancia radica en los *Trágicos* (redactado a partir de 1567 pero publicado en 1616), poema de casi diez mil versos caracterizados por su combatividad y violencia. Epopeya y sátira de alcance apocalíptico, es un ataque al catolicismo como causante de los males de Francia, el envilecimiento de los grandes y la muerte de los justos, que encontrarán su venganza en los castigos de una cólera divina partidista y horrorosa. Exuberante y desaliñado, hay que ver en D'Aubigné a un gran poeta elocuente e imaginativo.

Aunque más moderadamente, también se ofrece la influencia de Ronsard en los dos principales líricos de las postrimerías del siglo: Philippe Desportes (1546-1606), italianizante en todas sus composiciones, generalmente cortesanas; y Bertaut (1552-1611), dedicado a cantar los grandes acontecimientos en un estilo rebuscado y forzado, también italianizante, pero esta vez pleno de antítesis y perífrasis, en un intento de expresividad lingüística marcado por la complicación conceptual.

#### **4. La prosa renacentista francesa**

##### *a) Las traducciones: Amyot*

El movimiento de traducción que se había comenzado en el siglo xv se sigue en el xvi con una mayor amplitud; se traduce a los escritores griegos y latinos — recuérdese el esfuerzo del Colegio de Francia (véase el *Epígrafe 1.a.* de este capítulo) — y, de entre los europeos, a los italianos y, en menor medida, a los españoles. Justamente, quizá sea en Francia donde el aspecto de la traducción sea más sintomático: detractores, por regla general, de su propia herencia medieval, los autores franceses creen ver en cada traducción una verdadera conquista del nuevo espíritu humanista del Renacimiento. Pero tal vez este mismo aspecto conlleve la poca originalidad de las obras traducidas, que no pueden tenerse por gran y definitivo esfuerzo literario; importadores de los logros extranjeros, con los cuales creen renovar su panorama artístico, pocos traductores franceses sobresalen como verdaderos productores literarios de una obra válida en el aspecto creativo.

Jacques Amyot (1513-1593), de familia pobre, llegó gracias al prestigio de su erudición a alcanzar las más altas dignidades —profesor de la Universidad, representante del rey de Francia en el Concilio de Trento, capellán de la Corona, obispo de Auxerre, etc.—. Pese a ello, Amyot no tenía otra ambición que la de realizar una buena labor de traducción: a él se le deben versiones francesas de *Teágenes y Cariclea*, *Dafnis y Cloe* —novelas del helenismo alejandrino—, e historias como las de Diodoro de Sicilia y las *Vidas* de Plutarco, que tanto influyeron posteriormente en las literaturas de Francia e Inglaterra. Esta última traducción tuvo en su tiempo una importancia capital, pues dio paso al estudio de los clásicos y en especial a las consideraciones sobre ideas morales del maestro griego; calurosamente alabada por Montaigne, la versión de Plutarco a cargo de Amyot llegó hasta Rousseau, quien estudió en el original francés los ideales políticos helénicos.

### b) *La erudición*

Muy numerosos en esta época dado el elevado grado de preocupación por la cultura humanista, los intelectuales (o eruditos, como eran concebidos entonces) encontraron en el Renacimiento el mejor momento histórico para la exposición de sus preocupaciones y propuestas. Con ellas encauzaron el mundo moderno cuyo origen radica, a su vez, en tal participación.

Generalmente se suele tener una idea errónea de lo que tales eruditos en realidad significaban: lógicamente, no pueden esperarse de ellos preocupaciones como las que en nuestra época nos ha tocado vivir, pero en gran medida (y de ahí el anterior calificativo de «intelectuales») se trataba de pensadores que dirigían sus esfuerzos a la dilucidación de extremos a los que, pese a nuestra actual apreciación, se ceñía el pensamiento de la época como determinantes para sentar las bases del posterior conocimiento, tanto científico como exclusivamente humanístico. En este sentido, investigaciones —como fueron frecuentes en toda Europa— sobre las lenguas (ya sean vulgares, ya clásicas) y sus correspondencias, sobre la historia —interpretada por vez primera en sentido moderno— o sobre la filosofía clásica, las cuales pueden parecernos hoy día de poca importancia, fueron en estos años motivo de candentes polémicas desde el momento en que intentaban implantar tanto nuevos esquemas de pensamiento como nuevas formas de expresión literaria y lingüística.

En Francia merecen destacarse las figuras de Henri Estienne (1528-1598) y Étienne Pasquier (1529-1615). El primero de ellos, nacido en el seno de una familia de eruditos helenistas e impresores, recorrió Italia en busca de manuscritos griegos para fijar el texto de sus ediciones. En 1554 publicó en París una edición de Anacreonte, con su correspondiente traducción latina; y más tarde debió de trabajar incansablemente, pues más de 180 ediciones llevan su nombre. Fue además autor de numerosos estudios sobre la lengua francesa, pero destacó sobre todo por un vocabulario de correspondencias greco-francesas, el *Thesaurus linguae graecae*

(1572), verdadero monumento literario y lingüístico que incluso hoy tiene valor lexicográfico. Étienne Pasquier, magistrado interesado por la historiografía, se dedicó a la investigación del pasado de su país; resultado de ella es *Recherches de la France*, que contiene unos muy originales puntos de vista sobre la historia francesa y su interpretación, en cualquier caso nuevos para la época.

### c) *La historiografía*

Como se ha visto en el anterior apartado, a los eruditos les interesa más un sentido global de la interpretación histórica —como resultado de una nueva concepción— que una relación de hechos y sucesos particulares. Así, ésta corre en realidad a cargo de personajes relativamente ilustres cuya obra se corresponde de forma más ajustada a lo que hoy entendemos como memorias que a una historiografía seria y objetiva.

Blaise de Montluc (1502-1577), soldado durante más de cincuenta años — alcanzó el rango de capitán—, fue herido en campaña en el sitio de Rabastens, desde donde se retiró a su castillo; allí escribió sus *Comentarios* o *Memorias* como intento de justificación de determinados actos en guerras contra el Imperio o contra los hugonotes. En la obra yuxtapone la narración de determinados episodios y exhortaciones militares de distinto tipo dirigidas a los futuros capitanes; pese a todo, poco le interesa aparte de las batallas —el cerco de Sienne es una de las mejor descritas y narradas—, debiendo reconocérsele un estilo muy vivo y eficaz, que quizá peca en exceso de nervio y violencia expresiva.

También soldado fue François de la Noue (1531-1591) apresado por los españoles en 1572, durante su cautiverio escribió los veintiséis *Discursos políticos y militares*, de estilo severo y factura oratoria muy lograda, sin concesión al exceso.

Finalmente, habría que señalar a Pierre de Bourdeille, señor de Brantôme (1540-1614): soldado y aventurero, recorrió toda Europa para dedicarse al final de su vida a la exposición de todo lo visto y vivido. Ha dejado, entre otras obras, *La vida de los grandes capitanes franceses* y *La vida de las mujeres ilustres*; en ellas encontramos a un excelente narrador, alegre y desenfadado hasta el cinismo, pero estilísticamente natural y libre en todo momento.

### d) *La literatura militante: la «Sátira Menipea»*

Como siglo de luchas y conflictos ideológicos y sociales, en casi todas las obras del siglo XVI encontramos un acento de polémica que es claro síntoma de la conformación de la producción literaria desde la realidad que la circunda. En el caso del Renacimiento, se trata de la batalla entre un mundo antiguo que muere y un mundo moderno que comienza: en sus aspectos concretos, la lucha del francés —

vulgar pero culto— frente al latín; de los reformadores —protestantes y católicos— frente a los contrarreformadores; de lo renacentista, en definitiva, contra lo medievalista. Y en este ambiente no es de extrañar que sean frecuentes, aparte de las injurias desmedidas y las denuncias cobardes, los libelos literarios, generalmente de poca altura, pero que ocasionalmente llegaron a alcanzar gran consideración.

Ése es el caso de la *Sátira Menipea* (1594), verdadero manifiesto redactado por ciertos burgueses letrados y cultos —partidarios del ascendente Enrique IV— y caracterizado, frente a la mayoría de los de la época, por la moderación en todos sus aspectos —políticos, sociales, religiosos, etc.—. Redactada en 1593, la *Sátira* no fue publicada hasta el año siguiente, después de la consagración de Enrique IV. En su elaboración participan eminentes figuras de la vida pública: Jacques Guillot, consejero del Parlamento; los abogados Nicolás Rapin y Gilles Durant; Jean le Roy, canónigo de Rouen que concibió la primera idea de la obra; el profesor y poeta Jean Passerat, autor de los epigramas esparcidos por la *Sátira*; el médico Florent Crestien, antiguo preceptor de Enrique IV; y el jurisconsulto Pierre Pithou, el más valioso de los colaboradores, autor del fragmento principal, la arenga de d'Aubray.

El prólogo nos introduce en la corte del Louvre el 10 de febrero de 1593, día en que van a reunirse los Estados convocados por el duque de Mayenne para la elección de un rey. Dos charlatanes, uno español, el cardenal de Plaisance, y el otro lorenés, el cardenal Peleve, ofrecen al público su «catholicon», droga que convenía a todos los males: ambos representan a los dos partidos que querían dar a Francia un rey extranjero excluyendo a Enrique IV, a quien la *Sátira* contempla como providencial y que, realmente, resultó ser el salvador de su patria.

A este prólogo sigue una procesión de los diputados: a la cabeza marcha Mr. Rose, rector de la Universidad; después, ridículamente armados, los curas de París, los monjes mendicantes, los regidores, las damas de la corte, etc. Cuando ocupan su puesto, los portavoces pronuncian sus discursos, llenos de bufonadas, hasta terminar —esta vez en serio— con la estupenda y magistral arenga patriótica de d'Aubray.

La *Sátira Menipea*, donde no faltan fragmentos de gran valor literario, ha quedado como uno de los más notables documentos del espíritu francés, que no separa la ironía y el humor del buen y razonado sentido.

### e) *El moralismo de Montaigne*

I. BIOGRAFÍA. Michel de Montaigne, de una muy noble familia francesa, nació en 1533 en el castillo familiar, y allí recibió su primera educación, esmerada hasta el punto de desconocer casi completamente el francés, la lengua vulgar que le hubiera correspondido hablar: educado por un humanista alemán, hasta los diez años se expresó en latín, lengua que dominaba —lógicamente— a la perfección. Con esta edad pasó a un prestigioso colegio donde se familiarizó con el francés hasta el punto de conseguir una escritura realmente perfecta; siguió en Toulouse los estudios de

Derecho, carrera a la que se dedicó plenamente, y llegó a ser consejero del Parlamento de Burdeos, ciudad en la cual trabó contacto con Étienne de la Boie, quien con sus consejos debió de influir no poco en el escritor. Casado ya con Françoise de la Chassigne, se retiró en 1571 a su castillo con la intención de dedicarse exclusivamente al estudio y a la reflexión, pero volvió a Burdeos para ocupar el cargo de alcalde de la ciudad, de donde se ausentó esporádicamente por viajes a Italia y Alemania. En los últimos años de su vida vuelve a su propiedad para entregarse —ahora sí plenamente, hasta su muerte en 1592— a la redacción definitiva y a las correcciones ulteriores de sus *Essais*.

II. LOS «ENSAYOS» DE MONTAIGNE. Erudito por vocación, lector y escritor infatigable, la obra de Montaigne se caracteriza por presentarse como uno de los últimos síntomas de la educación humanista. Montaigne comienza a buscar nuevas fórmulas de pensamiento en una preocupación por lo concreto y cerrado, hasta el punto de que tal movimiento habría de dar al traste —en el siglo XVII— con gran parte de los logros de la renovación espiritual humanista, y más aún si contemplamos el ambiente reformista y contrarreformista europeo. Efectivamente, Montaigne, al aplicarse en su obra al pensamiento, es quizás el intelectual que mejor recoge esa doble tendencia, este doble movimiento de afirmación y negación que finalmente habría de terminar —éste es su caso como, más tarde, el de otros muchos— en el escepticismo y el pesimismo, en una especie de «ahogo» espiritual e intelectual.

Los *Essais* (*Ensayos*) están muy próximos a una compilación de distintas observaciones sobre aspectos diversos de la vida, contemplados siempre desde una perspectiva en la que interesa la abstracción a partir de la concreción. De ahí que las materias a las que se aplican dichas reflexiones sean de índole política, filosófica, pedagógica, moral, etc.; y también por ello la anterior afirmación en el sentido de otorgar a la obra Montaigne una orientación hacia un momento histórico posterior, apuntándose ya, ante tal descomposición temática y estructural, como «manierista». Interesado por las cuestiones «morales», por la reflexión al estilo de la interpretación medieval, los apuntes sobre sus lecturas se realizan atendiendo a los clásicos —especialmente romanos—, pero ahora, en pleno Renacimiento, desde una clave de interpretación distinta a la que había animado a los moralistas medievales. Mejor comprendido el clasicismo en su sentido, Montaigne se acerca con sus *Ensayos* —denominación que él consagraría como propia de un género— a una producción que había sido más o menos frecuente en los últimos tiempos de la Antigüedad en obras como las *Epístolas a Lucilio* de Séneca (véase el *Epígrafe 2.a.II.* del *Capítulo 13* en el volumen I de esta obra) o las *Noches Áticas* de Aulo Gelio (en el mismo volumen, *Epígrafe 2.b.I.* del *Capítulo 14*).

Los *Ensayos*, aparecidos en diversos años dado su carácter «informal» por naturaleza —dos libros en 1580, tres en 1588, y una edición póstuma, completa y definitiva, revisada y corregida, en 1595—, están compuestos por ciento siete

capítulos en los que Montaigne trata los más diversos temas, siendo el «ensayo» más extenso la *Apologie de Raymond Sébond*, un verdadero tratado de más de doscientas páginas donde recoge su pensamiento filosófico: inspirado en sus primeros ensayos en la doctrina estoica y aconsejando el menosprecio de la muerte y de la ambición, la negación del dolor y la disciplina de las pasiones, Montaigne, tras la lectura de Plutarco y otros filósofos —Séneca fundamentalmente—, se apresta a una crítica de su propio pensamiento («*Que sais-je?*») y él mismo se desliza en el escepticismo. Este escepticismo se basa especialmente en la consideración de que el hombre es un ser movible, «*ondoyant et divers*», incapaz de escuchar la verdad: ni la ciencia, ni la razón, ni la filosofía pueden guiarlo; sólo obedece a la costumbre, a los prejuicios, al interés, al fanatismo, juguete de las circunstancias exteriores y de sus propias impresiones.

Es de destacar que en la obra de Montaigne no existe el menor atisbo de estructuración, la cual, pese a todo, viene dada por su magistral prosa: la unidad reside en el estilo del autor, que, presente en todo momento, entabla con el lector una amena charla —en tono familiar e instructivo, siempre claro y conciso, desprovisto de toda retórica— sobre todos los temas y, lo que más nos interesa, en todos los tonos: el autor francés sabe ir de lo más grave al más descarnado cinismo, sobresaliendo de forma magistral en el uso de la ironía. Sea como sea, el tono nunca desvía la atención de la idea, preocupación real y constante en cuya aclaración y difusión está empeñado el escritor en todo momento.

Moralista penetrante, Montaigne es una de las inteligencias más abiertas de su época, y con su obra ha accedido y nos ha acercado a la literatura personal, a la observación psicológica y al espíritu crítico, representando, a la vez, un aspecto de las postrimerías del Renacimiento —la fusión del humanismo con el análisis moral de los clásicos—.

## 5. El teatro en el Renacimiento francés

### a) *La tragedia*

Los escritores del Renacimiento rompen con los *misterios* medievales (véase el *Epígrafe 2.b.III.* del *Capítulo 12* en el volumen II de esta obra) y componen la tragedia sobre un nuevo patrón que deriva de los clásicos y de los italianos contemporáneos —ahí está la obra de Maquiavelo, y los intentos de comedia erudita de Ariosto y Dovizi—. Teniendo en cuenta su carácter, no es de extrañar que se conceda gran importancia a la normativa clásica y que, en general, resulten obras de mayor contenido lírico que dramático: unidad de tiempo, lugar y acción; recitados y monólogos; acompañamientos corales... no dan ni para un atisbo de verdadero

dramatismo en un género que, ciertamente, interesa poco.

Es Étienne Jodelle (1523-1573) el primer francés atraído por la imitación de los tragediógrafos clásicos: *Cleopatra* sigue fielmente el patrón de las unidades clásicas, y se interesa por un tema del mundo antiguo que, al mismo tiempo, encerraba grandes posibilidades para la dramatización. Los espectadores de la representación, poco numerosos y escogidos entre renombrados eruditos y fervientes humanistas, acogieron la tentativa con gran entusiasmo. Del mismo corte es su tragedia *Dido*.

La tentativa de Jodelle atrajo gran número de imitadores: destacan Jean La Peruse, autor de una *Medea* (1553) imitada de Séneca; Jacques Grévin, quien ofrece hacia 1560 una *Muerte de César*; Jean de la Taille, que en 1562 publica *Saúl el furioso*, de tema bíblico; y el hermano del anterior, Jacques de la Taille, que pese a su prematura muerte —a los veinte años— nos ha dejado *Darío* y *Alejandro*, compuestas ambas hacia 1560. Todas ellas interesan por cuanto que son el significativo inicio de un camino que iba a llevar a la tragedia francesa hacia la preferencia por los temas históricos, mitológicos y legendarios, por otra parte exclusivos del género según la preceptiva clásica. De cualquier forma, los mejores seguidores de Jodelle —que incluso le superan sin dificultad— son Robert Garnier y Montchrestien.

Garnier (1534-1590), autor de gran imaginación y perfecto asimilador de la poesía dramática, produjo una obra interesante sobresaliente por la sonoridad expresiva, lograda gracias a un verso activo en todo momento. En *Porcia*, *Hipólito*, *Marco Antonio* y, sobre todo, en *Las Judías* —su mejor obra y una de las mejores de la tragediografía del siglo XVI—, se nos presenta como un excelente discípulo y seguidor de Séneca; sin embargo, como las del autor romano, sus piezas carecen totalmente de acción, y parecen conformarse como poesía lírica simplemente enmarcada en un molde dramático. A Robert Garnier se le debe, además de las obras reseñadas, una tragicomedia de corte culto, *Bradamante*.

También consciente imitador de Séneca es Antoine de Montchrestien (1565-1621), aunque, en general, se presenta más sensible a la belleza de los asuntos a los que se aplica que su predecesor. No es por ello de extrañar que su tragedia descuelle de forma preferente por el patetismo, muy conseguido. A él se debe la publicación, ya a finales de siglo, de tragedias como *Sofonisba*, *David*, *Amán*, *Héctor*, etc., todas ellas representadas en contadas ocasiones y concebidas de forma preferente para la lectura; su interés radica, más que nada, en la presentación de ciertos personajes que preludian claramente a Racine.

## b) La comedia

De manera similar que para la tragedia, los escritores renacentistas estuvieron interesados en la innovación de la comedia, de la que hicieron declarado género culto: desligados de las *soties* y de la farsa de la Edad Media (*Epígrafes 2.c.II. y III*,

respectivamente, en el *Capítulo 12* del anterior volumen de esta obra), se ponen al amparo de la Comedia Nueva compuesta según el patrón de los antiguos o de los italianos —respetando la regla de las tres unidades y la verosimilitud de las costumbres—. Cuando resultó evidente que la comedia no podía ser representada, los autores se volvieron hacia la Antigüedad y hacia Roma, contentándose con la adaptación o la somera traducción.

El mismo Jodelle fue quien hizo presentar, a la vez que *Cleopatra* en 1552, la primera comedia regular, *Eugenio*, con toda la armadura de la comedia clásica —unidades, cinco actos, monólogos, confidencias, etc.—; los únicos fragmentos más logrados y, sobre todo, de mayor comicidad, provenían directamente de la farsa medieval. Los mismos pasos siguieron Rémy Belleau —poeta de la Pléyade (*Epígrafe 3.b.III.* de este mismo capítulo)— con *La reconocida* y Jacques Grévin con *La tesorera*, mientras que Baïf —considerado también anteriormente entre los poetas de la Pléyade— se limita a traducir comedias antiguas como el *Eunuchus* de Terencio y el *Miles gloriosus* de Plauto.

El más interesante de los comediógrafos del siglo es Pierre Larivey (1540-1611); simple traductor de piezas italianas, tiene habilidad para trasponer la acción de Italia a Francia y para modificar con acierto algunos detalles en obras como *Los Estudiantes*, *La Viuda*, *Los Espíritus*, etc. También merece reseñarse una obra de Odet de Turnèbe (muerto en 1581), *Los contentos*, fiel embrollo a la italiana con imitaciones de *La Celestina* española.

## El «Siglo de Oro» español: Renacimiento y literatura

### 1. Renacimiento y «Siglo de Oro» en España

Puede llegar a ser verdaderamente complicado establecer una cronología más o menos convincente del Renacimiento español, y ello debido a dos razones fundamentales: la primera, porque el Renacimiento, ocasionalmente discutido como movimiento cultural en España, sólo se comprende como parte de otro proceso de producción literaria más amplio conocido con el nombre de «Siglo de Oro» de las artes españolas; la segunda, puesto que la cronología y la razón de ser de este «Siglo de Oro» puede resultar de aún más comprometida explicación que el pretendido Renacimiento español.

Cabría por ello aclarar algunos términos necesarios para avanzar en el adentramiento en la literatura española del siglo XVI. En primer lugar, la correspondencia entre la producción artística y el contexto histórico y social no es determinante en este caso, pues si bien España —entendida ya como unidad nacional— entra con los Reyes Católicos en el denominado «Siglo de Oro», esto es, en su momento de máxima brillantez tanto a nivel cultural como político, histórico y social, pronto, al correr el siglo XVI, y aun sentadas tales bases, el país va perdiendo progresiva y paulatinamente su poderío en un proceso lento pero definitivo. En segundo lugar, el concepto de «Siglo» no debe ser entendido literalmente, sino en cuanto que «época»; advirtiéndose por tanto que se aventura —más que propone— una localización, y considerándose como sus límites extremos, pese a todo, la publicación de *La Celestina* (1499), por un lado, y la pervivencia de la obra de Calderón (muerto en 1681), por otro. Quiere esto decir que tal «Siglo» ocupa en realidad dos centurias, bien diferenciadas entre sí, entendidas como desarrollo, apogeo y decadencia de un mismo movimiento ideológico: el proceso estaría, como en toda Europa, presidido por el sello de la «modernidad», llegada en lo cultural gracias a la beneficiosa acción del humanismo. En España se iniciaría con el reinado de los Reyes Católicos; tendría su correspondiente ascensión y encontraría su vigor colectivo con el emperador Carlos V; y, por fin, sufriría una larga y lentísima decadencia —que habría de marcar definitivamente a España— con Felipe II y hasta Carlos II, rozando ya el siglo XVIII.

Sólo así se entiende la que ha venido siendo tradicional división del Renacimiento español a partir de los reinados de Carlos V y Felipe II (Renacimiento «italianizante»

y «contrarreformista», respectivamente, han sido llamados en ocasiones, de forma bastante gráfica), división —aunque desacertada, no errónea— que plasma el evidente proceso ideológico por el cual España, sorprendentemente, se encontró cerrada justo cuando más abierta estaba, en toda su historia, a Europa. Evidentemente, pues, dos son los momentos de este Renacimiento español: un primero de relanzamiento literario y otro segundo, largo y lento, de negación a toda transformación, de asentamiento sobre fundamentos inamovibles que empobrecieron el logro de un real Renacimiento; tal desajuste, consciente a su vez de la deuda contraída con el espíritu innovador, tendría su clara correspondencia en producciones bien diferenciadas: la primera, aún renacentista, comprendía casi instintivamente su indudable engarce con el mundo moderno, y de hecho son numerosos los logros que le debe a la comprensión de tal ideología; la segunda, basada en esta constante negación de lo nuevo y de cualquier forma de transformación, habría de cerrarse definitivamente —a todos los niveles— poco más tarde y sin solución de continuidad, para dar lugar a la fuerte tensión barroca, ya en pleno siglo XVII y casi agotado, en toda Europa, un mundo moderno que en España había sido poco más que vislumbrado. No es de extrañar por ello que el correspondiente agotamiento expresivo de la literatura española de la época, proveniente de tal negación, sea en esencia distinto del sufrido por el resto de las literaturas europeas.

Y, sin embargo, todo esto es adelantar acontecimientos; no se puede negar, aun así, que en este primer movimiento de adaptación al Renacimiento europeo —en el que España tuvo mucho, e importante, que decir— se encuentra el germen de lo que la literatura española, en su conjunto, pudo dar de sí en casi dos siglos, y quizás ahí radique su mejor logro: los autores españoles de este primer momento conseguirán, en pocos años, ofrecer una producción equilibrada, ajustada y precisa en cuyo magisterio —reconocido las más de las veces— conseguirán asentar autores posteriores sus mejores obras, todas ellas consideradas en nuestros días como «clásicas» para la literatura española.

## **2. El humanismo español**

A dos vías principales de influencia habría de recurrir España para la instauración de un efectivo humanismo: por una parte, Italia (en concreto, a través de la Corona de Aragón); por otra, Alemania (en la figura de Erasmo, amigo de muchos intelectuales españoles y protegido en todo momento —incluso frente a la Iglesia— por Carlos V). De cualquier forma, si el humanismo español no arraigó más profundamente, se debe ello a unas causas históricas y sociales bien determinadas; en concreto a la falta de una verdadera burguesía que protegiese la labor intelectual —cuya animación corrió a cargo, directamente, de los Reyes Católicos y de Carlos V— y a la carencia de unos buenos estudios filológicos, entorpecidos no sólo por el miedo a la censura

inquisitorial sino también, a partir de 1559, por la prohibición de la salida a otras universidades extranjeras, evitándose así el contacto con las nuevas ideas.

Pese a todo, el primer momento del Renacimiento español presenta una gran cantidad de producciones humanistas, algunas plenamente logradas: ya tras la llegada de humanistas italianos a la corte —Lucio Marineo Sículo en 1484, en 1487 Pedro Mártir de Anghiera— y tras el regreso, desde Italia, de ciertos estudiosos españoles, el afán humanista se percibe en los ambientes cortesanos; así, Fernando el Católico fue instruido en lo clásico por Vidal de Noya; la reina Isabel aprendió latín con Beatriz Galindo; la creación de la Universidad de Alcalá estuvo a cargo del consejero real cardenal Cisneros, etc.

#### a) Nebrija

Elio Antonio de Nebrija —o Lebrija, en Sevilla, de donde era oriundo— (1441-1522) adquirió en Italia una sólida preparación humanística; profesor en diversas universidades italianas y más tarde en Salamanca y Alcalá, era teólogo y jurista, pero destacó en el campo de la filología: llamado por Cisneros para la revisión y cotejo de los textos latinos de la *Vulgata*, base para la redacción de la *Biblia Políglota Complutense*, mantuvo en todo momento la necesidad de corregir el texto, desaliñado por la sucesión de sus versiones, pero otros maestros se opusieron y abandonó el trabajo. Autor, además, de gran cantidad de obras latinas —habría que citar sus *Introductiones latinae* y, ante todo, sus diccionarios (*Diccionario latino-español* y *Vocabulario español-latino*), primeros intentos de correspondencias léxicas con carácter sistemático y científico—, destaca su relevante *Gramática de la lengua castellana* (1492), la primera realizada de una lengua vulgar románica y la más preciada y ambiciosa de sus obras.

Dos notas apartan esta *Gramática* de similares obras europeas producidas por la misma época: la primera, el que Nebrija no sólo alabe las excelencias de la lengua vulgar castellana como equiparable a cualquiera de las clásicas, sino que tal alabanza se traduzca en la aplicación a una obra rigurosamente científica, un verdadero tratado gramatical base para otros posteriores; la segunda radica en la comprensión de un fenómeno por el que unificación lingüística y unificación nacional están en relación directa. Ya se ha dicho que el humanista en cuanto que intelectual proporciona la justificación ideológica necesaria para la instauración de un mundo moderno: necesariamente, ello debe pasar por la política; pero, a la vez, la política se hace ineficiente sin la unificación lingüística, y en esta vía se halla la *Gramática*: afirma Nebrija que tras la unificación territorial, política y religiosa, y tras la pacificación social, sólo queda que «florezcan las artes de la paz», destacando a la cabeza la lengua, sin la cual no es posible la perdurabilidad, «que siempre fue la lengua compañera del imperio, y de tal manera lo siguió que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos».

### b) Cisneros y la «Biblia Políglota»

El cardenal Cisneros impulsó de forma decisiva los estudios humanísticos en España, y a él se debe tanto la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares (1508) como la obra que debería caracterizarla en su primer esfuerzo investigador, la *Biblia Políglota Complutense*; no habiendo regateado esfuerzos para la obtención de los mejores manuscritos y la reunión de los más doctos especialistas —los conversos Alfonso de Zamora y Pedro Coronel revisaron los textos hebreos, y Juan de Vergara y Bartolomé de Castro los confrontaron—, el trabajo duró unos quince años, y la obra vio la luz de la imprenta en Alcalá en 1514 y 1517.

La *Biblia Políglota* consta de seis volúmenes, conteniendo los cuatro primeros el Antiguo Testamento en sus textos caldeo —inusual en los escritos bíblicos—, hebreo, griego y latino —este último, siguiendo la *Vulgata*—; y el quinto, el Nuevo Testamento en griego y latín; el sexto volumen es un vocabulario hebraico-caldaico, con índice de nombres y una gramática hebrea.

### c) Vives

El valenciano Luis Vives (1492-1540), judío converso y casi «heterodoxo» español por antonomasia, fue el más universal de nuestros humanistas, y quien mejor compendió en su figura el espíritu del Renacimiento original de nuestro país. Precisamente por ello sufrió en carne propia la incomprensión y, poco después, la persecución: amigo personal de Erasmo y seguidor en España de sus ideas —especialmente en lo tocante a la idea de un Estado universal—, estudió en la Sorbona, vivió en Brujas y fue profesor de las universidades de Lovaina y Oxford y más tarde en París.

Dedicado especialmente a la pedagogía, prestó especial atención —significativamente, como Erasmo— a las ramas de la filosofía cuyo objetivo primordial consiste en la instrucción de tipo moral (psicología y ética, fundamentalmente): aplicador de sus observaciones a los estudios y los sistemas humanísticos (por ejemplo, en *De anima et vita*), pretendía basar la ciencia en la utilidad, y así se explican títulos de espíritu moralista y severo como *Introductio ad sapientiam*, tratado de moral práctica, o *De institutione feminae christianae*, obra de gran influjo donde considera la actitud moral ideal de la mujer cristiana.

### d) El erasmismo español

El papel jugado en la España renacentista por las doctrinas de Erasmo habría de tener gran influencia en este primer momento del siglo XVI: si Erasmo de Rotterdam (véase el *Epígrafe 1.a.* del *Capítulo 7*) personifica y resume a la perfección el humanismo europeo, fue justamente en nuestro país donde más profundamente

calaron sus ideas, pero a la vez donde tal influencia habría de mostrarse con mayor sutileza. Su idea de la «despaganización» de Europa a través del desmonte del ritualismo y la costumbre propia del culto cristiano, y su correspondiente defensa de una religiosidad interior basada en la idea del Cuerpo místico de Cristo, fue una primera piedra de toque para una «Reforma con Roma» de notable aceptación en España, donde las mismas circunstancias sociales —convivencia de religiones y credos cristiano, musulmán y judío— habrían de favorecer los elementos de concordia, tolerancia y paz propios de la doctrina erasmista.

Protegido Erasmo —que nunca visitó España pese a invitaciones de amigos y del mismo monarca— por personajes como Carlos V y el inquisidor Manrique, su persecución se vio animada por las órdenes conventuales, a las que el humanista criticaba de forma preferente —«*monachatus non est pietas*», afirma—; en tal clima, Erasmo fue el impulsor indirecto del movimiento «iluminista» o «alumbrado», doctrina pietista —en algo antecedente de cierto protestantismo— que ejerció gran atracción sobre los conversos, quienes veían en ella una forma más adecuada que el ritual de la Iglesia. Así, para 1529, y organizado ya el movimiento tradicionalista, ciertos seguidores declarados de tales doctrinas se encontraban en prisión, acusados de iluminismo o, incluso, de luteranismo; el inquisidor Valdés condena las ideas de Erasmo y un gran número de intelectuales afines deben salir de España, marchando a diversos países en los que formaron círculos influyentes, caldo de cultivo, a su vez, de las ideas que los impulsaban.

Pese a ello, hay que reconocer en el erasmismo una gran influencia dentro de España que, quiérase o no, ha determinado un buen número de nuestras producciones clásicas: si hay quien afirma que sin Erasmo no puede entenderse el *Quijote*, su huella será aún más clara y profunda en los humanistas (p. ej., en obras como las de Luis Vives, en los *Diálogos de doctrina cristiana*, de Juan de Valdés, que le valieron un proceso y el abandono de España; o en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, donde su hermano Alfonso de Valdés ataca al papado como fuerza política y defiende, como consejero de Carlos V, la idea imperial); e incluso puede localizarse en obras de místicos y ascéticos españoles, creadores de algunas de las más influyentes obras religiosas del momento, condenadas éstas cuando no directamente sus autores (p. ej., en *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada* de fray Luis de León, en poesías de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, etcétera).

### 3. La lírica renacentista

Con las condiciones imperantes ya en este siglo XVI, puede decirse que España se encuentra preparada para recibir los nuevos modelos poéticos provenientes de Italia, ensayados en nuestro país en el siglo XV e, incluso, en el XIV, aunque se tratara de una simple copia que, en la mayoría de los casos, no encerraba gran valor. Y justamente

por ello es lógico que, junto a la poesía culta europeizante, encontremos aún los moldes propios de la tradición española, lo que no es óbice para, en un balance, resultar más favorecida la lírica de tipo italiano, también mejor valorada en el conjunto de la producción poética del momento.

### a) Boscán

I. ITALIANISMO Y RENACIMIENTO. No sería acertado afirmar que es el barcelonés Juan Boscán (1490-1542) el primero de los poetas españoles en introducir sistemática y deliberadamente los procedimientos y las formas de la lírica italiana: en verdad resultó determinante su encuentro con Andrea Navagiero en Granada en 1526, con motivo de las bodas de Carlos V, cuando el extranjero le instó a la composición poética según el modelo italiano; pero lo que hizo efectiva su producción fue un momento histórico por el que España estaba en condiciones de adaptar la ideología que había impregnado el Renacimiento italiano y, con ella, los temas y los argumentos que le eran propios —amor, naturaleza y mitología, principalmente—.

Cabría aventurar que en algo influiría el origen del poeta, cuyas condiciones, si no determinantes, pueden explicar el interés de Boscán por introducir el italianismo poético: además de la posibilidad de recurrir a la magistral tradición encauzada por Ausias March, Cataluña resumía una historia en estrecho contacto, desde hacía siglos, con la de diversos reinos italianos. Conviene también recordar que Boscán, de rica familia burguesa, se formó con el humanista italiano Lucio Marineo Sículo, quien lo introdujo tanto en el mundo clásico latino —del que se servirá en las figuras de Virgilio y Catulo— como en la poesía italiana de Petrarca, Bembo y Tasso.

II. OBRA: POESÍA Y PROSA. La obra poética de Boscán fue publicada póstumamente por su viuda en 1543, aunque la edición —nunca llevada a cabo por él mismo al considerar la poesía como intrascendente— ya había sido ordenada por el poeta. Gracias a tal previsión, encontramos tres libros bien diferenciados temáticamente, siendo el primero de ellos un cancionero de «coplas hechas a la manera tradicional española», con incesantes juegos de palabras y cierto refinamiento conceptual en una línea casi trovadoresca. El segundo libro está compuesto por 92 sonetos y 10 canciones de tipo italiano, y en él localizamos como fuente principal a Petrarca, aunque el modo de composición se acerca más al molde de Ausias March. Por fin, un tercer libro recoge una epístola a Diego Hurtado de Mendoza, en tercetos encadenados que serían propios del género; una composición en octava rima, sobre otra de tipo amoroso de Bembo; y un poema narrativo heroico sobre el tema de Hero y Leandro. En conjunto, Boscán es un poeta mediano, destacable pese a encontrarse eclipsado por su amigo y compañero Garcilaso; falto de su maestría y pasión poética, lo proveyó, sin embargo, con los medios poéticos necesarios para su producción.

Hay que citar la obra en prosa de Boscán, la excelente traducción de *El Cortesano*

publicada en 1534, a sólo seis años de la obra original, breve plazo que queda justificado por unas palabras introductorias en las que afirma la necesidad de tal versión por ser su asunto propio de «una cosa que traemos siempre entre las manos». La obra fue solicitada por su amigo Garcilaso —quien incluso le ayudó en la lima de la prosa—, confiando éste en que la mejor traducción de tan relevante texto saldría, necesariamente, de las manos de Boscán; y, efectivamente, la española resulta una de las más perfectas versiones de la obra italiana, resultado de una concepción clasicista del estilo, natural pero nunca seco, e innovador atendiendo siempre a los «buenos oídos», al gusto cortesano.

## b) *Garcilaso*

I. BIOGRAFÍA. Garcilaso de la Vega nace en 1501 (o quizás en 1503) en Toledo, de una noble familia castellana de vida pública, y se le dedica al servicio del emperador, primeramente como paje para pasar más tarde a ser soldado de las tropas españolas. Casado por conveniencia con Elena de Zúñiga, conoce en Granada, con motivo de la boda del monarca, a Isabel Freyre, dama de la corte de la emperatriz de Portugal que se va a constituir desde ese momento en el amor imposible de su vida, más aún a partir de 1529, cuando la joven se casa. En 1531 es desterrado a una isla del Danubio por asistir a la boda de un primo desaprobada por el emperador, y a los pocos meses, finalizada la pena, pasa a Nápoles con el virrey y viaja por Italia entre 1532 y 1536, volviendo esporádicamente a España para hacer testamento o para visitar la tumba de Isabel Freyre, muerta a causa de un mal parto. En ese año cae en el asalto a la fortaleza de Muy, cerca de Fréjus, en Francia, y antes de un mes, a mediados de octubre, muere en Niza a causa de las heridas.

II. TRAYECTORIA POÉTICA. Prototipo del cortesano en España, Garcilaso estuvo desde su juventud interesado por la poesía como modo de producción artística determinada, según los ideales del Renacimiento italiano; pero, evidentemente, sus versos fueron encontrando diversas acomodaciones en un breve período de tiempo de composición poética que se inicia siendo Garcilaso muy joven. Así, en su obra encontramos diversos momentos en los que se entrecruzan diferentes experiencias artísticas y, ante todo, diversos estadios vitales que habrían de ir conformando su breve obra.

El primer momento de su producción podría denominarse de iniciación al petrarquismo, tomando como modelo al más seguido de los poetas italianos, especialmente por lo que se refiere a un concreto enfoque, desde la poesía, del sentimiento amoroso. Hay aún, como momento de iniciación, ciertas imperfecciones cifradas de forma preferente en un manido conceptismo proveniente, en su mayor medida, de la poesía de cancionero del siglo xv y en cierto modo de la poesía provenzal medieval.

Posteriormente, en un momento que hay que localizar cronológicamente en los

primeros años de su estancia en Nápoles, Garcilaso se incorpora plenamente al petrarquismo no sólo como movimiento poético a nivel formal, sino también como ideología poética determinada por una nueva concepción del mundo, mejor entrevista en Italia. Inmediatamente después, entre 1533 y 1534, hay que situar la muerte de Isabel Freyre, que le sirve para expresar todo lo aprendido en una experiencia hondamente vital: paisaje y color tanto como referencias clásicas e italianas encuentran ahora su lugar justo en una producción profunda y sinceramente sentimental, ocasionalmente desdoblada en increpación y resignación, en esperanza y melancolía amorosa, al estilo de la resultante, para Petrarca, tras la muerte de Laura.

Finalmente, la poesía de Garcilaso nos muestra la alegría de un nuevo amor, desconocido éste, pero menos apasionado: en estas composiciones aparece un sentimiento de desengaño vital inusual en el poeta toledano, quien se confiesa no pocas veces cansado de su vida agitada, y no sólo a nivel personal, sino también cansado de una tarea imperial para la que no se encuentra límite.

III. LA POESÍA DE GARCILASO. Pocas han sido en realidad las composiciones que Garcilaso nos ha dejado —treinta y siete sonetos, cinco canciones, tres églogas, dos elegías y una epístola—, pese a constituirse, con ellas, como el más moderno de los poetas españoles del Siglo de Oro: «gracias a su naturalidad y a su selección — escribe Menéndez Pidal—, el habla de Garcilaso reviste ese aire de elegancia perdurable, ese sabor de modernidad para todas las épocas, debido a la atinada elección de lo más usual, de lo más popular, de lo más natural, que al fin y al cabo es lo más permanente del idioma, lo más abstraído a los influjos efímeros de la moda».

Y es que Garcilaso se destaca, preferentemente, por su lograda unión entre la perfección formal y los temas «románticos»; es decir, en este sentido casi se adelanta a nuestra sensibilidad contemporánea del sentimiento amoroso, a una ideología aún en nosotros imbuida acerca del amor, su naturaleza y sus condiciones.

Sobresale así su psicologismo, su capacidad de ahondar en la situación emocional propia gracias a la influencia de Ausias March y Petrarca; su tono melancólico, que evita toda estridencia, quizá proveniente de un convencido estoicismo ante lo inevitable en un choque entre lo utópico del ideal renacentista y la realidad circundante; y su profundo laicismo, indicio de un posible erasmismo por el que la religión se vive internamente al mismo tiempo que se comprueba en cualquier manifestación de la naturaleza, la cual, por otra parte, se encuentra en la poesía de Garcilaso como objetiva e inmediata pese a su filtración desde el «yo», idealizada pero nunca divinizada, casi sacralizada desde el paganismo.

En cuanto a la perfección formal, hay que anotar que Garcilaso maneja con maestría no superada todas las nuevas formas, adquiriendo la lengua en sus versos una flexibilidad y musicalidad encantadoras, reclamadas más tarde tanto por cultistas (que llevaron al extremo sus posibilidades) como por conceptistas (quienes veían en su verso una claridad a imitar en la poesía).

IV. LOS CONTINUADORES DE GARCILASO. Considerado como clásico ya por sus contemporáneos, Garcilaso fue objeto de estudios y comentarios por parte de críticos como el Brocense (1579), Fernando de Herrera (1580) o José Tamayo de Vargas (1622); y, sobre todo, fue, con su poesía, centro de un verdadero movimiento — conocido hoy como «garcilasismo»— que venía a seguir los presupuestos de su poesía en contra de la tradicional: Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña o Gutierre de Cetina son algunos de los nombres más sobresalientes en un grupo cohesionado tanto en lo político (son viajeros, generalmente por Italia, al servicio del emperador) como en lo literario (reconocen el magisterio de Garcilaso y Petrarca). Unidos por la amistad, presentan temas y asuntos comunes —generalmente, amorosos, mítico-bélicos y pastoriles—, y colaboran entre ellos tan estrechamente que no pocas veces se hace difícil la atribución de sus diversas composiciones.

Diego Hurtado de Mendoza (1503?-1575), poeta granadino cuya obra resulta desigual, es quizás el menos italianizante de todos ellos, y sus inclinaciones se orientan habitualmente hacia lo satírico y caricaturesco, sin que falte una poesía de filosofía moral y amorosa.

Hernando de Acuña (1520?-1580?), de Valladolid, tomó parte en hechos de armas al servicio del emperador. Poeta fácil pero ingenioso, se le deben poemas como la *Fábula de Narciso*, y escribió canciones, madrigales y sonetos, destacando entre estos últimos su mejor composición, *Al Rey nuestro señor*, que condensa en sobrios y graves versos el ideal de unidad imperial y católica de los Austrias españoles.

Gutierre de Cetina (1520-1557), sevillano, fue también poeta y soldado, luchando en Italia y Alemania y visitando Méjico. La poesía de Cetina, la mejor del grupo, es reflejo de los diversos ambientes en los que se movió, y en ella sobresalen los sonetos, algunos de absoluta perfección. Sin embargo, su fama proviene de su excelente uso del madrigal, estrofa fina, frívola y rápida de la cual puede ser considerado creador en Castilla: nadie ha escrito madrigales tan deliciosos como el delicado «Cubrir los bellos ojos» y, sobre todo, el conocidísimo «Ojos claros, serenos».

### c) *Los seguidores de la poesía tradicional*

El triunfo de las modas poéticas italianizantes no se llevó a cabo sin la oposición de cierto sector de autores que veían en la poesía de Garcilaso un modelo extranjero en todo contrario al que había venido siendo tradicional en España.

El poeta que se opuso de forma más radical a las innovaciones —escribe un tratado *Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*— fue el monje Cristóbal de Castillejo (1490-1550), paradójicamente residente durante la mayor parte de su vida —y hasta su muerte en Viena— en el extranjero, en Alemania. Su producción recuerda en mucho a la compuesta por el Arcipreste de Hita, y en ella se localizan las influencias bajomedievales de Boccaccio y los dos Arciprestes

castellanos: de poco interés resultan sus *Obras morales y de devoción*, pero no así sus *Obras de amores*, en las que, además de las anteriormente citadas, encontramos influencias de Catulo y del Ovidio del *Ars amandi*. Su mejor obra de este tipo es el *Sermón de amores*, serie de cuadros animados y pintorescos donde nos presenta las costumbres contemporáneas.

Castillejo usa constantemente los metros tradicionales, pero, sin embargo, no puede sustraerse a una nueva mentalidad que alcanza también a la poesía, y por ello no extraña encontrar una forma medieval como marco de ciertos pensamientos renacentistas. Así, por más que posea cierto fondo con precedente castellano, su epicureísmo responde claramente a una inspiración clásica.

Se podría añadir al de Castillejo el nombre de Gregorio Silvestre (1520-1569), organista de Granada, seguidor también de una escuela tradicional castellana aun cuando en una última época acepte las nuevas formas poéticas. Escribe glosas, canciones pastoriles y sátiras en verso corto, así como poemas eruditos del tipo de *Visita de Amor y Residencia de Amor*.

#### **4. La prosa imperial**

Aunque dejó pocas continuaciones, la que denominamos «prosa imperial» importa, antes que nada, como muestra de la orientación literaria que debió de seguirse en la corte. Resulta evidente que no nos encontramos ante una prosa «política» en un sentido recto, pero sí ante una producción que, sin hallarse necesaria ni directamente al servicio del círculo imperial, destaca como producto literario receptor de unas determinadas preocupaciones más o menos propias de tal ambiente imperialista.

##### *a) Guevara*

Fray Antonio de Guevara (1481?-1545) fue uno de los más famosos prosistas de la corte y, sin duda, el más decididamente cortesano de todos ellos, ya que toda su obra se concibe y orienta en y para ella. Predicador de gran fama, fue cronista de Carlos V y desempeñó diversos cargos, saliendo de la corte como obispo de Guadix y de Mondoñedo, sin que ello le impidiese visitar frecuentemente el ambiente donde mejor se movía.

Contradictoria y oscura, su obra aparece siempre rodeada por una ambigüedad tan proveniente de su personalidad como por él mismo buscada y favorecida: en pleno Renacimiento, Guevara parece ser un nostálgico de concepciones casi medievales mientras que, a la vez, prelude el Barroco español con su estilo forzado y rebuscado. De cualquier modo, queda clara su negación de los valores renacentistas: retórico por excelencia, critica hasta la ironía el saber humanista; cortesano en funciones, su

vitalismo rural —anclado en las formas de presentación más tradicionales del campo castellano— supera cualquier idealización bucólica renacentista; y su mismo estilo, inconfundible en la época, es sello propio de originalidad en un momento que —alejado aún de tales preocupaciones— basaba su quehacer en la imitación de los clásicos.

Su *Reloj de Príncipes* (también conocido por *Marco Aurelio*), compuesto ya para 1524 pero no publicado hasta 1528, corrió de mano en mano como manuscrito y le proporcionó una rápida y merecida fama; declarando un fin moral del cual, sin embargo, se hallaba muy lejos, la obra se basa en la vida imaginaria del emperador Marco Aurelio, modélica para la educación de príncipes cristianos. El didactismo, constantemente interrumpido con frecuentes historias, cuentos y fábulas, se diluye en un tono irónico diametralmente opuesto al grave de la producción de los erasmistas españoles —y recuérdese en concreto el admirado *Enchiridion* de Erasmo como propuesta de educación del caballero cristiano prototípico—.

Las *Epístolas familiares* (1529) son lo más interesante, hoy, de su producción: también muy leídas en su época —fueron pronto traducidas a distintos idiomas—, son un ameno reflejo del tiempo del emperador, recogiendo anécdotas, noticias y costumbres curiosas con gran tino de observador atento y curioso. En realidad, como género epistolar sólo responden a la tradición retórica latina por la cual la carta se conformaba como perfecto instrumento de comunicación, mientras que su «familiaridad» se ciñe al tono, las más de las veces libremente despreocupado y liviano, moralizador y consejero en otras ocasiones.

Hay que recordar, por fin, su *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea* y el *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, dos producciones afines en las que pone en entredicho la vida cortesana. La primera, más lograda, nos presenta a un Guevara al margen de la idealización bucólica que ofrecía lo rural como refugio intimista; exhibiendo, en cambio, un goce de la vida estrictamente material, basado en lo sensual y desvinculado de cualquier espiritualismo a la moda. La segunda pretende poner en guardia ante la difícil vida cortesana, a la vez que el pragmatismo siempre presente en Guevara provee con un manual básico de «supervivencia» para la vida palaciega.

## b) Alfonso de Valdés

El más efectivo modelo de lo que habría de ser la prosa imperial —tanto a nivel estilístico, pulido y clásico, como a nivel temático— queda resumido a la perfección en Alfonso de Valdés (muerto en 1532), primero latinista y poco más tarde secretario personal del emperador, y sin duda uno de sus hombres más fieles. Erasmista declarado —mantuvo con el humanista alemán una extensa correspondencia— y partidario incondicional de la política de Carlos V, en quien veía a un posible instaurador del ideal Estado cristiano teorizado por Erasmo, sus textos se orientan

siempre a la justificación de sus esperanzas políticas y religiosas.

La mejor exposición de tales extremos la encontramos en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527), donde dos personajes nos ofrecen su punto de vista sobre el saqueo de la ciudad por las tropas españolas: Lactancio expone la razón política según la cual se exculpa totalmente al emperador, mientras que culpa a la corte pontificia de corrupción y justifica el saqueo como acción divina en favor de la cristiandad entera.

El *Diálogo de Mercurio y Carón* encierra mayor mérito literario, y viene a ser una sátira de carácter social y colectivo emparentada con el género de las *Danzas de la Muerte* medievales. El grueso de la crítica va dirigido en este caso a los monarcas francés e inglés —Francisco I y Enrique VIII—, enemigos del emperador español, quienes encuentran su trasunto en el mal rey acompañado de las doce almas impías, frente al buen monarca —configurador de una verdadera política cristiana— Carlos V, alabado por la gloria de las doce almas piadosas.

#### c) Juan de Valdés

Hermano de Alfonso, Juan de Valdés (muerto en 1541) destacó por sus ideas reformistas; publicado su *Diálogo de la vida cristiana* en 1529, el texto no fue bien recibido por la Inquisición, que procesó al autor, viéndose obligado a marchar a Italia, donde formó un círculo afín al reformismo erasmista pero cercano ya a presupuestos protestantistas.

De sus restantes obras conservadas, sobresale, aparte de la anterior, su *Diálogo de la lengua*, tratado práctico del castellano concebido para dilucidar ciertas cuestiones gramaticales confusas para sus interlocutores extranjeros. El interés por las lenguas vulgares, propio del Renacimiento europeo, encuentra en esta obra su referencia española, y ello por parte de un autor que, como Juan de Valdés, no poseía —así lo reconoce él mismo— conocimientos lingüísticos. La obra interesa, ante todo, como testimonio del estado del idioma en el siglo XVI y como eco de las opiniones lingüísticas del momento; en cuanto a su mérito principal, destaca el estilo, que, aun descuidado, revela el afán de naturalidad de la prosa, según afirma el mismo Valdés: «El estilo que me tengo es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo».

#### d) Villalón

Cristóbal de Villalón (1510-1558), de Valladolid, ha sido tenido por uno de los más importantes erasmistas españoles, y sin duda uno de los más completos eruditos del momento; en cuanto a lo último, es indudable que Villalón debió de formarse en un ambiente humanista de amplia resonancia, pero, respecto a su erasmismo, no es suficiente la forma de diálogo —común a todo el Renacimiento— ni la erudición

clasicista que presenta su obra.

El *Cróton* desborda vida imaginativa y es una de las producciones en prosa más amenas del momento, al mismo tiempo que, sin duda, la más lograda «novela» hasta la aparición de Cervantes. Ello se debe fundamentalmente al valor otorgado en el seno de la obra a la palabra como instrumento de fabulación, por lo que no importa tanto la sátira como el modo de contarla, el valor vital que toda narración encierra. Integrada por diecinueve cantos —puesto que el protagonista, el Gallo, los «canta»—, cuya estructuración recuerda la narrativa bajomedieval de Boccaccio y Chaucer, sobresale en todo momento un ansia vital aproblemática y nunca idealizada, un complacerse en la escritura como divertimento donde sólo importa lo narrado, la experiencia vital comunicada por el Gallo —transmigración del alma de Pitágoras— a su dueño, el zapatero Micilo.

No debe de ser de Villalón, por el contrario, *El viaje de Turquía* que se le ha venido atribuyendo, de autor indudablemente erasmista (quizás, apunta la crítica, el médico Andrés de Laguna) según se desprende de su finalidad didáctica y formativa, inexistente por completo en el *Cróton*. Libro curioso y pintoresco, en él se nos narran las farragosas aventuras de Pedro de Urdemalas, apresado por los turcos en aguas italianas y conoedor, en más de dos años, de gran cantidad de países. La obra es un pretexto para la presentación de costumbres y creencias, pero, ante todo, para la adquisición de conocimientos y actitudes enfrentadas críticamente a las de la España contemporánea, especialmente en lo que se refiere al aspecto religioso y educativo.

## 5. La historiografía

Con una extensa producción, la historiografía, considerada en cierta medida como «otra» prosa imperial —producto de una concepción política determinada—, contemplaba su propia época, a la luz del mítico clasicismo romano imperial, como el hacerse de una grandiosa tarea a todos los niveles —construcción de un Imperio mediante la diplomacia, la guerra y la conquista, incluso mediante la religión, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo americano—.

### a) Los historiadores del Imperio

Medieval por su entronque —sigue la *Crónica General* de Alfonso X—, la obra histórica de Florián de Ocampo (1499-1558) resulta moderna en su pretensión de aunar historia y narración, lo que lo convierte en antecesor de los historiadores del momento aun considerados los numerosos errores de su *Crónica General de España*. Tomando un camino —la historización del pasado nacional— que el género abandonaría pronto, su obra, casi a caballo de la ficción, encuentra su valor en lo narrativo, aproximándose más a la novela histórica que a la disciplina historiográfica

propiamente dicha.

Entre los autores que se ciñeron a la producción de una escritura del imperialismo español coetáneo hay que destacar a Pero de Mexía (1499-1552), cronista imperial y autor de la *Historia imperial y cesárea*, resumen de la vida de los césares y de los emperadores de Alemania hasta Maximiliano I. La inconclusa *Historia de Carlos V*, redactada ya como cronista de la corte, sólo llega hasta la coronación del emperador en Bolonia por Clemente VII. Su valor principal es la gran atención dispensada al estilo, altamente artístico y muy seguido posteriormente en el género.

Y si al valor de la prosa nos remitimos, el más puro estilista de los historiadores en castellano es Luis de Ávila (1503?-1573), gran admirador de Carlos V —al que acompañó en su confinamiento en Yuste— y autor de un preciado *Comentario de la guerra de Alemania* sobre las campañas de los años 1546 y 1547, escrito en un castellano preciso y elegante.

La crónica festiva y burlesca del reinado, contrapunto de la hasta aquí considerada pero igualmente exacta, la debemos al bufón Francesillo Zúñiga (muerto en 1532), quien exhibe en su *Coronica istoria* un mordiente ingenio fuera de lo común, aplicado en este caso a los integrantes de los círculos cortesanos próximos al emperador. Bien considerado por el monarca, anónimos enemigos consiguieron hacerle perder tal favor, y murió asesinado en su villa de Navarredonda, probablemente por orden de algún notable.

## b) *Los cronistas de Indias*

I. CONQUISTA Y CRÓNICA. El descubrimiento de un Nuevo Mundo —pese a que su descubridor murió convencido de haber abierto una nueva ruta hacia la India— significó no sólo una orientación del imperialismo español, de su catolicismo o de su política, sino, más aún, una revisión de la concepción del mundo y, sobre todo, una confrontación con una realidad distinta que habría de dar lugar a diversas actitudes, a veces opuestas entre sí.

La postura más inmediata fue la del intento de conformación de la realidad americana desde los moldes europeos, lo que debió de favorecer la idea de una América mítica; dejando aparte el *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, la primera prueba de tal actitud son las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, serie de informes (1519-1526) que, siguiendo modelos latinos, dan cuenta de la conquista de Nueva España (México), la lucha con los aztecas y las riquezas del territorio en una visión partidista y siempre en alabanza del emperador. Igual idea guía la *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gómara (1512-1572), capellán de Cortés en España, quien pretende hacer de éste héroe prototípico del Imperio.

II. LA NUEVA REALIDAD. Historiadores poco posteriores tomaron conciencia de la novedad que suponía América, desapareciendo de tal modo la seguridad ideológica,

netamente conquistadora, que había caracterizado la primera producción. Sirviéndose de nuevos recursos estilísticos en la descripción de la realidad americana, son los conformadores de una tendencia por la cual se pierde la actitud de certeza que había venido caracterizando la actuación de los españoles en el continente, reconociéndose así limitados en la interpretación de una realidad no pocas veces incomprensible.

Destaca la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, quien se opone —afirma— a las falsedades de López de Gómara: intenta una descripción más directa basada, dado su origen humilde, en tradiciones épicas y caballerescas medievales. Más directa aún es *Naufragios* (1536), del marino Cabeza de Vaca: narra su aventura como superviviente de un naufragio en la costa de Florida hasta llegar, diez años más tarde, a un destacamento en México. En la obra, el español no es ya el conquistador, sino el hombre primitivo que intenta sobrevivir en una naturaleza maravillosa, imponente y siempre adversa cuyo amo es el indio; desaparecen además los esquemas tradicionales y echa mano de los elementos más fantásticos de la novela de caballería para describir una aventura realmente épica e increíble.

III. LOS GRANDES CRONISTAS. Entrados ya en el juego de contradicciones que la conquista implicaba, se deben mencionar las obras que mejor comprenden el espíritu americano desde una perspectiva en todo imparcial: fray Bartolomé de las Casas (1470-1556), dominico sevillano que llegó a ser obispo de Chiapa, en México, es el más conocido de los cronistas americanos con su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542). De las Casas, conquistador antes que sacerdote — parece ser que se ordenó con motivo de su experiencia americana—, reproduce en su obra, quizá con demasiada pasión, una contradicción fundamental por la cual un mundo moderno como el europeo se cuestionaba su propia validez: así, al defender al indígena como bondadoso por naturaleza frente al hombre blanco corrupto, fray Bartolomé de las Casas negaba también la validez de la colonización española por considerar lo civilizado como perverso de por sí. Distinta es la comprensión de lo americano por parte de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), quien con su *Historia general y natural de las Indias* insiste en un análisis riguroso y científico de la realidad americana, proporcionándonos las primeras noticias fiables sobre las tierras, la fauna, la flora, las costumbres y las razas del Nuevo Continente. Si es cierto que en su obra falta cierto rigor, tampoco lo es menos que Fernández de Oviedo logra, en el siglo XVI, un estudio científico que no volverá a repetirse en España hasta el siglo XIX.

## 6. La prosa narrativa

Como ya se ha dicho en el *Epígrafe 4* de este capítulo, la que allí hemos llamado

«prosa imperial» no habría de encontrar continuadores, pese a gozar de un cultivo preferente en este primer momento del Renacimiento español. Caso contrario es el de la prosa narrativa, que, aun sin ser abandonada, no encuentra grandes nombres: lógico en un momento de aperturismo que el género se oriente hacia moldes más o menos humanistas —recuérdese la importancia del género «diálogo»—, mientras que la ficción se hace innecesaria. La situación será inversa a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando la negación de los logros renacentistas nos lleve, por una parte, a la prosa religiosa —lectura «a lo divino» del humanismo—; por otra, a una literatura «de evasión». Sin embargo, en contrapartida —y casi para hacernos renegar de un mecanicismo literario—, el erasmismo imperante, pero ya asimilado y casi inefectivo tanto como condenado, da a la luz una obra maestra de la literatura española, el *Lazarillo*.

#### a) El «*Lazarillo de Tormes*»

El libro titulado *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* apareció en tres ediciones simultáneas en el año 1554, lo que podría indicar que quizá la obra conociese otra edición anterior o, al menos, una difusión manuscrita. Lo que sí resulta imposible es la determinación de su autor, puesto que ya esa edición del *Lazarillo* se nos ofrece como anónima, tal como debió de conocerse desde un principio; en realidad, tal anonimato responde a una intención bien determinada, consistente no sólo en burlar la censura inquisitorial, sino más aún, en una razón de coherencia con el relato.

Tal coherencia radica en su carácter pretendidamente autobiográfico, como ya nos advierte el título; como tal autobiografía de Lázaro, nacido junto al Tormes de una familia de baja condición, el protagonista —en forma casi epistolar, pues con una carta comienza la novela— se aplica a una narración retrospectiva desde el presente, justificando una ascensión social que, irónicamente, acaba en el más completo deshonor —como afirma Lázaro Carreter, la novela sería la «historia de un proceso “educativo” que entrena el alma para el deshonor»—. Es por ello por lo que se ha podido afirmar que el *Lazarillo* es la antítesis de la novela de caballerías o de la novela pastoril española del momento: a un héroe virtuoso, la novela picaresca contrapone un antihéroe de vida miserable, rodeado de una sociedad, a la vez que corrompida, fijada en las condiciones más materiales de vida, opuestas por tanto a las presentadas en el resto de la prosa narrativa del Renacimiento, idealista por naturaleza. Por esta razón, la que Lázaro llama «buena fortuna» se fundamenta en su consentimiento para ser el marido de la manceba del arcipreste de San Salvador, quien en algo así como una moraleja final, le recomienda al protagonista: «no mires a lo que puedan decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho», diametralmente alejado, pues, del idealizado honor caballeresco y amoroso.

Lázaro, habiendo pasado su padre a la cárcel por unos hurtos y muerto en «cierta

armada contra moros», convive junto a un ciego engañoso, un clérigo avaricioso, un escudero venido a menos, un fraile alcahuete, un buldero farsante y un alguacil que no logra imponer el orden, para por fin acabar siendo pregonero en la ciudad donde el arcipreste le consigue como mujer a su propia manceba. Se trata de todo un proceso que pone de relieve las verdaderas condiciones de vida de la España del siglo XVI, donde a la grandeza épica se opone una sociedad empobrecida y envilecida, preocupada no de los grandes ideales renacentistas, sino de su propio existir cotidiano marcado por la inmediatez y la falta de horizontes. En este sentido, el *Lazarillo* es la más realista de las obras que nos brinda la primera mitad del siglo XVI en España, si bien la realidad se nos ofrece como algo más que como simple marco de verosimilitud en el relato: se encuentra, sobre todo, en la propuesta —digamos— de «deshonor» irónico, en esa conducta personal y social perfectamente plasmada que nos extraña mucho menos, en pleno siglo XX, que el ideal caballeresco o amoroso platónico, tan alejado de nuestra perspectiva. Pese a calificarse frecuentemente tal realidad de negra y oscura, el proceso del protagonista, justificable, nos parece, más aún, verosímil, sobre todo a la vista de su vida anterior; ahí está, justamente la intención del autor, su coherencia narrativa, de tal forma que la insistencia en la presentación de los elementos que conforman al Lázaro niño no es sino base para la posterior elección de su propia forma de vida adulta, alejada de cualquier sublimación.

Si el anónimo autor del *Lazarillo* ha logrado una verdadera novela al subordinar todos los elementos a una intencionalidad narrativa —en este caso, el desvelamiento progresivo del proceso que lleva al protagonista al «caso», es decir, a la aquiescencia de la relación entre su mujer y el arcipreste de San Salvador—, no hay que olvidar que tales elementos están frecuentemente entresacados de fuentes perfectamente identificables. Recordemos, por un lado, *El asno de oro* de Apuleyo, las *Confesiones* de San Agustín, el *Spill* de Jacme Roig y una conocida serie de autobiografías de contemporáneos, obras todas éstas que se distancian del *Lazarillo* por su moralismo más o menos encubierto, distinto del irónico pragmatismo que impregna la novela picaresca. Aparte de tales fuentes, habrá que considerar la influencia de *La Celestina* y su seguidora más directa, *La Lozana andaluza*, así como, sobre todo, de las tradiciones folklóricas, recogidas directamente o a través de la narrativa europea, en especial la italiana, cuyas «*novelle*» eran muy difundidas.

Es difícil establecer cuál es el sentido último del *Lazarillo*, obra indudablemente precursora de un Barroco que pondrá en entredicho los «logros» del renacentismo español y europeo en general. Se podría afirmar que, en definitiva, sobra cualquier interpretación, pues lo único realmente sólido que encontramos en el *Lazarillo* es la comicidad: Lázaro declara que «podría ser que alguno que las lea [cosas tan señaladas] halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite», y ciertamente parece que su intención no va más allá, pues a fin de cuentas enfoques críticos de la religión o de las clases sociales no alarmaron a los inquisidores de la

época. Leída su propia «virtud» en clave irónica, no es creíble que el *Lazarillo* sea más que un producto de un escéptico marginado, afirmándose como negación de toda idea de progreso propia del mundo moderno y dejándonos una visión pesimista del hombre —contrapunto del debate renacentista sobre la dignidad humana— y del mundo, cuya clave, pese a todo, radica en un tono siempre humorístico y a veces irreverente.

De éxito más que limitado en su tiempo, pocos personajes se hicieron con el sentido último del *Lazarillo*; condenado por la Inquisición en 1559, en 1573 conoce una edición expurgada que no evita publicaciones en el extranjero y continuaciones posteriores. La mejor de ellas sería el *Guzmán de Alfarache*, verdadera novela picaresca cuyo éxito contribuiría en gran medida al de la novela anónima en un momento, sin embargo, en el cual no se estaba —menos aún— en condiciones de entenderla. Pese a ello, son ciertas las noticias de la lectura de la obra por parte de los mejores escritores del momento: Cervantes, Timoneda, Góngora, etc., la leyeron, y habría de ser Mateo Alemán el encargado de lograr una efectiva continuación en su *Guzmán de Alfarache*. La *Segunda parte del Lazarillo*, de 1555, no capta el sentido de la novela, y discurre como una alegoría moral en la que el protagonista acaba convertido en atún; más acertada es la obra de Juan de Luna, predicador protestante que en París publica en 1620 una continuación satírica de gran realismo donde las críticas van dirigidas al clero y a la Inquisición.

#### b) *Continuaciones de la narrativa medieval*

I. «LA LOZANA ANDALUZA». La obra de Francisco Delicado —anónima en todas sus ediciones—, *La Lozana andaluza* (1528), es una clara continuación de *La Celestina* bajomedieval; participa con ella de la ambientación en cierto sector de la refinada sociedad cortesana y, como ella, queda fijada especialmente en el personaje femenino, en este caso en la juventud que ha de llevar, necesariamente, a la posterior labor celestinesca: la Lozana vive sus agitados días de juventud en una Roma cortesana y hedonista, gozadora de su propia condición de modernidad y libertad, incluso para la mujer. Guiada por Rampín en su recorrido a través de la ciudad, Lozana se dedicará al goce del amor desde la amoralidad —no inmoralidad— más desenfadada, en un ambiente colorista que apresa a todos los personajes que por él discurren. Vitalista por antonomasia, la protagonista se nos presenta, como los demás personajes, sin complicaciones, en un intento de reflejar una vida aproblemática y desdeñosa del futuro, preocupada sólo de su goce existencial presente.

II. LA NOVELA DE CABALLERÍAS. Tono muy distinto presentan las novelas de caballerías, muy frecuentes aún en España pese a consistir en una evidente continuación, idealizada y literaturizada, de los presupuestos de la nobleza caballeresca medieval: recordemos que, aunque anterior en su escritura, el momento

de difusión del *Amadís de Gaula* de Montalvo es justamente éste de principios del siglo XVI (de 1508 es la edición que conservamos). Él mismo es autor del quinto libro de la novela, el titulado *Sergas de Espladián*, tomando como protagonista al hijo de Amadís (de tales libros de caballerías ya se ha hablado en el volumen II, *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 19*).

Si en las obras anteriormente consideradas —el *Lazarillo* y *La Lozana andaluza*— el tono idealista desaparece por completo, aquí, por el contrario, campea un subjetivismo brillante y ampuloso, quizás el menos «renacentista» de la prosa del siglo XVI: con un movimiento continuo pero siempre repetido, una concepción amorosa de situación medieval y un sentimiento de la naturaleza que sólo sirve de marco para la acción, la novela de caballerías, salvo en el caso del *Amadís*, se nos aparece como anacrónica. Sus continuaciones fueron habituales durante todo el siglo, y algunas de las obras atrajeron a personajes de cultura reconocida e indudable gusto, lo que no evitó que fueran combatidas como perniciosas, solicitándose la prohibición de su publicación. Junto al *Amadís* podría citarse el anónimo *Palmerín de Oliva* (1511), dentro ya de las convenciones del género; de estilo pobre y seco, pesada en ocasiones, motivó un segundo libro, *Primaleón*, que habría de dar lugar, a su vez, a otra serie de novelas. También fue ocasión de continuación para el portugués Francisco de Moraes en su *Palmerín de Inglaterra* (1544, traducción de 1547) —que se considerará en el *Epígrafe 1.b.i.* del *Capítulo 6*—.

## 7. El teatro renacentista

La influencia italiana no conseguirá, en el teatro, la definitiva orientación del género en España, y los autores que, a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento —Juan del Encina y Lucas Fernández, fundamentalmente (véase en el volumen II el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 18*)—, intentan nuevos caminos dramáticos, no consiguen apartarse de una producción en casi todo religiosa, al estilo de la medieval anterior. Precisamente en esta vertiente religiosa habría que citar a Diego Sánchez de Badajoz, cuyas farsas religiosas, de indudable interés dramático, son las mejores del momento, y las primeras en incorporar —tímidamente— unos complejos personajes alegóricos como propios de ciertas obras religiosas.

Pese a todo, en este primer momento del siglo XVI ciertos dramaturgos se esforzaron por crear un teatro válido, estructurado de forma que sirviera a nuevos fines escénicos; esencialmente clasicista, tal teatro abandonará en mayor medida que el posterior los elementos tradicionales, sin que ello conlleve el olvido. Hasta poco más tarde, la tónica general es, justamente, la desorientación, si bien ciertos logros abrirán el camino al posterior género dramático de mediados del siglo XVI, antesala del poco más tardío teatro clásico español del siglo XVII.

### a) Torres Naharro

El más interesante de los dramaturgos es Bartolomé de Torres Naharro (1485?-1520?), el primer autor que sistematizó en su obra las teorías del género y preocupado por la escenificación del espectáculo: *Propalladia* (1520) recoge toda su producción, y en su prólogo defiende la comedia frente a la tragedia, tomando como modelos a Terencio, Plauto, Horacio y a los autores italianos, quienes, sin embargo, siempre consideraron la comedia «género menor». Propone una especie de tragicomedia en cinco actos siempre «decorosa», esto es, ajustada a lo verosímil aun en su caracterización más fantástica.

Destacan en su *Propalladia* dos tipos de comedia, «a noticia» y «a fantasía», esto es, de base real o ficticia. Entre las primeras sobresalen *Soldadesca*, presentación de una compañía que parte a la guerra, con su rudeza, brutalidad y corrupción; y *Tinellaria*, poema macarrónico en varios idiomas y dialectos que describe la vida de la servidumbre en un palacio cardenalicio, con lo que conlleva de holganza y parasitismo. Entre las segundas, las comedias «a fantasía», sobresalen *Seraphina*, debate agrio y tenso sobre un problema de bigamia; e *Ymeneia*, la mejor de sus obras, que versa sobre el tema del honor y la venganza y presenta muchos de los elementos que van a ser propios de la comedia española del siglo siguiente.

### b) Gil Vicente

Portugués que, como gran parte de sus compatriotas, escribe en castellano, Gil Vicente (1465-1537) destaca en su labor dramática, una de las más extensas entre las de sus contemporáneos; de las cuarenta y dos piezas que se le conocen, sólo siete se encuentran en portugués, aunque abunda en la escritura donde mezcla ambos idiomas.

Se le debe un teatro religioso cercano al de Lucas Fernández y Encina, sobresaliente de forma especial en las piezas de Navidad (*Auto de los Reyes Magos*, *Auto de la Sibila Casandra*, *Auto de los cuatro tiempos*, etc.) y, sobre todo, en una obra original, la *Trilogia das Barcas*, las dos primeras —*Barca do Inferno* y *Barca do Purgatorio*— en portugués, la tercera, quizá la mejor —*Barca da Gloria*—, en castellano. Relacionadas con las *Danzas de la Muerte*, en las *Barcas* existe una crítica social mucho menor, prácticamente nula, y especialmente en el momento de la intervención divina para auxilio de los poderosos.

En su teatro profano son muchos los elementos que se barajan, desde los estrictamente literarios a los tradicionales, en una riqueza no pocas veces caótica; tres son las comedias en castellano que se nos conservan: la *Comedia do viuvo* (*Comedia del viudo*) presenta dos acciones poco cohesionadas, pero, también, motivos muy recurridos en el teatro posterior, como el del «disfraz» y el del matrimonio como restauración de la jerarquización social. La *Tragicomedia de Don Duardos* es lo

mejor de su producción profana: basada en la novela de caballerías *Primaleón*, presenta nuevamente un argumento por el que el amor se pone a prueba mediante el disfraz, importando en este caso tanto el avance en la presentación lírico-dramática del sentimiento como su renovada perspectiva de consideración, más alejada de los moldes medievales que en anteriores obras. Por fin, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, poco lograda, parece más una ironización literaria del texto de Montalvo que una efectiva dramatización, quizá —por otra parte— no pretendida.

## El «Siglo de Oro» español: Renacimiento y Contrarreforma

### 1. Renacimiento: limitación y negación

Muchos han sido los intentos para la clarificación de los aspectos literarios en la España de la segunda mitad del siglo XVI: en pleno Siglo de Oro, se evidencia a tal altura de la centuria un cambio de orientación en la producción literaria. Pero no se puede señalar una causa única para este proceso, por otra parte ignorado por los escritores del momento: si el humanismo —como se ha dicho repetidamente— es la piedra de toque para la instauración del Renacimiento literario, no existe conciencia, sin embargo, de esta reorientación artística, propia, por otra parte, de toda Europa. El intelectual de la segunda mitad del siglo XVI cree insertarse aún en un mundo moderno en el que no ha habido ruptura, pero justamente esta insistencia en el estatismo de un proceso conforma una producción artística diferenciada.

El Renacimiento queda invalidado en cierto momento en toda Europa, y en primer lugar en Italia, su propia cuna; el «esteticismo» como fórmula artística (véase, p. ej., en el *Epígrafe 4.a.i.* del *Capítulo 1*) se instaura en modo de hacer literatura, pero como concepción no exclusiva del Renacimiento, sino casi como una necesidad de cualquier «clasicismo»; el cual, una vez fijado, sólo puede repetirse a sí mismo constantemente buscando una razón de ser en lo exaltado, lo forzado y lo rebuscado: esto es, en lo que Giorgio Vasari (véase el *Epígrafe 4.d.* del *Capítulo 1*) llamó la «*maniera*» —de «Manierismo» se ha calificado ocasionalmente este momento de transición—, insistiendo en lo que el término implicaba de imitación de los modelos, y no ya, como en el período anterior, de la misma realidad. Asistimos, en definitiva, a una tensión entre el naturalismo anterior y el formalismo presente, entre lo sensual y lo espiritualmente sublimado, entre el entronque con la tradición clásica y un decidido afán de novedad —pero no todavía de originalidad—.

Todo lo dicho queda, así pues, como razón artística que pueda explicar esta reorientación, general a todo el Renacimiento europeo. Pero en España tales razonamientos deben acompañarse de una aclaración del contexto en que nos movemos: si el humanismo, especialmente erasmista, había configurado el Renacimiento español, éste queda radicalmente negado en la España de Felipe II: recuérdese que su antecesor Carlos V pretendía hacer del cristianismo batallador

justificación política del Imperio, expansivo gracias al apoyo, precisamente, de los erasmistas, quienes veían en él al «príncipe cristiano» ideal. Para Felipe II, tal ideal no fue justificación, sino razón de ser, y su tarea comenzó, precisamente, por la persecución de cualquier herejía, en primer lugar la erasmista; la idea de España como pueblo elegido por Dios se hizo principio político, especialmente a partir de Trento, concilio cuyos principios fueron ley en España en una versión «a lo divino» de los ideales imperiales de Carlos V. Mientras el clasicismo renacentista quedaba definitivamente cerrado en toda Europa, en España tal clima social, político y cultural coincidía con la reorientación del pensamiento, caracterizado aquí por el estatismo, frente a la salida de la crisis por medio de la ciencia que, no sin dificultades, se ofrecía en gran parte de Europa —a donde debieron marchar gran número de pensadores españoles—.

## 2. La poesía

### a) Herrera

Aunque proveniente de una familia humilde, Fernando de Herrera recibió una esmerada educación y tomó órdenes menores; beneficiado de la parroquia de San Andrés de Sevilla, no ambicionó mayores cargos para mantener así su independencia: orgulloso y altivo, apartado siempre del vulgo, se entregó casi por completo a la producción de su obra poética. Su mérito principal consiste en la plena adaptación del italianismo y del petrarquismo en España, presuponiendo ahora una mayor conciencia de elaboración culta: más concentrada, enérgica y medida, la producción de Herrera conlleva la creación de un lenguaje poético especializado que comienza a separar deliberadamente lo culto de lo vulgar, por lo que ha querido verse en Herrera el nexo de unión entre Garcilaso y la pretendida escuela andaluza (o antequerano-granadina) a la que Góngora dará magistral remate (*Epígrafe 2 del Capítulo 1* en el volumen IV).

Publicados algunos versos de tema amoroso en 1582, sólo póstumamente, en 1619, se da a la luz la totalidad de su obra, gracias a la edición a cargo de su amigo Pacheco. De cualquier forma, se perdieron por ignoradas razones composiciones fundamentales, como la *Gigantomaquia*, *El robo de Proserpina* o el *Amadís*, aunque se nos ha conservado casi en su integridad la lírica amorosa. Ésta, pese a su convencionalismo —su amor por la condesa de Gelves parece poco sentido—, es una de las más logradas del Renacimiento, y en ella la elaboración se realiza tanto a nivel formal (variedad de imágenes, vigor y plasticidad) como a nivel conceptual, exhibiendo un denso neoplatonismo amoroso anclado en Petrarca, Ausias March y los antiguos cancioneros; según tal filosofía, la amada invita al poeta a la contemplación de Dios por medio de su propia belleza, adelanto de la divinizada

Belleza absoluta.

Su poesía heroica ostenta una magnífica grandilocuencia y un inusitado sentido narrativo. Estrechamente unida, en la mayoría de los casos, a la alabanza de don Juan de Austria, sus fuentes fundamentales las encontramos en los clásicos y en la Biblia, donde descubre un quehacer narrativo, vigoroso y efectivo. No por ello deja de lado el cancionero petrarquista, gracias a cuyo molde expresivo logra composiciones como *A don Juan de Austria*, donde la retórica pagana y mitológica sirve al triunfo alcanzado en la guerra de las Alpujarras; *Al santo rey don Fernando*, encuadre del paganismo clasicista en un acento definitivamente cristianizante; o *A la batalla de Lepanto*, ya de motivos exclusivamente religiosos, la obra más plenamente identificada con los ideales de Felipe II.

### b) Fray Luis de León

I. VIDA Y PENSAMIENTO. Si la figura de Herrera ha querido tomarse en ocasiones como arranque de una «escuela andaluza» a partir de la poesía de Garcilaso, la de fray Luis de León (1527-1591) personifica la de una pretendida «escuela salmantina». Nacido fray Luis en Belmonte (Cuenca), perteneció a la orden de los agustinos y fue catedrático de la Universidad de Salamanca; encarcelado en 1572 por una traducción y exposición del *Cantar de los Cantares*, se le liberó cuatro años más tarde, resultando elegido poco antes de su muerte Provincial de los agustinos de Castilla.

Dentro de la tradición agustiniana, su obra se caracteriza por la conjunción de platonismo y cristianismo según la cual el mundo es un reflejo del cosmos divino, incluyéndose las ideas humanas como copias imperfectas de las de Dios. De ahí justamente su aversión a lo caótico y su anhelo de paz como orden y armonía movida por el amor; siguiendo tal pensamiento, atribuye a la poesía una finalidad sagrada por su valor como instrumento de orden trascendente, de tal modo que su afán por la perfección y por la claridad formal nace de un intento de reproducción del pensamiento en tanto que éste, a su vez, refleja el concierto del cosmos divino.

II. OBRA POÉTICA. Considerada por él como superflua e imperfecta, la obra poética de fray Luis se vio sometida, sin embargo, a una labor de constante pulimento y corrección, por lo que sus evidentes descuidos debemos de atribuirlos a una voluntad de estilo propia. Seguidor de Garcilaso, en fray Luis resulta clave, aparte de su tendencia a la concisión, la utilización de la lira, forma estrófica de la cual ha llegado a ser maestro: modificada y conformada a su gusto, se ha tenido en cuenta su valor como medida apropiada para la contención que evita lo superfluo. Y así, influido también por Horacio, su poesía rezuma una sobriedad y elegancia en conexión con un concreto ideal de vida basado en la «*aurea mediocritas*». En sus poemas, pese a todo, encontramos una clara evolución, desde tal ideal en clave no estrictamente religiosa a

la intensa nostalgia de Dios; pasando para ello por un gradual acercamiento al «yo» a través del arrebató religioso, seguramente fortalecido con su estancia en la cárcel.

La *Oda a la vida retirada* es una magistral variación sobre el tema del «*Beatos ille*» horaciano (véase, en el volumen I, el *Epígrafe 2.b.II* del *Capítulo 12*), encontrando el tema en esta ocasión una más profunda significación: el poeta describe aquí las bellezas naturales como símbolo del «concierto» (armonía) de la creación, en contraposición a los terrores de un naufragio también simbólico. Se nos aparece una naturaleza moralmente instructiva como escuela de amor puro, armonizada, concertada con el amor divino que la rige; el hombre, sin embargo, no consigue tal paz, pues debe pasar antes por el sometimiento de los sentidos a la razón, y de ésta a Dios.

La *Oda a Salinas* es la más profunda intelectualmente de sus composiciones, y a la vez la que consigue —paradójicamente— una mejor exposición de su sistema de pensamiento: Salinas, músico organista, catedrático de Música de la Universidad de Salamanca y amigo del fraile agustino, estaba familiarizado con la especulación metafísica sobre la armonía del Universo. El poema describe el efecto de la música de Salinas sobre el poeta, llevado de tal forma a la contemplación de Dios, especie de músico divino cuyo «concierto» es el Universo en su totalidad. El primer efecto de la música es despertar el alma, que recuerda así su origen —según la teoría platónica— divino:

*... a cuyo son divino  
mi alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primero esclarecida.*

Habiendo, pues, entrevisto tal belleza ideal, el poeta la contrasta con la terrena, y no la encuentra en este mundo, ascendiendo a una esfera más alta —según la armonía de las esferas renacentista— donde oye la música de Dios:

*... Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es de todas la primera.*

Absorbida el alma en su propia armonía por la armonía divina, el poeta roza en las últimas estrofas la emoción del éxtasis religioso. Sin embargo, se comprobará por su mismo esquema que la *Oda a Salinas*, pasando de lo particular a lo general progresivamente, recuerda más un ejercicio espiritual de tipo ascético que no una experiencia de contemplación mística.

La oda *Noche serena* es otra de sus mejores composiciones, y sigue un movimiento de ideas semejante, despreciando el poeta la visión que de la tierra se le ofrece y volviendo su espíritu a la contemplación de la paz y la belleza eterna que el cielo le promete. Aquí las estrellas se hacen imagen de paz en su orden, revelando la perfección del mecanismo celestial al que no afectan los cambios; al presentar nuevamente la disposición de las esferas celestes, el proceso lleva a la contemplación del amor, sinónimo de la fuerza armónica que rige el Universo.

*Morada del Cielo* rompe un tanto con las imágenes hasta aquí consideradas, basándose en la figura del Buen Pastor que conduce a sus rebaños por los pastos celestiales; aparece, sin embargo, otra vez la música como causa del apartamiento del alma de los valores terrenales y acercamiento a Dios, amorosa armonía de la creación.

### c) *Poetas menores*

La ocasional agrupación en dos «escuelas» —sevillana y salmantina— de la poesía posterior a Garcilaso, con maestros, respectivamente, en Herrera y fray Luis de León, no siempre es acertada: aunque Herrera contó con un grupo de admiradores, no así fray Luis, quien realizó su labor en solitario; en cambio, si en Salamanca existió como aglutinante una Universidad prestigiosa, en Sevilla no hubo órganos de producción, por más que apuntaran ya tertulias y academias de cierto renombre.

En Sevilla, y en torno a la academia de Juan de Mal Lara y de la casa de Francisco Pacheco, encontramos a autores como Diego de Girón, latinista y traductor. Al mismo Mal Lara se le deben ciertos poemas mitológicos de tono classicista y, sobre todo, producciones, cercanas a las de Herrera, en alabanza de los Austria; de Pacheco, editor de Herrera, nos han quedado pocas composiciones, pero sabemos que gozó de buen nombre en su época, siendo admirado por autores contemporáneos. Más interés tiene la producción, en línea decididamente cultista, de Pablo de Céspedes, cuyo *Arte de la pintura* es un logrado intento de poema didáctico en octavas reales; y, sobre todo, la obra de Luis Barahona de Soto (1548-1595), también amigo de Herrera y avanzadilla personificada de la poesía gongorina: sus *Lágrimas de Angélica*, lo mejor de su producción, preludia —como el resto de su obra— un modo de composición de influencia clásica trasvasada ya a moldes poéticos novedosos en su extralimitación de la norma, paulatinamente apartada en la producción literaria. Ajeno a la caracterización tradicional de la «escuela» sevillana, Baltasar del Alcázar (1530-1606), poeta destacado por el humor de su poesía, sigue la vía popular pero no por ello desvinculada de los moldes clásicos; intrascendente y despreocupado, prefiere el tema anacreóntico de los placeres materiales, concretamente la mesa, el vino y el amor.

En Salamanca sobresale la figura de Francisco de la Torre, recuperado por Quevedo en 1631 como prototipo de claridad poética: desconocido en su tiempo, su

poesía se caracteriza por la recurrencia a Garcilaso y, por otra parte, por el decidido avance sobre éste en lo tocante a la métrica y la medida, especialmente en el género bucólico, para el cual recurre a la estrofa lésbica; compositor italianizante, prefiere el poema breve y el tema amoroso, tintado casi siempre por lo melancólico. Horaciano hasta la médula es Francisco de Medrano, más traductor y adaptador que poeta en sentido propio; a él se debe, con todo, una poesía verdaderamente sentida y una comprensión inusual de un clásico como Horacio, frecuentemente poco valorado. Francisco de Aldana (1537-1578), educado en Italia, es el más personal —e, incluso, «maldito»— de los poetas no sólo de este círculo, sino de la España del siglo XVI: neoplatónico por tradición, su poesía se tiñe de un fuerte sensualismo vitalista alejado de toda idealización y directamente conectado con concepciones clásicas no cristianizadas, convirtiéndose en el más paganizado de los poetas del momento. Desengañado por algún hecho de su vida, y habiendo conocido a fray Luis de León —lo que quizás influyera en el proceso—, su lírica va transformándose de amorosa en religiosa, en un ansia desesperada de experiencia divina que va desde la fe más exacerbada a la más negra desesperación.

#### d) *La poesía épica*

Numerosas fueron las producciones épicas que conoció España en este siglo XVI, pero pocas de ellas reseñables dado su escaso valor como producción literaria. Se debería decir, de cualquier forma, que la historia española del momento, especialmente la imperial de Carlos V, ofreció materia suficiente para tal tipo de producción culta, por lo general fallida en nuestro país. Entre la poesía épica española renacentista —a principios del siglo XVII encontraremos otras producciones, insertas ya en un modo ideológico de producción diferenciado— hay que apuntar composiciones que intentaban hacer de la historia del período materia narrativa heroica, y en ello estuvieron poemas como *Carolea* (1560), de Jerónimo Sempere, sobre batallas del emperador Carlos V; *Carlo famoso* (1566), de Luis de Zapata (1526-1595), extensísima crónica en verso más interesante por su valor documental que literario; o *La Austríada* (1584), quizá la mejor del grupo, ahora sobre las hazañas de don Juan de Austria, uno de los personajes preferidos de la poesía patriótica en la segunda mitad del siglo XVI. En ella, Juan Rufo (1547?-1620?) poetiza la guerra de las Alpujarras y la batalla naval de Lepanto sobre bases históricas perfectamente documentadas y, sin necesidad de abandonar la verosimilitud, consigue una obra de indudable valor poético, sobria a la vez que amena.

Pero el mejor poema épico culto español es, sin duda, *La Araucana* (1569-1589) del noble cortesano Alonso de Ercilla (1533-1594), amigo personal de Felipe II que, guiado por una actitud un tanto caballerisca, abandona la corte para partir a la aventura americana. Indudablemente, el objetivo de la obra era enaltecer la grandeza

del emperador; pero, debido a una mejor comprensión de la realidad americana (véase el *Epígrafe 5.b.II. del Capítulo 3*), tanto como por la dilatada cronología de su composición, hubo en la producción de Ercilla un evidente y progresivo cambio de perspectiva que la dota de un inusual grado de objetividad rematado por el enaltecimiento de los conquistados y la exaltación del indigenismo.

Con 37 cantos de unas cien estrofas —octavas reales— cada uno, el tema desarrollado es la defensa y conquista de los territorios chilenos habitados por los indios araucos, excelentes y temibles guerreros de carácter rebelde. Pero, al contrario de lo que cabría esperar, son los indígenas los verdaderos protagonistas de la acción, y no los conquistadores: Ercilla escoge al pueblo arauco por la grandeza épica de su hazaña —que le permite confrontarla con la de los españoles—, y hace de él protagonista colectivo, pasando de uno a otro personaje sin que ninguno se conforme como especialmente relevante. Subraya este carácter objetivo la observación de la realidad, lo que evita la recurrencia a una fuente única: tomando los moldes propios de la épica —Virgilio y Lucano, principalmente; también Tasso de entre los contemporáneos—, no se ciñe exclusivamente a ellos y es capaz de incluir el elemento indígena como propio, enlazando así referencias a Dido o a la Fortuna con apariciones del demonio Eponamón o descripciones de los caudillos araucos, especialmente lograda la de Caupolicán. La inclusión de lo mitológico como propio de la épica no se limita, como observamos, a la tradición occidental, sino que sabe comprender el carácter «civilizado» —a pesar de muchos— de la población autóctona.

### **3. Ascéticos y místicos**

#### *a) Tradición e innovación*

No existe aún una explicación satisfactoria para la aparición en la España del siglo XVI de una producción literaria religiosa de tipo ascético-místico, la cual, por otra parte, había tenido su momento de eclosión en la Europa medieval; de hecho, la española sería la última de las grandes manifestaciones colectivas de la mística religiosa, que encontraría en este caso a toda una generación receptora de las mismas influencias, estrechamente conectados sus integrantes entre sí —especialmente a través de sus órdenes religiosas— y conformados por unas circunstancias comunes. Ambas vías de conocimiento religioso —ascética y mística— tienen algo en común, pero la segunda llega a donde no alcanza la primera: mientras que el ascetismo consiste en una pedagogía humana racional (ejercitamiento espiritual mediante la oración y la renuncia) que conduce al misticismo, éste, exclusivamente intuitivo, es el momento más alto de la vida espiritual, cuando se conoce experimentalmente la

presencia divina (el llamado «matrimonio espiritual») como don gratuito no sujeto a méritos o virtudes.

Cabría decir que la norma de la escasez de una tradición medieval española se confirma, pese a todo, con dos excepciones: por un lado, la obra del catalán Ramón Llull (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 16* en el volumen II de esta obra); por otro, el innegable contacto con las tradiciones místicas semíticas, posible en España en los largos siglos de convivencia sociocultural. Otros factores vendrían a sumarse a tal estado de cosas: la estrecha relación —política y cultural— de la España de la primera mitad del siglo XVI con Alemania, donde la tradición mística medieval había conseguido sus mejores logros; no olvidemos, tampoco, la tradición castellana de producción literaria moralizante y doctrinal, de fundamentos religiosos y filosóficos, tan cercana en su exposición a presupuestos ascéticos de experiencia religiosa; y no desechemos, por fin, el erasmismo determinante del período inmediatamente anterior, que aún daba sus «condenables» frutos y que habría de originar un ambiente «reformador».

Pues no hay que dejar nunca de lado lo que de «reformista» tienen el ascetismo y el misticismo español en sus producciones literarias: no sólo hay que recordar que algunos de sus autores tuvieron problemas con la Inquisición, sino que, ante todo, hay que fijar lo que de innovador tienen como escritura de un proceso emocional y espiritual basado en intuiciones y sensaciones siempre indescriptibles. Evidentemente, el subjetivismo, a nivel literario, echó mano de las experiencias amorosas de la lírica renacentista, justo en un momento en el que la lengua, gracias a la imagen, la metáfora y la traslación, se encontraba en inmejorables condiciones para la expresión de tales realidades: jugando con conceptos como amor, deseo y pasión, se nos ofrece un simbolismo ocasionalmente idéntico al de la más ardiente lírica amorosa. A nivel lingüístico, tal apuración de conceptos e imágenes —no pocas veces alógicos— enriqueció la lengua notablemente y nos dejó, al mismo tiempo, todo un vocabulario de imaginaria religiosa de gran expresividad, estrictamente popular en la mayoría de los casos y aún hoy fijado como propio y no por ello menos atrevido.

#### b) *Los escritores ascético-místicos*

Entre los iniciadores de la prosa mística sobresalen los franciscanos, quienes recogen el espíritu del santo fundador y logran las primeras producciones efectivas: hay que citar a Francisco de Osuna (1492-1540), escritor castizo cuyo *Abecedario espiritual* (1525) ejerció una honda influencia en autores posteriores, y concretamente sobre Santa Teresa. Por lo que respecta a la ascética, el beato Juan de Ávila (1500-1569) fue el primer exponente de tal tipo de prosa en un sentido humano y comprensible: así queda plasmado en su obra principal, *Audi, filia* (1557), pero, sobre todo, en su *Epistolario espiritual* (1578), publicado póstumamente por el interés que

encerraba como tratado de ascética. Entre los primeros libros relevantemente originales de tendencia mística se encuentra la *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa* (1535) de Bernardino de Laredo: los cinco grados de su ascensión al monte tienen ya mucho de la concepción de las *Moradas* de Santa Teresa y de la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz.

Más conscientemente logradas resultan las producciones de un segundo grupo de escritores entre los que destaca el franciscano fray Juan de los Ángeles (1536-1609), una de las más interesantes personalidades de nuestra mística por la claridad comunicativa que alcanza su prosa, de rica erudición humanista y sin embargo tendente al elemento popular: sus *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios* y su continuación, *Manual de vida perfecta*, explican su teoría contemplativa para la unión con Dios, alejada de cualquier precedente acto del entendimiento; su *Vergel espiritual del ánima religiosa* está dedicado a meditar sobre la Pasión de Jesucristo sin delectación por lo sangriento o lo macabro. El agustino fray Pedro Malón de Chaide (muerto en 1589) es autor del *Tratado de la conversión de Magdalena*, acaso uno de los libros más pintorescos de nuestra literatura religiosa del Siglo de Oro dada su animada narración; sin embargo, la declamación oratoria llega al patetismo dramático de forma poco convincente, aunque siempre apoyada en una bella forma de tono popular vigoroso y poético unas veces, tierno y delicado otras. Tendencia similar sigue la obra del franciscano fray Diego de Estella (1524-1578), navarro, difundido en sus obras *Tratado de la vanidad del mundo* y *Cien meditaciones del amor de Dios*, afectuosas en la descripción de los sentimientos piadosos a los que se quiere mover al lector.

### c) Fray Luis de Granada

Uno de los mejores predicadores del Siglo de Oro fue el dominico fray Luis de Granada (1504-1588); basada su oratoria en el elemento patético, sus sermones, llenos de colorido y de realismo descriptivo, más arrebatan el ánimo que el entendimiento de sus oyentes. No debe tenerse esto por detrimento de su prosa, sino que, muy al contrario, la convierte en una de las mejores producciones del ascetismo español: sin buscar nunca el efectismo, conocedor y admirador de Quintiliano y, especialmente, de Cicerón, su oratoria se halla, como ninguna otra, cercana a un verdadero clasicismo, sin que tal intención formalista lo aparte en ningún momento de un alto valor comunicativo. Iguales características habremos de localizar en su obra escrita, de la que ahora pasamos a reseñar lo fundamental.

La *Guía de pecadores* muestra la necesidad de la virtud, proporciona reglas y avisos a seguir para combatir los pecados capitales e invita al seguimiento de Dios, en una sistematización que recuerda, necesariamente, diversas vías ascéticas para adentrarse en el amor divino librándose de lo terreno. De tono persuasivo, sin estridencias ni crispaciones, deja de lado la increpación, relativamente frecuente entre

los predicadores de la época. La *Introducción al Símbolo de la Fe* es una de las mejores producciones del ascetismo español, y sin duda la obra maestra del dominico: se trata de una especie de enciclopedia católica al uso, fundada sobre un doble método demostrativo e intuitivo; es decir, que en sus distintas partes va mostrando a Dios como revelación desde la Naturaleza creada —especialmente en cuanto «armonía»— a la Pasión como realidad de amor conmovida, llegando, finalmente, a una exposición de la presencia divina en las profecías bíblicas que aún siguen cumpliéndose. El estilo, plenamente adaptado a los varios asuntos desarrollados, va de lo poético en la descripción de la hermosura del Cielo o del efectivo retoricismo de las oraciones y plegarias a la llana precisión en el tratamiento de las cosas terrenas, especialmente sentidas en su manifestación como «Naturaleza».

Aún podemos añadir el *Libro de la oración y meditación*, animado por un recio dramatismo en el recordatorio de la Pasión de Jesucristo; sus sermones, opúsculos ascéticos, ejercicios de retórica eclesiástica, biografías —*Vida del maestro Juan de Ávila*, *Vida de fray Bartolomé de los Mártires*, etc.— y sus traducciones, algunas realmente ejemplares, como la del *Libro de la escala espiritual* de San Juan Clímaco o la magnífica de la *Imitación de Cristo* del alemán Kempis.

#### d) *La prosa de fray Luis de León*

Hebraísta insigne (era catedrático de hebreo en la Universidad de Salamanca), fray Luis de León —vuélvase, también, sobre el *Epígrafe 2.b.* de este capítulo— compuso algunas obras en prosa, a las que concedía mayor importancia que a su poesía: aparte de algunos comentarios en latín, merecen destacarse sus traducciones de libros bíblicos —la del *Cantar de los Cantares* le valió un proceso inquisitorial y la cárcel— y, sobre todo, sus obras originales.

De entre sus traducciones —recuérdese que éstas tuvieron importancia decisiva en la Reforma, y que la Contrarreforma tridentina les cerró el paso por temor a la heterodoxia— sobresale el *Cantar de los Cantares*, dedicado a una monja prima suya que no conocía el latín —extremo, por otra parte, bastante frecuente—. Pese a ello, hay que reconocer que, quizá como estudioso, a fray Luis le interesó más una versión al castellano de carácter científico e intelectual que estrictamente espiritual, consistiendo en una glosa del amor humano leída «a lo divino», como es propio de gran parte de la producción ascético-mística del momento. Más literal es su *Exposición del Libro de Job*, traducción a la que añade unos comentarios y unos tercetos que parafrasean el texto bíblico; de poco valor, como obra de madurez interesa por recoger su evolución literaria y humana, apareciendo referencias a su ánimo atribulado y, poco después, a su resignación tranquila, trasmutada estilísticamente en una sencillez formal exquisita.

Las obras originales recogen mejor sus preocupaciones espirituales: *De los nombres de Cristo*, su más perfecta producción en prosa, es un diálogo en el que

Marcelo —el autor— descubre el significado de los diversos nombres de Cristo en la Biblia. El tratado se basa en una doctrina escolástica del lenguaje, recogida a su vez de Platón, por la cual la palabra debe expresar la naturaleza de lo que nombra; como Dios contiene todas las cosas, es necesaria la atribución de muchas denominaciones, a cuyo estudio se aplica fray Luis desde la suposición de que el conjunto ordenado de las «naturalezas» divinas descritas plasma la armonía de Dios. Recogiendo como fuentes textos bíblicos, clásicos y un anónimo tratado *De los nueve nombres de Cristo*, su estilo, decididamente lírico, está máximamente depurado, resultando una lengua clara y sencilla no reñida con un criterio selectivo de prosa elaborada.

*La perfecta casada*, su otra obra original, la compone con motivo de la boda de una sobrina, y en ella expone el concepto de una esposa ideal cristiana a través de fuentes bíblicas, clásicas, y, ante todo, del texto del erasmista valenciano Luis Vives, *De institutione feminae christianae*. Lo mejor de la obra, pese a todo, es la descripción de los defectos femeninos contrapuestos a las virtudes: anclada en la tradición misógina medieval castellana, tal descripción hace de la obra un cuadro animado cercano al costumbrismo donde no falta el elemento satírico.

#### e) *Santa Teresa de Jesús*

Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), más tarde Santa Teresa de Jesús, nació en Ávila de noble estirpe castellana. Profesó en la orden carmelita y, tras una serie de crisis nerviosas que la mantuvieron en una lucha espiritual agotadora, comenzaron sus experiencias místicas, cada vez más frecuentes y atestiguadas por gran número de contemporáneos. A partir de 1560, vencida una serie de dificultades, emprende la reforma de la orden en vistas a restablecer su carácter originario, más desprendido y contemplativo de lo que había llegado a ser con el paso de los años: animada por personajes como el mismo rey Felipe II, San Juan de la Cruz, San Pedro de Alcántara, etcétera, se dedica a la fundación de conventos según el nuevo espíritu carmelitano, no sin sufrir por ello la incompreensión e incluso la denuncia a la Inquisición por parte de la princesa de Éboli, primeramente protectora de la santa y cuya intención de profesar sin vocación se vio frenada por la acción de la reformadora.

La mayor parte de los libros por ella compuestos obedecen, según afirma, al mandato de su confesor o de diversos personajes que le instaban a la escritura, y así se explica su orientación generalmente autobiográfica. Aun así, y considerando que Santa Teresa se dice en todo momento reacia a tal escritura, hay que apuntar su afición a la lectura de libros de toda clase, por lo que habría que cuestionarse su condición de «iletrada»: se sabe que leyó buen número de libros de caballerías, de los que su casa estaba repleta, y gran parte de los mejores tratados religiosos publicados hasta el momento en España, también frecuentes en su biblioteca: «Para qué quieren que escriba. Escriban los letrados que han estudiado, que yo soy una tonta y no sabré

lo que me digo: pondré un vocablo por otro, con que haré daño. Hartos libros hay de oración. Por amor de Dios, que me dejen hilar mi rueca y seguir mi coro y oficios religiosos, como las demás hermanas, que no soy para escribir, ni tengo salud y cabeza para ello».

Pero, pese a todo, sí es cierto que a Santa Teresa nunca le preocupó formalmente su producción escrita: escribiendo por necesidad, su estilo fue en todo momento sencillo y natural, uno de los mejores reflejos del castellano del siglo XVI en boca de burgueses varios —comerciantes, hidalgos provincianos, monjes, etcétera—; habla como la gente, y de ahí el desaliño de su prosa, su espontaneidad y frescura, quizá buscada como un «camino de perfección» (o renuncia) más. Aun así, resulta inevitable la recurrencia a atrevidas imágenes y metáforas para la expresión de realidades que escapan a lo objetivo y cuya explicación se hace efectiva por medio de un mundo plenamente subjetivado.

El *Libro de su vida* es una autobiografía espiritual, una confesión íntima de las alternativas de su espíritu, un análisis de los fenómenos de la conciencia. Por el contrario, en su *Libro de las fundaciones*, comenzado en 1573, encontramos noticias de la vida exterior de la santa y de los consejos prácticos a sus monjas; libro animado e interesante, por medio de él descubrimos, entre graciosas anécdotas y pormenores curiosos, las altas dotes de resolución y ejecución de la mujer en su empresa fundadora. *Camino de perfección* (1565-1570) es una guía espiritual destinada a las monjas. En ella habla de los bienes de la pobreza, del modo de hacer oración, del amor que deben profesarse o de la virtud de la humildad, para terminar con un bello comentario a la oración del Padrenuestro.

El *Castillo interior* o *Las Moradas* es la más importante de sus obras y, sin duda, una de las más claras y directas exposiciones de la mística cristiana: considera el alma como un castillo de diamante y claro cristal donde hay muchos aposentos o moradas; la cerca del castillo es el cuerpo, y en el centro de todas las moradas está la principal, donde «pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma». Cruzar cada una de estas moradas supone oración, entendimiento, desprendimiento, para llegar finalmente a la séptima, donde la experiencia mística se describe nuevamente como «matrimonio espiritual» entre el alma y el Esposo, siempre puramente contemplativo, fuera de todo acto de intelección y de toda manifestación sensible. Las siete moradas del castillo interior son los siete grados de unión con Dios, por los cuales nos adentramos en nosotros mismos, en el espíritu de ese «diminuto cielo interno en que el alma halla a su Creador». Se trata, pues, de una guía para la vida en Dios pasando como camino necesario por la oración.

Aún hemos de referirnos a sus *Conceptos del amor de Dios*, donde previene contra la paz falsa, el amor imperfecto y la oración engañosa y contrapone una exposición de la verdadera paz, de la unión con Cristo y del amor de Dios, supremo deleite; también a su colección de *Cartas*, plenamente coloquiales, donde mejor descubrimos la honda comunicación de la santa con la gente que la rodeó; y,

finalmente, a sus poemas, breves composiciones de corte tradicional donde intenta exponer poéticamente su experiencia mística o (algunas de ellas) donde celebra determinados acontecimientos de la orden.

#### f) *San Juan de la Cruz*

Juan de Yepes y Álvarez, San Juan de la Cruz (1542-1591), digno discípulo de Santa Teresa, nació en Fontiveros (Ávila), y entró a los diecinueve años como novicio en el monasterio carmelitano de Medina del Campo. De vida también contrariada, fue encarcelado en 1579 por la reforma en la orden, y pasó al destierro en La Peñuela, en Jaén; de allí se traslada a Úbeda para curarse de «unas calenturillas», pero la dolencia se agrava, y en esa ciudad muere en la madrugada del 14 de diciembre de 1591.

De amplia formación religiosa, con una percepción intelectual intuitiva realmente inusual, posee como poeta un temperamento también verdaderamente extraordinario, resultando el mejor exponente del misticismo poético con su delicadeza de afectos y la elegancia espiritual de su producción. En su obra, la más profundamente religiosa de las del Siglo de Oro, se complementa poesía y prosa, pues sin ésta no puede ser entendida aquélla dado su alto grado de elaboración metafórica como base para la comunicación de la experiencia mística. Estas peculiaridades, ajenas a otras obras del misticismo, dificultan grandemente su interpretación, la cual no encuentra el apoyo necesario en el texto: intelectualizada, su producción posee un mayor grado de abstracción y a la vez de subjetivismo; de experiencia menos certeramente comunicada y más sujeta a realidades incomprensibles que la de otros místicos, debe recurrir frecuentemente en último extremo a la fe como única guía en la «noche oscura» donde nada se entiende sino por ansia de unión con Dios.

Es justamente esa descripción de la unión del alma con Dios la temática predominante, y para su exposición echa mano de una imaginería deudora de la Biblia, la balada tradicional, la poesía cancioneril amatoria y, por fin, de la lectura de *Garcilaso a lo divino* ya publicado para los años en que él compone su obra.

*Noche oscura* recurre a un argumento presuntamente erótico: una muchacha escapa de su casa por la noche para reunirse con el enamorado; sin embargo, gracias a los comentarios en prosa —el del mismo título y *Subida al Monte Carmelo*— sabemos que San Juan interpretaba la noche como vía purgativa de experiencia divina, por la cual el hombre sale de sí y de todo; la casa es el cuerpo que el alma abandona y la «secreta escala» de la que se sirve, la sabiduría mística; por fin, la unión sexual, imagen muy usada ya por los místicos anteriores a San Juan, es una alegoría de la unión entre el alma y Dios. Hay que apuntar, pues disponemos de los datos concretos que el autor nos ofrece, que el llamado «matrimonio espiritual» se consuma plenamente en un evidente paralelismo con el acto sexual: en *Noche oscura* el sentido de urgencia de los últimos versos, con las frecuentes repeticiones y ecos de palabras, acaba finalmente en una apuración de la emoción y en la tranquilidad y

sosiego final de la plena consumación.

*Cántico espiritual* presenta un desarrollo más complejo y un simbolismo mucho más apretado no satisfactoriamente aclarado con el comentario en prosa. Nuevamente encontramos un argumento erótico por el que la amada sale en busca de su amante hasta encontrar sus ojos reflejados en una fuente; la interpretación más generalizada recurre en este caso a una descripción del camino místico en sus vías purgativa, iluminativa y unitiva, si bien el comentario en prosa encierra un simbolismo más impenetrable aún que el de la composición poética misma.

*Llama de amor viva* es quizás el menos inspirado de sus poemas; enteramente exclamativo, parece corresponder a un estado anímico de goce supremo en la brasa del Amor divino. Más acertado resulta en este caso el comentario en prosa, que incorpora experiencias personales al estilo teresiano: de gran belleza literaria, no alcanza la profundidad de su poesía, pero se sirve de una lengua usual y corriente, de gran naturalidad aunque poco vigorosa y vívida, al estilo de la de Santa Teresa.

Habría que señalar, además de estas grandes obras, la serie de diez romances espirituales compuestos por San Juan siguiendo el tradicional molde castellano, así como *El Pastorcico*, intento, poco logrado, de trasposición a la lírica religiosa de los temas de la poesía bucólica profana.

#### 4. La prosa en la época de Felipe II

##### a) *La historiografía*

I. EL PADRE MARIANA. El mejor historiador de la época, y sin duda el de prosa más artísticamente elaborada de todo el siglo XVI español, es el jesuita Juan de Mariana (1535-1624), de rica formación humanista que lo llevó a la escritura de su obra siguiendo a Tito Livio en tanto que mejor historiador de los sucesos del pasado: como él, da cabida al discurso, a la narración y al retrato como básicos para la presentación de la historia desde una perspectiva casi dramatizada. Pero, sobre todo, su acercamiento a Tito Livio proviene de su conocimiento de la obra del romano como mejor intérprete de la historia presente a través de la pasada: efectivamente, la *Historia de España* del padre Mariana, compuesta en latín y más tarde traducida al castellano por él mismo, intenta ser una explicación de la grandeza nacional a través de la presentación de su pasado, desde los orígenes hasta el reinado de Fernando el Católico, para «alcanzar la verdad histórica y protegerla contra las mentiras y desfiguraciones enemigas».

Aunque desde un punto de vista científico su *Historia* deja mucho que desear — presta atención a romances, fábulas y leyendas—, el empeño de Mariana se vio en gran medida llevado a la práctica gracias a una obra que gozó de cierta difusión en el

extranjero. Presta atención a los diversos reinos españoles para ponerlos en relación con Castilla y ofrecernos así una visión centralista, esperable en una obra histórica cuya pretensión es poner de relieve la grandeza del actual Imperio español a base de la presentación de su unidad nacional, punto en el que su obra concluye como remate de la gran labor del pueblo español.

II. OTROS HISTORIADORES. A distancia de la anterior, pero también como una gran obra histórica, se debe señalar la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza (1503?-1575), uno de los caballeros-poetas del Renacimiento español y seguidor — en lo lírico— de Garcilaso (véase el *Epígrafe 3.b.iv.* del *Capítulo 3*). Testigo y soldado de la guerra de las Alpujarras, uno de los episodios preferidos de los escritores del momento, juzga la actuación de Juan de Austria y de las tropas por él dirigidas en la sublevación de los moriscos granadinos contra Felipe II, muy duramente reprimida: sobria y precisa en el estilo, la *Guerra de Granada* —fuente primordial para obras posteriores sobre el mismo tema— llega a ser animada en los episodios y en las varias descripciones de costumbres y ambientes.

Sólo quedaría citar aquí a Jerónimo de Zurita (1512-1580), cuya obra, *Anales de la Corona de Aragón*, si bien de alcance muy limitado, es la más justamente histórica del momento: sereno y reflexivo, su autor sólo actúa como investigador y científico riguroso en la composición de una obra fijada en sus extremos a base del estudio y comprobación de inscripciones y documentos recogidos en archivos.

#### b) *La prosa narrativa*

Aunque no puede hablarse aún en el siglo XVI de una verdadera novela según hoy la entendemos —sólo la obra de Cervantes puede, y no sin discusión, atribuirse tal denominación—, sí existieron en el Renacimiento español unos géneros narrativos bien definidos. Pero nunca la novela como tal, cuyo molde, esencialmente italiano (la «*novella*», equivalente a nuestra actual «novela corta»), sólo fue directamente imitado en España, antes que por Cervantes, por el valenciano Joan de Timoneda, editor de múltiples obras de contemporáneos y autor él mismo —aparte de su producción dramática— de *El Patrañuelo*. Se trata de una colección de veintidós «patrañas» nada originales, aunque sí perfectamente adaptadas de sus fuentes italianas —Bandello, Boccaccio, etc.— o de los motivos tradicionales ya recogidos con anterioridad en la literatura castellana, todo ello estructurado en un marco común al estilo de la narrativa del siglo XV.

I. LA NOVELA PASTORIL. A pesar de la escasa difusión que alcanzó en España, la novela pastoril encuentra en nuestro país una de las mejores producciones de la Europa del momento, la *Diana* de Jorge de Montemayor (1520-1561), autor de origen portugués que se dedicó especialmente a la poesía (con su *Cancionero* compuesto

según los moldes del siglo xv), tradujo a Ausias March y glosó las *Coplas* de Jorge Manrique.

Pero, indudablemente, su mejor obra es ésta de la *Diana*, quizás editada en 1558: de asunto complicado, en ella la protagonista —Diana, nombre común en el género por ser el propio de la diosa de la castidad y la pureza— desdeña los amores de los pastores Sireno y Silvano, mientras que ella misma «sufre» de otro amor; la acción, escasa —pues casi todo se limita a patéticos y poéticos lamentos y quejas—, se desarrolla gracias a la maga Felicia, única capaz de arreglar la situación: siendo Amor un regalo de Fortuna, sólo una fuerza sobrenatural como la suya lo puede dominar gracias a un filtro que cambia la voluntad. Es ésa la única trama de la novela, cuyo grueso ocupan los diversos diálogos y requerimientos de los personajes, constantemente cambiantes hasta el punto de conformar verdaderos relatos y poemas intercalados, algunos de gran valor —justamente en la *Diana* aparece la novela morisca *El Abencerraje* (considerada a continuación, en el *Epígrafe 4.b.ii.*)—. En cuanto al tratamiento de la Naturaleza en la obra de Montemayor —la ribera del Esla—, su presencia nos parece, en conjunto, más real que la del resto de producciones similares españolas y europeas, más personalmente vivida y sentida como ansia de apartamiento y desprecio de la corte.

De entre las numerosas continuaciones que siguieron a la *Diana* hay que destacar la *Diana enamorada* (1564) del valenciano Gaspar Gil Polo (muerto en 1591), la mejor de todas ellas y la más cercana, indudablemente, a la intención de Montemayor. Pese a ello, puede pensarse que se trata de una novela antipastoril por abandonar la tendencia al neoplatonismo amoroso y recoger, por el contrario, la de un estoicismo racional: la solución —para Diana, Silvano y Sireno— pasa por el matrimonio, con el que se libran de males y quejas, ahora ausentes; la razón sustituye al destino, e importa, a nivel formal, la estructura de la novela, con poemas intercalados de alto valor y gran número de relatos de tipo bizantino, así como la descripción del paisaje valenciano, realmente sentido. Impugnando la obra de Gil Polo como continuación, y en competencia con ella, apareció también la *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* de Alonso Pérez; menos lograda que la anterior, los personajes resultan veleidosos y poco convincentes, y la obra un tanto enredada y pretenciosa; su principal novedad consiste en la inclusión de elementos caballerescos en el relato pastoril.

Aún se puede señalar el nombre de Luis Gálvez de Montalvo (1546-1591), de Guadalajara, autor de *El pastor de Fílida*, muy acertada en su estilo pero confusa en su acción por los innumerables episodios marginales; escrita en clave autobiográfica, en ella se encuentran trasuntos de personajes de la época, y la acción se desarrolla a orillas del Tajo. De gran éxito en su tiempo, las poesías intercaladas son quizá lo mejor de la obra por su refinamiento y sutileza.

II. LA NOVELA MORISCA. El interés por el tipo del caballero moro ideal se localiza a

partir del siglo xv, poco después de la toma de Granada (1492), cuando la tradición medieval del romance —fruto del contacto entre pueblos durante siglos de reconquista— deriva a una idealización, especialmente en los temas; es posible que tal tipo de novela, anónima en la mayoría de los casos, corresponda a conversos con pretensiones de reivindicación de su «*status*». Generalmente breves (debido quizás a su desgajamiento del romance), se insertan como historias independientes dentro de otras narraciones, y su tema suele corresponder a un esquema de novela bizantina donde el amor triunfa pese a separaciones —viajes, cautiverios y, en la novela morisca, la guerra— y se consuma felizmente en un matrimonio de intención secreta que permite una relación casta pero no platónica.

El mejor ejemplo del género es la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, de autor anónimo o quizá de tradición popular, aunque este último extremo es poco probable. Disponemos de varias ediciones (las mejores son la de 1561, en la *Diana*, y la de 1565, firmada por un tal Villegas), presentando todas ellas el mismo asunto: el amor entre los protagonistas los dignifica, y en él está su virtud, alejada de normas de conducta sociales y centrada en la libertad de conciencia. No existen, pues, problemas religiosos o morales, ceñidos a la esfera de lo exclusivamente individual. La integración en el seno de la forma novelística —con gran objetividad y apariencia histórica— no impide el reconocimiento de elementos romancescos y cancioneriles.

Más tardía es *Las guerras civiles de Granada* (1595), de Ginés Pérez de Hita (1544?-1619), la más compleja y ambiciosa de las novelas moriscas: estructurada en dos partes, la primera es un relato entre histórico y novelesco centrado en cuadros costumbristas, apoyados en romances fronterizos del siglo xv y otros posteriores más modernos, de los acontecimientos anteriores a la rendición de Granada; la segunda parte narra la rebelión de los moriscos en las Alpujarras y su sofocamiento —en el que participó el autor— por el marqués de Vélez y más tarde por Juan de Austria.

III. LA NOVELA SENTIMENTAL Y DE AVENTURAS. Es difícil establecer qué fue de la novela sentimental en el Renacimiento español a partir de las primeras muestras, a finales del siglo xv, de un género que en realidad triunfó plenamente en el siglo xvi dada la cronología de las obras (véase el *Epígrafe 3.d.* del *Capítulo 19* en el volumen II de esta obra): parece lo más acertado concluir que la novela sentimental fue asimilándose a los distintos géneros más «nuevamente» renacentistas, especialmente la novela pastoril; pero, ante todo, debe observarse que tal tipo de narrativa se acercó al esquema de la novela bizantina, donde amor y aventura estaban estrechamente unidos.

Así, en el siglo xvi encontramos formas como la epistolar del *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, donde el elemento dialógico, tan importante en la narrativa del Renacimiento, se lleva a su máximo exponente. Igual morosidad de diálogo —propia de la novela pastoril— presenta *Queja y aviso de un caballero contra Amor*, cuyo tema amoroso se halla definitivamente enmarcado en fantásticas

aventuras (magia, peligros, muertes, etc.). El éxito de la novela bizantina determinó la vuelta a los orígenes del género, la novela griega tardía, excelentemente traducida al castellano en la versión de Fernando de Mena del texto de Heliodoro *Historia de Teágenes y Cariclea* (1587); pero ya con anterioridad presentan las características propias obras como la de Alonso Núñez de Reinoso, la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552). Más independiente respecto de los modelos clásicos es *Selva de aventuras* (1565), de Jerónimo de Contreras, donde lo pastoril, lo sentimental y la aventura están decisivamente enlazados.

## 5. El teatro anterior a Lope de Vega

### a) Teatro religioso

Dejando de lado los ciclos de representaciones de Navidad, Semana Santa, etc., en la segunda mitad del siglo xv el teatro religioso se encuentra en un proceso de clara transformación a los moldes que habrían de dar lugar al «auto sacramental»: prueba inequívoca de ello es la producción dramática religiosa del valenciano Joan de Timoneda (muerto en 1583), empeñado en una corriente de renovación que librara al teatro de las limitaciones clasicistas que el humanismo le había impuesto: sus dos *Ternarios Sacramentales* (1575) acusan en sus seis piezas esta tendencia de transformación al auto precalderoniano, más aún desde el momento en que parecen ser refundiciones mejoradas de obras anteriores; cercano al alegorismo, este tipo de producción peca de un exceso de purismo teológico que las aleja de una más efectiva composición literaria.

Lo más importante del teatro religioso del siglo xvi se nos conserva en el *Códice de Autos Viejos*: gracias a él se contempla una gran amplitud de temas entre los que destacan el eucarístico y el alegórico en una especie de farsas sacramentales a manera de nexo entre el teatro anterior y el posterior auto. Predomina, en lo formal, la quintilla, y menos la prosa, todavía extraña al género dramático; y, en lo temático, la hagiografía, el asunto bíblico y el litúrgico, los cuales reaparecerán en comedias religiosas del siglo xvii. Todas las obras recogidas, salvo una, son anónimas, y se ha aventurado la posibilidad de que, en su mayoría, fueran escritas por clérigos interesados por el adoctrinamiento del pueblo.

### b) Teatro clasicista

Respecto a la influencia clásica en el teatro español, hay que anotar que la comedia clasicista dio muestras de poca vitalidad, especialmente por producirse en círculos cerrados. No así la tragedia, cuyo modelo, como en casi toda Europa, debió

de ser Séneca, del cual recogerían los elementos eruditos del género grecorromano, en general no conocido directamente.

En Hernán Pérez de Oliva (1494-1531) hay que ver al introductor de la tragedia de fuentes griegas, con la traducción en prosa de Sófocles y Eurípides en sus obras *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*. Pero el mejor tragediógrafo español de corte clásico es el dominico gallego fray Jerónimo Bermúdez (1530?-1599), quien, por propio origen, tomó gran parte de la concepción de su obra de la del portugués António Ferreira (vuélvase sobre el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 6*), y así su *Nise lastimosa* (1577) y *Nise laureada* son una continuación —la primera más lograda—, con final feliz, de la trágica muerte de Inés de Castro, ya dramatizada por Ferreira en *A Castro*.

Cercano a lo que sería logro propio de la literatura inglesa, también en España se intentó una tragedia más nacional —especialmente histórica—, para lo cual los dramaturgos optaron por un alejamiento de los clásicos sin abandonar totalmente lo propio del género. Cristóbal de Virués (1550-1609) es el más interesante de estos tragediógrafos: sólo su *Elisa Dido* respeta la normativa clásica, y en las restantes, más tragicómicas que estrictamente ceñidas al género, se alcanza una mayor expresividad en detrimento de la verosimilitud, destacando la truculencia y la desproporción de los personajes, demasiado anormales para alcanzar dimensión humana.

### c) Teatro popular y nacional

I. LOPE DE RUEDA. Nacido en el seno de una familia de artesanos, Lope de Rueda (1509?-1565) nació en Sevilla y pasó a una compañía de cómicos como actor y más tarde como director; poco después compondría sus primeras piezas, evidentemente conseguidas gracias al conocimiento y al dominio del medio en el que se movía; de hecho, en Lope de Rueda tenemos al primer autor español que no sólo se benefició de una nueva concepción teatral —como espectáculo—, sino que debió de contribuir en gran manera a su conformación.

Sus comedias (*Eufemia*, *Armeline*, *Los engañados* y *Medora*) fueron publicadas por su amigo Joan de Timoneda, así como lo más representativo de su producción, los *pasos*, recogidos en los títulos *El Deleitoso* y *Registro de representantes*. En cuanto a los «pasos» —así denominados en la edición—, no hay razón para diferenciarlos del «entremés» propio del teatro castellano anterior y posterior, y de hecho en la obra de Lope de Rueda confluyen ambas denominaciones: se trata de breves piezas cómicas independientes con personajes y ambientes tipificados, y —según indica la designación de «entremés»— animaban la comedia en el entreacto mientras la compañía se preparaba para reanudar la representación. Su valor debía de provenir, fundamentalmente, de la representación, lo que nos acerca a un teatro mucho más popular, y de hecho se representaría de forma ya preferente en los corrales propios del teatro del siglo XVII. Fuera de toda preocupación moralizante o didáctica, la única

pretensión de los «pasos» (sobresalen «La carátula», «La tierra de Jauja», «El convidado», «Las aceitunas», etc.) era la de divertir mediante la comicidad basada en la situación y acompañada por un lenguaje pintoresco y ricamente expresivo.

II. JUAN DE LA CUEVA. También sevillano, Juan de la Cueva (1550?-1610) pasa por ser —no sin discusión— precursor del teatro clásico español; autor de comedias y de tragedias, además de poeta ocasional, sabe recoger y dar solución a nuevas inquietudes en una vía historicista nacional y a la vez popular.

Indudablemente, sus mejores obras tienen por asunto unos muy variados temas españoles de la tradición, frecuentemente recogidos a través de romances, pero a sus piezas les falta la cohesión del drama bien elaborado. De la Cueva dramatiza la historia nacional tanto a base de elementos romancescos (*La muerte del Rey Don Sancho y reto de Zamora*, *Los siete Infantes de Lara*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio*) como directamente tomada de lo contemporáneo (*El saco de Roma*). Recurre, además, a temas grecorromanos (*La muerte de Virginia*, *Áyax Telamón*, *La libertad de Roma por Mucio Cévola*), y no faltan asuntos de la tradición castellana y, en concreto, el popularizado tema celestinesco (*El tutor*, *El infamador*). Según puede comprobarse por los títulos, es frecuente su aplicación a la tragedia, generalmente diferenciada de la comedia tan sólo en su final, desproporcionadamente destructivo en el caso del género trágico.

## 1. Biografía

La vida y personalidad de Cervantes fue ignorada durante mucho tiempo, pues aunque al final de su vida logró cierta fama con sus producciones literarias, el mejor representante de las letras españolas vivió no tanto al margen de la vida pública del momento como, en la mayoría de los casos, ignorado por sus contemporáneos: sólo el Romanticismo lo encumbrará a la categoría de genio literario, cuando a mediados del siglo XIX se contemplan los primeros estudios sobre el gran escritor español, especialmente en base al interés suscitado por el *Quijote*.

Miguel de Cervantes Saavedra nació en Alcalá de Henares en 1547, siendo bautizado el 9 de octubre; su padre, cirujano (esto es, lo que se conoce como «barbero» o «sangrador») de poca fama, de probable origen converso, se trasladó a diversos lugares de Castilla y, más tarde, de Andalucía. Debió de estudiar Cervantes, por tanto, en alguna de las universidades castellanas —Valladolid, Salamanca o Alcalá—, y se tiene certeza de que a partir de 1566, de vuelta en Madrid, acudía a las clases de Juan López de Hoyos, quien le animó a escribir algunas poesías a la muerte de la emperatriz española, publicadas por el maestro junto a las de otros compañeros. No fue el literario, sin embargo, el primer camino ensayado por Cervantes, sino el de las armas: para 1569 se encuentra en Roma al servicio del cardenal Acquaviva, y toma parte en la batalla de Lepanto contra los turcos llevada a cabo por la Liga formada entre España, Génova, Venecia y los Estados Pontificios; allí fue herido en el pecho y en el brazo izquierdo, que le queda inutilizado —pero sin perderlo—; sigue de soldado (participa en los asaltos a Túnez, en 1573, y a La Goleta, en 1574) pero, al contemplar la imposibilidad de un ascenso, decide embarcar de regreso a España en la galera «Sol», la cual es atacada seis días más tarde y los prisioneros llevados a Argel. Pese a la libertad de movimientos de que gozaba y a sus repetidos intentos de fuga, deben pasar cinco años hasta conseguir los padres Trinitarios en 1580 la cantidad que se pedía por su rescate, demasiado elevada para su familia.

Si hasta ese momento la trayectoria vital de Cervantes había seguido, en cierta medida, el brillante optimismo del imperialismo de Carlos V, empeñado en la construcción del poderío español, el regreso a España le supone el más completo desencanto vital, frecuentemente puesto en correspondencia con una segunda etapa de oscuridad que vendría a ser el contrapunto necesario a la España de Felipe II.

Efectivamente, el país no parece el mismo que él había dejado hacía poco más de diez años: el gobierno del nuevo rey, tan distinto del llevado a cabo por el emperador Carlos V, se traduce, para el caso de Cervantes, en una constante solicitud de puestos que lo empujan de uno a otro lado en cargos desagradables y mal remunerados, mientras que ve denegada su solicitud de traslado a las Indias. Es entonces cuando comienza a dedicarse a la producción literaria, y en 1583 logra los derechos —y correspondientes tasas— de publicación de *La Galatea*; también debió de componer bastantes piezas de teatro representadas pero entonces no publicadas. Al año siguiente, en 1584, y poco tiempo después de nacerle una hija natural de otra mujer, se casa con Catalina de Salazar y Palacios, matrimonio que, si bien no llegó a la separación definitiva, sí fue un desastre: vive con su mujer y su hija en Esquivias, se traslada a Sevilla sin ellas y desde 1587 colabora con el Imperio —según se puede comprender, en un estilo diametralmente opuesto al de su vida de soldado— como comisario para la Armada contra Inglaterra —la desarbolada «Invencible»— y más tarde como recaudador de impuestos. En 1592 es encarcelado al ser acusado de vender unas fanegas de trigo sin autorización; en 1594 consigue otro puesto bajo fianza, pero pierde ésta y es nuevamente encarcelado en 1597. Cerca ya de 1605 abandona Andalucía y vuelve a Valladolid, donde vive rodeado de su mujer y su hija, así como de sus hermanas y las hijas naturales de éstas, todas ellas de conducta no precisamente intachable, lo que le proporciona más de un conflicto y una mala reputación, no demasiado buena ya para el propio escritor.

Para este año ya ha publicado la primera parte del *Quijote* y su fama literaria se ha visto acrecentada con el rápido éxito de la obra (cinco ediciones en un solo año): regresa en 1606 a Madrid, centro de la vida cultural al establecerse allí la corte, donde se consigue la protección del conde de Lemos y del arzobispo de Toledo, y la entrada en algunos círculos literarios más o menos influyentes. Los últimos años de su vida los dedica a escribir a gran prisa, publicando en diez años un ingente número de libros, prácticamente toda su obra a excepción de algunos títulos, lo cual, pese a todo, no consigue sacarlo de su pobreza. Podría afirmarse que Cervantes muere escribiendo: el 19 de abril de 1616 redacta la dedicatoria al conde de Lemos de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, su última obra; expresa en aquella su ansia vital de poder seguir escribiendo, pero también su desesperanza al saberse gravemente enfermo. Cuatro días más tarde, el 23 de abril, Miguel de Cervantes era pobremente enterrado a cargo de la Orden Tercera de San Francisco en el convento de las Trinitarias Descalzas, cuyas reformas impiden el reconocimiento de su tumba, de sus restos e incluso nos niegan la certeza de que allí sigan.

## 2. La poesía de Cervantes

Como poeta, Cervantes resulta desigual, y su misma obra poética se halla muy

dispersa; mediocre e irregular en la composición, siempre quitó importancia a tal aspecto de su producción y, aunque reconoce haberse dedicado a él tempranamente, comprende su limitación poética:

«... Yo que siempre me afano y me desvelo  
por parecer que tengo de poeta  
la gracia que no quiso darme el cielo...»

Cabría pensar, en este sentido, que Cervantes se vio negado para la poesía por su misma concepción de ésta, tan eminentemente clasicista que su elevada idea de la composición poética queda ya trasnochada para la época en la que escribe: fuera de la absorbente polémica entre cultistas y conceptistas, manifiesta su admiración por Garcilaso, Herrera y fray Luis de León, y su estilo, bastante descuidado, nos aproxima a la idea de un Cervantes eminentemente prosista, poco dotado para la poesía. Su verso, duro y poco pulido, está falto de musicalidad y ritmo, si bien gana en expresividad y llaneza en los poemas más sencillos y, sobre todo, en las composiciones más o menos irónicas.

Sus mejores logros cabría así atribuirlos a la poesía popular, pero, desgraciadamente, poco sabemos de la compuesta por Cervantes: según testimonio propio, escribió un gran número de romances, algunos muy celebrados aunque hoy de imposible identificación dado su carácter anónimo. Unos se encuentran en el *Romancero General*, como el *Romance de los celos*, de gran éxito si debemos creer las palabras de Cervantes; otros —como la mayoría de su poesía— están intercalados en obras en prosa, como los que aparecen en *La gitanilla*.

En lo que se refiere a la poesía culta, su obra más lograda es el *Viaje del Parnaso* en tercetos, donde, además, nos ofrece una visión de la sociedad literaria de su tiempo: la acción del poema desarrolla un aviso al Parnaso de que los malos poetas lo quieren atacar; similar orientación sigue *El canto de Calíope*, donde elogia y critica —siempre sin acritud, constante por la que se caracterizó Cervantes— a muchos autores de la época. Escrita desde Argel, la *Epístola a Mateo Vázquez*, también en tercetos, es una reivindicación al secretario de Felipe II de la necesidad de liberar a los cautivos cristianos. Por fin, entre los poemas de circunstancias destacan la *Oda al túmulo de Felipe II*, soneto con estrambote de tono irónico; y la *Canción a la Armada Invencible*, título de dos composiciones distintas sobre el mismo tema.

### 3. Cervantes, autor dramático

#### a) *El teatro de Cervantes*

Un tanto confusa resulta la cuestión del teatro cervantino, el cual, de cualquier

forma, posee indudable valor, hasta el punto de constituirse Cervantes en uno de los más representativos prelopistas; esto es, en uno de los precursores de lo que sería, ya contemporáneamente, el teatro de orientación estrictamente nacional —junto con Lope de Rueda y Juan de la Cueva (véase el *Epígrafe 5.c.* del *Capítulo 4*)—. Quiere esto decir que Cervantes sería integrante de la corriente nacional que daría lugar al gran espectáculo teatral del siglo XVII, cuyo representante sería Lope; tal corriente se enfrenta al teatro clasicista y le opone un drama liberado del preceptismo aristotélico y de los moldes clásicos.

### b) *La obra dramática*

Y de aquí proviene, en buena medida, la confusión: sabemos que Cervantes compuso sus primeras obras dramáticas según la orientación más típicamente renacentista de corte clásico, y a ella responden obras como *El cerco de Numancia* o *El trato de Argel*. La primera de ellas es una tragedia de hondo significado nacional que dramatiza los últimos días de la defensa de Numancia ante los romanos; en ella aparecen personajes simbólicos (España, el Duero, el Hambre, la Guerra...) y, en definitiva, respeta totalmente la unidad y medida clásicas. Y, si hemos de dar crédito a lo propuesto por Cervantes, de esta misma época —hasta poco antes de 1600— serían obras hoy desconocidas y representadas en su tiempo, como *La Amaranta*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La confusa*, *La Jerusalén*, etc.: nada sabemos de ellas, pero cabe la posibilidad de que esas comedias se encuentren refundidas en otras posteriores, pues encontramos elementos propios de algunas de ellas en la obra dramática cervantina posterior.

De lo que sí disponemos es de la edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), los cuales afirma no representados. Es muy probable que este último extremo sea cierto, pues Cervantes firmó un contrato con un autor para la composición de seis comedias que no se representaron, posible base de esta obra, completamente refundida según los moldes de composición dramática que ahora imponía Lope. Admirado por Cervantes, éste reconoce en el «Monstruo de Naturaleza» —así lo llamó— a un gran autor dramático, y en el «Prólogo» de la obra confirma el cambio de orientación en el espectáculo e intenta conectar con el nuevo estilo para aprovechar así el éxito, del que ahora, algo amargamente, se veía excluido. Cervantes, quizá no desacertadamente y sin duda con ansias oportunistas, se incluye con su producción en el desarrollo del género, e intenta establecer su novedad en la introducción de la motivación psicológica y del alegorismo moral.

Son obras de esta segunda época piezas como *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *La entretenida*, *La gran sultana* y *Pedro de Urdemalas*, aparte de los «entremeses». Todas ellas encierran una evidente calidad literaria pero, por supuesto, no alcanzan la altura de la obra de un Lope; en general, se le puede achacar un exceso de fantasía, inadecuada para la situación dramática por la falta de

claridad y simplicidad que conlleva, a la vez que se echa de menos el relieve que la figura del gracioso habrá de adquirir. Con todo, su obra dramática se resentirá más aún de la falta de didactismo y doctrinarismo —pese a su afirmación en sentido contrario—, faltando a la «ortodoxia» de la época, magistralmente recogida por Lope en su respeto por lo establecido y por la fe cristiana.

### c) *Los entremeses*

Algo se ha dicho ya anteriormente respecto del «entremés», género dramático exclusivamente español que habría de surgir de la tendencia del gusto escénico por la comedia. Si parece que el desarrollo del entremés como género cómico pasó por diversos momentos, lo cierto es que en todos ellos se configura como pieza breve que paulatinamente se desglosó del cuerpo de la comedia y constituyó una obra separada y representada en los entreactos de aquélla con indudable efectividad, de lo cual es prueba la publicación de los *Pasos* de Lope de Rueda (véase el *Epígrafe 5.c.1.* del *Capítulo 4*).

En el caso de Cervantes, el logro fundamental es su aplicación a escenas no necesariamente cómicas, sino transformadas en cómicas a través de un consciente proceso de elaboración: más allá del simple entretenimiento, los entremeses cervantinos —seis en prosa y dos en verso—, acaso lo mejor de su producción dramática, poseen una trascendencia única en el género al profundizar en aspectos ideológicos concretos y universales de su tiempo. Temas como el del divorcio (*El juez de los divorcios*), la política (*La elección de los alcaldes de Daganzo*), las convenciones e hipocresía sociales (*El retablo de las maravillas*) son frecuentes en estas breves piezas cervantinas, lazo de unión necesario —si no superación para ambos casos— entre el «paso» de Lope de Rueda y la posterior obra de Quiñones de Benavente (véase el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 4* en el volumen IV).

## 4. La obra narrativa de Cervantes

Prosista por excelencia, Cervantes trasciende con su obra el simple título de «prosa» que hemos debido otorgar hasta el momento a las obras narrativas europeas y, así, produce una verdadera «novela» según hoy la entendemos. Y esto no porque, como afirma en sus *Novelas ejemplares*, él sea «el primero que ha novelado en prosa en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andaban impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras»; sino, más bien, porque su obra no se limita a una concepción novelística según era entendida en el Renacimiento. Es decir, Cervantes supera los presupuestos novelísticos de la narrativa europea (deudora de la italianizante —vía Boccaccio y, más tarde, Bandello—, a la que él mismo estuvo

ceñido en sus *Novelas ejemplares*) gracias a una obra magistral, el *Quijote*, la primera novela en sentido moderno que encontramos en la historia de la literatura universal, hasta el punto de no ser realmente comprendida hasta el siglo XIX, momento de creación de la que hoy conceptuamos como real «novela» en la tradición occidental.

En España, los logros narrativos de Cervantes, magistrales, no fueron continuados hasta el siglo XIX: por lo que respecta a la novela larga, de la que es preludio, no sigue la tradición cervantina; la novela de caballerías, por su parte, estaba ya agotada para cuando Cervantes escribe el *Quijote*; igual sucedía con la novela pastoril, de poca vigencia en nuestro país, y con la novela bizantina, recuperada a la luz de unas condiciones muy particulares. Después de Cervantes, pues, el género se encontró en franca decadencia, si bien autores costumbristas y satíricos posteriores habrían de conseguir obras efectivamente válidas, pero poco «narrativas»; esto es, desinteresadas por los aspectos de construcción novelística y seguidoras de la línea tradicional de narración, más ceñida al cuadro descriptivo que a la acción y a la integración estructural, prácticamente nula.

#### a) «*La Galatea*»

El primer intento literario de Cervantes fue la novela pastoril *La Galatea* (*Primera parte de la Galatea*, pues prometió, y repetidamente, una segunda que nunca llegó a escribir), publicada en 1585. La obra no presenta mayores logros que las restantes del género, enmarcando la acción en lo bucólico y ofreciendo, en la mayoría de los capítulos, diversas intercalaciones poéticas. Sólo se puede señalar como relativamente original, por una parte, la presentación, dado lo avanzado de la fecha de composición, de una mayor carga de elementos «novelescos», esto es, de una acción quizá más apretada proveniente en gran medida del contacto con la novela de aventuras de corte bizantino —intentos de suicidio, enredos, confusiones amorosas, historias intercaladas con escenarios diversos, etc.—; por otra parte, la recurrencia a la dualidad de personajes —casi al enfrentamiento dramático— tan del gusto de Cervantes: mientras que el pastor Elicio, según la teoría amorosa neoplatónica, es capaz de trascender la belleza material y elevarse con ella al terreno de lo absoluto, Erastro, también sensible a la belleza, no logra, sin embargo, la trasposición de tal frontera.

#### b) *Las «Novelas ejemplares»*

I. DENOMINACIÓN. Para cuando publica las *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes es de sobra conocido como narrador gracias a la obra anterior, y en gran medida él mismo había comprendido que su capacidad de producción literaria se encontraba por ese camino.

Consciente de ello, compone las *Novelas ejemplares* con la idea, como afirma en el «Prólogo», de ser el primero en novelar en lengua castellana, pues los «novelistas» españoles se han conformado hasta ese momento con copiar, más o menos descaradamente, la obra de los extranjeros, especialmente italianos (Bandello, Straparola y Cinthio, cuyas obras se han tratado en el *Epígrafe 4.c.* del *Capítulo 1*). Cervantes logra ir más allá, pues, en la mayoría de los casos, sus *Novelas ejemplares* no son tanto cuentos como lo que hoy entendemos por «novela corta», de diálogo y unidad argumental más caracterizada, si bien sigue faltando un marco adecuado, poco convincente aún.

En cuanto a la «ejemplaridad» —el primer título pensado para la colección fue el de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*—, el autor afirma en el «Prólogo» que puede extraerse de cada una de las novelas, o de todas en general, ejemplo provechoso, oponiéndose así a las «inmorales» producciones de los «*novellieri*» italianos. Pero, puesto que comprobamos que en la obra de Cervantes no aparece tal moralismo, habrá que pensar en una simple convención retórica o, mejor aún, en una medida de precaución ante la censura.

II. CLASIFICACIÓN DE LAS «NOVELAS». Mientras que algunas de las novelitas incluidas en la colección se hallaban ya compuestas para principios del siglo XVII, otras, indudablemente, lo están para una fecha cercana a la de su publicación: los relatos se componen entre 1590 y 1612, aproximadamente, y por ello recogen diversos estadios en la concepción novelística de Cervantes.

Los más tempranos de los doce relatos (*El amante liberal*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*) responden a una época de influencia italiana en la que Cervantes se interesaba por los aspectos formales, especialmente de construcción narrativa; los de una segunda época, que podríamos decir de transición, comienzan a mostrar una tendencia al análisis psicológico de los personajes, y así lo realista se funde con elementos del idealismo renacentista heredado de la novelística italiana (*La gitanilla*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*); por fin, las novelas de una última época, quizá las más «noveladas» desde nuestra perspectiva actual, presentan una concepción estrictamente realista de la producción narrativa, donde hechos y personajes se conforman como soporte conscientemente válido de una valoración del mundo y la sociedad que rodea al autor (*Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El coloquio de los perros*).

III. INTENCIÓN. De cualquier forma, no se puede tener certeza de que tal clasificación responda a la realidad; probablemente la ordenación de los relatos de la que hoy disponemos resulta determinante, pues no sólo hay indicios de redacciones ulteriores, sino que, además, la distribución de las diversas novelas parece obedecer a un fin determinado.

No por ello hay que atribuirles una intencionalidad secreta cuyo desciframiento corresponda a una lectura en clave; nada más lejos de la intención cervantina, que queda plasmada en unas palabras suyas: «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse (...) sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan». La única finalidad, pues, de los doce relatos, es la del entretenimiento, y éste se consigue a base de una narración siempre sorprendente y efectista: el calificativo de «mesa de trucos» nos indica la búsqueda de lo inesperado a la que Cervantes se inclinaba en la producción novelística; la trama ingeniosa y a la vez sutil («trucos») a la cual se encontraba predispuesto; su claro afán por sorprender al lector por medio de la fabulación original de la que escaseaba el resto de las novelas de la época («Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino»).

IV. LOS ARGUMENTOS. De corte idealista son los relatos *El amante liberal*, donde los enamorados protagonistas, cautivos de los turcos y emisarios de los amores de sus amos, consiguen escapar no sin antes referirnos sus aventuras; *Las dos doncellas*, que presenta un recurso muy aprovechado por el teatro español, el del disfraz, por el cual dos doncellas, Teodosia y Leocadia, consiguen enamorar a los amados provocando una confusa situación final; y *La señora Cornelia*, que sigue la misma línea que la anterior al basarse en matrimonios secretos, hijos disfrazados y no reconocidos, etc., en la quizá más complicada de las tramas novelescas cervantinas.

*La española inglesa* sigue usando los mismos recursos y presentando una trama similar: todo se basa en el engaño, en el reconocimiento, en los sentidos confusos y en la morosidad de la acción. Sin embargo, aparece ya un realismo psicológico y una mayor carga de intencionalidad narrativa en el tema de la constante separación de los amantes para así llegar a una más plena unión. Tal intencionalidad va a hacerse más patente en *La gitanilla*, cuya trama no oculta la preferencia por la descripción costumbrista de la vida gitana y, sobre todo, el ahondamiento en la personalidad de la protagonista, uno de los más logrados personajes de la obra de Cervantes. *La fuerza de la sangre* presenta una trama policíaca en la cual la protagonista, raptada y violada, consigue sobreponerse a su trauma para, por medio tanto de la lógica como de la fortuna, hallar a su ofensor y padre de su hijo. El argumento de *La ilustre fregona* es muy similar al de *La gitanilla*: dos amigos inclinados a la vida picaresca cambian de nombre y viven en un mesón toledano donde conocen a la protagonista, que resulta ser de una ilustre ascendencia descubierta gracias a la unión de dos mitades de un pergamino en clave. *El celoso extremeño* nos ofrece la descripción de un matrimonio inconveniente entre un viejo y una hermosa joven confinada en casa; el celoso marido es finalmente engañado —en una versión primera el adulterio se manifiesta; en una segunda aparece suavizado—, pero perdona a los amantes comprendiendo su error de conducta. *El casamiento engañoso* es la novela más breve

del conjunto, pues en realidad es casi un soporte de *El coloquio de los perros*: un amigo le narra a otro su matrimonio, basado en la mentira, pues creyó a la mujer rica y no lo era, y él mismo se hizo pasar por acaudalado sin tampoco serlo; dudando el otro amigo si creer lo narrado, declara el primero haber oído en el hospital a dos perros hablando, y es éste el motivo de *El coloquio de los perros*.

*El coloquio de los perros* es una manifestación de la sociedad española del momento, presentando el perro Berganza sus aventuras con diversos amos —al estilo del *Lazarillo*— mientras que Cipión, su compañero, pone el contrapunto con sentencias, aforismos, máximas, etc. Igual intención de presentación de la sociedad española rige la novela *Rinconete y Cortadillo*, verdadera muestra del género picaresco por el que Cervantes nos introduce, de la mano de dos rapaces, en el organizado mundo del hampa de Sevilla, la gran ciudad que aún gira en torno a la partida hacia las Indias. *El licenciado Vidriera* es la novela que logra un personaje más convincente, cercano —pero a distancia— de don Quijote: un estudiante de Salamanca, conocedor también de Italia, pierde la razón por un hechizo de amor, convirtiéndose en cristal y haciéndose portavoz de una conciencia crítica de su tiempo; sin embargo, al recobrar la cordura, la gente, que lo escuchaba como a un loco gracioso, no escucha ya sus «razonamientos».

### c) «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»

Publicado póstumamente —pese a estar compuesto en su totalidad, con una dedicatoria de tres días antes de su muerte—, el *Persiles* (1617), obra especialmente querida de Cervantes, obtuvo un éxito inmediato, conociendo numerosas ediciones en España y prontas traducciones en Europa. Aunque es cierto que nunca podrá arrebatarse el cetro de obra maestra al *Quijote*, tampoco lo es menos que nos encontramos ante una de las mejores novelas bizantinas del Siglo de Oro español. En ella el autor se aplicó de una forma especialmente consciente a la construcción narrativa y a la fabulación imaginativa, y ello pese a que la segunda mitad de la obra (los libros III y IV) está escrita con evidente apresuramiento, irrumpiendo constantemente el autor en el texto, faltando correcciones y desarrollándose mucho más brevemente.

Aventuras, raptos, naufragios, luchas, etc., son el marco usual para el trasfondo amoroso en un largo viaje que va desde las septentrionales tierras escandinavas —*Historia septentrional* es el subtítulo de la primera edición— a las meridionales romanas, pasando por Portugal, España y Francia. El sentido último que se ha querido sorprender en este *Persiles* cervantino, imitación consciente —así lo declara el autor— del *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro (véase, en el volumen I de esta obra, el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 9*), es el de la peregrinación como motivo alegórico de sentido trascendente: es decir, se trataría no sólo de una peregrinación amorosa, sino, más aún, de una peregrinación que intenta abarcar el sentido de la vida en la

búsqueda de la unión con la creación divina (Roma como centro de la cristiandad) a través de un constante perfeccionamiento vital (los «trabajos», los sufrimientos pasados, las obligaciones adquiridas y el afán de lucha constante contra la adversidad).

## 5. El «Quijote»

### a) Fecha de publicación y de composición

La primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* apareció publicada por Juan de la Cuesta en Madrid en 1605, con privilegio de 1604, lo que ha llevado a pensar en la posibilidad de una primera edición del año anterior; esta hipótesis se halla, además, fundada en las referencias de Lope, enemigo irreductible de Cervantes, a la obra: en el verano de 1604, Lope escribe algo sobre los poetas contemporáneos y, tras afirmar que «muchos en cierne para el año que viene», añade que «ninguno tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a don Quijote». No hay que pensar, dado el contexto de la cita, que se refiera a una alabanza de la obra ya publicada, sino a la dificultad por parte del autor para encontrar poetas que encabecen su novela con las consabidas loas; por otra parte, esto explica que sea el propio Cervantes quien, en clave irónica, componga sus propias loas, atribuidas a imaginarios personajes como Urganda la desconocida, Amadís de Gaula, Belianís de Grecia, Oriana, etc., todos ellos protagonistas de famosas novelas de caballerías españolas.

No hay, así pues, pruebas que permitan hacernos pensar en una edición anterior a la de 1605, más aún cuando comprobamos que la ortografía responde a los usos propios de cada copista, quienes debieron de basarse, por consiguiente, en un manuscrito, y no en una edición anterior, como sería de esperar de existir ésta. Las referencias a la obra de las cuales disponemos en los pocos meses que van desde la concesión del privilegio a la publicación, cabe atribuir las a una difusión manuscrita, nunca impresa, y menos aún si tenemos en cuenta el inmediato éxito del *Quijote*, resultando extraño que, dada su difusión, no se nos conserve ningún ejemplar de la pretendida edición de 1604.

Sí es indudable la inmediata aceptación popular de la novela, que permitió, en el mismo año de 1605, la difusión de cuatro ediciones más, dos en Lisboa —no autorizadas por el autor— y otras dos en Valencia; poco más tarde, en 1607, se lanzaba la de Amberes y en 1608 otra más en Madrid; las primeras traducciones, por su parte, fueron la inglesa de Thomas Shelton (1612, ampliada a la segunda parte en 1620) y la francesa del hispanista César Oudin (1614), continuada la segunda parte por François de Rosset en 1618; la italiana es más tardía y se debe a Lorenzo

Franciosini de Castelfiorentino (1622 y 1625).

La segunda parte del *Quijote* se edita en 1615 y su causa inmediata es la publicación en Tarragona del *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), el que se ha dado en llamar *Quijote de Avellaneda*, seudónimo bajo el cual se esconde un enemigo de Cervantes aún hoy desconocido y al que debe atacar en la primera parte de su obra. Cervantes, que se había lanzado a la publicación de su *Quijote* con un tanto de temor, ya por lo que tenía de novedoso ya por su propia impericia narrativa —sólo había publicado hasta 1605 la *Galatea*—, no tenía demasiada prisa por continuar su obra, posibilidad en la que sólo pensó más tarde como demuestra el hecho de que componga, al final de la primera parte, los epitafios de don Quijote. Sea como sea, la intromisión de Avellaneda lo empujó a la prosecución de las aventuras, declarando su paternidad y la ilegitimidad de la obra apócrifa: se sigue el quinto libro y la tercera salida, y la obra se extiende durante largos capítulos en los que finalmente —y queriendo liquidar el asunto— «deja morir» a don Quijote para imposibilitar así una tercera parte.

La primera de ellas, según declara el propio Cervantes, se engendró en la cárcel, pero no quiere ello decir, como a veces se ha querido señalar, que en ella se redactase, extremo éste materialmente imposible; probablemente Cervantes haga referencia a que la idea de la composición se le brindó en la cárcel, y pondría manos en ella más tarde, cuando el proyecto estuviese lo suficientemente madurado, pues ya se ha anotado el temor propio de Cervantes a la hora de la publicación de una obra cuya novedad literaria no sabe cómo va a ser acogida. Se ignora cuándo compondría la segunda parte, si bien es cierto que la habría tenido redactada casi por completo, dado el poco intervalo entre la aparición del *Quijote de Avellaneda* y la segunda parte de Cervantes (especialmente teniendo en cuenta que en este período se encontraba redactando y publicando las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*, este último con gran esfuerzo por su afán de verlo editado).

#### b) *La estructura del «Quijote»*

La primera parte del *Quijote* se encuentra dividida en cincuenta y dos capítulos desiguales y en cuatro libros que recuerdan, en cierta medida, la disposición de la novela de caballerías más relevante en España, el *Amadís de Gaula*. Aunque resulta difícil de demostrar en último término, la crítica ha señalado frecuentemente que, según la idea original, la novela no vendría a ocupar más de seis capítulos, los correspondientes a la primera salida de don Quijote; es decir, que el argumento desarrollado la configuraría más como una novela corta al estilo de las *Novelas ejemplares*. Y, efectivamente, es la denominación de «cuento» la que encontramos en los primeros capítulos, y nunca la de «historia» propia de la novela extensa. Por tanto, tendríamos un primer conjunto en el cual Cervantes vendría a desarrollar el tema del hidalgo al que, entrado en años, «se le secó el cerebro» y se fue en busca de aventuras

para ser armado en una venta y más tarde vapuleado en su primera aventura, volver a casa y realizar sus amigos el escrutinio de los libros de caballerías.

Esta idea iría ampliándose en la misma escritura, perdería su originaria estructuración unitaria y se dividiría en los capítulos correspondientes, desenvueltos hasta llegar a los cincuenta y dos en una segunda salida del protagonista, ahora acompañado por un escudero. Ya en esta parte encontramos diferencias fundamentales, entre las que sobresale el hecho de abandonar Cervantes la recurrencia a una doble personalidad de don Quijote, quien a partir de ese momento es siempre consciente de su personalidad, lo que no evita su comportamiento de «loco».

Es muy probable que este mismo «hacerse» de la novela por extenso llevara a Cervantes a la inclusión de relatos diferenciados del principal, práctica propia de la novela del siglo xv y, especialmente, del xvi, cuya preferencia por el pluritematismo es manifiesta en una composición a modo de retablo. Pese a ello, la intercalación de relatos como «El curioso impertinente», «El capitán cautivo» —que para nada afectan al desarrollo del *Quijote*— o «La historia de Grisóstomo y Marcela», «Los amores de Marcelo y Lucinda» y los de «Fernando y Dorotea» —que sí están imbricados, aunque tenuemente, en la acción del *corpus* novelístico— no fue lo más afortunado de esta primera parte de la novela, a la que ya los contemporáneos achacaron esta disgregación de la trama general. No quiere esto decir que los cuentos intercalados no tengan interés —en concreto, en «El curioso impertinente» hay que localizar uno de los mejores aciertos de la novela corta cervantina—; sino que, indudablemente, correspondían a una concepción propia de la novela contemporánea, pero no a la de una novela como la que logró Cervantes con su *Quijote*, evidente adelanto del camino que habría de tomar la novela en Europa siglos más tarde: esto lo comprendieron —inconscientemente— los coetáneos, y Cervantes abandonó tal técnica de intercalación e imbricación en la segunda parte, por más que la justifique como necesaria para no aburrir al lector.

La vuelta de don Quijote en carro como si estuviera encantado supone el fin de la primera parte e incluso, como ya se ha dicho, adelanta la muerte del protagonista con la inclusión de epitafios; es cierto que habla de una tercera salida de la que dice no haber crónicas en la Mancha, pero tal afirmación parece corresponder —en la intención original— no tanto a una promesa de continuación como a un tropo literario propio de las novelas de caballerías. En definitiva, el éxito del *Quijote* determinaría finalmente la segunda parte, cuya composición es paralela a la de otras obras dramáticas y narrativas de Cervantes.

Esta segunda parte, favorecida por la molesta publicación del *Quijote de Avellaneda*, comienza justamente con un Prólogo en réplica a Avellaneda, y en especial a sus ataques, aprovechando —como de paso— para arremeter, nuevamente, contra Lope, a quien defendía Avellaneda como genio de España. De mayor extensión que la anterior —setenta y cuatro capítulos—, en ella se nos narra la tercera

y última salida de don Quijote, que termina en la costa barcelonesa con su derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna (en realidad, el bachiller Sansón Carrasco) y su enfermedad, con su muerte en casa rodeado de sus familiares y amigos y la razón plenamente recobrada. Resulta interesante comprobar cómo Cervantes se ha ido haciendo con la caracterización psicológica del protagonista, y cómo gracias a ella va tomando forma una novela estupendamente trazada: ya advertíamos que, en la primera parte, el autor dejaba de lado el desdoblamiento de personalidad de los primeros capítulos; don Quijote conformaba, así pues, la realidad a su antojo, mientras que personajes como Sancho le advertían de su error. En esta segunda parte el proceso es el contrario: Sancho, junto a otros personajes, pretenden «fabricar» aventuras continuas para don Quijote, quien no se deja ya engañar; su sentido de la realidad se ha afirmado, mientras que, por diversas razones, el de sus acompañantes se pone en entredicho. Por ello llegan don Quijote y Sancho hasta Aragón y, más tarde, hasta Barcelona, pues las «aventuras» fabricadas ya no satisfacen al hidalgo; por fin, en Cataluña las encuentran, pero el sentido de la realidad es ya tan firme que don Quijote no se comporta como caballero, sino como mero espectador de sucesos propios de su época: sólo el bachiller Sansón Carrasco, mediante el recurso a Dulcinea del Toboso, logrará que don Quijote, en realidad poco animado para el combate, se le enfrente.

El final, la muerte de don Quijote renegando de los libros de caballerías, no sólo supone la condena de la mentira, sino sobre todo, en una lectura contemporánea, la negación de un comportamiento ideal. Es curioso que en esta segunda parte del *Quijote* asistamos a una construcción narrativa de mayor idealización, mientras que, por el contrario, el personaje la abandona presentando menor locura y anécdota. La clave de esta segunda parte está en el diálogo, verdadero conformador de un proceso en el que ya se ha anotado frecuentemente el paso del idealismo al materialismo, de la sublimación de la realidad a una adaptación a ella casi insensible, hasta terminar en el pragmatismo del Alonso Quijano que, en su casa de la Mancha, muere cristianamente dando pruebas de una inusual sabiduría.

### c) *El propósito del «Quijote»*

Muchas han sido las interpretaciones que del *Quijote* se han intentado, pero quizá fuera interesante acercarnos aquí a cuál fue el motivo primero que impulsó a Cervantes a la composición de su novela. Sin ánimo de aventurar hipótesis —por otra parte ya apuntadas—, sí debemos recordar las palabras de Cervantes respecto al «engendramiento» del *Quijote* en la cárcel: sería muy posible que, en plena época de crisis y dificultades —tanto personales como colectivas—, Cervantes concibiese el *Quijote* como respuesta irónica y humorística a los ideales caballerescos, los cuales habían movido durante un tiempo al imperialismo hispano y ahora procuraban su desgracia (recuérdese, también, que si Cervantes había peleado heroicamente en

Lepanto, por el contrario se vio obligado a recaudar impuestos para una Armada Invencible que iba al desastre). Según esta interpretación, es posible que el *Quijote* sea algo así —y repetidamente se ha dicho, no sólo respecto de la obra, sino también del autor— como el punto de contacto entre el mundo moderno del Renacimiento y la contemplación, por este mismo mundo, de su entrada en la crisis del Barroco español.

Dejando de lado este terreno de la hipótesis, debemos acercarnos a lo que fueron las motivaciones más inmediatas para la escritura de este *Quijote* cervantino: ya se ha dicho antes (en el *Epígrafe 5.b.*) que, según se nos presenta la estructura de la primera parte, el *Quijote* se pensó originariamente como una novela corta del tipo de las *Ejemplares* que sólo en la misma escritura se fue desarrollando. Pues bien; si nos atenemos a esta presentación y, posteriormente, al conjunto de la obra, comprobaremos que la única intención de Cervantes fue la de componer una parodia crítica de los libros de caballerías, cuya impertinencia ya había sido señalada por gran número de intelectuales de la época —especialmente moralistas—, reprochándoseles no sólo su efecto pernicioso desde un punto de vista moral, sino también su mismo estilo literario, pésimamente retórico y ampuloso por regla general y desprovisto, en la mayoría de los casos, de cualquier valor artístico.

La obra de Cervantes se mueve, por lo tanto, en la esfera de lo estrictamente literario, y su crítica se contempló en todo momento desde el humor, y nunca desde la acritud. Tal intencionalidad tenía ya sus antecedentes en la literatura europea, y entre ellos merecen destacarse los poemas paródicos caballerescos italianos (los llamados «*romanci*») del siglo XVI, salidos de manos de autores como Pulci, Boiardo y, en cierta medida, Ariosto (vuélvase, en el *Capítulo 1*, no sólo sobre los epígrafes correspondientes a tales autores, sino, además, sobre el *Epígrafe 4.a.II.*). Pero si por este lado el *Quijote* respondía a una actitud que venía a reconocer la imposibilidad de un ideal ya acabado en un mundo moderno y, a la vez, en crisis —de la que nace la parodia—, por otro no puede abandonar una perspectiva humorística que encontró su expresión en una fuente fundamental para el *Quijote*: el *Entremés de los romances* ha sido ya señalado repetidamente como fuente primera de la obra cervantina, y no sin razón, pues existen evidentes paralelismos e incluso un capítulo (el quinto, concretamente) cuya situación es idéntica a la descrita en el entremés. En esta breve pieza —se cree que anterior al *Quijote*, de entre 1589 y 1591, sin que exista aún certeza plena— el labrador Bartolo enloquece con la lectura del Romancero y se hace soldado para salir en busca de aventuras acompañado por su escudero y recibir una paliza en su primera intervención.

Que el origen primero del *Quijote* sea estrictamente literario —esto es, que se trate de lo que podríamos denominar «literatura sobre la literatura»— queda plenamente reconocido desde la misma presentación de la historia de Alonso Quijano, más aún si tenemos en cuenta que, en un alejamiento de su obra, Cervantes se presenta como simple relator, mientras que la narración primera corre a cargo de un tal Cide Hamete Benengeli, recurso propio de las novelas de caballerías, que

pretendían de tal forma ofrecerse como historia verídica. Pero el proyecto novelístico se vitaliza progresivamente y deja su naturaleza libresco para conformarse como una efectiva novela en tanto que creación de vida auténtica dentro de una atmósfera y unos ambientes reales (¿cuántas veces se ha apuntado una mayor certeza de realidad para don Quijote y Sancho que para el propio Cervantes?). Con tal vitalización, el *Quijote* se inserta dentro de una realidad de ambientes que marcará el camino de la narrativa posterior —en los siglos XVIII y XIX (Defoe, Swift, Fielding, Pérez Galdós)—, sin que por ello Cervantes gozara del don de la clarividencia: sencillamente, su intento de acabar con una «novela del pasado» (de caballerías) resultó, sin él saberlo, un proyecto de futuro mientras que la novela de la que más esperaba, en cuya composición puso más empeño, el *Persiles* —intento de una «novela moderna» mediante la imitación de los moldes clásicos—, tuvo éxito, es verdad, pero no trascendencia, anclada en una concepción que pronto caducó.

#### d) *Los personajes*

I. DON QUIJOTE. Alonso Quijano (en los primeros capítulos no aparece el nombre, y su apellido fluctúa entre Quijada, Quesada, Quijana y Quejana, ambigüedad que Cervantes afirma provenir de las fuentes documentales), apodado por sus vecinos «el bueno», es el héroe de la novela, el hidalgo manchego metido a caballero en virtud de su locura por la lectura de tanto libro de caballerías. Su edad frisaba los cincuenta y su ocupación era administrar su más que mediana hacienda, con todo lo cual se deja sentada desde un principio la actitud paródica, ya que la presentación del héroe no se corresponde para nada con la de los protagonistas de las novelas de caballerías, jóvenes de alto linaje naturales de países exóticos.

Su locura, inofensiva en todo momento, también queda establecida desde el comienzo, y sería absurdo negarla por más que, en el discurrir de la novela, la forma bajo la que se presenta vaya cambiando: la paulatina pérdida de la razón y la progresiva idealización de su conducta caballeresca es un proceso que se realiza a solas y al que el lector asiste como testigo de excepción. Así, la lectura de libros de caballerías, la preparación de las armas y la primera salida, en secreto, se nos evidencian como un anacronismo del que nosotros, lectores, somos cómplices, ofreciéndonos la clave irónica y paródica del relato.

Con respecto a la locura, hay que decir que son varias las fases que nos ofrece: en primer lugar, don Quijote padece de lo que podríamos más bien denominar «manía doble»; consistente su creencia en que, siendo hidalgo, podía ser caballero —lo que resultaba, por ley, imposible— y ejercer como deshacedor de entuertos, esto es, como caballero andante, extremo este último evidentemente anacrónico en una época («no ha mucho tiempo») que, como los finales años del siglo XVI, no contemplaba ya el tipo del caballero, y menos aún andante. Por ello hay que ver en la actitud de don

Quijote una quimera, un sueño del pasado llevado a cabo por un loco que toma como suya una actitud —y lo que comporta— ya pasada: su lenguaje es arcaico, su forma de expresión retórica sólo corresponde a la mala literatura de caballerías y su misma forma de vida no es la propia de un hidalgo pobre de principios del siglo XVII. Pese a ello, don Quijote sólo se encuentra afectado cuando habla de la caballería, mientras que demuestra su capacidad razonadora cuando se aplica a otro tema.

Cervantes abandona pronto para su protagonista este modo de comportamiento desdoblado, y convierte su locura en un ideal —línea de pensamiento ya considerada en el *Elogio de la locura* por Erasmo—: Cervantes, narrativamente, respeta una personalidad única para don Quijote, pero recurre a la presentación de Sancho como figura contrapuesta —recurso muy utilizado en novelas tanto anteriores como posteriores—. A partir de ahora, don Quijote no desdoblará la realidad, sino que ésta sufrirá un constante proceso de transformación para evitar, en su locura, el choque con ella; y aun así, una vez evidenciada —por ejemplo, cuando es imposible negar que ha arrollado un molino, y no a un gigante—, recurre a una realidad definida a través de la fantasía: esto es, cree la realidad «plantada» por magos y encantadores que lo acechan, y nunca existente por sí misma.

Sin embargo, en la segunda parte don Quijote se ofrece como mucho más sensato, y él mismo es capaz de abordar el tema de la realidad y la fantasía desde una perspectiva de inusitada lucidez: moderado en sus opiniones, Cervantes ha ido haciendo del protagonista un loco idealista, y no un loco bufo, como, en gran medida, había hecho Avellaneda. Logra Cervantes una personalidad convincente en un personaje que abandona la transformación del mundo no por renuncia a su ideal, sino por la conciencia de la imposibilidad de llevarlo a cabo; efectivamente, don Quijote sigue siendo el loco idealista, pero sus preocupaciones se intelectualizan, al igual que su disconformidad con la realidad (ahora no transformada, sino comprendida en su gris mediocridad). El pesimismo va ganando a don Quijote y al *Quijote*, y no existe ya rebelión, sino melancolía y tristeza refrendada por un final en el que el protagonista renuncia a los libros de caballerías.

Evidentemente, el *Quijote* se hace así menos parodia y más novela, gana en profundidad psicológica y en verismo del proceso narrado, quizás influenciado por el desarrollo del *Quijote de Avellaneda*, contrario en todo —pese a ser una buena novela— al posterior desenvolvimiento narrativo por parte de Cervantes de una materia que le era propia. La grandeza, en este sentido, de la obra de Cervantes no es sólo esa especie de final abierto del que tanto gustaba, sino, ante todo, esa ambigüedad en la que finalmente se mueve el *Quijote*, pues queda por saber si Cervantes propone una burla del ideal quijotesco o, por el contrario, una lectura nostálgica de su fracaso; es decir, queda por descubrir —es tarea del lector— si el autor adelanta el final de esta idealización o si, por el contrario, pretende retardarlo o, en todo caso, lamentarse por él. No existe, indudablemente, una respuesta única, y el *Quijote* debe participar de todas: la aceptación, finalmente, de un modo de vida —en este caso, de muerte como

final de vida— burgués, esto es, la aceptación, por parte de don Quijote, de una vida limitada por la razón como signo de «modernidad», nace tanto de la necesidad de adaptación a la realidad del mundo como de la crítica a esa misma realidad contra la que se estrella cualquier intento de superación de la condición humana, probablemente abocada por siempre al fracaso de su ideal.

II. SANCHO PANZA. No con poca frecuencia resulta más difícil establecer un juicio sobre Sancho Panza que sobre don Quijote, y es que no presenta este personaje menos profundidad y complejidad que el de su amo. Por regla general, se ha considerado su carácter materialista, pero habría que hacer un tanto de justicia y delimitar los términos por los que se ha llegado a esta conclusión, la cual, por otra parte, tiene un bastante de errónea.

No hay que olvidar que Sancho nos viene definido a través del hidalgo, por lo que su caracterización puede resultar extremada; en este sentido, algunos críticos, no sin acierto, han visto en el escudero el paralelo, en sentido contrario, de don Quijote: Sancho es, en principio, una buena persona —como don Quijote es Alonso Quijano «el bueno»—, aunque, indudablemente, podría haber sido un excelente pícaro, y más junto a un amo como el loco don Quijote, del cual se podría haber aprovechado hasta la saciedad. Además, comprobamos que también a Sancho lo rige un idealismo cuyo signo resulta, pese a todo, contrario al de su amo: su ideal, plenamente material, es conseguir una ínsula de la que ser gobernador, no sin cierto aire caballeresco, pues no debe olvidarse su buena actuación en Barataria, cuando en todo momento intenta comportarse de modo justo y equitativo, aceptando los consejos de don Quijote y renunciando al cargo de gobernador por juzgar que está reñido con la caridad, la justicia y el desprendimiento. Por fin, dado el buen juicio del que en todo momento hace gala, no puede explicarse su fe en don Quijote más que a través de una fe en lo que éste representa; esto es, en una vida acorde con el ideal humano, por más que el suyo esté más apegado a la tierra.

El tratamiento como personaje es prácticamente idéntico para Sancho y para don Quijote, y sigue los mismos presupuestos especialmente a partir de la segunda parte, lo que ha llevado a hablar —al igual que de la «sanchificación» de don Quijote— de la «quijotización» de Sancho. Debe de tener algo que ver, como para el caso del protagonista, la aparición del *Quijote de Avellaneda*, donde se presentaba al escudero como rústico, zafio, ordinario y grosero; para Cervantes, Sancho es, ante todo, el compañero de aventuras de don Quijote, y posee la misma relevancia aunque el peso de la novela se descargue, justamente, sobre el caballero. El autor, a partir de la aparición de Sancho, no lo deja nunca de la mano ni en momentos que se prestan a ello, y alterna siempre sus aventuras con las de don Quijote. Aun cuando éstas se separen, como en el caso de la ínsula Barataria, se unen indefectiblemente, pues los procesos seguidos por ambos personajes son en todo paralelos, y toda posibilidad pasa necesariamente por el encuentro narrativo.

III. DULCINEA. Como caballero andante, don Quijote sabe de la necesidad de tener una amada por la cual realizar sus hazañas caballerescas; de la misma manera que escoge las armas, su nombre o el del caballo, escoge una amante enamorada también lograda —como todo lo demás— a través de la transformación de la realidad, en este caso la Aldonza Lorenzo del Toboso de la que un día estuvo enamorado Alonso Quijano. Todo este ideal amoroso fue omitido por Avellaneda, a quien debió de parecerle inconveniente la alta consideración amorosa por parte de un loco, asignándole como compañía femenina a una real mujer sucia y poco digna que más parece un monstruo moral y físico que una compañera.

Para don Quijote, Dulcinea encarna los ideales más altos y elevados, prueba una vez más de su actitud noble; en este caso idealiza a una muchacha de baja condición al desvincularla de toda realidad, probablemente por temor a enfrentarse con ella. Por ello, conseguidas diversas victorias, don Quijote envía a los derrotados a postrarse a los pies de Dulcinea, pero siempre sin proporcionar los datos suficientes para llegar hasta ella; igualmente, estando en Sierra Morena le envía una carta —en un ampuloso estilo medieval— que nunca llega. Distinto es el comportamiento de don Quijote en la segunda parte, cuando pretende ver a Dulcinea, y así se lo comunica a Sancho: éste recurre a un engaño que le vale caro, pues presentándole a una labradora, don Quijote niega que tal mujer sea Dulcinea y Sancho, obligado a mentir, replica que debe de estar encantada; poco después don Quijote, engañado por los duques, insta a Sancho a que se azote diariamente para lograr desencantarla.

IV. LOS AMIGOS DE DON QUIJOTE. Pedro Pérez, el cura amigo de don Quijote, representa en la novela al clero bajo; se trata de un sacerdote poco culto, pero gran lector de novelas de caballerías. Preocupado por la salud de su amigo, él se encarga de realizar el escrutinio en su biblioteca, salvando muy pocos libros y dejando en suspenso el juicio sobre algunos otros.

Junto a él se encuentra, en la primera parte, el barbero, algo así como la representación del pueblo, con el que sale en busca de don Quijote a instancias del ama y de la sobrina; en la segunda parte se les une el bachiller Sansón Carrasco, quien trae por vez primera la noticia del libro llamado *Don Quijote*: socarrón y burlón, es un estudiante inteligente y no pocas veces malintencionado, pero de buen corazón, prototipo del estudiante universitario español del Siglo de Oro. En la segunda parte él decidirá, a la vista de la locura de don Quijote, que se le deje hacer para tratar de convencerlo por medios distintos a la razón y a la dialéctica, de las cuales se había servido hasta ese momento el cura (argumento en el que ha querido verse una incitación a la «locura» como medio único para adentrarse en el *Quijote*).

Sin embargo, el primer intento por parte del bachiller resulta fallido: presentándose como el Caballero Verde, es derrotado por don Quijote, y éste sigue su camino; en Barcelona se encontrarán de nuevo, y en esta ocasión sale vencedor el bachiller como Caballero de la Blanca Luna, imponiéndole al protagonista como

castigo un año de encierro en su casa, donde muere al poco tiempo.

V. LOS DUQUES. Es interesante la aparición de los duques en tanto que éstos pueden ofrecernos la consideración de don Quijote, el pretendido caballero que en realidad es sólo un hidalgo empobrecido, por parte de la verdadera nobleza. Deciden seguirle la broma para divertirse así un rato, y lo someten a las más pesadas burlas, de las cuales sale airoso don Quijote convencido de que está siendo tratado como caballero andante y conservando su dignidad de tal. Son quizás éstos los momentos más felices de su vida caballeresca, cuando consigue la ilusión de su vida gracias, simplemente, al fingimiento de los nobles.

## *El Renacimiento literario en Portugal*

### **1. La prosa portuguesa en el Renacimiento**

#### *a) Humanistas e historiadores*

Portugal, que estaría llamada a ser durante estos años del siglo XVI una de las grandes potencias europeas, aunque con un papel político menor al de otros países, orientó sus logros humanistas a la acción: considerándose en este sentido heredera del Imperio Romano —por otra parte, al estilo de otras naciones, especialmente Italia—, sus poetas e historiadores se sirvieron de esta idea imperial para llevar a la producción literaria lo que intentaba ser práctica política. Son por ello frecuentes las relaciones de viajes en las que se dan a conocer las maravillas de Oriente —monopolio comercial casi exclusivo de Portugal— y en donde se exalta la energía de los portugueses.

I. BARROS Y COUTO. El imperialismo portugués, exaltado especialmente en las obras de los historiadores, tiene en el humanismo —como ya se ha dicho antes repetidamente— una excelente justificación ideológica. Tal corriente de pensamiento encierra una reflexión sobre diversos aspectos teóricos, entre los que no faltan los políticos de tipo nacionalista, a los cuales, por otra parte, se adscriben continuamente —tanto en la teoría como en la práctica— los diversos Estados europeos del momento.

En este sentido, la principal figura de la historiografía portuguesa es João de Barros (1496-1570), cuyas *Décadas*, apología del espíritu portugués, resultan maravillosas por la perfección de su estructuración formal pero desgraciadamente, y dado lo ambicioso del intento, no llevadas a su finalización. El plan seguía una idea del historiador a desarrollar de forma ordenada y razonada, cuyo centro era la consideración de tres aspectos fundamentales en los que Barros veía la formación de Portugal y su expansión colonizadora: conquista, navegación y comercio.

La conquista comprendía toda la actividad militar y para historiarla la subdividió según las cuatro partes del mundo donde ésta tuviera lugar. Así, *Europa* habría de constituirse como historia de la metrópoli desde las luchas de los lusitanos frente al invasor romano; *África*, por su parte, comenzaría con la toma de Ceuta; *Asia*, desde

los primeros esfuerzos del infante don Enrique, distribuiría su materia, a partir de 1500, en períodos de diez años o décadas; y *Santa Cruz* se ocuparía de América. Esto por lo que se refiere al aspecto de la conquista; el de la navegación se trataría en un compendio general de geografía; y el tercero de ellos, el comercio, habría de dar lugar, según el plan de Barros, a una sistematización y regularización de las normas de tráfico mercantil, de forma que éste se librara de la —a la larga— improductiva anarquía a la que se veía abocada por ambiciones e intereses particulares.

El vasto plan fue ejecutado sólo en parte: ceñido exclusivamente a *Asia*, pudo escribir cuatro décadas, pero únicamente las tres primeras, compuestas entre 1552 y 1563, le corresponden íntegramente. Las *Décadas*, al estilo de *Os Lusíadas* de Camões, se constituyeron pronto en el mayor monumento erigido a la grandeza épica de Portugal.

Por ello encontraron rápidamente un continuador en Diogo de Couto (1542-1616), nombrado por Felipe II —rey de España, y de Portugal desde 1581 gracias a la decisión de la Cortes de Tomar— cronista mayor de la India. Caracterizada su producción por la sinceridad y por la precisión de sus conocimientos etnográficos, compuso las *Décadas* cuarta a duodécima, la primera de ellas repetición de la materia ya trazada por Barros y la última incompleta; también las intermedias sufrieron diversas vicisitudes.

II. OTROS HISTORIADORES. Damião de Góis (1502-1574), cronista del reinado de don Manuel, llevó una vida accidentada no menos interesante que su obra: verdadero humanista, en contacto con personalidades como Erasmo y Lutero, viajó por todo el norte de Europa. Su producción histórica se compone de la *Crónica do Príncipe don João* y de la *Crónica de don Manuel*; en la primera trata de la vida de Juan II hasta su acceso al trono, y tuvo por fin corregir ciertas versiones corrientes en otras crónicas; su principal novedad —enmarcada en el momento en el que se compone— consiste en la preferencia que otorga a las exploraciones oceánicas.

Gaspar Correia (¿1495-1565?) es otro de los grandes historiadores portugueses: sus *Lendas da India* (*Leyendas de la India*), a pesar de su engañoso título, comprenden la historia militar de la India hasta su gobierno por Jorge Cabral, finalizado en 1550. Más que leyendas son unas memorias bastante fieles de sus experiencias en el país, donde Correia pasó medio siglo con virreyes y gobernantes, proporcionándonos así en su obra una información directa y segura de los hechos que presenció.

Aún se podrían añadir los nombres de Blas de Albuquerque (1500-1580), hijo natural del célebre virrey, que en sus *Comentarios* redactó las hazañas de su padre en el terreno político y militar basándose en los informes enviados al rey; de Antonio Galvão (1490?-1557), muerto en la miseria tras haber servido honrosamente en las colonias, autor de una monografía sobre el comercio y el tráfico de las especias; y el de Lope de Sousa Coutinho (1515?-1577), autor de una *Historia do cerco de Diu* y

combatiente en la defensa de tal plaza, quien hace de su obra un informe vivaz sobre tan memorable acontecimiento.

Tono muy diferente anima la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1509-1583), narración de aventuras propias de tinte absolutamente novelesco; poco fiable como historiador, su obra interesa por servirse adecuadamente de la atracción que por los temas seudohistóricos —viajes, cautiverios, paisajes exóticos, peligros, etc.— era patente en el siglo XVI.

## b) *Los libros de caballerías*

I. BARROS Y MORAES. El sentimiento caballeresco, de tradición medieval —esto es, inserto en el momento histórico en el que tenía sentido—, produce aún en el siglo XVI algunas obras de interés. João de Barros —también historiador, quizás el mejor de los portugueses (véase el apartado anterior)— publicó en 1520 su *Chrónica do Imperador Clarimundo*; al igual que su obra histórica, pretende con ella dar pie para la glorificación de su patria, en la que contempla los más altos destinos: Clarimundo, después de diversas andanzas, recibe en la torre del castillo de Torres-Vedras, desde donde la vista alcanza una enorme extensión de mar y tierra, la profecía de las proezas heroicas que en aquellas tierras y en aquel mar llevarían a cabo los reyes de Portugal. Esta *Chrónica* tiene, además, el valor de ser una de las fuentes de *Os Lusíadas* de Camões.

De corte más tradicional es el *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes, aparecido en 1544; se trata de una nacionalización portuguesa del ciclo de los Palmerines, traducido al castellano en 1547 por Luis Hurtado. Muy popular en su tiempo, el *Palmerín de Inglaterra* es uno de los libros salvados de las llamas por Cervantes en el escrutinio de la librería de don Quijote. En efecto, la novela acusa algún progreso del género: la narración se amplía y en su lenguaje hay ya pulimento y elegancia; la imaginación, aunque sin excesos, llega a ser desbordante y da lugar a una gran variedad de episodios, personajes y geografía, siempre fantástica y fabulosa.

II. LA OBRA DE RIBEIRO. Pero la sin duda más lograda producción del género apareció pocos años después —en 1554, concretamente— de la publicación del *Palmerín* de Moraes: *Menina e moça* (*Niña y moza*, las palabras con las que comienza la obra), de Bernardim Ribeiro (1482?-1552), es una obra maestra por cuanto que al mismo tiempo escapa de cualquier clasificación. Así, la primera parte no es una novela completa, sino una serie de episodios inacabados, mezcla de lo pastoril y lo caballeresco, desarrollados en un ambiente brumoso, melancólico y abocado a la hipersensibilidad; no parece, por tanto, sino que los episodios quieran satisfacer la necesidad de «saudade» —con el título de *Saudades* apareció la obra en ediciones posteriores— y amor triste. La segunda parte de la novela difiere mucho de la primera; tiende más a lo caballeresco y deja traslucir claramente la influencia del

*Tristán y del Amadís*. Junto a la obra se publicaron las *Trovas de Crisfal*, atribuidas a un posible discípulo de Ribeiro, Cristóvam Falcão, aunque se opina que podría ser obra propia del poeta.

La obra poética de Ribeiro constituye una de las creaciones más originales de la lírica portuguesa; él fija —estuvo muy en contacto con Italia— los caracteres de la égloga de tema clásico, pero de inspiración estrictamente tradicional y popular: la égloga portuguesa, de tono plañidero, es casi exclusivamente lírica y tiene por obligada composición un fondo permanente de paisaje pastoril y un primer plano en el que el pastor lamenta sus infelices amores. Muy elogiada ha sido la extensísima *Egloga de Jano e Franco*, cuya acción comienza en las campiñas de Alentejo y termina a las orillas del Tajo: el pastor Jano se enamora de Joana, bella cuidadora de gansos; mientras suspira tristemente encuentra a otro pastor, Franco de Sandovir, y ambos discurren sobre pasado y presente. Finalmente, Franco entona una triste cantiga —obsérvese el engarce medievalista— compuesta tras la pérdida de la flauta que su amada le regalara.

Mayor estima, con todo, merecen los dos romances de Ribeiro incluidos en *Menina e moça*: en el primero, Avalor, triste y solo, cabalga por la ribera de un río, y una barca se lleva su amor mientras él la sigue con la mirada. Entrada la noche, Avalor llora y vaga en la oscuridad hasta tropezar con otra barca a la que salta para, ayudado por la corriente, desaparecer. En el segundo romance, una nodriza se dirige a la niña que acuna preguntándose si ha hecho bien en salvarla en el nacimiento pese a la muerte de la madre: «*enchem-se-me os olhos de agua / nela vos estou lavando...*» («se me llenan los ojos de lágrimas / y con ellas os estoy lavando...»); felicidad y belleza no van de acuerdo, pero acaso Dios reserve mejor fortuna.

## 2. Camões

### a) Biografía

Pocos datos hay seguros sobre los primeros años de vida de Luis Vaz de Camões: debió de nacer hacia 1524, probablemente en Lisboa; de cualquier forma, sí es seguro que recibió su educación en Coímbra, en cuya Universidad estudiaría hasta 1542, cuando se le encuentra en la corte de Juan III. De allí pasaría a Ceuta, desterrado por asuntos amorosos aún hoy no del todo aclarados, y en determinada acción rutinaria perdió su ojo derecho. Repatriado a Lisboa en 1553 se encuentra de nuevo en dificultades al haber herido a un joven cortesano en una reyerta, lo que le valió la recomendación de su «ofrecimiento» para partir a la India a servir al rey: llegó a Goa, donde, según todos los indicios, llevó una vida ajetreada que no mejoró en absoluto con su traslado a Mozambique en 1567. Logra volver a Lisboa en 1569, y allí vive

pobremente de la parca renta que le proporciona la publicación de *Os Lusíadas* en 1572, hasta su muerte, totalmente empobrecido, en el año 1580.

b) «*Os Lusíadas*»

La gran obra de la literatura portuguesa de todos los tiempos, *Os Lusíadas* (*Los Lusíadas*, literalmente «Los Lusitanos») fue escrita entre las prisiones de Lisboa, el destierro de Macao, las cárceles de Mozambique y la desolación de la «gran peste»; todo lo cual, si bien hizo mella en el estado de ánimo de Camões, lo puso en disposición de conocer de cerca ciertas realidades que habrían de ser determinantes para la composición de su obra cumbre.

*Os Lusíadas* es casi la única gran epopeya de tema moderno que produjo el Renacimiento: la historia de Portugal y de sus conquistas, expuesta a través de la narración del viaje de Vasco da Gama a la India. La obra manifiesta la influencia de Ariosto en el empleo de la octava rima, mientras que la influencia de Virgilio se percibe en su estructura versificatoria. Sin embargo, una diferencia fundamental la aparta de ambos: mientras que el italiano basaba su producción en la fabulación y el romano en lo mitológico, Camões logra lo que no pudo hacer suyo la épica culta europea, esto es, trasponer un asunto estrictamente histórico, grandioso y épico, a la realidad literaria. Así, su grandeza —y su acierto— radica en la absoluta historicidad (nunca «historicismo») que la producción del portugués rezuma; esto es, en el convencimiento de estar contemplando hechos que incluso pueden sobrepasar épicamente a los de los héroes clásicos: en *Os Lusíadas* se mezcla lo histórico con lo legendario, lo pagano con lo religioso cristiano, justamente en un intento de hacer del imperialismo portugués trasunto del romano, y de los grandes ideales heroicos del Renacimiento europeo trasposición de la «*virtus*» antigua, conformándose de tal manera el poema épico en producción verdaderamente sintomática de toda una época y de la ideología que la originó.

Lo maravilloso en *Os Lusíadas* está entretejido por una extraña yuxtaposición de ideas cristianas y de la mitología pagana: así, si uno de los grandes fines de la expedición portuguesa era —según afirma Camões— propagar la fe de Cristo y extirpar el mahometismo, no es de extrañar que en esta empresa sea Venus la gran protectora de los portugueses, mientras que Baco se presenta como el mayor enemigo; finalmente, en un concilio de los dioses, Júpiter augura la caída del islamismo y la propagación final del Evangelio.

Pero, ante todo, la producción de Camões encuentra su valor en la armonización de tres extremos que parecen irreconciliables y que hallan su unidad en la magistralidad de la obra del poeta épico portugués: el clasicismo grecorromano, el medievalismo y el nacionalismo de corte humanista. Efectivamente, su principal anhelo cultural consiste en aproximar la civilización occidental a la oriental, cuya estimación inevitable tras media vida en su territorio, radica en su valoración como

cuna cultural universal —en este sentido, el logro se halla en la línea que habría de seguir el español Ercilla en *La Araucana*, donde el indigenismo americano es valorado en lo que tiene de particular e irrepetible, a la vez que lo hispano se ensalza justamente en su grandeza contrapuesta a la indígena, contraste del que nace lo épico de ambos esfuerzos—.

El poema se abre presentando a Vasco y a su flota en el océano, entre la isla de Madagascar y la costa de Etiopía; después de varias tentativas para llegar a la costa, fueron favorablemente acogidos en el reino de Melinda. Allí Vasco refiere al rey los prodigios que le sucedieron en su navegación: se centra particularmente en el relato de la aparición del monstruoso gigante Adamastor, que, convertido por Tetis en trozo de tierra —el cabo de Buena Esperanza—, guardaba el desconocido Océano que a los portugueses les tocaba recorrer (al estilo de los clásicos, el poeta «metamorfosea» una realidad desconocida para realzar así el esfuerzo humano); los requiere para que no pasen adelante y les anuncia los terribles males que van a padecer. Después de este relato, Vasco y los suyos prosiguen su viaje con penosas dificultades hasta arribar a Calipuz, en la costa malabar; su acogida y aventuras en el país, hasta su vuelta a Portugal, donde ponen a los pies del rey los regalos de su peregrinación, llenan el resto del poema.

### c) *Poesía lírica*

Además de ser Camões el gran poeta épico portugués, se nos ofrece también como excelente poeta lírico: en 1569 preparaba en Mozambique una colección de sus poemas con el título de *O Parnaso*, robada en su regreso a Lisboa. Sus *Rimas* son obra póstuma, publicada en 1585: el tema predominante es el amor representado como imposible —neoplatonismo amoroso— que produce un gozoso sufrimiento, y en ellas ocupa lugar preferente la melancolía, la cual dará lugar, progresivamente, a un pesimismo expresado poéticamente a través de sentencias: «el bien va huyendo, el mal crece con los años...»; «padece amor ciego quien lo siente, quien lo resiste, quien lo obedece...»; «nada dura y permanece en esta vida: desaparece presto lo que apenas llega...».

Aunque deba recordarse que en ese libro de *Rimas* aparecen composiciones tales como «*canções*» de marcado tipo italiano, elegías, églogas de reminiscencias virgilianas, etc., e incluso otras —y no poco logradas— de corte estrictamente tradicional, emparentadas con la lírica gallegoportuguesamedieval, lo cierto es que sus composiciones más expresivas se cuentan entre los sonetos. Efectivamente, Camões fue uno de los mejores seguidores del petrarquismo italiano, pero a la vez consigue aciertos plenos que sólo son atribuibles a una sensibilidad personal. Y así, por más que en él se repitan los moldes que el Renacimiento europeo habría de agotar pronto, Portugal tiene ciertamente en Camões a uno de los más personales poetas de su lírica nacional: al estilo de la de los más esforzados poetas europeos, su

producción encuentra plena justificación en la expresión del sentimiento amoroso desde actitudes y expresiones que reconocemos como plenamente modernas, y a la vez como exclusivas de una personalidad única e irrepetible. Su sentimiento amoroso no se detiene en el neoplatonismo huero de los seguidores del petrarquismo italiano, sino que sólo se agota en una poesía concebida como expresión última de un sentimiento personal sobresaliente por su transparencia y su sinceridad; destaca entre sus sonetos el dedicado a la muerte de su adorada Catalina:

*Alma minha gentil que te partiste  
tão cedo desta vida descontente,  
repousa tu no ceo eternamente,  
e viva eu cá terra sempre triste...*

aunque no debe olvidarse su aventura amorosa con una cautiva «chamada Bárbara», la mulata de ojos y cabellos negros en los que «muere una gracia viva», recuerdo de ardientes noches tropicales en un culto a la belleza que no se detiene en determinados comportamientos más o menos convencionales.

#### d) *El teatro de Camões*

Camões dejó también tres dramas que no fueron publicados hasta 1645, todos ellos en gran medida continuación del rudimentario teatro renacentista de Gil Vicente (véase el siguiente *Epígrafe*), más lírico que realmente dramático y pleno de intercalaciones de distintas composiciones estróficas —romances, pastorelas y decires—: así en *Anfitriões* (*Emphatriões*) imita a Plauto, sin que ello desmerezca una comicidad muy logradamente fundamentada; el *Filodemo* («*felo o demo*», «lo ha hecho el demonio»), de carácter novelesco, fue representado en Goa —se hallaba luchando en el estrecho de Malaca— en 1555, y en ella se ha querido ver cierto influjo de *La Celestina* española; el *Rey Seleuco* es una farsa, con personajes tomados de entre caballeros de la Tabla Redonda, en la cual el protagonista cede su propia compañera al hijo, lo que le valió, hacia 1546, la caída en desgracia dentro de la corte, dada la similitud entre la situación descrita y las relaciones amorosas del príncipe Juan —más tarde Juan III— con la que después habría de ser su madrastra.

### 3. El teatro y la lírica en el siglo XVI

Cuatro autores representan en Portugal dos tendencias dramáticas diferenciadas: con Gil Vicente el teatro es popular, o al menos pretende acercarse aún a la concepción medieval por la que el drama venía a satisfacer necesidades ideológicas ancladas en esquemas antiguos; con Sá de Miranda y António Ferreira el teatro se

hace clasicista, caracterizándose como estrictamente culto; por fin, las comedias de Ferreira de Vasconcellos ocupan un lugar intermedio entre ambas corrientes.

#### a) *Gil Vicente*

Autor bilingüe, considerado ya con anterioridad en su obra en castellano (*Capítulo 3, Epígrafe 7.b.*), tan sólo nos detendremos aquí en el estudio de su producción en portugués.

Destaca su *Auto da alma*, desarrollo del tema de la lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal contemplado desde una perspectiva fidelísimamente católica: con una dramatización muy cercana a la de los «misterios» medievales, se presenta al alma tentada por el demonio, providencialmente socorrida por un ángel y finalmente salvada para el Cielo.

La trilogía de las *Barcas* —las dos primeras (*Barca do Inferno* y *Barca do Purgatorio*) en portugués; la tercera (*Barca da Gloria*) en castellano— es la obra capital de los orígenes del teatro moderno en la Península: se trata de tres fases de un proceso localizado entre la muerte y la ultratumba para juzgar a unos cuantos seres que comparecen en el Juicio, caracterizados y tipificados todos ellos en su indumentaria como pertenecientes a diversos estamentos sociales. El tema, común a diversas culturas, entronca de forma directa en Occidente con las preocupaciones de fines de la Edad Media, ya plasmadas en las *Danzas de la Muerte* producidas en varios países europeos (*Epígrafe 3.e. del Capítulo 18*, en el volumen II de esta obra). Efectivamente, estas *Barcas* de Gil Vicente vienen a ser una transformación de aquéllas, pero no en lo que tenían de lúgubre y aterrador, sino en tanto que sátira general y particular de los vicios, estados y condiciones de la sociedad, síntoma, por otra parte, de una época ideológicamente cambiante y en gran parte transmutadora de lo que hasta ese momento habían sido los principios incuestionables del funcionamiento social.

No debe dejarse de lado la producción más «evasiva» de Gil Vicente, comedias de tipo popular en las que el enredo y la comicidad son la base para la construcción dramática: entre ellas sobresalen las farsas costumbristas, de también evidente deuda medieval y raigambre tradicional: así, la *Farsa de Inez Pereira* —hábilmente desenvuelta a partir del conocido refrán «*Mais quero asno que me leve que cabalho que me derube*»— y la *Farsa do velho da horta*, sobre el tema popular del amor y el viejo, muy recurrido posteriormente en los diversos géneros dramáticos.

#### b) *Sá de Miranda*

Francisco Sá de Miranda (1485-1558) representa en Portugal la tendencia humanista italianizante aplicada tanto a teatro como a la lírica: sus dos comedias *Os*

*estrangeiros* y *Os Vilhalpandos* acusan desde su comienzo la influencia de Plauto y Terencio, especialmente en lo referente a la caracterización de los personajes.

No es de extrañar esta tendencia italianizante y humanista en la obra de Sá de Miranda si tenemos en cuenta que, dejando de lado su aportación dramática, fue él quien ensayó por vez primera en Portugal algunos de los nuevos géneros poéticos — el soneto y la canción de corte petrarquesco, los tercetos al estilo del Dante de la *Divina comedia*, la octava rima de tendencia épica, la égloga, etc.—. Conocedor de la cultura italiana, fue en su país el introductor de las nuevas tendencias poéticas: si en gran medida sigue cultivándose en la corte la poesía de influjo provenzal —gran éxito hubo de obtener, en 1516, el *Cancioneiro geral* de Resende—, la ambiciosa conformación del Estado portugués como decididamente «moderno» conllevaría el acercamiento a los esquemas artísticos europeos más avanzados, los cuales pasaban necesariamente por Italia y, para el caso de Portugal, por España.

En lo referente a su producción poética de tipo lírico, sobresale Sá de Miranda en el soneto, cuyo tema predominante es el del desengaño; seguidor incondicional del modelo petrarquista, sus composiciones le deben mucho, con todo, al conocimiento de la obra de Ausias March y a la relación —en su viaje a Castilla— con Garcilaso. Siguiendo igualmente a éste, lo mismo que a Boscán, compuso sus églogas, menos conseguidas: escritas en castellano, parecen ante todo un ejercicio de versificación que no puede desprenderse de la tradición pastoril gallegoportuguesa. Curiosamente, lo mejor de su producción poética, el poema extenso *Santa María Egipciaca* permaneció ignorado hasta 1913, fecha de descubrimiento del manuscrito.

### c) *António Ferreira*

Amigo personal de Sá de Miranda fue António Ferreira (1528-1569), el cual pretendió en igual medida encauzar las letras portuguesas por el sendero de lo clásico; pese a ello, y al contrario que la mayoría de los poetas de su tiempo, rechazó en todo momento la italianización literaria —e, igualmente, el influjo provenzal, aún en boga en estos años en Portugal—; paralelamente, Ferreira es uno de los pocos autores célebres del Renacimiento portugués que para nada echaron mano del castellano en la composición de alguna de sus obras: paladín esforzado de la lengua portuguesa, se sirvió exclusivamente de ella para su producción literaria, convirtiéndose por tanto en el mejor representante de la auténtica escuela clasicista nacional.

Ferreira ha dejado obras en verso —odas, elegías, sonetos, epístolas—, publicadas junto con su tragedia *A Castro*, en 1622, con el título de *Poemas lusitanos*. Aun así, su verdadero valor estriba en la producción dramática, en la que sobresale por la composición de dos conocidas comedias en prosa: *Bristo*, paráfrasis del *Miles gloriosus* plautino, sobre el tema de la doncella asediada por varios pretendientes; y *O cioso* (*El celoso*), presentación del marido que, enfurecido por los celos, encierra a

la esposa en casa mientras él se dedica al más completo libertinaje, tema indudablemente influenciado por la comedia italiana. Sin embargo, lo mejor de su producción es la tragedia conocida como *A Castro (Tragedia mui sentida e elegante de Inez de Castro)*, sobre los desdichados amores de la infeliz reina con Pedro de Portugal; es sin duda la mejor producción dramática de la literatura portuguesa, y una de las más logradas de todo el Renacimiento europeo, por cuanto que la presentación de conflictos resulta convincente, bien dramatizada y a la vez enmarcada por un comedido —y, por ello, valioso— lirismo.

#### d) *Ferreira de Vasconcellos*

Jorge Ferreira de Vasconcellos (1515-1563) nos ha dejado tres comedias importantes —*Euphrosina*, la mejor de ellas, *Ulyssipo* y *Aulegraphia* (literalmente, «Descripción de la corte») —: escritas en una prosa difícil, se trata de obras extensas y oscuras cuyo valor radica más en lo documental —presentan frecuentemente diversos cuadros de la vida de la época, influenciados en su descripción por *La Celestina*— que en lo estrictamente literario.

Casi más valor tiene su obra en prosa *Memorial de las proezas de la Segunda Tabla Redonda* (1567), novela de caballerías de incuestionable calidad: pintoresca en sus descripciones, sobresalen en ella su lenguaje y su estilo, pulidos y cuidados al máximo, primorosamente conseguidos.

## *Renacimiento y Reforma en Alemania*

### **1. Humanismo y Reforma**

En la segunda mitad del siglo xv el humanismo italiano comienza a extenderse por Alemania, donde encuentra su máxima profundización a nivel de pensamiento: si en Italia el humanismo había contribuido a formar el gusto por el clasicismo a todos los niveles de expresión artística, en Alemania el humanismo significa, ante todo, un medio idóneo para la profundización en cuestiones teológicas que habrían finalmente de llevar a la Reforma. Precursores o aliados de ella, los humanistas alemanes se aplican de forma preferente al estudio crítico de la Sagrada Escritura mediante un exhaustivo conocimiento del latín, el griego y el hebreo.

Pese a todo, el humanismo alemán se interesó por otros aspectos, todos ellos de naturaleza preferentemente teórica —preferencia que habrá de extenderse a toda la literatura alemana hasta bien entrado el siglo xviii— y basados siempre en la reflexión que orienta la preocupación intelectual hacia aspectos precursores de un pensamiento moderno —concretamente, y determinados por un momento histórico crítico, hacia aspectos esencialmente políticos, educativos, filosóficos, filológicos y religiosos, entrelazados con frecuencia como una sola cosa—. El acontecimiento de la Reforma interrumpió en Alemania el del humanismo: todos los debates, todas las cuestiones centradas en los diversos intereses del naciente Renacimiento se vieron absorbidos por el gran conflicto religioso planteado en 1517 por Lutero. Imbricados en cuestiones de tipo político, filosófico, moral y hasta filológico —lo que no hay que desdeñar en un momento de fuerte nacionalismo lingüísticamente identificado—, los planteamientos de Lutero llevaron de la reflexión a la pasión, para equiparar así teoría y práctica en una Reforma religiosa de motivaciones complejas y a menudo delicadas ocasionalmente justificadas desde el humanismo.

#### *a) Erasmo de Rotterdam y el humanismo*

El holandés Erasmo de Rotterdam —quien realmente se llamaba Geert Geerts— (1467-1536) constituye con su producción la cima máxima del humanismo europeo; es, sin ningún género de dudas, a la vez que la figura más sobresaliente entre los precursores de la Reforma religiosa europea, el más concienzudo de los humanistas

de todo el Renacimiento, y el más influyente y decisivo de todos ellos, presente directa o indirectamente en los comienzos del humanismo en los diversos países de Europa: amigo de intelectuales, gobernantes y emperadores, su magisterio (que habría de dar lugar a una determinada actitud espiritual e intelectual, a la que se denominó «erasmismo») es claro y evidente incluso en países —especialmente significativo es el caso de España— que posteriormente habrían de ver en él, por su doctrina inspiradora de determinados movimientos más o menos heréticos, a un precursor de la Reforma a combatir.

En el caso de Erasmo, quedan patentes las intenciones de su producción literaria, clara muestra de lo que hubo de suponer el humanismo y la Reforma en Alemania; totalmente desinteresado por la producción de tipo profano de su tiempo —en la que advertía falsedades moralmente condenables—, su intención fue siempre la de instruir, en un tono pietista e intimista muy acorde con el que posteriormente habría de ser característico de los escritores reformistas. Pese a ello, hay que recordar que Erasmo, como todos los humanistas originarios, pretendía una renovación espiritual en el seno de la Iglesia —ordenado agustino en 1492, pidió al poco tiempo dispensa de sus votos sin renunciar al sacerdocio—; su único objetivo era una necesaria secularización cuya piedra de toque estaba, más que en la crítica de los clérigos, en la formación doctrinal de los laicos, todo ello a través de una decidida orientación en base a la Escritura, y especialmente a San Pablo, para él máximo representante de la esencia de un verdadero cristianismo más acorde con la enseñanza evangélica.

En esa línea insiste su obra más prestigiosa del momento, publicada en 1504 con el título *Enchiridion militis christiani* (*Manual del caballero cristiano*), que si por una parte responde a las necesidades que podríamos llamar «formativas» en una nueva época (al estilo de *El Príncipe* de Maquiavelo o de *El Cortesano* de Castiglione), resulta de un intento de renovación espiritual basada en el intimismo como contrapuesto al hueco boato de la liturgia católica romana; basándose ante todo en el comentario filológico de la Biblia y tomando como fundamento la doctrina de San Pablo, propugna una religión intimista y verdadera en la que la intención se sobrepone a la forma cultural (tal tesis resultará decisiva para la comprensión de determinados presupuestos de la religión protestante, así como para la formación de movimientos que, dentro del catolicismo, se contemplarían posteriormente como heréticos, y en concreto para la aparición del «iluminismo» —de los «iluministas» o «alumbrados»— en España, donde los escritos de Erasmo resultaron muy influyentes durante el tolerante y favorable momento religioso y político de la monarquía de Carlos V). En una vía similar se sitúan los *Adagios*, de gran éxito de publicación, colección de máximas que sigue una línea más classicista sin abandonar por ello el utilitarismo moral del cual está impregnada en todo momento la obra de Erasmo: expresándose a través de autores griegos, latinos y hebreos, sostiene una tesis claramente desprendida de un pensamiento classicista, según la cual el verdadero progreso humano se halla en la asimilación de la inteligencia a la sabiduría antigua,

lográndose de este modo altas conquistas renovadas desde un pensamiento continuador del clásico.

Pero, en la actualidad, la mejor valoración literaria para la producción de Erasmo se reserva a sus obras *Coloquios* y el *Elogio de la locura*, esta última muy influyente en la literatura europea. Los *Coloquios* vienen a ser una lúcida exposición de las diversas cuestiones a las que se aplican los intelectuales de la época, al mismo tiempo que, conectada con ella, una presentación de los ideales de vida de Erasmo como representante del humanismo clasicista: como en Horacio, el ideal consiste en la «*aurea mediocritas*»; esto es, traduciéndolo a las condiciones de un mundo moderno, en un burguesismo intelectual acomodado y despreocupado que, a nivel material, se limita a la vida en una casa confortable —con jardín, reminiscencia bucólica en contra del «burgo» como célula de vida social renacentista—, cobijo de arte —pinturas y esculturas evocadoras— y de artistas/intelectuales; esto es, lugar de reunión ideal para un grupo de amigos que, ante una mesa bien servida, gozan de los placeres de una conversación intelectualmente refinada.

El *Elogio de la locura* (*Stultitiae laus*), escrito durante su estancia en Inglaterra como invitado de Tomás Moro, surge como continuación de obras satíricas muy determinadas en el siglo xv —concretamente, muy clara parece la conexión con *La nave de los locos* de Sebastian Brant (remitimos, en el volumen II de esta obra, al *Epígrafe 3.c. del Capítulo 21*)—; en el *Elogio de la locura* de Erasmo se traza un retrato ridículo e irónico de la sociedad contemporánea, contemplada como muy alejada aún del ideal humanista —por otra parte tan irrealizable—: la idea parte de una tesis, en clave irónica también, que afirma la felicidad como directamente proporcional al poder que la locura tiene sobre el alma humana; si la Locura es necedad e inconsciencia, los más locos son los más felices y la presentación de los motivos de su felicidad son el pretexto para ridiculizar el aspecto de una sociedad en la cual el poder parece estar detentado por los más ineptos. Sin embargo, la evidente genialidad de Erasmo impide que ésta sea una obra satírica más: no en balde dedicada a su anfitrión, Tomás Moro, autor de la *Utopía* (véase en el *Capítulo 8*, el *Epígrafe 1.a.II.*), la obra viene a ser una antiutopía, es decir, una negación de la utopía social humanista. Perfectamente razonada, la Locura —en tanto que inconsciencia y necedad— se halla aquí tan ridiculizada que pensar que Erasmo pretendía elogiar su contrario es una sinrazón, pues la sátira llega a tal extremo de descalificación que impide una contraria «Sabiduría» justa y proporcional; es decir, que, evidentemente, la intención del erudito holandés se nos presenta como estrictamente burlesca, por más que el tema de la obra ejerciera gran influjo dado lo acertado del esquema general.

## b) Lutero y la Reforma

La importancia de Lutero (1483-1546) radica, indudablemente, en su perfecta teorización y sistematización de la Reforma religiosa, de la que él se convirtió en símbolo. Pese a ello, no nos interesa aquí tanto en este sentido como en el literario, pues no se debe olvidar que, si humanismo y Reforma estuvieron inevitablemente unidos, Lutero comprendió a la perfección que ésta pasaba por una práctica de tipo humanista necesaria para la tarea reformista. A este respecto, la principal aportación de Lutero se produjo a nivel lingüístico: consciente —por otra parte, como todos los humanistas de su siglo— de la importancia de lo lingüístico para la fundamentación de cualquier saber ulterior, se aplicó de forma preferente a la sistematización de una lengua válida para acabar con la diversidad de los dialectos literarios alemanes anteriores. Aunque provenientes todos ellos de la disgregación de la lengua culta utilizada por los clérigos medievales, Lutero se vio en la necesidad de servirse de su tradición repetidamente, en tanto que única forma válida, a cualquier nivel, de producción literaria precedente.

Lutero conforma toda una labor de pensamiento a través de una labor lingüística que a la vez debía pasar necesariamente por una tarea de reforma religiosa: como se comprobará —algo se ha dicho ya anteriormente—, la cuestión de la Reforma religiosa del siglo XVI no es simple, y en ella intervienen multitud de factores políticos y económicos que buscan su justificación en determinadas concepciones —científicas, literarias, lingüísticas; ideológicas en suma— cuya interrelación no era caprichosa para los humanistas renacentistas. No es por ello de extrañar que una de las piedras de toque de la Reforma se halle en la pertinencia de las traducciones a las lenguas vulgares de las Escrituras, a las cuales era especialmente reacia Roma: si bien es cierto que habían existido ya traducciones de determinados pasajes e incluso intentos de traducciones completas de la Biblia, tales versiones —y no sólo en Alemania, sino en toda Europa— se descubren pobres e imperfectas, fundamentalmente por cuanto que la erudición de la Edad Media se había servido del latín como instrumento de conocimiento, dejando de lado la lengua vulgar por considerarla inferior a la eclesiástica manejada habitualmente por los personajes de cultura. Este desplazamiento de la lengua vulgar a nivel de producción literaria se dejaría sentir fuertemente en Alemania, país que había sido enclave de algunos de los centros y personajes de cultura —monasterios y escuelas eclesiásticas— más importantes y relevantes de la Edad Media europea, y donde el latín había gozado de mayor cultivo.

La traducción de la Biblia de Lutero —el *Nuevo Testamento* fue traducido en 1522, y más tarde, en 1534, la *Biblia* íntegra— se reveló como el gran acontecimiento del siglo XVI alemán, ya que no sólo dotó al libro de accesibilidad, sino que, aún más, logró, gracias al esfuerzo de traducción, realmente difícil en numerosas ocasiones, crear toda una tradición literaria que habría de seguirse para establecerse como dialecto literario por excelencia: realmente jugosa, rica y variadísima, los escritores de los siglos siguientes encontraron en ella una fuente inagotable de giros y

expresiones que abrieron la época del alemán moderno. Consciente del valor expresivo del latín, Lutero tuvo la oportunidad de abandonar el camino lógico de la traducción para aplicarse a la búsqueda de la expresividad por medio de un lenguaje hiperbólico y metafórico, truculento a veces, pero de gran efectividad dramática. Ya desde sus primeros escritos doctrinales (en torno a 1520), Lutero se nos presenta como un escritor más «dramático» que «lógico»: orientadas hacia lo persuasivo, sus producciones no persiguen la validez del pensamiento, sino su efectividad por medio de recursos retóricos muy bien ensayados y logrados, técnica ésta que casi lo acerca más a la forma medieval que a la preferentemente razonada propia del pensamiento moderno.

Lutero fue, además de traductor, satírico y poeta: sus sencillos sermones no tienen otra finalidad que, en una línea muy seguida posteriormente por el protestantismo, instruir a sus oyentes; comenta familiarmente la Biblia y esmalta sus sermones con narraciones y anécdotas. En sus escritos satíricos aparece una mayor pasión, propia de un momento de controversia por el cambio de la época, recomendando, sin embargo, en todo momento el manejo y conocimiento exhaustivos y constantes de la Biblia como fundamento para el ataque al Papado y a lo que representa.

Como poeta escribió treinta y siete cánticos o himnos —uno de ellos, el célebre *Coral*— para los que incluso componía la música; muy imitados como elemento propio e indispensable para la celebración evangélica protestante, son de poco valor.

### c) *Polemistas*

Entre 1517 y 1530, y como consecuencia de la obra de Lutero, el número de escritos en lengua alemana crece rápidamente; casi todas las nuevas producciones se refieren, más o menos indirectamente, a las querellas religiosas. Los seguidores de Lutero continúan fervorosamente la labor de propaganda del maestro, a la vez que católicos relevantes toman también posiciones para la defensa de la Iglesia romana.

Ulrich von Hutten (1488-1523), reputado latinista, comienza a escribir en alemán en 1520: en sus poesías, llenas de vigor, invita a los nobles de Alemania —ensalzados por el luteranismo, defensor de sus derechos divinos— y de las villas libres a agruparse en torno a Lutero. Además, traduce al alemán diálogos mordaces (anteriormente redactados en latín) en los que maltrata al clero romano.

Thomas Murner (1475-1537), franciscano de carácter combativo, de vida aventurera y renombrado como predicador y poeta, ya había ridiculizado, no sin crudeza, ciertas irregularidades de la vida social de la época en dos sátiras imitadas del Sebastian Brant de *La nave de los locos*. Anunciada la escisión luterana, hace de ella tema para la ironía en *El gran loco luterano* (1522), donde aprovecha el recurso a la «locura» del que se sirvieron los primeros reformistas, no sin sospechar por ello el peligro, para la Iglesia cristiana, de tal clima renovador y rupturista.

## 2. La prosa narrativa alemana

Afectados por el clima de enfrentamiento religioso vivido de forma especialmente virulenta en la Alemania del siglo XVI, todos los géneros literarios se encuentran impregnados por cierto moralismo en el que hay también un bastante de intención humanista en su preocupación por extremos cuya exposición se creía inevitable. En este sentido, la producción de los narradores sigue, en cierta medida, la labor de los predicadores, en una intención didáctica moral muy inconveniente para sus obras literarias: aunque resulta elevado el número de autores aplicados a una producción que podríamos denominar de «ficción», lo cierto es que ninguna de ellas puede compararse, ni remotamente siquiera, a las obras maestras aparecidas por el mismo tiempo en Italia, Francia o Inglaterra.

### a) Georg Wickran

Autor de mediados de siglo, compone ciertas farsas, dramas y «cantos de maestro», pero sobresale de forma preferente por sus narraciones en prosa: inspirado en las novelas francesas, acomoda al gusto de su tiempo el tema caballeresco, basándose de forma especial en un desplazamiento del protagonismo a personajes más cercanos a la mentalidad burguesa predominante en la sociedad del XVI. Así, adula el amor propio de sus lectores burgueses mostrándoles en *Hilos de oro* (*Goldfaden*) cómo un pastor puede conquistar el amor de una noble princesa, hermana del rey de Inglaterra, en una idealización del bucolismo propia del Renacimiento.

Sin embargo, si esta narración —la primera novela, en sentido pleno, en lengua alemana— encierra un final feliz, lo cierto es que ello se debe a la virtud idealizada que rezuma el relato. De similares procedimientos se vale en el resto de sus obras, ya que Wickran destaca como uno de los más sólidos portavoces de un moralismo burgués puritano llevado a la literatura en obras como *Knabenspiegel*, renovación del tema del hijo pródigo como método pedagógico efectivo para la puesta en guardia contra los peligros que acechan a la nueva juventud burguesa, feliz y despreocupada. Parecida orientación, pero con tendencia a lo maniqueísta, encierra su *Buenos y malos vecinos* (*Von guten und bösen Nachbarn*), donde, con regularidad ingenua, Wickran opone a los individuos funestos otros felices.

Llenas de intenciones didácticas, sus narraciones fueron muy leídas en su tiempo por una pequeña burguesía frecuentemente puritana dada su situación —y la general— religiosa; si tales obras cayeron pronto en el olvido, a nosotros nos proporcionan valiosa información sobre las preocupaciones de la época y sobre el trasfondo ideológico moral que se respiraba en el clima reformista alemán.

## b) *Rollenhagen*

También claro síntoma de la historia social y política en la que se inserta es la producción de *Rollenhagen* (1542-1609), autor conscientemente interesado en llevar a cabo en sus obras un análisis —generalmente, por exhaustivo, frío y pedante— del siglo y sus manifestaciones. Especial interés encierra su *Froschmeuseler*, producción literaria basada en el antiguo tema, muy recurrido, de la lucha entre las ranas y los ratones. Aunque la materia es pequeña, el autor ha introducido en ella —o, al menos, lo ha intentado—, por medio de fábulas, anécdotas, cuentos, diálogos, etc., un examen de los grandes asuntos que agitan a la opinión pública de su tiempo, destacando la alegoría de la historia de la Reforma y la exposición de sus pensamientos sobre la Iglesia y el Estado, la guerra, etc.

## c) *Fischart*

Evidentemente, el mejor novelista en la Alemania renacentista —quizás el único que merezca tal título— es Johann Fischart, de Estrasburgo (1545?-1591). Se trata del más cultivado de los autores de la segunda mitad del siglo XVI: con valiosos estudios de humanidades, había recorrido gran parte de Europa; conocía bien las literaturas francesa e italiana, y estaba al tanto de los escritos de sus compatriotas satíricos y polemistas, de Sebastian Brant y de Lutero; igualmente, comprendía a la perfección el sentido de la historia contemporánea de su país, contemplada desde un desapasionamiento que le confirió una lucidez crítica de la cual carece el resto de la producción alemana del siglo XVI.

Deliberadamente, Fischart tendía a lo cómico, y sus procedimientos técnicos son, claramente, los de un humorista; pese a ello, y como buen conocedor del género —o, más probablemente, como bien motivado—, los temas desarrollados en su obra son graves y se refieren a acontecimientos tanto exclusivamente alemanes como extendidos a lo europeo en general: comentarista de las novedades casi diarias, defiende la política alemana —representada por el protestantismo— en contra del imperialismo español —entrevisto tanto en la monarquía como en la reacción catolicista hispana—; informa sobre las guerras de religión que azotan a Francia y, en general, sus sátiras, frecuentemente rimadas, destilan una irónica acritud contra el catolicismo. El más conocido de sus escritos políticos es el poema, fechado en 1576, *La navegación afortunada* (*Das glücklich Schiff von Zürich*), donde celebra el famoso viaje de los que, desde Zúrich, llegaron en un día a Estrasburgo llevándoles una papilla de mijo cocida la misma mañana. Fischart compone aún diversos poemas humorísticos, pero son sus escritos en prosa los que le han dado mayor renombre.

No hay que olvidar su refundición, amplia y libre, del *Gargantúa* de Rabelais en su novela *Garabatos de la historia* (*Geschichtklitterung*), dando pruebas de un virtuosismo estilístico que le asegura un puesto de preeminencia entre los mejores

prosistas alemanes. Pese a todo, no es el estilo lo primordial de la novela: aunque Fischart comprenda muy bien su valor en la obra del francés, la suya destaca por lo acertado de la pintura de las costumbres burguesas alemanas del siglo XVI, no siempre lisonjera; excelente retratista de la vida privada de la burguesía, su producción revela una elevada dosis de entendimiento de los mecanismos que hacían posible la ascensión continua de tal clase —a la que dedica, con reservas, su obra— en el seno de la sociedad alemana.

Por ello no hay que extrañarse al comprobar que, aun con el valor de su obra propia, Fischart pudiera seguir una línea de producción entroncada con los siglos pasados, idealizados éstos en la creación de obras de tipo caballeresco de gran difusión en Alemania: en 1572, el novelista acepta colaborar en una traducción del *Amadís de Gaula* español, caso por otra parte no esporádico en la literatura alemana, la cual conoció, en estos años, la traducción de novelas de caballerías francesas como *El emperador Octaviano*, *Fierabrás* y *La Bella Maguelonne*.

#### d) *La narrativa popular*

No hay que desdeñar la producción anónima, muy cuantiosa en el siglo XVI; de ella, preferentemente orientada a lo popular (tales producciones han sido denominadas «*Volksbücher*», esto es, «libros del pueblo»), encontramos excelentes manifestaciones en Alemania, destacando entre las obras aparecidas, por su aceptación, el *Lalenbuch* y los *Schildbürger*, sátiras de unas pequeñas ciudades a las que se atribuyen increíbles nimiedades.

Más importancia —fundamental por cuanto que su influencia posterior dará lugar a un verdadero mito— reviste la aparición, en Frankfurt, de la *Historia del doctor Fausto* (1587), el sabio mago nigromante: en ella se presentan los pactos del personaje con el diablo y las singulares aventuras en las que se ve envuelto hasta recibir su bien merecida recompensa. En realidad, el libro es una amalgama de leyendas y tradiciones anteriores sobre magos, alquimistas, astrólogos, etc., que fueron en ese momento adjudicadas a un tal Fausto, figura probablemente real, existente en la Alemania de principios de siglo y fascinante para los contemporáneos. No sería descabellado aventurar que el *Fausto* fuese una crítica a la ciencia humanista o, al menos, una lectura irónica de sus logros cuando el momento histórico del humanismo ya ha pasado: la novela hace de este personaje, oscuro y singular, un sabio —cuyos conocimientos se igualan a la ciencia de los mejores humanistas— que, víctima del diablo, expía finalmente su infundado y pasajero orgullo.

También cercano al mito literario es el *Till Eulenspiegel*, recogido en varias versiones, entre las que destaca la de 1515; se trata de una recopilación de las antiguas historias sobre el popular personaje, cercano al pícaro español aunque con notables diferencias. En esta ocasión, la composición hizo de él un antiluterano corrosivo, en lugar del tradicional vengador de los agricultores frente a los artesanos

burgueses, llegando a constituirse el protagonista, entre los alemanes, como verdadero símbolo del anhelo reformador de las clases medias y bajas.

### 3. El teatro renacentista alemán

Si ya desde sus orígenes el teatro en Europa había asumido un carácter frecuentemente religioso, el luteranismo se sirvió de tal género para la presentación de su doctrina y su pensamiento en general. Sin embargo, acuciados por lo que de urgencia tenía tal tipo de teatro en un momento especialmente decisivo para la Reforma, los autores no lograron producir un género efectivo, sino que en general se limitaron a una simple formulación próxima al drama escolar de tradición medieval, cuya redacción —por propia naturaleza, hasta entonces en lengua latina— impelía a la traducción de muchas de las obras compuestas a partir de 1520. Es así como se traducen los dramas de Nicomedes Frithlih, el mejor dotado y el más imaginativo de los humanistas dedicados a la producción teatral: sus obras, dictadas por un descarado proselitismo, consiguieron el resultado apetecido, pero su aportación a la creación del verdadero teatro alemán podría considerarse nula.

#### a) *Hans Sachs: teatro y poesía*

El solo dramaturgo relativamente original de este siglo, Hans Sachs (1494-1576) es más un continuador de los viejos autores de farsas que un émulo de los humanistas, pese a su entusiasta adhesión al movimiento de Lutero. Se relaciona también con la escuela de los poetas populares, pero, ante todo, hay que reconocer en él al pulidor del teatro nacional, puesto que si la tradición que recoge Sachs se caracteriza por la rudeza, él sabe proporcionarle cierta dignidad, cierta agudeza de la que hasta ese momento carecía.

Desgraciadamente, Sachs tiene un mediocre sentido de la forma y la composición, y sus obras, incluso las más logradas, pecan de cierta imperfección; falto de una tradición teatral efectiva, sus modelos más inmediatos se refirieron a lo poético: compositor en el seno de los «Maestros Cantores» de las escuelas alemanas —sociedades de rimadores al estilo de otras sociedades gremiales—, echa mano de los *Meistersänger* como tradición válida (remitimos al *Capítulo 21, Epígrafe 3.b.* del anterior volumen de esta obra), con lo que el rígido esquema se habría de imponer a cualquier floración de un arte más espontáneo o, simplemente, más libre. Esto es, en el terreno poético Hans Sachs habría de presentarse como continuador de una labor formal heredada, propia de una sociedad burguesa determinada; o, lo que es lo mismo, como continuador del arte estrictamente burgués proveniente de la sociedad alemana de los siglos XIV y XV. En un difícil equilibrio entre un arte moderno y otro antiguo, Sachs se ha convertido en mito literario alemán gracias a su significación:

entroncado aún con la Edad Media, pero inscrito a la vez en un mundo moderno en el cual él fue personalidad relevante —burgués emprendedor y culto—, el poeta y dramaturgo alemán puede simbolizar tanto el esfuerzo artístico colectivo como la individualidad creadora libre frente a los moldes impuestos. En realidad, Sachs no fue sino un burgués, dedicado en su ocio a la literatura, que descolló por su labor entre los restantes «maestros cantores» coetáneos.

Con todo, su interés está en las 208 composiciones dramáticas, tanto comedias como tragedias —*Clitemnestra, Melusina, Sigfrido...*— y en sus 70 composiciones cómicas de tipo carnavalesco —*Fastnachtspiele*, literalmente «Autos carnavalescos»— con intenciones didácticas y morales. A decir verdad, muchas de sus producciones no son más que bosquejos de acciones dramáticas a las que en ocasiones no supo dar salida: con poco sentido de las necesidades de la representación, domina excelentemente, sin embargo, la caracterización de los personajes, lo más destacado de todo su quehacer dramático; asombroso captador de las costumbres nuremburguesas, sobresale en la comedia —de inspiración temática fundamentalmente aristofanesca y plautina—, donde sabe encontrar las mejores situaciones y desarrollarlas adecuadamente.

#### b) *La influencia de los comediantes ingleses*

Las piezas de Hans Sachs son, evidentemente, poco teatrales, pero tal imperfección debe reprocharse en gran medida a la carencia, en la Alemania del siglo XVI, de compañías más o menos regulares de comediantes. Sólo a partir de los últimos años de la centuria, y especialmente a partir del siglo XVII, pueden encontrarse grupos de actores profesionales formados justamente todos ellos gracias a la acción de los comediantes ingleses, quienes encontraron en las cortes de Alemania una decidida protección.

Los comediantes ingleses llevaron al país germano —como a gran parte de Europa, especialmente a las zonas norte y central— sus accesorios, sus instrumentos de música y su repertorio de farsas y dramas; en definitiva, llevaron consigo sus aportaciones dramáticas y, ante todo, una forma de producción teatral —en tanto que texto y espectáculo— bastante distinta de la ensayada en Alemania. Durante largo tiempo tales grupos representaron en inglés, con lo cual el público parecía asistir, en muchos casos, a una especie de pantomima acompañada de sonidos ininteligibles; pero, a la larga, los realizadores de espectáculos tomaron la iniciativa de hacer traducir las obras del repertorio, y ya en el siglo XVII el público alemán estaba familiarizado con los dramas que, en Inglaterra, atraían a grandes masas de espectadores. Unas cincuenta piezas inglesas se representaron en Alemania, de las cuales once pertenecían a Shakespeare, conscientes los adaptadores alemanes del genio del dramaturgo inglés; por otra parte, no se debe olvidar a los primeros

imitadores de este tipo de teatro, portadores, así pues, de una nueva concepción del espectáculo teatral.

I. AYDER. En un intento de continuación del teatro de Hans Sachs, Ayder pretende añadir a las tradicionales farsas de carnaval (*Fastnachtspiele*) los elementos tomados del teatro inglés. Muchas de estas farsas tienen por protagonista no al bufón habitual de la escena alemana, Hanswurst o Pickelhering, sino al nuevo Clown importado de Inglaterra. Sus dramas, de corte shakespeariano, denotan —con su imagen deformada— una lectura en adaptaciones poco acertadas que ocasionalmente poco tienen que ver con el original; mediocres y poco vivos, sus dramas resultan, pues, menos acertados que los de Sachs.

II. BRAUNSCHWEIG. Enrique Julio, duque de Braunschweig, que escribía, como Ayder, en los últimos años del siglo XVI, testimonia en los diez o doce dramas que nos ha dejado cierto conocimiento del repertorio de los comediantes ingleses. Este príncipe, hombre de acción y hábil diplomático que se interesaba por el saber intelectual, se dedicó especialmente a la imitación de los dramaturgos elisabetianos —aunque con cierta preferencia por los motivos violentos, como en *Mal hijo* (*Von einem ungerathenen Sohn*)— y a la explotación, en su comedias, de recursos cómicos ya usados por Shakespeare —como el de la mujer adúltera en *Die Ehebrecherin*, que se sirve de *Las alegres comadres de Windsor*—. En conjunto, las tragedias de Braunschweig no presentan con el teatro shakespeariano más que analogías superficiales: si comparte con el inglés la concepción de la comedia como moralmente edificante, el autor alemán no logra pasar de la simple moralización retórica con cierto giro dramático, acertado a veces, pero por lo general poco convincente.

## *El siglo XVI en Inglaterra: «Renacimiento tudoriano»*

### 1. Renacimiento y «renacimientos»

Por regla general, se viene considerando —aun teniendo en cuenta la dificultad en el establecimiento concreto para su «entrada»— que Inglaterra no conoce un verdadero Renacimiento literario hasta la aparición de *El calendario del pastor* de Spenser en 1579. Más aún, hay quien duda de la pertinencia de calificar como «Renacimiento» a tal momento histórico en Inglaterra, donde en realidad no existió tal movimiento cultural: el humanismo llegó tardíamente y quedó prontamente retrotraído ante el movimiento reformista religioso, especialmente tintado en el país por lo político; y, por otra parte, las producciones artísticas no conocieron sino una expresión particular, «tudoriana» por excelencia, sólo forzosamente identificable con el Renacimiento europeo. En lo literario, estos tres cuartos de siglo anteriores a una posterior consideración más acertada de lo cultural, deben tenerse por una etapa preparatoria, en gran medida de corte humanista, justamente denominada «Renacimiento tudoriano». En verdad que este período no produjo grandes obras, ya que la prosa sufría la competencia del latín y la poesía tendía a imitar modelos extranjeros; pero existe ya una conciencia de cambio que habría de configurarse como decisiva para producciones posteriores, una conciencia de renovación (de renacimiento, en suma) cuyo funcionamiento sería efectivo desde este momento hasta pasados casi dos siglos, esto es, hasta la llegada de la Ilustración como otro modo, diferenciado, de conciencia histórica.

Y así, habrá que tener en cuenta que, efectivamente, se produjo en Inglaterra una renovación —a todos los niveles— de corte decididamente moderno y que, en lo literario, hubo una evidente coincidencia de individualidades magistrales que dieron origen a una verdadera época áurea de las letras inglesas. En este sentido, una delimitación del Renacimiento inglés plantea dificultades similares a las de una localización cronológica del «Siglo de Oro» español: en concreto, aunque en Inglaterra no existió originariamente voluntad de encauzamiento de la actividad intelectual humanista —cuyo correspondiente sólo se encontrará, con grandes diferencias, en la corte isabelina—, es cierto que durante más de siglo y medio se produce una efectiva eclosión cultural sin solución de continuidad que irá, pese a su evidente evolución y a su casi violento cambio, desde los primeros intentos humanistas de un Tomás Moro a la puritana producción poética, sólo «renacentista»

en su sentido más estricto, de Milton; esto es, como habría de suceder en casi toda Europa —con salvedades—, de la amplitud de miras propia del siglo XVI a su restricción —y casi negación— por paradójica limitación en el XVII.

El verdadero Renacimiento inglés, conocido como «Era isabelina» —o «elisabetiana», si se atiende al término autóctono— corresponde al gobierno estable de la gran reina Isabel (1558-1603), durante cuyo reinado históricos sucesos trascendentales llevan a Inglaterra a una inteligente situación de poderío que se supo mantener durante largo tiempo: hechos como la circunnavegación del globo realizada por Sir Francis Drake (1577-1580); la fundación de la primera colonia inglesa en América del Norte (1585); o el aniquilamiento de la Armada Invencible (1588), rudo golpe al poderío militar español, se unieron a la irresistible fascinación que la reina ejercía sobre sus súbditos y a su preocupación por las letras en un intento de procurar una grandeza intelectual paralela a la material de la que el país estaba gozando.

## 2. El humanismo inglés

Como ya se ha dicho, el interés por las nuevas disciplinas y, sobre todo, por el conocimiento de la cultura clásica, no se asoció a la corte inglesa hasta el período isabelino, y así es de esperar que, en Inglaterra, no exista un humanismo sino tardío y, lo que es más importante, esencialmente universitario, es decir, formado a través de las Universidades inglesas avanzado ya el siglo XVI. Habrá de reconocerse, sin embargo, que tal formación proviene, justamente, de un grupo de hombres, interesados por los estudios humanísticos, que pudieron sentar las bases del conocimiento posterior.

### a) *Filólogos y retóricos*

Al estilo de los grandes eruditos europeos, los humanistas ingleses más relevantes también fueron, fundamentalmente, filólogos, esto es, estudiosos de las lenguas y las literaturas tanto contemporáneas como antiguas, convencidos de la pertinencia del estudio lingüístico como base indispensable para la posterior aplicación a cualquier campo del saber humano. Es más, los humanistas ingleses insistieron sobremanera en este aspecto del estudio humanístico, conscientes de que tal vía de regulación y adecuación lingüística y literaria ya se había emprendido en otros países, mientras que en Inglaterra, descuidada esta faceta en los siglos anteriores (XIV y XV), nada se había realizado al respecto.

En general, los humanistas ingleses fueron contrarios al recurso a otras lenguas para el establecimiento de un idioma propio conveniente a la expresión de los nuevos conocimientos: el primer crítico académico, Thomas Wilson, establece en su *Arte de*

*la retórica* (1553) ciertas reglas para el uso del inglés posteriormente aceptadas en su mayor parte; según él, los escritores deben emplear el lenguaje común, hablar clara y simplemente, de forma lo más concisa posible y asimilándose en todo caso a la lengua media de la sociedad inglesa.

Más enérgicas son las propuestas de Roger Ascham (1515-1568), tutor de la princesa —más tarde reina— Isabel: tajantemente opuesto a la introducción de novedades italianas y francesas —las cuales quizás hubiesen prestado armonía al aún rudo inglés del momento—, sus obras son claro ejemplo de una prosa que, aunque torpe, sabe encontrar su distinción en un elegante criterio selectivo basado en el clasicismo latino; admirador de Cicerón, imita su esquema sintáctico, pero su tono es decididamente inglés y su vocabulario, sin ser purista, recurre siempre a los elementos propios. Su afán decididamente tradicionalista se revela también en su producción literaria, próxima a los esquemas propios de los siglos XIV y XV —así, *Toxophilus* (1545), diálogo sobre el arte de la ballestería, y *El maestro de escuela* (*The Schoolmaster*), tratado de educación publicado póstumamente (1570) en el que se inclina por una formación clasicista edificante en lo moral—.

#### b) Tomás Moro

Pero el más importante de los humanistas ingleses es, sin lugar a dudas, Tomás Moro —Sir Thomas More— (1478-1535), gran estadista al servicio del rey Enrique VIII que, tras desaprobado el divorcio del monarca, rechazar la Reforma y, finalmente, negarse a reconocer con juramento la supremacía religiosa del rey, fue decapitado por orden real. Influyente y respetado en la corte, fue amigo personal de grandes personajes de su tiempo, entre los que sobresale Erasmo de Rotterdam, a quien tuvo por invitado en su primera visita a Inglaterra en 1499: es justamente Erasmo el responsable —por así decirlo— de la fama de Tomás Moro, cuya personalidad resultó la más conocida de las inglesas en Europa, tras Enrique VIII y el cardenal Wolsey, y ello gracias a la atención que dispensó a la publicación de sus obras latinas, pocas de ellas editadas en Inglaterra y en vida propia.

Moro debió de escribir algunos poemas ingleses, ciertos epigramas en latín y alguna otra obra, pero no lograría nada de altura hasta la aparición de la *Utopía* (*Libellus de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*), comenzada en 1515 en su embajada a Flandes, continuada en Londres y por fin publicada en Lovaina en 1516. Es ésta, indudablemente, su mejor producción, pese a consistir en un breve tratado compuesto en latín y no traducido al inglés hasta 1551 por mano de R. Robynson. Creador con ella de toda una tradición de ensayo por la que se teoriza la posibilidad de estados utópicos —así llamados a raíz de su obra—, *Utopía* está relacionada con la *República* de Platón, pero en la obra moderna hay, evidentemente, una mayor conciencia histórica que se traduce, paradójicamente, en un mayor «utopismo», esto es, en una idealización deliberada y que se sabe irrealizable: a

medio camino entre el Estado terreno ideal y una especie de «Estado celestial», la isla imaginaria que crea Tomás Moro, en ningún lugar («u-topos», «no-lugar»), es perfecta en su ordenación política y social, y en cierto sentido se anticipa a muchos de los logros sociales que sólo el siglo xx contemplará —regulación laboral, ocio, abolición de la propiedad privada...—.

A Tomás Moro —cuya obra completa sólo apareció en 1557 (la inglesa) y 1565 (la latina)— se le debe, además, la monografía *The history of King Richard III* (con versiones en lengua inglesa y latina, esta última más extensa), sobre el rey Ricardo III; compuesta entre 1514 y 1518, de ella se sirvió más tarde Shakespeare para la elaboración de su tragedia sobre el mismo personaje. No hay que olvidar sus numerosos trabajos de controversia más o menos religiosa y/o política, entre los que destaca su *Responsio ad Lutherum*, refutación de los principios del reformista alemán.

### c) *La literatura religiosa*

Habría que citar, por fin, a los autores religiosos que, como en Alemania, hicieron de la literatura arma de combate para la Reforma, en este caso anglicana: destaca la labor de traducción de William Tyndale (1494?-1536), quien debió de concluir su versión de la *Biblia* —comenzada en 1522, casi contemporánea, pues, de la de Lutero— en Alemania, donde la publicó en 1526. El trabajo de Tyndale sigue de cerca la versión más fiable que la historia inglesa le ofrecía, la redactada por John Wyclif entre 1380 y 1384 (véase, en el volumen II, el *Epígrafe 1.a.* del *Capítulo 22*), y la nueva traducción fue sancionada por el rey en la edición de Coverdale de 1535 y 1537, sustancialmente idéntica a la de Tyndale. A partir de aquí, las versiones de la Biblia se sucedieron, animadas, en gran medida, por el caos religioso y político que Inglaterra vivía; sólo en 1611 se pudo lograr la *Authorised Version of the Bible*, fruto del trabajo de un gran número de especialistas a partir de los textos griegos y hebreos, y no exclusivamente a través de la *Vulgata* tal como se había hecho hasta el momento.

La figura más sobresaliente de esta prosa religiosa es, sin embargo, John Knox (1505-1572), inspirador del movimiento protestante presbiterianista cuyo interés radica en el efectismo de su estilo, inflamado y apasionado —muy similar, en este sentido, al de Lutero en Alemania—, exento en todo momento de retoricismo pero insistente y reiterativo, de poco valor literario y, sin embargo, de indudable carga dramática.

## 3. La poesía

### a) Una etapa poética

Dejando de lado las escasas composiciones líricas anónimas del momento, de tono más o menos popular y tema amoroso, y otras de inspiración religiosa, ingenuas y graciosas, poco produjo la poesía inglesa en esta primera mitad del siglo XVI.

La poesía inglesa del período, derivada especialmente de la imitación de los modelos de Italia —como la del resto de Europa, donde esta imitación se realizó quizá con anterioridad—, está dominada por las figuras de Wyatt y Surrey, introductores en Inglaterra de las formas del lirismo italiano. Ambos, prototipo en su país del poeta cortesano al estilo renacentista impuesto por Castiglione (estupendamente traducida su obra en Inglaterra por Sir Thomas Hoby con el título de *The Book of the Courtier*, 1561), no publicaron nada en vida; sus obras, incluidas en colecciones posteriores, aparecen póstumamente: de 1557 es una extensa colección poética, después denominada *Tottel's Miscellany* —según el nombre de su compilador, Richard Tottel—, donde se incluyen composiciones de estos poetas y de numerosos discípulos de Surrey que aceptan el nuevo estilo; en 1576, Richard-Edwards edita una nueva antología con el barroco título de *The Paradise of Dainty Devices* (*El Paraíso de Fantasías Delicadas*) que incluye también algunos poemas de los autores a los que nos referimos. De hecho, muchas fueron las ediciones de antologías y misceláneas, lo que muestra a las claras que existía ya un determinado establecimiento de estilos y normas versificatorias.

No se pueden olvidar, por otro lado, las manifestaciones de la canción cortesana, muy influyente en Inglaterra: descubrimos como usuales —aunque con mayor proliferación poco más tarde— cancioneros, generalmente anónimos, en los cuales el poema se acompañaba de una partitura impresa tanto para instrumentos como para voces. Tal línea de producción poética no debe ser relegada dado que, para los autores renacentistas, tal «canción» venía a significar una directa continuación —en vía culta— de la poesía «lírica» clásica, cuya denominación se debe, justamente, a su ejecución como poesía musicada y cantada.

### b) Thomas Wyatt

Thomas Wyatt (1503-1542), cortesano y diplomático de Enrique VIII —embajador en Italia y Francia—, escribió poemas líricos entre los que sobresalen los sonetos, trabajosamente vertidos al inglés desde su forma italiana. Con todo, son las poesías más sencillas las que mejor acreditan su talento de versificador, y así, pese a lo que quiso verse durante algún tiempo, la introducción de las nuevas formas por parte de Wyatt no impide su decidida filiación a la tradición medieval, concretamente a la escuela de los seguidores escoceses de Chaucer (véase, en el volumen II, el *Epígrafe 3.a. del Capítulo 22*), el gran maestro —aún— de las letras inglesas.

Con una indudable preferencia por la técnica aliterativa y por la inclusión de

estribillos al antiguo modo, Wyatt es nexo de unión entre lo tradicional y lo innovador, en un sentido amalgamador propio de los poetas posteriores, quienes descubrirán en el elemento coloquial una fuerza expresiva de la cual les priva el frío academicismo cortesano renacentista. Sobresalen sus composiciones amorosas — Wyatt fue el «amante cortés» de Ana Bolena antes de convertirse en reina—, delicados cantos sin esperanza, primorosamente conseguidos, en los que no faltan elementos sinceramente emotivos que rompen el idealismo amoroso renacentista para anclarse en descripciones más vivamente materiales.

### c) *El conde de Surrey*

Henry Howard (1517-1547), conde de Surrey, muerto a los treinta años de edad por haber pasado del favor del rey a la caída en desgracia, destaca en su poesía de tema amoroso —en ella se refiere tanto a la amada como a los amigos—, sinceramente melancólica en su recuerdo de Geraldina, similar al de la Laura petrarquesca.

Discípulo de Wyatt —fue su más joven e incondicional admirador—, Surrey sobresale especialmente en su intento de traducción en verso blanco de los libros segundo y cuarto de la *Eneida* de Virgilio: rápidamente popularizado, se convirtió en instrumento imprescindible para cualquier experimentación versificatoria posterior, y este endecasílabo blanco —que si ya fue ensayado por otros poetas no consiguió la acomodación que el inglés logró— pasó al resto de Europa como uno de los mejores aciertos de la versificación moderna. De este modo, Surrey viene a ser el antecedente necesario para las radicales innovaciones de un Sidney, y a él se debe, directa o indirectamente, el cuidado estilismo de la poesía posterior.

Además, sus sonetos serían los primeros compuestos según el original molde inglés —cuya configuración estrófica se diferencia de la impuesta en el resto de Europa, seguidora más o menos fiel del modelo italiano—: Surrey sustituye los dos cuartetos de igual rima y los dos tercetos por tres cuartetos de rima diversa más un pareado a modo de aleluya.

### d) *Otros poetas*

Habría que destacar, además, a otros dos poetas que también se mueven en ese difícil momento de equilibrio entre lo tradicional y lo renovador: Thomas Sackville —también dramaturgo— recurre a temas medievales en un estilo altamente elaborado y primorosamente cuidado, preludio de un inglés moderno que, sin embargo, se sigue sirviendo de técnicas medievales. George Gascoigne, poeta por afición, es un experimentador nato: su sátira *El espejo de acero*, en verso libre, pretende contraponer a las nuevas costumbres las tradicionales inglesas, y para ello se sirve de

un vocabulario elaborado que desecha cualquier préstamo extranjero.

#### 4. El teatro

Convenientemente protegido por el rey y por los nobles, quienes veían en él un excelente modo de entretenimiento de la corte, un pasatiempo ideal para sus súbditos y una preciada arma para las reformas políticas, el teatro se encontró en Inglaterra con unas condiciones de desarrollo desconocidas en otros lugares de Europa: entendido allí como espectáculo efectivo, se aplicaron al género dramático verdaderas compañías —tanto regias como, más tarde, universitarias y, en cualquier caso, profesionales— que entendieron a la perfección las necesidades del público y crearon las condiciones justas para el asentamiento de la gran época, poco posterior, del teatro inglés y europeo.

##### a) *Moralidades e intermedios*

Las *moralidades e intermedios* que se producen en este período no significan evolución alguna con respecto al teatro anterior: la moralidad —género que se podría decir de transición a partir del «misterio» medieval— perdió por completo su carácter exclusivamente cristiano y se modificó según fuese tratada por protestantes y humanistas; el intermedio («*interlude*»), generalmente cómico, es una especie de «*fabliaux*» (véase, en el volumen II de esta obra el *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 11*), puesto en escena con la única pretensión de divertir al público, pero, pese a su nombre, no debió de ser en ningún momento algo cercano al «entremés» castellano, pues su extensión lo impide.

La primera moralidad protestante es la *Satyr of the thrie estaitis* del escocés Lyndsay; representada en 1540 ante el rey, se trata de una muy violenta invectiva contra los nobles, los comerciantes y el clero. En ella aparecen diversos personajes, tales como la Adulación, caracterizada como fraile, y el Pobre, que cuenta los abusos que el primero le ha inferido: se trata, así pues, de un claro ejemplo de la utilización del teatro como aparato de propaganda política y religiosa, aspectos ambos que iban unidos en la Reforma anglicana. Tal tipo de producción teatral estuvo muy favorecida en Inglaterra por los grandes personajes implicados en la cuestión: caso digno de mención es el del obispo John Bale, creador de todo un mito anglicano en su *King John (Rey Juan)*, anticipo de la figura de Juan Sin Tierra, en este caso el rey, acompañado de figuras alegóricas de tipo moral que le sirven como consejeras.

John Heywood, católico que vivió en el reinado de Enrique VIII, escribió algunos intermedios cómicos, siendo el más célebre el titulado *Las cuatro PP.*: un farmacéutico (Potecary), un mercader de indulgencias (Pardoner) y un peregrino (Palmer) disputan sobre quién dirá la mentira más grande; eligen como árbitro a un

vendedor ambulante (Pedlar), que proclama vencedor al peregrino por asegurar éste no haber encontrado jamás a una mujer impaciente.

### b) *El influjo clasicista*

I. LA COMEDIA. Los modelos latinos en la comedia fueron, como ya se ha dicho, Plauto y Terencio; una de las primeras obras inglesas que presentan tal influencia se compuso hacia 1553: se trata de la comedia en cinco actos *Ralph Roiten Doister*, de Nicholas Udall, claramente deudora del *Miles gloriosus* plautino.

Genuinamente regional es la farsa *Grammer Gurton's Needle* (*La aguja de la tía Gurton*), compuesta en 1551 por un autor anónimo: la tía Gurton pierde la aguja con que remienda los pantalones de su marido, y riñe con las vecinas sospechando que ellas se la hayan robado; al final, la aguja se descubre gracias al grito lanzado por el propio esposo, puesto que había quedado prendida en sus pantalones. Pese a tan trivial tema, el autor demuestra excelentes dotes para el diálogo y un exacto conocimiento de la vida rústica.

II. LA TRAGEDIA. En cuanto a los tragediógrafos ingleses, éstos recurren, como los del resto de Europa, a Séneca, principal modelo de la tragedia clásica; la diferencia fundamental —que, a la larga, permitirá la magistral producción de Shakespeare— radicará en la absoluta carencia, en la escena inglesa, de «prejuicios» humanistas: inclinados hacia lo truculento y lo espectacular, los autores ingleses serán partidarios de una tragedia de tipo casi terrorífico, lo que paradójicamente los acercó, más que al resto de los europeos, a la esencia de la más efectiva tragedia griega, cuya razón de ser se fundamentaba en la provocación del terror y la piedad como sentimientos contrapuestos pero desveladores, a la vez, de la grandeza y la pequeñez de la condición humana. Con todo —y volviendo a Séneca—, hay que recordar que sus obras eran en ese momento teatro no representado, esencialmente teatro leído —y en latín, pues la traducción aparece tardíamente—.

Sólo una obra puede citarse como ejemplo de lo que sería la tragedia con anterioridad a la aparición de Shakespeare: en 1561 aparece *Ferrex and Porrex*, compuesta por Thomas Sackville y Thomas Norton y llegada a nosotros con el título *Gorboduc*; en dodecasílabos sueltos, desarrolla un relato de la crónica latina de Geoffrey de Monmouth referente a la muerte de Ferrex a manos de Porrex, hermano suyo y primogénito del rey; la reina, airada, mata al otro hijo, y la obra concluye con el levantamiento del pueblo y la muerte de los padres de los príncipes. Como se podrá observar en la caracterización de este drama —e, incluso, en la de interludios y moralidades—, existe en la producción teatral inglesa cierta preferencia por los temas históricos, especialmente contemporáneos o aplicables a lo coetáneo, tendencia que se continuaría para encontrar su máxima expresión en la obra de Shakespeare, donde tragedia e historia se confunden.

## *El siglo XVI en Inglaterra: La «Era Isabelina»*

### **1. Política y literatura en la Inglaterra isabelina**

Corresponde al siglo XVI el primero de los tres períodos que forman la gran época de la literatura inglesa; sin embargo, de los otros dos, que ocupan el siglo XVII, deberemos acercarnos al primero de ellos, centrado en la figura del rey Jacobo I (1603-1625), puesto que en realidad tal momento supone, en lo literario, una continuación de los presupuestos estrictamente «renacentistas» que animan la época isabelina, sólo realmente acabada con la muerte de Shakespeare, la gran figura que culmina el período.

La era isabelina así entendida es admirable tanto por el florecimiento de la poesía y del teatro —síntoma, respectivamente, del interés por la renovación europeizante y del compromiso (incluido el de la reina) por el más popular y nacional de los géneros literarios ingleses— como por el número extraordinario de escritores originales. Al igual que en momentos históricos anteriores, en este caso la protección de la literatura a cargo de la clase dominante —con la reina a la cabeza— no debe ser entendida como una determinante directa, sino indirecta; es decir, que si la reina de una Inglaterra floreciente e imperialista se decide a avalar el progreso material con el espiritual, no quiere esto decir que la literatura se ponga al servicio de la Corona, sino que ésta comprende el valor de una producción históricamente determinada que encuentra su grandeza, justamente, en la libertad y la tolerancia intelectual —más tarde estrelladas contra la hipocresía del puritanismo que caracterizaría al país durante siglos—.

En el caso de Inglaterra, la comprensión de tal fenómeno llevó a los escritores a una libertad tan extrema que incluso rechazaron los elementos extraños: compenetrados a la perfección con su monarca, en una sintonía que sólo una personalidad tan avasalladora como la de Isabel I era capaz de conseguir, los ingleses produjeron una literatura estrictamente nacional, implicada e imbricada en la formación de una ideología que habría de llevar a Inglaterra al mayor poderío que haya conocido. Sin embargo, nada más lejos de la literatura política que la literatura isabelina; pero, a la vez, nada más cerca de la tradición y, paradójicamente, más renovado que las letras inglesas del momento: si en la época inmediatamente anterior el país había fluctuado entre lo moderno extranjerizante y lo tradicional nacional,

ahora se decantará por un magistral equilibrio en el cual tradición y modernidad están maravillosamente conjugadas.

## 2. Los precursores del Renacimiento literario isabelino

### a) Lyly

I. PROSA NARRATIVA. Casi contemporánea a la de Spenser y Sidney, la obra de John Lyly (1554?-1606), algo anterior, es quizá la más influyente en todo su contexto literario de las aquí descritas. Efectivamente, de sus obras en prosa *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) y *Euphues and His England* (1580) se puede decir que, si bien no son verdaderas novelas, sí satisficieron el ansia de belleza formal que tendió a organizar, de uno u otro modo, y poco más tarde, la prosa inglesa. Lo más sobresaliente de ambas «novelas» —dejando de lado su calco debilitado de *El Cortesano* de Castiglione, del que toma el modelo del protagonista y algo del asunto — es una especie de manido clasicismo y bucolismo, pedante en algunas ocasiones (favorecido por cierta pretenciosa rectitud moral); y su estilo, que penetra en el idioma de la corte y predomina en el país durante algún tiempo marcando una línea seguida por gran número de autores —imágenes hinchadas, metáforas atrevidas, etc. —.

Tal estilo gozó de gran éxito en la corte isabelina, y sólo se vería desplazado por otro que en realidad venía a constituirse como aliado, el «arcadismo» de Sidney, menos rígido pero aún ornamentalista por naturaleza: separados ambos por un breve lapso de tiempo, Lyly fue el introductor del «eufuismo» inglés —término tomado a través del Eufues protagonista de su obra—, algo así como un culto a caballo entre la forma y el contenido, entre la preocupación intelectualista del conceptismo y la tendencia sensual del culteranismo —por traducirlo a términos españoles—. Independientemente, no se puede negar que la intención de la producción en prosa de Lyly era la de poner a las letras inglesas a la altura expresiva y de pensamiento de las europeas, y especialmente de la italiana, a la cual imita en unos recursos que, allí, ya eran «manieristas».

La cuestión del pretendido «guevarismo» de esta corriente literaria —la posibilidad de que fuese el escritor español fray Antonio de Guevara quien «contaminara» a Inglaterra esta especie de culteranismo— ha quedado ya zanjada ante la comprobación de la imposibilidad de tal extremo: en realidad, el «eufuismo» no es más que una insistencia sobre recursos que ya eran de sobra conocidos, al mismo tiempo que una conversión del «recurso» en valor literario en sí. Lo de menos, aquí, es que el estilo cuajara como moda, mientras que importa descubrir su relación en el conjunto de otras determinadas producciones literarias de diversas naciones

européas. Y, efectivamente, si el «eufuismo» debió de pasar de forma preferente a la poesía, no fue España, sino Italia, la que —ya desde Chaucer— proporcionó los modelos a Inglaterra: en realidad, el «eufuismo» no es más que la denominación inglesa de una tendencia generalizada en la literatura renacentista europea; por ella hubieron de pasar prácticamente todas las producciones artísticas de todos los países, y consiste, simple pero paradójicamente, en la puesta en práctica de los presupuestos del Renacimiento hasta llevarlos a su límite extremo, al punto de no retorno donde sólo queda lo preciosista e intrascendente, el agotamiento de las fórmulas de la recién descubierta modernidad.

II. COMEDIAS. Al mismo tiempo que la tragedia inglesa se iba desarrollando, en manos de Kyd y Marlowe (véanse los *Epígrafes 5.a. y b.* de este mismo capítulo), según la trayectoria que poco después habría de afianzar Shakespeare, la comedia encontraba en Lyly a su mejor cultivador anterior a la aparición de la gran figura del teatro inglés. Lyly buscó su público en la corte y, naturalmente, desarrolló temas del agrado de su auditorio; caso aparte constituye el que, a la vista de la transformación posterior, errara el camino, que él supuso en una vía similar a la de las primeras producciones teatrales de corte humanista: sus comedias, de refinados sentimientos y encantadores motivos mitológicos, se nos aparecen como casi extrañas frente a los ya sangrientos y truculentos melodramas de Kyd y Marlowe, cuya orientación dramática sería la triunfante en Inglaterra.

De Lyly se conservan varias obras: *Campaspe*, *Safo y Faón*, *Galathea*, *Endymion*, *Midas* —que, inspirada en el desastre de la Armada Invencible, satiriza a Felipe II—, *Mamá Bombie*, *Las metamorfosis del amor* y *La mujer de la luna*. Todas ellas pertenecen a la década que va de 1580 a 1590 y, menos esta última, escrita en verso, las demás lo están en prosa; igualmente, exceptuando *Mamá Bombie*, que es una comedia de corte moderno, todas desarrollan temas mitológicos, bucólicos o heroicos siguiendo la línea clasicista del primer teatro renacentista. En realidad, en contadas ocasiones se le ha hecho plena justicia al mérito de Lyly, oscurecido quizá por el poco tiempo que media entre él y Shakespeare; pese a ello, su originalidad e ingenio son realmente notables, y a él se debe una tendencia que, si bien no del gusto del público, descubre en un nuevo diseño la continuación de la farsa realista, la complejidad de la comedia latina y el alegorismo de las «moralidades».

### b) Spenser

I. LA POESÍA DE SPENSER. Edmund Spenser (1552-1599) es, después de Shakespeare, quizás el mejor escritor inglés de esta época, algo así como la guía indispensable para la literatura del período; reconocida su grandeza ya contemporáneamente, está atestiguado como el autor más influyente de la poesía inglesa moderna, lo cual se debe al doble mérito de adecuar a la perfección en su poesía forma y fondo y de

conformarse como poeta típicamente inglés.

Pese a ello, es evidente que su poesía nos resulta fría y pesada, debido probablemente a su intento de producción de una obra «pura», esto es, artística por excelencia, pocas veces contaminada de la veta más hondamente humana de cualquier producción literaria. Spenser, además de ser un gran escritor por temperamento, es un artista educado y culto, adecuadamente compenetrado con la Antigüedad clásica, el Renacimiento italiano y la tradición de la literatura nacional propia: no tanto a pesar de ello sino como efecto directo y esperable, su esfuerzo habría de traducirse en la creación de un lenguaje poético magistralmente correcto y de un molde expresivo idóneo, pero quizá demasiado estudiado y medido, lo que quita hondura a su poesía.

II. SUS GRANDES POEMAS. Ya en su primer poema, *El calendario del pastor* (*The Shepherd's Calender*), de 1579, observamos dichas influencias, lo que no evita que las doce églogas —intercaladas entre sátiras— sobre los doce meses del año de este poema pastoril constituyan una producción poéticamente original. Si en el género Spenser sigue los moldes (Teócrito, Virgilio, autores italianos y franceses contemporáneos) y las normas poéticas (alegorismo moderado, empleo de las tradicionales formas lingüísticas dialectales y metro cambiante entre las graciosas estrofas de la poesía artística y los versos populares), por otra parte se puede considerar el contenido de este poema como un cuadro de las pasiones y estado de ánimo del poeta donde se reflejan las inquietudes y aspiraciones de los espíritus selectos del ambiente nacional de la época.

Desde este primer momento de la producción spenseriana descubrimos su sentido —similar al de gran parte de la producción europea contemporánea— estrictamente cortesano, esto es, de distracción de las clases cultas, en un refinamiento que pronto debió de abandonar la poesía y, en general, la literatura inglesa. Dispar y a veces desorganizado, sin responder a más intención fija que la de demostrar la posibilidad de producir una poesía idéntica a la culta europea —especialmente francesa e italiana—, se ha indicado que la unidad del breve poema tan solo viene dada por la reaparición, en cada mes, del pastor Colin Clout, que precisamente representa al poeta.

Su obra principal y más extensa es *La Reina de las Hadas* (*The Faerie Queene*), publicada en 1596 pero incompleta. Compuesta por treinta mil versos —dispuestos según la estrofa spenseriana de nueve versos con tres rimas rematada por un alejandrino—, se trata de un poema alegórico que, a pesar del fondo tendencioso de su puritanismo, no decae nunca en mérito artístico, constituyendo una epopeya novelesca de magnífico colorido donde el arte se despliega con fabuloso encanto de poesía caballeresca medieval (entretendida en torno a la figura del rey Arturo, el héroe nacional bretón). *La Reina de las Hadas* es, indudablemente, la más ambiciosa de las obras de Spenser, pues con ella pretendía reproducir un gran cuadro alegórico de la

Inglaterra de la época, y para ello crea un aparato mitológico propio a partir del que la tradición inglesa le ofrecía.

La exposición de las doce virtudes cardinales sirviéndose de las aventuras de doce caballeros de la Tabla Redonda no es, pues, sino un pretexto para la presentación de la altura moral y política inglesa; se trata, en definitiva, de un poema heroico altamente alegorizado y moralizado, inserto en una vía que lo hace mucho más «medieval» de lo que sería de desear, pero sólo en la medida esperable de un momento literario tan fuertemente tradicionalista como el Renacimiento inglés, el más extrañamente «nacionalista» de los europeos. Ahora bien, las virtudes sólo son méritos privados, en tanto que «caballero», de Arturo, cuyas altas cualidades morales en el gobierno político al llegar al trono pensaba Spenser exponer en una segunda parte del poema. Tal aparato de intenciones más o menos didáctico-morales no representan, con todo, la finalidad última del poema, que, más aún que en el caso de *El calendario del pastor*, consiste en crear —quizás inconscientemente, es cierto— un «arte por el arte» sólo en función de la belleza; esto es, la producción de un poema acabado en sí mismo que pueda a la vez justificar la función misma de ser-poeta en una corte refinada y aristocrática.

En este sentido, el reforzamiento expresivo se encuentra orientado en una vía similar a la que debió de dar origen al manierismo italiano o al barroco español, muy conectados —en su vertiente más o menos cultista— en una interrelación con las artes figurativas: la plasticidad del poema de Spenser acaso sea una de sus notas más sobresalientes, camino por el cual la artificialización de su obra resulta incluso distanciada, como si la misma producción poética quisiera evidenciar su carácter independiente respecto de la realidad exterior (en el caso de Spenser simple e indirecto punto de referencia, pero nunca fundamento de la obra literaria).

Ciñéndonos ya a lo que en el poema se nos ofrece, Spenser personifica en Arturo al conde Leicester, de quien se creía que la reina Isabel estaba enamorada y a la cual —pero en su trasunto de Gloriana, la reina virgen— va a buscar al País de las hadas, de donde es reina. Todo el poema obedece a una concepción cristiana de la vida y del mundo, sin llegar a ningún sistema filosófico determinado; por ello se desenvuelve con absoluta libertad poética el tema, no obstante notarse la influencia de autores griegos —Platón, Aristóteles, Hornero y Teócrito—, romanos —Virgilio—, contemporáneos italianos —Ariosto y Tasso— e ingleses —Langland, Chaucer y Skelton—. Desgraciadamente, el poema quedó inconcluso; de los doce libros que el poeta había proyectado, sólo publicó los seis que se referían a las virtudes de Piedad, Templanza, Castidad, Amistad, Justicia y Cortesía, pues del libro sobre la Constancia sólo se conservan dos cantos y dos estrofas de un tercero.

III. LOS POEMAS MENORES. En su excelente colección de sonetos, titulada *Amoretti* («Amoríos»), el poeta celebra alegremente la felicidad del amor correspondido por la que habría de ser su esposa; tal ciclo amoroso se fundiría en lo literario con su poema

*Epithalamion* (1595, publicado junto a los sonetos), canto de júbilo por sus bodas — las segundas— en el que invita a las musas, a las ninfas de los bosques, de los ríos y de los mares a que celebren sus amores. Es notable la descripción que hace de la amada junto al altar mientras los ángeles contemplan su rostro amoroso («Abrid las puertas del templo a mi amor, / abridlas para que pueda entrar...»). Este poema contiene una novedad importante: la de ser una glorificación del amor conyugal, extraña hasta ahora a la literatura occidental, en la cual nunca matrimonio y amor habían estado unidos, pues, si se recuerda, el amor se encontraba como deseo fuera de la institución matrimonial. Así pues, no existiendo realmente precedentes en la literatura occidental, Spenser debe hacerse con la tradición latina de los cantos de boda, y en concreto sigue de cerca a Catulo, si bien sustituyendo en gran manera el aparato pagano por otro que, sin dejar de serlo plenamente, se halla cristianizado.

Pertenece al mismo período una sátira en verso, áspera y amarga, contra la sociedad contemporánea: el *Relato de la madre Hubberds* (1591), narración de los continuos éxitos de dos aventureros disfrazados de mono y zorra. Además de esta obra menor, Spenser escribió también nueve comedias, de las cuales actualmente no se conoce siquiera el título, pero que para algunos contemporáneos resultaban superiores a su poesía.

### c) Sidney

I. PROSA. El comienzo de un efectivo género novelístico inglés puede asignársele a Sir Philip Sidney (1554-1586), quien editó su *Arcadia* en 1580 —*The Old Arcadia*, pues proyectó una *The New Arcadia* publicada póstumamente en 1590 gracias a los originales de poco más de dos nuevos libros—.

El autor se nos muestra desde este primer momento como el quizá más prototípico de los escritores cortesanos ingleses, compuesta su obra, indudablemente, con el fin de entretener en los ambientes palaciegos, aunque hoy nos pueda resultar excesivamente pesada. Y así, pese a tratarse de una complicada novela de ficción del género pastoril —basada tanto en la homónima de Sannazaro como en la española *Diana* de Montemayor—, con los príncipes naufragados, bellas princesas y aventuras caballerescas de rigor —todo el estilo de la mejor novela alejandrina y bizantina—, en realidad esta producción en prosa de Sidney viene a ser una de las mejores representaciones del academicismo retórico imperante en la corte: en la *Arcadia* inglesa, el verdadero eje vertebrador son los diálogos y los debates de los protagonistas, compuestos en el más retórico estilo que el idioma permitía. En fin, todo un escenario bucólico, un mundo ideal o, lo que es lo mismo, la quimera de un cortesano, puesta al servicio de la exposición de ideas y aspiraciones propias de la época.

La obra, muy popular hasta el siglo XVIII, no encierra nada de valor si no es un estilo ampuloso y retorcido que, de artificioso, podría pasar a ridículo, pero en

cualquier caso enfrentado como verdaderamente innovador al entonces imperante, definitivamente asentado en lo que, en Inglaterra, debería conocerse como «eufuismo» (para la aclaración de este concepto, vuélvase sobre el *Epígrafe 2.a.1.* de este mismo capítulo).

Habría que reseñar en este apartado una obra teórica en prosa de gran influencia en su tiempo, *Defensa de la Poesía (Defence of Poesie)*, donde expone sistemáticamente sus ideales poéticos, destacando su concepción platónica de la poesía como «instrucción» e «inspiración» —poniéndose así al lado de filósofos e historiadores en la labor de moralización de la sociedad— y, ante todo, su consideración del poeta como un ser-creador, como productor de una «segunda naturaleza» esencial en sí, y no copia de la real.

II. POESÍA. De toda la producción literaria de Sidney, fue la poética la que gozó de una mayor consideración entre sus contemporáneos: aunque no publicados en vida, sus poemas fueron muy estimados por lo que de cortesano había en ellos, circulando constantemente en manuscritos desde 1582, cuando terminó de componer la colección titulada *Astrophel and Stella* («Astrófilo» significa en griego «amante de las estrellas», mientras que «Stella», en latín, equivale a «estrella»); finalmente publicada en 1591, conoció tres ediciones distintas, lo que indica el éxito del que ya gozaban sus versos, favorecido por la difusión obtenida gracias a la pertenencia al círculo literario de su propia hermana, la condesa de Pembroke.

Los sonetos de la colección, siguiendo el molde petrarquista, le impedían con su disposición estrófica todo abuso ornamentalista, quedando así ceñida la exuberancia a un justo término que hizo de ellos los más logrados de la época. Pero, ante todo, el poemario logra la unidad no tanto a través de la forma como del contenido, gracias —es verdad— a lo que tal contenido implica: siguiendo la tradición del neoplatonismo amoroso petrarquista, *Astrophel and Stella* es, sin duda, la obra más ajustada a tal concepción amorosa de toda la poesía inglesa, describiendo Sidney en un poema unitario todos los estadios por los que pasa su relación amorosa con la hija del conde de Essex, Penélope Deveroux; enamorado de ella durante toda su vida, no tomó conciencia de tal amor hasta verla casada con un lord, cuando se consideró impulsado —e instado, según afirma, por la Musa— a la escritura de una poesía apasionada y deseante en la que Stella aparece como una nueva Laura continuamente recordada e invocada.

Enérgicos en la expresión, sus versos se adelantan a los de Spenser aunque se publiquen posteriormente: más logrados que los de su sucesor, en ellos sobresale una oscura densidad formal que no evita una gran profundidad de contenido, abigarrado y conciso, claro preludio de la obra de Shakespeare y de la poesía «metafísica» posterior.

### 3. La poesía en la corte isabelina

Dejando de lado el valor de la obra de Spenser y Sidney, seguidos (por positivo o negativo) en la poesía posterior, muchas son las figuras que destacan por su labor entre la ingente producción literaria de la época isabelina. También son variados los tonos poéticos adoptados, desde el italianismo lírico —el más extraño en Inglaterra, aunque deja obras significativas, como la del mismo Sidney— a la poesía más arduamente trabajada en una línea más o menos «eufuista», precursora, en la mayoría de los casos, de la poesía «metafísica» del siglo XVII.

#### a) Poesía épico-nacionalista

De entre los que gozaron de una mayor fama ya contemporáneamente, destacan los poetas que se aplicaron a la producción de una poesía de tipo patriótico, muy acorde, por lo tanto, con las intenciones políticas no ya tanto de la reina —lo cual será importante— como de la nación en su conjunto.

I. DRAYTON. Así, Michael Drayton (1563-1631), poeta isabelino en la línea de Spenser (*Epígrafe 2.b.* de este mismo capítulo), es autor del poema histórico *Mortimeriade* —más tarde titulado *Guerra de los barones*— y del *Poly-Olbion* (1612-1613), inmenso diccionario de geografía británica en casi quince mil versos desarticulados de doce sílabas. Es innegable su ingeniosidad topográfica y su profundo amor a Inglaterra, pese a que, buscando en todo momento el favor de la corte, nunca lo consiguió, viéndose obligado a depender constantemente del patrocinio. Ha dejado también sus *Odas históricas* —muy conocida la que celebra la batalla de Azincourt— y las *Epístolas heroicas de Inglaterra*, modeladas sobre las *Heroidas* de Ovidio, aunque la correspondencia sea entre célebres amantes nacionales.

Junto a este tipo de poemas, por regla general extensos y voluminosos, encontramos otros más ligeros, como *Nymphidia* (1627), narrativo y pastoril —parodia de las empresas caballerescas trasplantada al mundo de las hadas—, que describe la rivalidad entre el rey Oberón y el caballero Pigwiggin por el amor de la reina Mab; sobresalen también —quizá, si no lo mejor de su producción, sí lo más conocido— sus sonetos, dedicados todos ellos a «Idea», su amada (*El espejo de Idea*, 1594 y 1619).

II. SAMUEL DANIEL. También Samuel Daniel (1562-1619), —situado éste más en la línea de producción poética de Sidney (*Epígrafe 2.c.* de este capítulo)— trató de hacer una historia en verso: su poema inacabado *Las guerras civiles*, en ocho cantos con cerca de ocho mil versos, se refiere al período de Ricardo II y Enrique IV (siglos XIV y XV).

Más interés, con todo, tienen sus *Masques*, escritas para entretenimiento de la corte, y, sobre todo, su poesía lírica, sobresaliendo la colección de sonetos —muy similares a los del *Astrophel and Stella* de Sidney— conocida con el título de *Delia* (1592), cuyo éxito fue extraordinario durante el corto período en el cual el soneto estuvo en boga en Inglaterra. Traductor, de él se conserva, además, una excelente versión de la *Aminta* de Tasso.

De cualquier forma, el rasgo más sobresaliente de Daniel no se encuentra en una obra determinada, sino en un equilibrio poético realmente inusual en la Inglaterra de la época: alejado de cualquier retoricismo, tanto expresivo como de pensamiento, su poesía es quizá la más natural del momento, y a él se debió volver, en gran medida, para la rectificación posterior del rumbo poético.

### b) *Italianismo y tradicionalismo*

Menor influencia consiguieron con sus obras determinados poetas que cayeron en la órbita italianizante por la que, durante muy poco tiempo, pasó la poesía inglesa; ello no quita, sin embargo, que tal producción no tenga valor, pues de hecho habría que localizar aquí algunos de los mejores logros del momento.

Marlowe nos ha dejado un incompleto *Hero y Leandro* —publicado en 1598 y seguido en el mismo año por George Chapman—, breve poema mitológico con opulentas descripciones, en decasílabos rimados, en torno a los desdichados amantes de Helesponto. Tal tipo de poesía heroica sería relativamente habitual durante algunos años en Inglaterra, y sus rasgos característicos son la brevedad —tratan el tema no al estilo de los grandes poemas homéricos, sino en la línea sugerida por autores como el Ovidio de las *Heroidas* o Catulo—, un cierto didactismo moralizante basado en la mitología clásica y, ante todo, una potenciación inconfundible del elemento sensorial, especialmente erótico.

Similar resulta la obra de Shakespeare, cuyos *Sonetos* habría que localizar en este momento de producción, pese a ser publicados posteriormente, en 1609; además, Shakespeare compuso dos poemas, *Venus y Adonis* (1593) y *La violación de Lucrecia* (1594), sus primeros trabajos editados, siguiendo mucho más de cerca esta línea italianizante que, por otra parte, favoreció sus comienzos de escritor: el primero de ellos, *Venus y Adonis*, de gran éxito, era un poema heroico con reminiscencias fuerte y vivamente eróticas, demostración, a fin de cuentas, de su talento de escritor como excelente retórico y notable formalista; *La violación de Lucrecia*, más estudiado tanto en su retoricismo como en su estructuración, parece casi un relato trágico, centrado como está en la disyuntiva entre el deseo de Tarquinio (el amor de Lucrecia) y el deshonor (su violación aprovechando la hospitalidad). Parecida orientación guía la producción de Nicholas Breton (1555?-1626?), cuya poesía pastoril insiste en el desarrollo del tema de Filis y Coridón.

Hasta cierto punto contraria a la anterior, se dio, por otra parte, una continuación

de lo que había venido siendo la poesía tradicional inglesa —recuérdese que la tradición es altamente revalorada durante el reinado de Isabel I—: se trata de una poesía recitativa para ser cantada, compuesta especialmente por músicos pero a la que se dedicaron grandes talentos poéticos, muchas veces con gran fortuna. La figura principal de tal tipo de poesía es Thomas Campion (muerto en 1619); considerado como uno de los maestros de la lírica inglesa, sus cuatro libros de *Arias* (*Book of airs*, 1601-1617), contienen espléndidas composiciones en las cuales, indudablemente, hizo poesía con el ritmo del canto, como la hacían los líricos de la antigua Grecia —en donde nació—, y de ahí su melódica fascinación y su fresca belleza. Quizás hubiera de recordarse aquí la aportación a la poesía satírica inglesa del momento, que corre a cargo, especialmente, de Michael Drayton, con algunas de las composiciones de *El búho* (1604), y, sobre todo, de Joseph Hall (1574-1656), autor de *Virgidemiarum*, poema en el que critica severamente las costumbres depravadas y ridículas de su siglo.

### c) *La poesía religiosa*

No hay que desdeñar, en Inglaterra, la importancia de una poesía religiosa que, si bien no tuvo gran valor en su momento, sí sirvió de forma inmediata para la consecución de un tono más apasionado y vehemente del que habrían de echar mano los poetas «metafísicos» posteriores: de pensamiento más profundo y ambicioso, tal producción poética religiosa sobresale por una nueva concepción de la imagen más acorde con la poesía que habría de venir. Destacan las figuras de Josuah Sylvester, protestante, que se hizo famoso con una excelente versión del poema francés *La semana*, del hugonote Du Bartas (véase en el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 2*) y la de Robert Southwell (1561-1594), católico, sacerdote jesuita que acabó en el patíbulo y destacado por su verso vigoroso y expresivo, quizá demasiado arcaico. Autor de varios poemas religiosos, gustó mucho su *Saint Peter's complaint* (*Lamentación de San Pedro*), modelado sobre el *Lágrimas de San Pedro* del italiano Tansillo —ya considerado en el *Epígrafe 4.a.I.* del *Capítulo 1*—; de cualquier modo, su composición más influyente —admirada aun hoy día— es *The Burning Babe* (*El bebé ardiente*, 1602), poema muy conocido de tema navideño.

## 4. El desarrollo de la prosa inglesa

### a) *La prosa narrativa*

I. LA INFLUENCIA DE LYLY. Los primeros novelistas ingleses no pudieron librarse de la influencia de Lyly, cuyo «eufuismo» marcaba la pauta para la prosa cortesana:

destacan entre sus seguidores Thomas Lodge (1558-1625), autor de la novela *Rosalinde*, probablemente la más aventajada en esta línea, pues de ella puede afirmarse ser la más preciosista de las novelas de la época. Inspiradora la obra, a su vez, del *Como gustéis* shakespeariano, en la narración hay, en efecto, procedimientos eufuistas, alternando los monólogos con deliciosas composiciones líricas.

Robert Greene (1560-1592), también dramaturgo (véase el *Epígrafe 5.c.* de este mismo capítulo), escribió algunas breves composiciones amorosas en prosa siguiendo los pasos de Lyly: así, *Mamilla*, *Gwydonius*, *Arbasto*, *Morando*, *Parimenes*, *Pandosto* —que inspiró a Shakespeare su *Cuento de invierno*— y *Mephanon*, narración pastoril. Pronto abandonó, afortunadamente, esta tendencia, para consagrarse al público medio londinense —especialmente femenino, el lector incondicional por antonomasia—: de carácter ya más realista y de estilo popular son los *Connycatching tracts*, donde describe los bajos fondos de Londres para conformarse como un magnífico tratado del hampa de la época. Con todo, su mejor producción son unas breves memorias guiadas por un moralismo puritano, *Repentance of Robert Greene* (*Arrepentimiento de Robert Greene*), donde el autor se dedica a la descripción de su conversión desde el ateísmo y los vicios al puritanismo más descarado y exhorta a sus compañeros (Nashe, Peele, Marlowe) a convertirse, mostrándoles el peligro que los amenaza —por otra parte, no sin antes denunciar los distintos manejos, poco limpios las más de las ocasiones, a los que estos escritores recurren para la publicación y la representación—.

II. LA NOVELA REALISTA. Sin embargo, habría de ser la prosa realista, menos afectada y estilísticamente más espontánea, la que habría de conseguir los mejores logros de la narrativa inglesa del siglo XVI; así, la prosa narrativa, más o menos desatendida prontamente en la corte, hubo de encontrar el máximo favor entre las clases burguesas medias, que veían en ella un medio idóneo para recoger sus propios ideales y condiciones de vida. Se trataba, en definitiva, de una prosa profundamente vitalista a nivel tanto formal y estilístico como de contenido, pero que, con todo, no hubo de dar los frutos apetecidos; esto es, no hubo de lograr los aciertos que en otros países —especialmente España— se apuntaría tal tendencia narrativa.

Thomas Deloney (1543-1600), tejedor londinense, ha sido el primero que se ha inspirado en la vida cotidiana popular para la creación de lo que se ha llamado la «novela gremial», género con mucho de realismo y costumbrismo. En *Jack de Newbury* (1597) nos narra la vida de un joven tejedor que se casa con la viuda del patrón y se enriquece; el asunto le sirve para la presentación de un mundo que al protagonista le resulta desconocido y en el que el autor localiza la clave de la prosperidad inglesa. En *El noble oficio* (1598) pasa revista a todos los zapateros célebres desde los tiempos legendarios hasta el reinado de Enrique VIII. Finalmente, en *Thomas de Reeding*, su novela más lograda, relató las empresas de seis ilustres pañeros en los tiempos de Enrique I (siglo XII).

Precisamente en esta dirección realista sobresale Thomas Nashe (1567-1601), novelista, autor de panfletos y libelos y uno de los maestros de la espléndida prosa invectiva inglesa: en *Jack de Wilton* —en realidad, subtítulo de *The Unfortunate Traveller* (*El Viajero Desafortunado*), 1594— elaboró una crónica de aventuras, muchas de las cuales le habían sucedido a él mismo; su héroe, un pícaro de corte parecido al Lazarillo español, empieza su carrera en el ejército de Enrique VIII, y más tarde vive con las más extrañas y variadas gentes. Sobresale, además, por otra de sus novelas picarescas, *Pierce Pennilesse*.

## b) *El ensayo*

El mejor prosista inglés de este período es, sin duda, Sir Francis Bacon (1561-1626), el más completo representante del Renacimiento en Inglaterra. Su *Historia de Enrique VII* dio a la literatura histórica de su país la primera obra que ofrece un plan definido; su narración inconclusa *La nueva Atlántida* (1627) es una utopía personal que, aun siguiendo en cierta manera la *Utopía* de Tomás Moro, se preocupa —como era de esperar en un personaje como Bacon— del aspecto concreto del conocimiento y su salvaguarda: con aventuras diversas, el narrador nos presenta la imaginaria isla de Bensalem, donde la Casa de Salomón se ocupa de la preservación y mejora del conocimiento («ciencia») propio a todos los ciudadanos.

Pero sus mejores obras habrían de localizarse entre la producción ensayística: *El progreso de la ciencia* (1605), parte de su gran obra científica —que se completa con el latino *Novum Organum* (1620)—, describe a la perfección la situación del conocimiento en su época y los métodos a seguir para ser mejorado teniendo siempre presente que para Bacon «ciencia» equivale a «conocimiento», cuyas bases filosóficas estaban siendo ampliamente revisadas por estos años. Sin embargo, su producción más lograda, la que le proporcionaría —además— una mayor fama entre sus contemporáneos, son sus *Ensayos* (1597), semejantes por la forma a los de Montaigne, que revelan un sentido práctico y utilitarista; su estilo, conciso y casi sentencioso, permite una ordenación clara y sencilla que hacen de ellos un modelo de prosa ensayística. A la primera edición se le sumó una segunda (1612) de treinta y ocho ensayos y una siguiente (1625) y definitiva de cincuenta y cinco.

Tampoco hay que olvidar la obra de Robert Burton (1577-1640), otro de los grandes prosistas del Renacimiento inglés; pese a su cronología posterior, su *Anatomía de la melancolía* constituye algo así como un compendio renacentista desde el momento en que se ocupa de un tema cuya consideración fue propia de múltiples producciones artísticas en el Renacimiento europeo. Su obra es un curioso análisis de esta «enfermedad» —la enfermedad de Hamlet— a base de múltiples digresiones, citas eruditas, rasgos humorísticos y curiosidades varias. Ya en la portada de la primera edición (1621) se nos advierte que se trata de una exposición «según la filosofía, la medicina y la historia de Demócrito hijo, con un prólogo satírico que

introduce al tratado principal». Resulta, pues, una enciclopedia de la melancolía considerada como afección morbosa, según se la tenía en el Renacimiento, y efectivamente con tal tratamiento la enfocó en un comienzo, aunque la misma importancia concedida al problema en la época la convirtió en un estudio completo que abrazaba disciplinas como la fisiología, la filosofía moral y la historia literaria.

### c) Otras manifestaciones de la prosa

Ofrecen interés algunas traducciones, como la de las *Vidas* de Plutarco (1579), para la que se tuvo siempre presente la correspondiente versión francesa de Amyot (véase, en el *Capítulo 2*, el *Epígrafe 4.a.*); y la de los *Ensayos* de Montaigne (1603), realizada por John Florio. Ambas traducciones, las más prestigiosas de las inglesas, gozaron de una gran difusión. Sin embargo, la más influyente, ante todo para la poesía, habría de ser la de las *Metamorfosis* de Ovidio (1567), compuesta en pareados de versos alejandrinos por Arthur Golding (1536?-1605?). Por la misma obra estuvo interesado George Sandys, cuya versión data de 1627, y de 1632 un extenso comentario que le añadió.

En el terreno de la historiografía, pocas producciones existen reseñables; destaca, en 1589, la obra de Richard Hakluty (1553-1616) titulada *Principales viajes de la nación inglesa*, que refiere las aventuras y descubrimientos de sus compatriotas. La obra, recopilación confeccionada a través de los relatos de los propios viajeros, resulta amena y de agradable lectura, tanto por el sencillo tono de la narración como por el interés novelesco de los sucesos relatados. Más estrictamente histórica resulta la *Crónica* de Raphael Holinshed (muerto hacia 1580), cuyo interés se centra en haber sido —en buena parte— base para los dramas históricos ingleses.

Casi exclusivo de Inglaterra en tal forma, el género de los «caracteres» (*Characters*) —que también se da en Francia— fue muy cultivado en estos años del siglo XVI; se trata de un género de prosa descriptiva en el cual, con intenciones más o menos satíricas, se presentan los distintos tipos sociales del país, ceñidas en este caso las breves descripciones a determinados vicios. Autores de tales «caracteres» son, en primer lugar, Joseph Hall, algo así como el introductor del género con sus *Caracteres de Virtudes y Vicios* (1608); Sir Thomas Overbury (1581-1613), en cuya obra, publicada en 1614, aparecen veintiún personajes típicos de la sociedad contemporánea (el puritano, el amador, la doncella, etc.), tratados todos ellos con más o menos intolerancia; y John Earle (1600?-1665), quien en los ochenta breves capítulos de su *Microcosmography* (1633) destaca diferentes tipos humanos, ocupándose más del análisis de sus caracteres que de la descripción concreta a la que se aplicaba el género.

El interés por la crítica literaria fue notable en este período, si bien —en el caso de Inglaterra, pues no así en otros países— con métodos aún poco científicos; se trataba fundamentalmente de una crítica que iba recogiendo las discusiones y

polémicas surgidas entre los eruditos sobre diversos temas literarios —por otra parte propios de una mentalidad renacentista y, por primera vez, «moderna»—: moralidad de la poesía, los cánones clásicos en el teatro, el uso del verso cuantitativo y silábico, etc. En tales diatribas participaron frecuentemente los mejores escritores de la época, y así sobresalen obras como *La escuela de la inmoralidad*, de Stephen Gosson y la réplica de Sidney en su *Defensa de la Poesía* (véase el *Epígrafe 2.c.i.* de este mismo capítulo), las *Observaciones sobre el arte de la poesía inglesa* de Thomas Campion y la *Defensa de la rima* de Samuel Daniel, donde éste defiende una versificación clasicista.

## 5. El teatro inglés en el siglo XVI

En el período anterior ya anotamos la existencia de «moralidades» e «intermedios», así como de farsas de tipo popular y la aparición, por otra parte, de un teatro de imitación clásica —especialmente a través de Séneca en la tragedia, y de Terencio y Plauto en la comedia (remitimos al *Epígrafe 3* del *Capítulo 8* para la aclaración de tales extremos)—. Hay que decir, además, que la reina Isabel tuvo gran predilección por el teatro: desde su subida al trono hasta 1580 se estrenan más de 150 dramas, casi todos perdidos a excepción del ya citado *Gorboduc*, justo y lógico precedente de las tragedias posteriores y, en concreto, de la obra de Kyd.

Consecuencia de todo ello es una perfecta organización del teatro inglés, que llegaba a resultar rentable: el público, aficionado al género, acudía prontamente a los edificios a las afueras de Londres en los cuales tenía lugar la representación, no pocas veces favorecida con la presencia de la reina o de algún notable, protectores de ciertos dramaturgos ingleses pese a que, justamente, los locales se hallaban en el extrarradio para burlar así la jurisdicción municipal por la que comediantes y autores eran considerados maleantes y vagos. El público que acudía era heterogéneo y la escenificación y el decorado resultaban tan rudimentarios que autores y actores lo suplían con ingenio y acotaciones en voz alta. Pese a ello, el espectáculo gozó de gran favor popular, permitiéndose un desarrollo original y dando lugar a un teatro realmente moderno y efectivo, aunque algunos quieran ver en ese doblegamiento al gusto del público una progresiva pérdida de calidad del texto y de lo escénico.

### a) Thomas Kyd

Nacido en Londres, Thomas Kyd (1558-1594), del que quedan muy pocas noticias, es autor de una obra fundamental para la historia de la tragediografía inglesa, *La tragedia española*, de indudable influjo senequista.

Basada en el tema de la venganza implacable, el argumento de *La tragedia española* es el que sigue: Horacio, hijo de Jerónimo y mariscal de España, ha sido

apuñalado una noche por el príncipe Baltasar y por Lorenzo cuando hablaba con su prometida Bellimperia, hija del duque de Castilla y hermana del propio Lorenzo. La novia y el padre de la víctima buscan a los culpables para vengarse, y para ello Jerónimo se finge loco; en la fiesta que se celebra con motivo de las bodas entre Bellimperia y Baltasar, el príncipe homicida, se representa una tragedia de tema turco que se resuelve en una matanza general: Bellimperia apuñala a Baltasar y se quita la vida; Jerónimo, habiendo intentado ahorcarse, consigue un cuchillo para sacar punta a la pluma, y con él mata al padre de Lorenzo y luego él se suicida. En medio de una marcha fúnebre, aparece el espectro de Andrés, el primer enamorado de Bellimperia —al que ya Baltasar había matado traicioneramente en la guerra—, y expresa su satisfacción por haber obtenido la venganza que reclamara en el prólogo.

Evidentemente, en la obra hay un exceso de truculencia sangrienta y fantasmagórica, pero la pieza, muy popular en su tiempo, recogía a la perfección, aunque embrionariamente, los logros que más tarde hubo de llevar a su forma maestra Shakespeare, quien debió de servirse de esta *Tragedia española* para la composición de su *Hamlet*, y más aún teniendo en cuenta que Kyd es también autor de un *Hamlet* hoy perdido.

#### b) Marlowe

Cristopher Marlowe (1564-1593) fue, con la sola excepción de Spenser, la figura más eminente de la poesía inglesa del período, y prueba de ello es su paráfrasis épica *Hero y Leandro* (véase sobre el *Epígrafe 3.b.*). Aun así, sus mejores obras se encuentran entre la producción dramática, dadas tanto la grandeza y brillantez de algunos de sus cuadros como la acertada caracterización de los personajes, lo que no evita un exceso de declamación, en ocasiones sobresaliente gracias al logro de algunos de sus momentos líricos. Como han observado la mayoría de los críticos, quizás haya que radicar la grandeza de la tragedia de Marlowe en su propia existencia, trágica hasta puntos aun hoy velados: con una carrera extraordinaria, y a punto de tomar votos eclesiásticos, abandonó el seminario y se vio envuelto en una misión diplomática secreta que lo empujó a la desgracia para terminar su vida, a los veintinueve años, en un completo abandono.

Toda su obra viene a moverse entre un extraño pero casi mágico «malditismo» y una respuesta clara, pero marginal —por así decirlo—, a los ideales de su época, cifrados, en su caso, en cierto maquiavelismo no del todo entendido: en concreto, podríamos afirmar que el tema general de los dramas de Marlowe es la reevaluación del poder humano en cualquiera de sus facetas.

Indudablemente, la obra que le ha dado más fama es el *Doctor Fausto* (1588) —cuyo título completo es *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*—, drama que recogía el tema ya literaturizado a través de la obra alemana del mismo título (véase, en el *Capítulo 7*, el *Epígrafe 2.d.*). Efectivamente, quizá sea en esta

pieza donde Marlowe recoge con mayor acierto el desarrollo dramático de su tema predilecto, a saber, el de la ascensión y caída de las orgullosas pretensiones humanas, cifradas en este caso en el conocimiento como ambición propia del hombre, pero a la vez como blasfemia contra Dios al querer aspirar a aquello que a la naturaleza humana le está vedado. Por otra parte, es además esta tragedia la que nos aproxima de forma más efectiva a los efectos contrapuestos de terror y piedad que la preceptiva aristotélica exigía para el género trágico.

No es ésta, sin embargo, la única pieza dramática que nos ha dejado el autor inglés: sobresale entre su producción, que sigue la línea trazada en el *Doctor Fausto*, la tragedia *Tamburlaine* (1586), su primera obra, con la que introdujo en la escena inglesa el verso blanco que poco después habría de serle característico tanto a Shakespeare como a los restantes dramaturgos ingleses. En ella recogía ya el tema de la ambición humana finalmente acabada en una frustración resuelta y heroicamente aceptada por una especie de superhombre que será propio de la tragedia inglesa posterior. Desde su estreno, el primero al que asistió de sus obras, Marlowe comprendió que su estigma sería el del «ateísmo» —entendido en ese momento como «impiedad» extrema—. *La matanza de París*, que recoge los sucesos de la noche de San Bartolomé, y *Eduardo II*, desarrollo, a partir de antiguas crónicas, de la agitada vida de este monarca, siempre en lucha con nobles y parientes, son los dramas más «históricos» de los compuestos por Marlowe, pero en ellos —el último mejor que el primero— el ajuste al dato objetivo resta lirismo y profundidad al efectismo dramático.

### c) *Los autores menores*

Habría que citar a una gran cantidad de escritores que, siguiendo los pasos de los grandes maestros, consiguieron crear una verdadera tradición dramática en la que se distinguen, hasta la irrupción en la escena de Shakespeare, dos tendencias bien diferenciadas: por una parte la de los seguidores de Marlowe, de inclinaciones más nacionales; y por otra, la de los seguidores de Lyly (cuya obra dramática se ha considerado en el *Epígrafe 2.a.II.* de este capítulo).

Sólo dos autores citaremos aquí como los más representativos, respectivamente, de cada una de estas tendencias dramáticas: Robert Greene —ya citado como prosista (*Epígrafe 4.a.I.*)— comenzó imitando a Marlowe, hasta el punto de que algunas de sus piezas parecen, en ocasiones, auténticas parodias (es el caso de *Alphonsus y Orlando furioso*); más tarde descubrió su verdadera personalidad dramática por el camino de la comedia: las mejores de sus obras son *El fraile Bacon y el fraile Bungay*, donde los magos se mezclan con reyes y cortesanos a la vez que el Príncipe de Gales galantea a la lechera de Fressingfield; o *Jaime IV*, comedia en la que conviven los reyes de Inglaterra y Escocia con Oberón, rey de los duendes.

George Peele (1558-1598) pertenece, por el contrario, a la tradición de Lyly: su

obra *El proceso de París*, sin duda la primera que compuso, es una pieza mitológica de orientación claramente cortesana; su *David y Betsabé* entra en la corriente del viejo drama religioso tal como lo debieron de recoger los primeros humanistas; y, por fin, *Cuento de viejas*, que parece reorientar la «moralidad» con un nuevo sesgo, termina siendo una decidida sátira en forma dramática.

## 1. Biografía

William Shakespeare nació en Stratford-on-Avon, en el condado de Warwick, en el mes de abril de 1564, siendo bautizado el día 26 de dicho mes. Su padre, comerciante de lanas y pieles de ganado, se había casado con una mujer de cierto abolengo e incluso llegó a ejercer relevantes cargos en el Ayuntamiento; pero ello no impidió la ruina familiar, y Shakespeare únicamente recibió, durante seis años, una instrucción rudimentaria en el colegio de su pueblo (la «Grammar School»), lo que no es óbice para cierto conocimiento del latín y algo —evidentemente, muy poco— del griego. Paulatinamente, esta carencia educativa —por lo general sobrevalorada, pues Shakespeare debió de alcanzar los conocimientos necesarios— fue suplida con una evidente afición a la lectura; a los trece años debe abandonar su educación para ejercer como maestro de escuela y como pasante de un abogado.

Más tarde, con diecinueve años —en 1582— se casa con Anne Hathaway, en una unión que dejó bastante que desear: al poco tiempo —en 1586 o 1587— abandona a su mujer y marcha a Londres, ignorándose el motivo concreto, e incluso no existiendo certeza de tal extremo, pues hay quien afirma que en su traslado lo acompañaron su mujer y sus hijos. Sea como sea, su llegada a Londres coincidió con el extraordinario auge del espectáculo teatral gracias a la acción directa de Isabel I y al favor del público: allí debió de hacerse actor, si bien la leyenda apunta incluso a unas primeras funciones de apuntador y de vigilante, a la entrada de los teatros, de los caballos de las personas principales.

De cualquier forma, lo que resulta evidente es su fama de actor y poeta ya para 1592; sus primeros triunfos comienzan con las refundiciones de obras ajenas, y su intromisión en el teatro, considerado en cierta medida «coto cerrado», suscitó recelos y protestas, entre ellas las de Robert Greene —más tarde buen amigo suyo, junto con otros nombres del teatro—, quien lanzó esta evidente alusión a Shakespeare: «Hay un grajo advenedizo adornado de nuestras plumas, que con su corazón de tigre bajo piel de cómico es, para calificarlo con propiedad, el único Revuelvescenas del reino». La filiación primera al mundo teatral como actor y empresario de «El Globo» —que debe su nombre a la imagen de Hércules cargando con la esfera celeste— resultará determinante para la composición de sus obras, pues Shakespeare no se aplicó en ningún momento a una sola vertiente dramática: autor en los diversos géneros, por lo

general éstos suelen confundirse en la cronología de sus piezas, lo que, hasta cierto punto, impide tanto una clasificación temática como cronológica desde el momento en que una niega a la otra. Seguidor siempre de los gustos del público —tanto como, es cierto, conformador de ellos—, Shakespeare nos brinda una producción diversificada en cada una de sus etapas, aunque resulta evidente afirmar que casi todas sus obras de madurez responden al género de la tragedia, donde consiguió sus mejores logros.

En 1593 y 1594 aparecen, respectivamente, sus dos poemas *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, al mismo tiempo que empieza a componer sus *Sonetos* (de su producción poética ya nos ocupamos en el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 9*), todos ellos dedicados al duque de Southampton, personaje de gran importancia y protector decidido del poeta, con quien llega a tener una fraternal amistad. Consigue ingresar en la compañía teatral del Lord Chamberlán, la misma que poco más tarde pasará a ser Compañía Real: con ella representa frecuentemente ante la reina y sus obras se van sucediendo; conoce el favor del público, que lo considera el mejor dramaturgo del momento; publica algunas de sus obras —nunca se preocupó demasiado por tal extremo—; y logra una considerable fortuna gracias a la que se hace propietario de fincas en su pueblo natal —que visitaba de continuo— e incluso en Londres. Se rinde no sólo el público, sino también los críticos de la época y los mismos compañeros de tablas, y así Francis Meres, uno de sus más destacados adversarios, acaba realizando un elogio público del dramaturgo de Stratford, considerándolo como «el primero de los autores dramáticos ingleses».

En este sentido, hay que aclarar que Shakespeare se vio a sí mismo en toda ocasión como uno de los tantos profesionales del teatro isabelino que, en un momento determinado de su carrera, pasa de la actuación a la escritura; y de una consideración idéntica debió de gozar entre sus contemporáneos como uno de los seguidores del teatro de Marlowe, aunque —eso sí— el de mayor éxito. Evidentemente, nadie le discutió tal título —ni había ningún autor capaz de arrebatárselo—, pero la cuestión de la «genialidad» de su obra es, como en la mayoría de casos similares, bastante posterior: sólo a partir del siglo XVIII —casi un siglo después de su muerte— se le otorgará tal calificativo gracias a la publicación de sus obras por Rowe en 1709. Que tal consideración no fue habitual en su época lo demuestra el hecho mismo de su desinterés por la publicación de su obra: efectivamente, Shakespeare fue muy cuidadoso con los aspectos de representación de sus piezas dramáticas, pero, por el contrario, en ningún momento se aplicó de forma preferente al cuidado de sus ediciones: así, en vida conoció la edición, sin su consentimiento, de dieciséis obras impresas en «cuartos», en pliegos sueltos de una sola obra cada uno; evidentemente, muchos son los errores que existen en ellos, aunque no hay que despreciar la casi perfecta redacción de algunas de las piezas. Más tarde, en 1623, esto es, ya muerto Shakespeare, se editaron conjuntamente otras dieciocho obras —alguna de ellas ya contenidas en los cuartos— en lo que se conoce como la edición «in Folio».

Parece que las últimas obras que escribió fueron *La Tempestad* y *Enrique VIII*; en 1609 aparecen los *Sonetos*, y desde 1611 abandona, voluntaria y definitivamente, la escena, retirado ya en su pueblo natal, donde muere, a los días de la boda de su hija, el 23 de abril de 1616, en la misma fecha que el otro gran genio del siglo, el español Miguel de Cervantes (frecuentemente se confunde con el mismo día, pero no es así, puesto que Inglaterra no había adoptado aún el calendario gregoriano que ya regía en España).

## 2. Obras de aprendizaje

En un primer momento de su producción dramática, Shakespeare, ceñido a un tipo de teatro según los moldes imperantes en la escena, se dedica a un esquema de pieza teatral ya definido en el que irá encontrando, paulatinamente, su modo de expresión propio. Más preocupado aún por el éxito de la compañía en la que trabaja que por una producción definida, no tiene escrúpulos en revisar y refundir piezas de otros dramaturgos como base para su obra propia, por otra parte desigual y, sobre todo, variada; esto es, claro síntoma de su adaptación a lo que el público iba pidiendo en la escena inglesa.

### a) Comedias

Probablemente, lo más temprano de su producción sea *La comedia de los errores* (*The comedy of errors*), que debió de componerse hacia 1590 para ser representada más tarde, sobre 1594. Su carácter parece más cortesano que extendido al público en general, y es posible pensarla como una de las pocas piezas que Shakespeare compusiera para entretenimiento de círculos más o menos cultos. No es por ello de extrañar que no sea otra cosa que un feliz arreglo del *Menaechmi* plautino en un momento en el cual Shakespeare actuaba como humilde refundidor de piezas teatrales buscando responder al gusto teatral por la comedia de enredo. Como tal funciona *La comedia de los errores*: las confusiones entre los dos amos y los dos criados, gemelos, llevan a disparatadas situaciones en las que el autor demuestra ya su inusitado dominio del lenguaje en unos juegos verbales realmente cómicos.

Muy cercana a este tipo de comedia se encuentra —aunque su atribución puede resultar discutible— *La fierecilla domada* (*The taming of the shrew*), cuya composición data de 1594. La obra se acerca más al tipo de la denominada «comedia romántica», donde se unen humor y amor, y esto es justamente lo que consigue Shakespeare con un tema proveniente de la literatura oriental y recogido tradicionalmente por la literatura europea —en concreto, aparece entre los cuentos de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel (véase, en el volumen II, el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 19*)—: la inclusión del tema amoroso (el cortejo por varios galanes y la

misma disposición del marido) otorgan una nueva dimensión a un argumento que siempre había sido exclusivamente considerado desde la comicidad.

## b) *Tragedias y dramas históricos*

*Tito Andrónico* (*Titus Andronicus*) —también de atribución dudosa— responde a otra vertiente dramática de gran éxito en Inglaterra: en ella Shakespeare sigue consciente —pero algo truculentamente— la línea de tragedia de horror emprendida por Kyd, deudora a su vez de la tragedia senequista. La obra es quizá de las menos logradas del gran dramaturgo inglés, pero interesa como puente de unión entre, por una parte, su posterior concepción de la tragedia, y, por otra, los temas históricos, en este caso el mundo romano tratado demasiado libremente.

Anterior cronológicamente, la trilogía *Enrique VI* (*Henry VI*), compuesta entre 1590 y 1592 —de las primeras de sus obras, por tanto—, está en la línea del drama histórico inglés, también de gran fortuna, en este caso siguiendo las crónicas nacionales y quizá con más esfuerzo que logros efectivos; sólo el verso, grandioso en ocasiones, salva algo de la obra.

Muy distinto es el caso de *Ricardo III* (*Richard III*), una de sus mejores obras y —en su propio país— de las más populares, sólo por la cual ya sería Shakespeare digno de mención. Compuesta entre 1592 y 1593, en tanto que drama histórico resulta determinante para el desarrollo ulterior del género en Shakespeare, quien aquí presenta ya su esquema de interpretación por el que la historia inglesa se ordena en una serie de trágicos sucesos —individuales y colectivos— desde la caída de la dinastía hereditaria de los Plantagenet hasta la llegada de los Tudor, restauradores de la paz y la unidad inglesas y adelanto de la prosperidad presente. La tragedia contiene el perfil del cruel rey, su tiránica usurpación, los asesinatos de sus dos sobrinos y los complots contra su propio hermano, siendo la fuente primordial de esta obra la correspondiente *Historia* de Tomás Moro, escritor contemporáneo a los hechos. Es evidente que, objetivamente, existen en la obra abundantes falsedades, pero se debe ello a una transformación literaria por la cual a Shakespeare no le interesaba tanto la verdad histórica como su significado; esto es, la lectura de la historia desde el presente, cuando Inglaterra asiste a unos de sus momentos de mayor esplendor gracias al reinado —siempre considerado justo y acertado— de Isabel I.

Pero su presentación es más interesante en tanto que tragedia de corte evidentemente marlowiano: Ricardo III se convierte en personaje central gracias a unas dimensiones casi épicas, en todo caso grandiosas, y a él se ciñe el desarrollo de toda la obra en su caracterización como villano. El tema de la ascensión y la caída de tales héroes en negativo ya había encontrado su perfecta acomodación en la obra de Marlowe, pero, evidentemente, Shakespeare no tiene aquí nada que envidiarle: Ricardo III no es tanto, desde la perspectiva de la obra, un monarca pérfido —aunque en gran medida lo fue, y así lo presenta Shakespeare— como un superhombre

(admítase el término nietzscheano) resultado, a su vez, de la historia del Renacimiento. Como se ha apuntado, la figura del monarca como héroe-villano presenta en no pocas ocasiones la grandeza del maquiavelismo y la «virtud» de Estado como logros propios del hombre moderno, y así su «historia» no es tanto la de un monarca inglés como la historia de una contradictoria heroicidad que justifica su villanía en los fines a conseguir.

### 3. Las comedias de Shakespeare

#### a) *La comedia «romántica»*

Una caracterización acertada de lo que es la comedia «romántica» puede ser casi imposible si no se tiene en cuenta a lo que debió llegar el género justamente gracias a su desarrollo por parte de Shakespeare: en definitiva, las únicas características más o menos generales son el humor y el amor, unidos en un solo argumento por el cual se contraponen y definitivamente se enlazan gracias al enredo, al elemento casi novelesco al que también hace referencia su calificativo. A caballo entre lo cortesano y lo popular, el género encontró su mejor definidor en Shakespeare, quien habría de llevarlo desde una forma casi exclusivamente cómica —al estilo de la comedia de enredo anterior— a otra esencialmente lírica, finalmente fiel a una tradición netamente inglesa que hace el género extraño a otras literaturas.

*Los dos caballeros de Verona* (*The two gentleman of Verona*), de 1594, es el primer ensayo más o menos serio en este género, y su carácter experimental le debe mucho, en la tradición inglesa, al teatro de Lyly y de Greene, como en lo extranjero a la comedia italiana y a la *Diana* de Montemayor —esta última, antes de su traducción inglesa de 1598, circulaba en versiones italianas y francesas—. Tiene en común con obras del mismo tipo su intriga tanto amorosa como cómica, el tratamiento de los personajes por parejas y la contraposición entre amor sexual y amistad —por regla general, masculina—.

*Esfuerzo de amor perdido* (*Love's labour's lost*), acaso representada ante la reina Isabel con motivo de las fiestas de Navidad de 1597, es una de las comedias más finas y encantadoras de Shakespeare, e indudablemente fue compuesta como demostración de su capacidad dramática ante la corte: tratándose de su primera obra realmente original —de principio a fin—, extraña que, por otra parte, se oriente tan claramente a círculos restringidos. En definitiva, esta comedia se acerca a una concepción de espectáculo «de cámara» siguiendo de cerca la producción dramática de Lyly y la *commedia dell'arte* italiana; plena de alusiones tópicas y de afectación pedante, lo más significativo es su lirismo «cancioneril» —siguiendo, lógicamente, la tradición nacional (véase el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 9*)—, correspondencia poético-

musical de un movimiento escénico ocasionalmente cercano al *ballet*.

El argumento se ciñe a un juego de ingenio renacentista con su elemento amoroso como galanteo poco comprometedor: Ferdinando, rey de Navarra, y tres de sus caballeros deciden hacer voto de vida contemplativa durante tres años fundando una especie de Academia dedicada al estudio retirada de la corte. Habiendo prometido apartarse de la mujeres, aparece la Princesa de Francia y tres de sus damas y empieza el intrascendente galanteo cortesano a base de frases ingeniosas, burlas bienintencionadas y —propio de la comedia de la época— el disfraz. El contrapunto (las parejas de personajes sirven frecuentemente a este fin) aparece con Armado que, aunque secundario, es el prototipo del español rústico cuyo amor por Jaquenetta se ofrece en todo contrario al galanteo de los nobles: material y sexual por naturaleza, tal amor viene a fundar no sólo una batalla intersexual, sino también social, al poner en entredicho la misma concepción amorosa de los cortesanos.

*El sueño de una noche de verano* (*A midsummer night's dream*), compuesta hacia 1596, es, sin ningún género de dudas, la mejor de las comedias «románticas» de Shakespeare y, a la vez, una pequeña joya del espectáculo teatral, pues evidentemente, esta obra no puede concebirse sin el aparato escénico que le corresponde. Primeramente fue escrita para la representación privada —solicitada con motivo de la celebración de una boda por Lucy Harington, quien pretendía una comedia ligera al estilo del *Endymion* de Lyly o, en cualquier caso, según los cánones de intrascendencia poética de la literatura cortesana—; más tarde fue adaptada para la representación pública.

Aunque el tema que se presenta es simple —la veleidad de los corazones jóvenes en asuntos amorosos—, no lo es el argumento, de una complejidad tal que se ha llegado a hablar de ella como de una estructura en arabesco o de una pieza polifónica. Y, pese a ello, en ninguno de los dos aspectos reside la grandeza de este *Sueño de una noche de verano*: lo que realmente conforma a esta comedia como algo inusual, renovado continuamente, es su exacerbado lirismo que sobrepasa los frecuentemente estrechos límites de nuestra concepción teatral y se hace verdadero espectáculo donde canto y baile, palabra y ritmo, encuentran su lugar definitivo dentro de la configuración dramática. El resultado es una obra imaginativa y lúdica, lírica y casi en plena libertad de creación en cuya composición debió de complacerse Shakespeare de forma especial.

Cinco argumentos se entrelazan en este desbordamiento casi mágico donde la poesía es el principal valor: las bodas de Hipólito, duque de Atenas —donde se desarrolla la obra—, y Teseo, reina de las Amazonas, marco en torno al cual se disponen y entrelazan las otras historias que sirven de fondo; los amores de Lisandro y Hermia y los de Demetrio y Helena como insistencia temática sobre lo anterior, esto es, sobre la inconstancia de los jóvenes amantes; las rencillas y la posterior reconciliación entre Titania, reina de las hadas, y Oberón —con la famosa escena cómica del amor de la reina por el rústico tejedor Bottom (a su vez con cabeza de

asno en ese momento) debido a la confusión del genio Puck a la hora de administrar el correspondiente elixir—; y, por fin, el cuadro último del «intermedio» de los menestrales, quienes ensayan y representan, en un ejemplo de «teatro dentro del teatro», una pieza que pone en entredicho todos los planos ofrecidos y al mismo tiempo manifiesta la incongruencia de su constante entrecruzamiento.

*El mercader de Venecia* (*The merchant of Venice*) debió de escribirse entre 1596 y 1597, y en ella encontramos elementos más populares: así, los cuentos de hadas en la figura de Bassanio, el aventurero al que la buena fortuna le reserva a la chica de sus amores y rica heredera; también hace presencia la amistad como aglutinante de los protagonistas masculinos (Bassanio y Antonio); la intriga, amorosa en conjunto, está siempre tratada desde la perspectiva humorística; y, por fin, encontramos elementos tradicionales en la figura de Shylock, que tanto debe al tratamiento del tema por Giovanni Fiorentino a finales del siglo XIV en su colección de cuentos *Il Pecorone*, quizá conocida por Shakespeare: allí se narra ya la historia del acreedor judío que exige a un contumaz deudor cristiano una libra de carne de su propio pecho, si bien en el caso de la obra que nos ocupa el enfoque debe de provenir de *El judío de Malta*, pieza teatral de Marlowe.

Que esto es así lo demuestra el hecho de que lo más relevante sea justamente la figura del judío, finalmente cercana a la concepción del protagonista trágico: la idea central de la obra de Shakespeare es demostrar hasta qué punto un derecho justo puede hacerse injusto al ser llevado a su límite extremo e interferir en los derechos de otros. Pero también existe el dolor final del padre que ve cómo su hija huye con el amante tras haberle robado: la idea de la redención por el amor y por el sacrificio de su propia condición —y no por su necesaria conversión al cristianismo— no evita el dolor y la angustia del padre en una figura cuando menos patética contra la que todos los demás protagonistas han arremetido.

*Mucho ruido por nada* (*Much ado about nothing*) vuelve a contraponer dos parejas de personajes: el difícil amor entre Beatrice y Benedick sólo crece a la sombra de la desgracia amorosa de Hero, la enamorada de Claudio; éste es engañado por Don John, quien le comunica una falsa infidelidad de su novia, y se decide a repudiarla ante el altar. La intriga se resuelve, paradójicamente, por la intervención del «clown» —el gracioso de la escena inglesa—, que logra descubrir la trama contra Hero.

*Como gustéis* (*As you like it*) debe su argumento a la «eufuista» *Rosalinde* de Thomas Lodge; y no es por ello extraño que en la obra de Shakespeare tenga mayor especificidad la prosa —más ligera que la de su inspirador—, aunque el lirismo logre aquí algunos de sus mejores aciertos, especialmente por ajustarse extraordinariamente a cada uno de los personajes (tanto a los enamorados Rosalinda y Orlando —que representan el amor idealizado— como a los rústicos Touchstone y Audrey —cuyos sentimientos amorosos presentan una naturaleza mucho más arraigadamente física—). Más despreocupada que otras comedias «románticas», *Como gustéis* es la más

popular dadas la simplicidad de su esquema argumental y la fuerte comicidad que impregna incluso a los protagonistas, en una suave sátira del amor adolescente.

*Duodécima noche* (*Twelfth night*) es la última de sus comedias «románticas» (1600-1601), y en ella une definitivamente los elementos cómicos con los romántico-novelescos: disfraces, malentendidos, burlas ingeniosas, amor y amistad son lo más destacable de una producción que comienza ya a marcarse con la melancolía, aquí cifrada en el elemento musical. Pasión, aventura y locura se definen entre sí como un todo en el que la comicidad tiende a subrayar el absurdo humano.

Muy distinta resulta *Las alegres comadres de Windsor* (*The merry wives of Windsor*), obra anterior —debió de componerse hacia 1597— de poco interés pero de indudable vena cómica. Independiente del resto de su producción se trata, probablemente, de un encargo que responde a un género de «teatro gremial» cultivado en Inglaterra durante algún tiempo. Lo mejor de la obra, sin duda, es la reaparición de Falstaff, personaje presentado aquí en su comicidad como ridículo y grotesco, uno de los más logrados caracteres cómicos shakespereanos.

#### b) *Las comedias «amargas»*

Poco acertado puede resultar este calificativo de «amargas» para una corta serie de comedias escritas por Shakespeare en las mismas fechas por las cuales componía sus grandes tragedias (entre 1600 y 1605, aproximadamente). Y el escaso acierto proviene de su no definición como «tragicomedia» —a este género se aplicará poco más tarde (véase el *Epígrafe 6* de este mismo capítulo)—, esto es, de la no yuxtaposición de elementos cómicos y trágicos; de hecho, estas obras podrían calificarse técnicamente como de comedias sin ningún inconveniente, pero lo que importa resaltar son las diferencias fundamentales que las separan de las producciones anteriores, especialmente por cuanto parecen conformarse como intento de adaptación de su molde cómico al triunfante en el teatro isabelino del momento, la comedia culta y erudita, a la vez que casi «moralista», de Ben Jonson.

*Troilo y Cresida* (*Troilus and Cressida*) debe su argumento a la continuación de dos temas medievales perfectamente conocidos: de una parte, la leyenda de Troilo y Cresida, ya tratada por Chaucer (véase, en el volumen II, el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 22*); por otra, la historia de Troya, muy recurrida en los diversos géneros medievales. Y, pese a lo que el título pueda indicar, la comedia se centra en las diferencias entre griegos y troyanos, con Ulises y Héctor y el mismo Troilo, respectivamente, al frente, simbolizando, a su vez, modernidad y tradición casi «romántica».

Tratado de forma casi desilusionada, la obra presenta una dramatización desconcertante del tema, indudablemente pensada para los «Inns of Court», especie de posadas donde tenían lugar las primeras representaciones renacentistas y que quedaron como reducto de los más cultos espectadores del teatro inglés. Negadas una

y otra vez todas las actitudes de los diversos personajes por medio de Tersites, el loco que, con sus comentarios, reduce todo a lo más bajo —ideales guerreros y amorosos, retórica y política—, la obra parece quedar inconclusa en una evidente despreocupación por el argumento que, en tanto que conocido, es aquí lo que menos importa.

*Bien está lo que bien acaba* (*All's well that ends well*) toma su argumento de un cuento del *Decamerón* de Boccaccio, y es una de las menos hábiles obras de Shakespeare, probablemente debido al carácter de «moralidad» que se le imprime a la comedia: Bertram rehúsa a su mujer hasta que ésta, como habían convenido, le proporciona un hijo engendrado sin su propio consentimiento, haciéndose pasar por la criada mientras su propio marido creía dormir con ella.

*Medida por medida* (*Measure for measure*) es la más interesante de estas comedias, y su argumento proviene de un cuento de Cinthio, aunque es más antiguo y aparece en diversas literaturas: se trata de la historia del juez —aquí, un ministro— que, encargado por el rey —en la obra que nos ocupa, el duque— de administrar justicia, se ofrece a salvar al hermano de una joven a cambio de pasar una noche con ella.

Aunque el tema se presta a la pura comedia, en Shakespeare vuelve a ser recurrencia a la idea de la culpabilidad como algo en lo que participa, voluntaria o involuntariamente, todo hombre: Angelo, el ministro, está caracterizado como un puritano que descubre, entre horrorizado y complacido, su atracción por Isabela, la hermana de Claudio, el hombre al que ha condenado a muerte. Recurriendo la joven a un fraile —en realidad, el duque disfrazado— al no querer transigir con la pérdida de su castidad, éste le aconseja aceptar, y él mismo se encarga de sustituir en el lecho a Isabela por Mariana, la mujer a la que Angelo había abandonado.

#### **4. Dramas históricos**

La composición de dramas históricos por parte de Shakespeare como paralela a la de las comedias «románticas» anteriormente consideradas, debe tenerse como señal del favor del que tal tipo de producción gozaba entre el público —recuérdese que ya había sido cultivado en ciertos casos por Marlowe y que encontró eco, además, en otros géneros literarios—. En el caso de Shakespeare, este tipo de obras, casi todas de gran valor, se conforma además como providencial ensayo teatral para la posterior composición de las grandes tragedias. Aunque el género en sí no lo exigía, el gran dramaturgo inglés tomó frecuentemente el molde trágico como propio para la presentación de los grandes conflictos históricos ingleses; éstos encontraban así una expresión casi épica, en cualquier caso centrada en una visión clásica de la historia como conformada a partir de los sucesos de los grandes personajes públicos en tanto que héroes.

Recordemos que el género había sido ya ensayado por Shakespeare como ejercicio de aprendizaje en la trilogía *Enrique VI* y en *Ricardo III*, una de sus mejores producciones. Ambas representan dos orientaciones dramáticas bien distintas, y en gran medida entre ellas discurrirá la producción posterior: mientras que en la primera Shakespeare sigue la crónica histórica, en la segunda la deja de lado para centrarse sobre el carácter del héroe, que adquirirá dimensiones trágicas.

*Ricardo II (Richard II)*, compuesto entre 1595 y 1596, expone el conflicto entre un rey débil y un astuto político, Enrique Bolingbroke, que acaba por usurpar el poder. En realidad, ése fue el destino del verdadero Ricardo II (1377-1400), que abdicó prisionero en un castillo y que murió después de haber visto subir al trono a su primo, el duque de Lancaster, con el nombre de Enrique IV. Pero la obra se estructura, ante todo, en torno a la figura del rey, el cual ya era contemplado tradicionalmente en Inglaterra con cierta aureola de misterio y patetismo en tanto que último descendiente de la legítima Corona inglesa; Shakespeare potencia estas notas en la caracterización de un rey petulante y autoindulgente cuya grandeza se encuentra en su actitud de nostálgica nobleza —reforzada por el lirismo de la obra— frente a un mundo que ya se le escapa de entre las manos, distinto al medieval en el cual él mismo ha sido educado.

*Enrique IV (Henry IV)*, en dos partes compuestas entre 1597 y 1598, pone en escena los acontecimientos de este reinado; nos encontramos de nuevo con Bolingbroke, ahora coronado rey y abrumado por numerosas preocupaciones, pero siempre movido por la ambición; en la segunda parte campea la figura de sir John Falstaff, el jovial vividor compañero asiduo de Hal, el príncipe heredero. Es la figura de este compañero, al que ocasionalmente ha querido verse como una especie de personificación moral del «desorden», la que lleva el mayor peso de la obra; sin embargo, Falstaff consigue la atención del oyente desde el primer momento dadas sus grandes proporciones: su amoralidad es una actitud vital comprensible e incluso disculpable frente a la dureza del rechazo posterior por parte del príncipe Hal como posible instaurador de la inmoralidad en su futuro reino. El predominio de la figura sobre el conjunto queda aún más patente a la muerte de Falstaff, lamentada más tarde en *Enrique V*, y tras la presentación de la segunda parte de este *Enrique IV*, donde predomina el silencio y la inconsciencia como forma de gobierno en contraposición al vitalismo derrochado por Falstaff.

*Enrique V (Henry V)* dramatiza algunos episodios de este rey enérgico y juicioso que aseguró el poderío de Inglaterra en una conclusión de la serie histórica —más tarde rematada por *Enrique VIII*— según una línea demasiado tradicional: tomando como fuentes las crónicas inglesas, Shakespeare intenta presentarnos al hombre de acción y guerrero ideal propio del Renacimiento, pero la caracterización, poco acertada, convierte la obra en quizá la más mediocre del dramaturgo.

Independiente casi del resto del conjunto, *Rey Juan (King John)*, escrita hacia 1596, sigue la tradición nacional sobre la figura de Juan Sin Tierra; también poco

acertada, regular en la estructura y sin más logros apreciables que una exuberancia a veces fascinante, sólo se puede decir de ella que Shakespeare se apartó conscientemente del manido anticatolicismo de la figura y le quitó algo de heroicidad, aunque sin convertirla en la de un villano.

## 5. La obra trágica de Shakespeare

El recurso a la tragedia como género efectivo por parte de Shakespeare supone una mayor consciencia en la utilización de los recursos escénicos, ahora mucho más equilibrados en una mejor conjunción de elementos dramáticos. Como característica de tal tipo de producción, debe decirse que el teatro de Shakespeare se hace más «isabelino», esto es, más claramente inglés, en una línea que seguirá en mayor grado la de autores consagrados y que, al mismo tiempo, se conformará ya como la más original de tal tipo de drama inglés —anclado en la tradición nacional— y como la mejor de las vertientes de producción dramática shakespeareana. Por otro lado, el gran dramaturgo inglés comenzará a caracterizar más fuertemente a los protagonistas de sus obras, dando origen por tanto a un teatro de caracteres, profundamente psicológico, de gran complejidad y decidida carga emotiva.

### a) *Las tragedias «menores»*

I. «ROMEO Y JULIETA». *Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)*, representada en 1596, es la primera de las tragedias compuestas por Shakespeare, y una de las que, por razones de aprendizaje, más se alejan del esquema que poco después le será propio en la producción trágica. Con una fuente literaria bien definida —un cuento de Bandello cuyo argumento había sido ya recogido en Inglaterra por medio de obras como el poema *La trágica historia de Romeo y Julieta*, de Arthur Brooke—, se trata más de una tragedia de circunstancias que de personajes, y por ello no extraña que la situación trágica casi más parezca fruto de una casualidad que de una actitud.

Shakespeare enmarca la acción en Nápoles y en medio de una rivalidad entre influyentes familias italianas. Sin duda, lo que más sorprendió en su época, lo que todavía nosotros podemos localizar como «fuerza» del drama amoroso, es justamente el encanto de las palabras de la joven, esa especie de instinto que comienza a ser ya de mujer en la vivacidad y el escrúpulo, en la osadía del sentimiento amoroso que si a nosotros nos sorprende, a los contemporáneos, efectivamente, casi debió sobrecogerles: aun dado el puritanismo inglés, y más en lo referente al tema sexual, la obra tuvo un éxito clamoroso; la reina aprendió pasajes enteros de memoria —pese a su escasa inclinación al tema amoroso— y los estilos «Romeo» y «Julieta» se impusieron entre los jóvenes londinenses.

La naturaleza casi lírica del drama shakespereano viene ya dado por la

presentación misma del tema, pues la obra dramatiza a la perfección la pasión del primer amor. Y dramatización por cuanto que, si bien es cierto que abundan los momentos líricos —p. ej., en la primera visita de Romeo a Julieta gracias a un disfraz, cuyo soneto último acaba con un beso; o la espera del protagonista por parte de la muchacha—; si abundan, decíamos, los momentos líricos, la verdadera efectividad de la tragedia se encuentra en esa presentación del primer amor (apasionado, contrapuesto al convencional del que Romeo disfrutaba antes de conocer a Julieta) a través de los diversos personajes que van confluyendo en la acción y que la conducen al final trágico, a la muerte por circunstancias externas absurdas y sin sentido.

II. «JULIO CÉSAR». *Julio César*, compuesta para 1600, es a nivel argumental fruto de un inusual esfuerzo de documentación en una serie de fuentes entre las que sobresalen las *Vidas* de Plutarco —gracias, ya se ha dicho, a la traducción de Thomas North a través de la francesa de Amyot—. Aunque la tragedia es una historia de la Roma del dictador, el protagonista no es Julio César, sino Bruto, el severo estoico de noble carácter que representa los valores de la Roma tradicional. El lenguaje ofrece los tonos quizá más grandiosos de la obra de Shakespeare, favorecido por el uso del verso blanco, uno de los más perfectos de su obra, y de una estructura dramática limpia y definida, centrada en los personajes y en la acción sin desviarse en escenas o caracteres secundarios.

El tema de la obra —cuyas interpretaciones van desde lo político a lo estrictamente moral— viene a poner en relación la virtud privada y la pública gracias al personaje de Bruto, el verdadero protagonista cuya tragedia consiste en la identificación de los extremos antes citados: destruido finalmente por su propia virtud, Bruto cree ver en César la reconciliación de los ideales humanitario y político, y cuando descubre que en su persona son irreconciliables, nace la disyunción trágica que termina en el asesinato. Ante tal presentación, resulta difícil sustraerse a la apetitosa interpretación de *Julio César* como tragedia política, y muy candente en nuestra sociedad: Bruto es aquí el «liberal intelectual» cuya inocencia política, en su desilusión, lo acerca a la otra facción, la de Antonio, nuevamente en la creencia de altos valores morales de los que está siempre exenta la política (como comprenderá a la perfección en la obra Casio, amigo de Bruto cuya confianza en Antonio resulta mucho más limitada).

III. «HAMLET». *Hamlet* es una de las creaciones más originales de Shakespeare, pese a haber echado mano de unas fuentes bien determinadas: su base primordial arranca de Saxo Gramático, escritor danés del siglo XII, autor de la *Chronica Danica*, obra impresa en París en 1514; en ella se nos narra la aventura de Hamlet (Amleth), hijo de Horwendilo, rey de Jutlandia, y de Geruta, hija del rey de Dinamarca; asesinado su padre por su propio hermano Fengo para apoderarse del trono y casarse

con la madre de Hamlet, y temeroso de verse también asesinado, el príncipe se finge loco. Varias *Sagas* de los siglos XIV al XVI glosan y amplían el relato original, y así, en el poema *Saga de Hamlode* (o Hamlet) la leyenda se completa con diversos incidentes que se repetirán en la tragedia shakespeariana; por fin, las *Histoires tragiques* de François Belleforest, impresas en París en 1570 y traducidas al inglés en 1598, glosan la crónica y las sagas danesas.

La figura de Hamlet destaca reciamente sobre las demás, preludivando una sensibilidad romántica inserta en un carácter moderno; personaje más hecho para la reflexión que para la acción, no tiene la decisión necesaria para afrontar resueltamente la situación a la que se enfrenta, y de este conflicto —como en el género clásico— nace la tragedia: la idea del saber lo persigue como un remordimiento, y de ahí sus dudas, su melancolía, su pesimismo y su locura, en un tema que enfrenta la sensibilidad moral a un mundo cruel, la imaginación humana al mismo hombre de la que nace. De cualquier forma, no quiere ello decir que *Hamlet* no sea una tragedia de acción: generalmente leída a la luz del famoso monólogo (el «ser o no ser»), ha querido verse la indecisión del protagonista como una falta de acción que, sin embargo, la obra no encierra. Muy distinto es que la acción se recree en un conflicto en el cual la no-acción es el fundamento; esto es —y justamente en correspondencia con el tema propio de *Hamlet*—, que si el príncipe descubre la frustración moral que nace del ejercicio de la justicia como un crimen más (y de ahí lo diletante de su comportamiento —la venganza final es casi una casualidad fatal en medio de un desarrollo dramático moroso—), este comportamiento es acción en sí, aunque el movimiento sea mínimo desde el momento en que se cree que ninguna acción puede deshacer el pasado.

Indudablemente, el mejor acierto de la obra es la viveza y la humanidad de los personajes, y ello pese a habérseles achacado una nada desdeñable falta de consistencia: efectivamente, el final de la obra —como ya ha señalado algún crítico— parece incluso el deshacerse de un sueño, como si todo el mundo dramático hubiese estado ahí sólo en función de Hamlet y de sí mismo. Pero es que justamente esta ambigüedad, esa falta de consistencia, esa carencia de motivación psicológica efectiva... dan el resultado apetecido, ya que así se apunta al movimiento moral —ambiguo y cambiante— como verdadera acción dramática: por ello, y sólo por ello, no puede entenderse el famoso monólogo sino en función del personaje; nada más erróneo que considerar tal soliloquio como una interiorización, no sólo de Shakespeare, sino incluso de Hamlet: el monólogo sólo se entiende como exteriorización —dramatización— del personaje como reflejo escénico de un estado emocional y mental en un punto crítico de la evolución del protagonista.

IV. «OTELO». *Otelo* (*Othello*) fue compuesto y representado en 1604. El argumento deriva del brevísimo cuento VII de los *Hecatommithi* de Cinthio, si bien en éste no se enfoca el argumento desde la tragedia, sino desde la crudeza, más propia de una

narración en prosa. La gran obra de Shakespeare, acaso la más perfecta contemplada desde su terminación y concentración, ha sido frecuentemente considerada como un estudio psicológico de los celos de acción rápida y caracteres vigorosamente trazados. Sin embargo, como sucede siempre con Shakespeare, este modo de ver las cosas acusa algo de simplismo —a la vez que del psicologismo con el cual ha querido estudiarse la tragedia shakespeariana—: el dramaturgo inglés va más allá en un *Otelo* que se consciencia a manos de una razón absurda.

Otelo, el moro de Venecia casado con la blanca Desdémona, es un hombre feliz y despreocupado de noble comportamiento —preludio de la visión del «moro romántico»—: altruista y virtuoso, su actitud acusa en todo momento unas motivaciones que, por irracionales e idealistas, no pueden pasar inadvertidas para el orgulloso, autosuficiente y racionalista Yago. Evidentemente, la destrucción de Desdémona, la amada y amante esposa, no es sino un medio racional para lograr la de Otelo; aunque ella siempre confía en su marido, Yago sabe sembrar excelentemente el desorden en el corazón del moro, para quien tanta felicidad no puede ser posible —y de ahí justamente el por qué del color de su piel—: cuando Desdémona muere, lo hace sin conocer la causa, sacrificada junto a un orden moral que a Otelo le es despedazado al hacerle creer —infundadamente— que su esposa le es infiel. Por ello, cuando se restablece la verdad, aunque al moro sigue sin serle tolerable, al menos su concepción del mundo vuelve a su antiguo sentido (a diferencia de *Hamlet*, donde la destrucción del desorden moral que el protagonista sufre no puede rehacer su antiguo esquema).

## b) *Las grandes tragedias*

I. «EL REY LEAR». *El rey Lear (King Lear)*, obra compuesta para 1606, toma su asunto de la antigua mitología céltica a través de Geoffrey de Monmouth y recurre también a elementos de la *Arcadia* de Sidney. Tratándose, probablemente, de la más cruda de las tragedias de Shakespeare, es también, al mismo tiempo, la que sabe hacer más acertado uso del terror y la piedad contrapuestos. Además, *El rey Lear*, por los arquetipos e ideas que contiene, acaso sea la más universal de las obras de Shakespeare, y su simbolismo el más ambicioso; en correspondencia con ello, se aplica a un tema muy recurrido por el dramaturgo inglés, el de la justicia y la injusticia de los actos humanos, tan difíciles ambas de delimitar en una concepción por la cual todo hombre es inocente y culpable a la vez.

El rey Lear pretende de sus tres hijas una prueba de amor, llevado por el orgullo de saberse amado; en tal ambición, la favorita, la sincera y dulce Cordelia, se procura la enemistad de sus hermanas Gonerill y Regan y ella misma reniega de tal prueba en su convencimiento de que es innecesaria. El rey, cegado por su orgullo, en su contemplar las cosas no en su ser natural, sino en tanto que rey, esto es, mediatizadas por su misma circunstancia, rechaza a su propia hija y reparte su herencia entre sus

otras dos hermanas.

La trama tiene su contrapunto en la historia del conde de Gloucester y sus hijos Edmund —el orgulloso bastardo seguro de su inteligencia— y Edgar —el hijo legítimo de noble actitud pero simple de entendimiento—: entre ellos se dirime la cuestión de la efectividad o la virtud moral, al igual que Lear debe batallar con su propio ser. Sólo el sufrimiento redimirá a los personajes: el rey enloquece y alcanzará por fin a comprender las razones del desinteresado amor de Cordelia a través del desvelamiento que le da su estado —y ayudado, paradójicamente, por el Bufón, el sabio «loco» de la corte—; Gloucester, ciego y arrepentido, es guiado, sin saberlo, por su mismo hijo Edgar —ahora también loco—, al cual desheredó injustamente gracias a un ardid de Edmund. Todos ellos quedan reducidos, al final de la obra, a simples piltrafas de hombre que comprenderán lo injusto de su intento de justicia al experimentar en sus propias carnes a lo que su orgullo los ha llevado. Aprenderán a conocer el mundo y a conocerse a sí mismos a través de un sufrimiento reparador que, sin embargo, no acaba en serenidad, sino en mayor tragedia, cuando Cordelia, la justa hija de Lear, muera a manos de Edmund —al contrario que en la leyenda inglesa, donde el rey es restituido al trono ayudado por Cordelia—: culpabilidad e inocencia se entremezclan en la cruel e implacable ambigüedad que nace de corazón humano.

II. «MACBETH». *Macbeth*, también de 1606 (puede ser tanto anterior como posterior a *El rey Lear*), ha sido considerada en ocasiones como el más rico tesoro dramático de la literatura inglesa, comparable en grandeza con las mejores producciones trágicas clásicas, y ello pese a tratarse de la más corta de las producciones teatrales de Shakespeare. Como en el caso de muchas de sus tragedias, el dramaturgo inglés juega aquí con la ambigüedad moral de las acciones humanas como conformadora de la maldad en el mundo, siendo el tema central el de la progresión del mal dentro de la persona humana.

Macbeth es otra de las figuras del héroe villano que Shakespeare nos ha dejado: leal y bravo, lo tiene todo para ser una figura heroica de gran relieve; pero la profecía de las brujas augurándole mayor poder lo ponen en el disparadero de conformar sus acciones a la ambición que lo guía. Ayudado por Lady Macbeth, que le conmina a abandonar el camino recto, la corona que persiguen no es aquí tanto símbolo del poder como de la ambición misma, algo así como el orgullo último de cualquier corazón humano. Pero si Macbeth es un héroe, su actuación ulterior lo convierte en un villano, y su tragedia nace —como la de su mujer (podrían haber sido uno de los más felices matrimonios de la obra shakespeariana)— de lo artificial de su ambición: el crimen es la piedra de toque en un camino que ignoran a dónde los lleva, y en el que todo se resuelve en un sentimiento de vacío moral del que son conscientes demasiado tarde. Lady Macbeth se suicida, y el sufrimiento del protagonista, nuevamente, lo convierte en héroe: si ambos han sido culpables, la aceptación de su

destino les supone un esfuerzo heroico desde el momento en que han ignorado siempre sus propias motivaciones; desde el momento en que ellos mismos han vaciado de cualquier significado su ambición última.

III. «ANTONIO Y CLEOPATRA». *Antonio y Cleopatra (Antony and Cleopatra)*, que data de 1607, es la más extensa de las tragedias shakespereanas y, a la vez, la más relajada, escrita en un momento de maestría que le daba una inusitada seguridad de composición; ello no evita una complicación argumental digna de mención, y prueba de ambos extremos es que *Antonio y Cleopatra* resulta sin lugar a dudas, de entre las obras de Shakespeare, la que mejor conjuga historia y psicología, argumento y personajes —magistrales incluso los secundarios—, en un equilibrio perfecto. Es difícil establecer con seguridad el tema de la obra, apuntado ya en una crónica histórica; Shakespeare vendría a dramatizar el conflicto entre los valores tradicionales romanos y el misterioso y atrayente irracionalismo que le venía al Imperio de Egipto, todo ello convenientemente enmarcado en un argumento en el cual no falta la política como móvil.

Esta dualidad se centra en la figura de Antonio, y tendrá tres momentos principales: el primero, de trabazón de conocimiento entre Antonio y Cleopatra, recogería la partida del general romano a su patria para casarse con Octavia, la hermana de César. En este primer momento, Cleopatra, por su parte, intenta retener al romano para que éste sirva a sus propios fines, mientras que, en contrapartida, Antonio descubre en Octavia a una mujer fría (casi puritana) fruto de una civilización imperial de orientación distinta a la que personificaba la cálida Cleopatra. Así pues, en otro momento, Antonio abandona Roma e intenta derrotar por las armas lo que César —junto con su hermana— supone: de regreso en Egipto, Cleopatra le ayuda, pero la armada es un desastre militar; la reina intenta entonces, por medio de noticias falsas, que Antonio vuelva, pero, creyéndose traicionado y sabiéndose derrotado, Antonio se suicida —el lamento de Cleopatra es uno de los más sentidos momentos de la tragedia—. Por fin, viene la relación entre César y Cleopatra, contemplada esta última desde una perspectiva muy distinta, desde Roma, de la que había gozado gracias a Antonio: averiguadas las intenciones romanas, Cleopatra se comporta heroicamente reconociendo su error al no haber comprendido el verdadero amor de Antonio; consciente de que la vida sin su amante no tiene sentido, acepta orgullosa y dignamente su trágico destino, en una reacción de recia feminidad de las mejor dramatizadas por Shakespeare.

### c) *Las tragedias «finales»*

Dos obras trágicas nos quedan por citar aquí de la que se ha considerado obra final de Shakespeare; es cierto que ninguna de ellas alcanza la altura dramática de sus grandes tragedias, pero esto se debe, quizás, a un intento cada vez más depurado de

aprehensión dramática: es decir, que, como en el resto de sus obras finales, Shakespeare se aparta cada vez más de lo convencional y se aplica a un tipo de producción original y alejada de cualquier molde anterior.

I. «CORIOLANO». *Coriolano* (*Coriolanus*) no es, indudablemente, una de las más famosas tragedias de Shakespeare, ni uno de sus más logrados dramas históricos, casi completamente aislada del resto de su producción al ceñirse a la dramatización de la vida de Coriolano, salvador de Roma y soldado áspero y violento capaz de traicionar a su patria al no ver reconocido su valor; a la caracterización del personaje, poco conocido y a la vez poco simpático para el público, se le une un diseño dramático demasiado rígido y un verso demasiado trabajado, lo que, si técnicamente convierte a *Coriolano* en un alarde de perfección, escénicamente presenta indiscutibles desventajas.

Egocéntrico y aristocrático por excelencia, el protagonista no sabe halagar convenientemente al pueblo, y se ve inserto en un movimiento antipopular que termina con su expulsión y su traición a Roma pasándose a los Volscos enemigos. Sólo un sentimiento filial inusual en él —su madre le recomienda finalmente un esfuerzo, no por patriotismo, sino por amor propio— lo llevan de nuevo a la fidelidad hacia Roma y a su muerte a manos de los enemigos de los romanos, en un proceso de inestabilidad poco verosímil. Efectivamente, más que poco efectivos dramáticamente, habría que pensar que sus propios planteamientos le son extraños al personaje, quien finalmente muere sin entender el por qué de la necesidad de esa actitud pacífica en un espíritu guerrero e indómito como el suyo.

II. «TIMÓN DE ATENAS». *Timón de Atenas* (*Timon of Athens*), que debió de escribirse entre 1605 y 1608, se conforma como una especie de resumen trágico apresurado de lo que suponen las grandes tragedias de Shakespeare: si la desilusión, la amargura e incluso la náusea han sido las notas características de las obras cumbre de su producción trágica, esta pequeña obra es un compendio de todos los elementos que la han alentado.

Así, puede decirse que, más que una tragedia, *Timón de Atenas* es una pintura, frecuentemente simbólica y de carácter y orientación universales, que trae a la escena la hipocresía e ingratitud humanas, conformadoras de la vida como animalidad e inconsciencia, como amoralidad desilusionada y, finalmente —y al igual que en la mayoría de sus tragedias— como locura.

## 6. Obras finales

Las últimas obras de Shakespeare adolecen de un simbolismo inusual acaso explicable como resultado final de un proceso dramático que —si se ha observado—

va de la imagen a la metáfora, y de ésta al concepto, mejor aprehendido gracias al símbolo, mucho más universal. Y, efectivamente, estas obras están unidas por elementos del folklore, de la mitología y de la magia —incluso de la religión— que les otorgan un alcance más amplio; es más: el predominio de la «mascarada», les suma un significado casi ritual. El tema prácticamente exclusivo va a ser el del triunfo de la inocencia sobre el mal, pero el aparato dramático, mucho más desnudo que en el resto de su obra, descansa casi en la casualidad, en elementos más novelescos —en cuanto que fantásticos— y en un relajamiento que muchos han querido atribuir —nada puede afirmarse o negarse al respecto— a una etapa vital de plenitud y serenidad.

*Pericles* es quizá la menos satisfactoria de las obras de estos años y probablemente no se le deba atribuir en su integridad. De cualquier forma, en ella se nos ofrece ya un lenguaje poético cargado de imágenes simbólicas y de truculencia expresiva que le será propio, a la vez que una interpretación religioso-moral que, en este caso, puede centrarse sobre el mar como símbolo de nueva vida (e incluso de resurrección, desde una óptica cristiana).

El argumento, complicado —casi «bizantino», como será propio de estos dramas —, nos presenta a Antíoco, rey de Antioquía, manteniendo relaciones incestuosas con su hija Thaisa; rescatada ésta por Pericles, príncipe de Tiro, se casa con él, pero en el parto de su hija Marina —que se realiza durante la travesía— se la cree muerta y su cuerpo es arrojado al mar en una cesta a la altura de Éfeso, donde vive como sacerdotisa de Diana. De regreso a Tiro, el príncipe deja a la niña en Tarso con Cleón, pero, al crecer, la joven despierta la envidia a su mujer y es apresada por unos piratas que la venden en Mitilene, donde sólo su virtud la salvará. Llegado nuevamente Pericles a Tarso, los cuidadores de la niña le comunican que ha muerto, y por casualidad llega a Mitilene, donde la descubre y reconoce. Parten y, guiados por la diosa Diana, arriban a Éfeso, donde encuentran a la madre.

*Cimbelino* (*Cymbeline*) presenta un argumento aún más complicado, y un lenguaje más plenamente simbólico desde una perspectiva de resignado desengaño moral que recuerda en mucho al de las producciones más o menos moralistas de los autores españoles. Así, *Cimbelino* vuelve a ser —ahora más plenamente— un cuento de hadas en el cual la inocencia resulta triunfante pese a circunstancias adversas.

Más lograda estructuralmente que la anterior, la obra es una tragicomedia en la que Shakespeare se sirve tanto del elemento trágico —especialmente el terror al estilo isabelino, centrado en los personajes— como del cómico, con un desenlace feliz que más parece resultado de un «*deus ex machina*» (magia y coincidencia, fundamentalmente) que de un desarrollo dramático convincente. Predomina una concepción integradora que, por medio de una categoría de perdón poco convincente, devuelve todos los elementos dispersos —y, más aún, desordenados— a su lugar inicial.

*Cuento de invierno* (*The winter's tale*) es la más lograda de las tragicomedias

shakespeareanas, y se desarrolla en dos núcleos fundamentales, ambos deudores del pastoril *Pandosto* del prosista Robert Greene: el primer núcleo tiene como centro Sicilia, donde Leontes repudia a Hermione y manda ajusticiarla por creer que lo engaña con Polixenes, rey de Bohemia; la hija de la mujer, de la cual Leontes cree que es padre Polixenes, es salvada en último extremo de la furia del rey por Antígono, quien la deja a salvo en Bohemia. Allí vive con unos pastores bajo el nombre de Perdita, ignorando su procedencia: pero no le puede pasar desapercibido su noble porte al príncipe Florisel, hijo de Polixenes, quien se enamora de la joven pese a la desaprobación paterna. Cuando se hallan juntos todos ellos, aparece repentinamente Hermione, quien realmente no estaba muerta: Leontes reconoce entonces su error, pero su esposa, pese al perdón, da prioridad a la nueva generación, a la que identifica con un futuro de bondad que a ellos, sus padres, ya se les ha ido definitivamente.

*La Tempestad* (*The Tempest*) es la última obra de Shakespeare —si excluimos las redactadas junto con Fletcher al final de su vida (*Enrique VIII* y *Los dos nobles parientes*)—, y supone un consciente y definitivo cierre de su producción dramática con una obra que, aun hoy, viene considerándose enigmática. Efectivamente, cualquier interpretación que del apretado simbolismo de *La Tempestad* quiera hacerse tiene un algo de aventurado.

De cualquier forma, casi todos los críticos coinciden en señalar que *La tempestad* podría tratarse de un trasunto dramático del mundo como creación divina: Próspero gobierna, gracias a la ayuda de Ariel, espíritu del aire al que él ha liberado, una isla arrebatada a Calibán, salvaje incivilizado no sometido a norma de conducta alguna (y cuya inferioridad moral, de paso, justifica la colonización); tal isla, ambigua en su presentación según qué personaje la describa, se ha comparado a un lugar paradisíaco —e incluso ha querido verse como el mismo Paraíso, similar en su presentación al dantesco—. Los que en la isla se mueven lo hacen de acuerdo con las directrices, siempre ocultas, de Próspero, hasta que aparece Fernando, quien arriba al lugar tras un naufragio cercano a sus costas y les descubre a todos —incluido Próspero— el valor del gobierno de lo humano desde lo moral (o civilizado), desde la fortaleza humana aquilatada en el sufrimiento: desde ese momento, Miranda —la hija de Próspero— y Fernando pueden fundar su auténtica felicidad, y el mismo Próspero abandonar la magia como modo de comportamiento propio y ajeno.