



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

LAS LITERATURAS EN EL SIGLO XVII

VOLUMEN 4

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.

El estudio de la Literatura en el siglo xvii parte de la base de la configuración del Barroco y del Clasicismo a partir de idénticas premisas estéticas: la imposibilidad de seguir transitando por los caminos del clasicismo renacentista. El análisis de las correspondientes producciones literarias nacionales europeas da cumplida cuenta de lo que de superación estilística suponen ambos: si el uno se confía al formalismo basado en la imitación de los clásicos, el otro se equipara a ellos para hacerse «clásico» él mismo. Tras la primera centuria de la Edad Moderna europea, caracterizada por el idealismo, Barroco y Clasicismo se constituyen en respuesta válida, desengañada y madura, a un mundo que se va abriendo lentamente, a golpes de escepticismo y descreimiento, a cierto racionalismo materialista.

Lectulandia

Eduardo Iáñez

La literatura en el siglo XVII

Historia de la literatura universal - 4

ePub r1.0

jaleareal 28.03.16

Título original: *La literatura en el siglo XVII*

Eduardo Iáñez, 1989

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

El Barroco Literario Europeo

Introducción al Barroco literario europeo

La denominación como «Barroco» de un determinado momento cultural de la historia de Europa se debe a críticos poco posteriores —del siglo XVIII— que descalificaron así prácticamente la mayoría de las producciones artísticas de este siglo XVII, por cuanto que —según los presupuestos neoclasicistas de la época— las consideraban desmesuradas y extravagantes; de origen dudoso, el término implicaba, indudablemente, un matiz peyorativo que ha tardado bastante tiempo en poder ser eliminado de la historia literaria. Porque, dejando de lado valoraciones que en nada favorecen a la literatura, hay que reconocer en el Barroco uno de los momentos culturales comunes a toda Europa, contemporáneo en los diversos territorios y, por tanto, muy significativo para el panorama de la literatura universal.

Sin embargo, el Barroco supone una diversificación tal de las producciones artísticas y una «nacionalización» tan extrema de éstas, que resulta imposible en la mayoría de los casos localizar unos denominadores «barrocos» comunes a todos los países donde se produjo literaria y artísticamente. En este sentido, podría afirmarse que el Barroco supone la conformación definitiva de las literaturas europeas en tanto que nacionales, puesto que si éstas habían encontrado su forma primera en la Edad Media, sólo en el Barroco consiguieron el despeque definitivo de concreciones que, hasta ese momento, habían resultado generales para todo el continente. De cualquier forma, nada de esto puede entenderse sin recurrir a la explicación de la sociedad y la política del siglo XVII, resultado directo de la historia europea de la centuria anterior: si el siglo XVI se había caracterizado por la aparición de los primeros Estados modernos, el XVII contemplará la puesta en funcionamiento de los Estados absolutos, en los cuales todas las manifestaciones de la vida nacional se ponen al servicio tanto del sistema como de quien lo representa. Las repercusiones de tal modo político se cifran no sólo en el establecimiento de una producción literaria (y artística en general) de tipo cortesano, sino también en el posterior entendimiento de la literatura en función del país en el que se produce —idea que, querámoslo o no, todavía a nosotros nos alcanza—.

Como ya se ha dicho, el Barroco se caracteriza justamente por su diversificación en literaturas nacionales, pero además por la aparición en su seno de direcciones tan diversas que a veces se han tenido por pretendidamente inconciliables. Ello se debe, en primer lugar, a la configuración misma del Estado nacional: nos encontramos con países que contarán con un Barroco esencialmente cortesano, como Alemania e Italia, donde la fragmentación territorial conllevará la diversidad literaria; tampoco debemos

olvidar aquellos países que, tras la Guerra de los Cien Años, han quedado definidos como protestantes, apoyándose en esquemas sociales en todo distintos de los católicos. Mientras literaturas como la italiana y, sobre todo, la española, no pueden escapar a cierto «contrarreformismo» ideológico y político, otros países —Holanda lo ejemplifica a la perfección— no entienden su literatura sin la participación de una clase burguesa cuya pujante prosperidad se debe a esquemas de pensamiento religioso protestante. Caso aparentemente distinto (véase la *Introducción al Clasicismo francés*) sería el de Francia, cuya producción literaria conocerá la denominación de «clásica» tanto por su propio origen y configuración como por tratarse de la más alta manifestación en toda su historia literaria.

Justamente en este punto, que parece de diferenciación entre una producción «clásica» y otra «barroca», habría que localizar el origen de lo que de común tiene la literatura europea del siglo XVII. Efectivamente, la tradicional división de la historia literaria de los siglos XVI y XVII en Renacimiento y Barroco, respectivamente, ha llegado a hacer confundir como diferencias lo que en realidad son confluencias en ambos períodos; y nada más inexacto, puesto que los escritores y artistas europeos contemporáneos nunca localizaron entre uno y otro momento una ruptura significativa. En general, Europa sintió su siglo XVII como un momento de acusada crisis, es cierto, pero nunca existió una conciencia de que tal crisis se evidenciara en la producción artística. Con esta aseveración, podríamos entender a quienes reivindican la consideración del Renacimiento europeo como un brevísimo intervalo de tiempo en el que los artistas apenas tienen posibilidad de moverse: es decir, el Renacimiento —y ya se dijo en el volumen III de esta obra— contempla su propia limitación prácticamente al mismo tiempo de encontrar su expresión máxima. Por tanto, la consideración de la literatura de los siglos XVI y XVII debería hacerse en base a unos únicos presupuestos que pronto se ven limitados y reconvertidos, pero en torno a los cuales se mueve y configura toda la producción literaria durante los dos siglos largos en que Europa conoce su «modernidad».

A nivel literario —como, en general, a nivel artístico—, la premisa que daría lugar a la configuración de una literatura diferenciada con respecto a la medieval sería el clasicismo, piedra de toque de cualquier producción artística renacentista ya desde el principio del siglo XVI. Tal premisa no varía —al contrario de lo que pudiera pensarse— con el Barroco; es decir, la literatura de los siglos XVI y XVII se centra en torno a una misma insistencia sobre su clasicismo (y alcanza así validez para todos los países europeos). Lo que sí varía, evidentemente, es la justificación y la práctica de tal clasicismo y, más tarde, en este siglo XVII que nos ocupa, su apoyo ideológico en los diversos Estados nacionales europeos. Según este punto de vista, el clasicismo habría de resultar inviable en su mismo momento histórico, esto es, en un período que, como el renacentista, se caracteriza por el dinamismo; debió de resolverse por ello en una profunda crisis alargada hasta los últimos años del siglo XVI y los

primeros del XVII; así pues, en el brevísimo lapso que puede considerarse «renacentista», las equilibradas formas que se impusieron fueron sólo resultado momentáneo de la historia europea, cuyo propio dinamismo determinó su crisis.

A partir de entonces, la literatura habría de fijarse en lo que los italianos denominaron *maniera*, esto es, en una rutina ejercitadora de la imitación de los clásicos a nivel formal; este aferramiento a los moldes clásicos en una época de crisis respondería al sentimiento de inseguridad que los escritores denotan en sus producciones, ligadas al clasicismo al mismo tiempo que caracterizadas por un subjetivismo progresivamente mejor entendido. El «Manierismo» del que se habla frecuentemente es, a la vez que consecuencia extrema del seguimiento de los clásicos, su negación y su superación por moldes más personales de expresión literaria; aunque no pueda hablarse aún de «originalidad», los autores que conocen el paso del siglo XVI al XVII —Shakespeare y Cervantes serían sus más geniales representantes— avanzan decididamente hacia producciones más modernas que las de sus contemporáneos, intentando a partir de su propia experiencia la renovación de los moldes que la tradición les ofrecía.

Mucho más espontáneo, por tanto, que períodos precedentes, en el Barroco localizamos una contradicción fundamental, no contemplada en momentos anteriores y cifrada especialmente en el inestable equilibrio creado entre extremos inconciliables (tradicción e innovación, intelectualismo y sensualismo); a grandes rasgos, tal inestabilidad en equilibrio responde a unos modos de producción literaria en los cuales no prima ya tanto el estudio de los clásicos —al estilo humanista— como su interpretación en base a la experiencia propia, esto es, a los datos que proporcionan los sentidos humanos. En todo ello existe, no se olvide, un punto de referencia irrenunciable: el clasicismo al que todos apuntan como ineludible; será tarea del Barroco —o del Clasicismo en Francia— interpretarlo, aunque para ello haya de asumir la contradicción que implica el ponerlo en práctica y a la vez superarlo.

Según puede desprenderse de todo ello, el Barroco pierde en unidad y cohesión lo que, lógicamente, gana en personalidad propia; esta derivación del centro de interés artístico de lo común y establecido a la experiencia propia, a la impresión subjetiva, es consecuencia de un pensamiento racionalista que cifraba toda verdad en el individuo. De este modo se favoreció una concepción global del mundo más ajustadamente consciente del papel a desempeñar por el individuo frente a las complejas realidades que lo rodean: si la verdad nace del propio ser humano, no extrañará encontrar en este Barroco cierto relativismo filosófico —de línea tradicional y preferentemente religiosa— que contempla el mundo como apariencia, algo así como «engaño de los sentidos», en una acentuación de la «teatralidad» (el mundo no es, sino que sólo parece) que hará despegar definitivamente el género, quizás el menos potenciado desde la desaparición de las literaturas clásicas de la Antigüedad.

1. Cultismo y conceptismo

Tradicionalmente, la literatura barroca española (especialmente la poesía) ha sido agrupada en torno a dos corrientes poéticas: el «conceptismo» y el «culteranismo». Denominador común a ellas será el clasicismo, que, como en toda Europa, estimula a ambas en producciones artísticas aparentemente diferenciadas (véase la *Introducción al Barroco literario*).

Tanto el llamado «culteranismo» como el «conceptismo» responden mediante la originalidad a la norma clásica que guiaba la poesía culta desde comienzos del siglo XVI; a través de medios diferentes, en ambos encontramos por vez primera ciertos atisbos de apartamiento y superación del clasicismo literario. Mientras que el «cultismo» cifró en lo formal el ansia de renovación, el «conceptismo» insistió en los valores conceptuales de la producción literaria; las críticas, sin embargo, se dirigieron sólo a la primera formulación poética, que recibió la denominación de «culteranismo» (en correspondencia con el término «luteranismo» que designaba a los herejes religiosos); menos extraño, el «conceptismo» pretende reducir al máximo, mediante condensación, el pensamiento poético, en un afán de claridad que no siempre llegó a ser tal.

El cultismo se constituye como un estilo literario basado en la artificiosidad — esto es, en el medio expresivo máximamente potenciado—; aunque con anterioridad habían existido en España intentos de apartar la lengua literaria de la usual, en el Barroco, lastrado aún por el clasicismo poético, tal distanciamiento consistirá en una latinización sintáctica y léxica, así como en el uso recurrente de las alusiones clásicas. Más difícil de definir, el conceptismo remite a una filosofía del conocimiento que potencia el contexto de la idea por todos los medios a su alcance; es decir, busca el enfrentamiento conceptual inesperado que desvele la idea escondida y la enriquezca y multiplique en sus correspondencias.

En el enconado enfrentamiento entre la práctica poética «cultista» y «conceptista», vencería a la larga la primera, aunque contemporáneamente fue la derrotada. Contra el cultismo se dirigió una crítica válida, sin embargo, sólo para autores de segunda fila que se sirvieron del estilo como simple juego poético. Aunque posteriormente olvidado, el cultismo se conformó como el modo poético por excelencia del período: por él fueron «contagiados», consciente o inconscientemente,

casi todos los autores del Barroco español, especialmente tras la aparición de la obra de Góngora. Sólo a finales del siglo XVII logrará asimilar el teatro de Calderón conceptismo y cultismo en un estilo propio, continuado en la literatura española hasta su entrada en modos de producción neoclasicistas.

2. Petrarquismo, clasicismo y cultismo en España

Debemos dejar claro que la formulación cultista no es exclusivamente española, conociéndose en toda Europa tal barroquismo poético de forma más o menos idéntica; de hecho, el cultismo es un modo poético generalizado que intentaba solventar la crisis del petrarquismo renacentista a más de dos siglos vista de su nacimiento. Por ello, la poesía barroca habría de ir surgiendo de la limitación misma de la renacentista, esto es, de la imposibilidad de seguir transitando por caminos idénticos a los ya ensayados; se trata, en definitiva, de una transformación casi lógica y necesaria de la poética moderna, que conoce así su *non plus ultra*.

En España, el primer síntoma de tales formulaciones cultistas hubo de venir de la mano de Herrera, adaptador del petrarquismo italiano en su consciente elaboración artístico-poética (*Epígrafe 2.a. del Capítulo 4* en el Volumen III). Lógicamente, este afán de renovación al tiempo que de purismo poético se apoyaron en unos aparatos muy concretos de formación y difusión, pudiendo hablarse de una «escuela» postherreriana; aunque la denominación pueda dejar algo que desear, sirve para poner de relieve el grado de cohesión de este grupo de poetas que reconocían la labor de sus maestros y justificaban la suya propia por medio de los adecuados órganos de difusión. Los más importantes fueron, como en toda Europa, las Academias, instituciones privadas en las que se departía sobre temas literarios y artísticos y que alcanzaron su mayor esplendor hacia 1650; a partir de ahí se van extinguiendo hasta que, ya en el siglo XVIII, el Estado (desde el absolutismo) se hace cargo de ellas.

La teoría poética que surgió de las Academias derivó inevitablemente hacia un aristocratismo que entendía la Poesía como Arte al que no todos estaban llamados; alejados del vulgo, los poetas, cultistas o conceptistas, adoptaron una actitud de «especialización» en base a su labor literaria. A tales presupuestos respondieron producciones teóricas aparentemente tan dispares como el *Libro de la Erudición poética* de Carrillo y Sotomayor y la *Agudeza y Arte de Ingenio* de Gracián.

a) El grupo antequerano-granadino

En este proceso de transformación ha querido verse el resultado de un pretendido «andalucismo» poético, tomando como base la defensa por parte de Herrera de la creación de un lenguaje poético andaluz. Sin embargo, debe tenerse en cuenta, en

primer lugar, que el grupo estrictamente cultista no es sevillano, sino antequerano-granadino; y que, por el contrario, el grupo sevillano nunca se apartó del petrarquismo herreriano. Así pues, mientras que en Sevilla poetas como Fernández de Andrade, Rodrigo Caro o Francisco de Rioja no abandonan un moderado clasicismo, autores antequerano-granadinos como Pedro Espinosa, Cristobalina Fernández de Alarcón o Agustín de Tejada Páez llevarán a la práctica el cultismo poético que más tarde elevará a su máxima potencia la obra de Góngora.

El mejor poeta del grupo sería el antequerano Pedro Espinosa (1578-1650), amigo de Góngora a quien se debe la compilación publicada bajo el título de *Flores de poetas ilustres* (1605), donde incluye composiciones de Barahona de Soto, Juan de Arguijo, Góngora, Quevedo, Lope de Vega y las suyas propias. Sobresale por sus poemas religiosos, especialmente los de espiritualidad más intimista: en ellos manifiesta su sincero deseo de soledad retirada, según su pensamiento tanto estrictamente religioso como entreverado de estoicismo. Destacan igualmente sus epístolas (hoy denominadas *Soledades*) y su *Salmo de penitencia*, la más trabajada y personal de sus obras religiosas. Compuso también poemas amorosos y de circunstancias, especialmente panegíricos.

Pero su poema más significativo es la *Fábula del Genil*, relato mitológico donde narra los amores de Genil y Cínaris y con el que pretende conseguir renombre literario para el río granadino. Por su forma y asunto, la *Fábula* responde al momento de transición desde el cultismo manierista al barroco. De este modo, Espinosa se inserta en una vía claramente renovadora, aplicándose a una estricta selección de los medios expresivos y lanzándose a la búsqueda de instrumentos artísticos menos desgastados que los ya consagrados por el petrarquismo:

*ntas viven en fuentes, ninfas bellas
rlan los satíricos silvanos,
rojándose al agua por cogellas,
aprietan con lascivas manos),
1; (...)*

b) *El grupo sevillano*

En Sevilla, quizás una de las ciudades de más inquieto ambiente cultural de la época, casi todos los poetas habían recibido una formación clasicista de fuerte raigambre latinista (favorecida por Universidad, Academias y tertulias); este hecho orientó la poesía sevillana a la insistencia sobre un clasicismo academicista de cierto regusto humanista. Resultado de ello será la interferencia de la poesía sevillana con otras artes (esencialmente, la pintura) y su interés por lo arqueológico como aplicación a un pasado contemplado melancólicamente (concretamente, el pasado latino, muy presente en Sevilla).

Juan de Arguijo (1567-1623) es uno de los más tempranos integrantes del grupo, y en su obra localizamos una acusada tendencia al clasicismo formal y temático, así como un gusto por los asuntos «arqueológicos»; ambos aspectos se plasman en su preferencia por el asunto histórico y mitológico, que puede parecernos frío frente a los extremos (conceptistas o culteranistas) de los grandes autores del XVII; formalmente, Arguijo es el más clasicista de los poetas sevillanos, contrario en todo a cualquier concesión al desfogue estilístico. Cercano a tales presupuestos poéticos, Francisco de Medrano (1570-1602) pasó más años en Castilla que en Sevilla, su ciudad natal; estuvo en contacto con el grupo y compuso al final de su vida lo más significativo de su producción; su obra se inspira especialmente en los romanos, y concretamente en Horacio, aunque interpretado éste a la luz de la obra de fray Luis de León, cuya poesía continúa.

A Rodrigo Caro y Andrés Fernández de Andrade merece citárseles por una sola composición, muy similares entre ellas en temática, tono y finalidad. Rodrigo Caro (1573-1647), anticuario y arqueólogo, desarrolla en su *Canción a las ruinas de Itálica* el tema de la melancolía y la sensación de la fugacidad del tiempo desde un tratamiento tipificado en el renacimiento clasicista. La *Epístola moral a Fabio* de Fernández de Andrade debió de ser compuesta hacia 1613, y es uno de los mejores exponentes de la epístola clásica en castellano. Anclada en el pensamiento horaciano, insiste en el tópico renacentista del menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea, heredero de la *aurea mediocritas* latina:

*io, las esperanzas cortesanas
es son do el ambicioso muere
: al más activo salen canas. (...)
ero, Fabio, seguir a quien me llama,
lo pasar entre la gente,
afecto los nombres ni la fama.*

Francisco de Rioja (1583?-1659), por fin, se sale de la caracterización trazada para el resto del grupo sevillano; su gusto por la exposición de la experiencia vital surge de una filosofía arraigadamente sensualista y poéticamente traducida en la primacía de la percepción sensorial. Entre los poemas de Francisco de Rioja sobresalen las descripciones florales, que le sirven, al mismo tiempo que como símbolo, como medio excelente para la recurrencia al intercambio sensorial.

c) *Los poetas clasicistas*

El siglo XVII conoció interesantes intentos de recuperación del más estricto clasicismo poético, con lo que éste suponía de imitación de los autores clásicos y de la Naturaleza en tanto que modelo único de verdad. Los poetas clasicistas se alejaron

del idealismo petrarquista, negando la posibilidad de un arte re-creativo como el ensayado por Góngora y sus discípulos.

Los mejor conocidos de los poetas clasicistas, y quizá también los más representativos, son los hermanos Leonardo de Argensola. Lupercio (1559-1613) declaró repetidamente el talante moralista de su poesía, entendido desde presupuestos clásicos (moral práctica, de tipo horaciano); y, por ello, su didactismo dentro de una orientación moderadamente satírica. Su hermano Bartolomé (1562-1631) siguió tales presupuestos, pero, más inserto en su época, su poesía ofrece ciertas notas barrocas, especialmente en sus composiciones religiosas. Su obra presenta mejores logros que la de su hermano, preferentemente en la melancólica presentación del paisaje y en su tendencia a la simbología y a la imaginería.

Pero, en justicia, el más puro clasicista español sería el riojano Esteban Manuel de Villegas (1589?-1669), metódico imitador de los modelos clásicos no sólo latinos, sino también griegos. A él se deben nuevas adaptaciones estróficas, especialmente de la poesía anacreóntica; sus *Eróticas o amatorias* (1618), obra de juventud de imitación y estilo horacianos, ofrecen, además, ejemplos de delicada y erudita poesía en la que presenta el tema anacreóntico de la invitación al placer. Habría que reseñar la frecuente utilización del verso heptasílabo y, formalmente, su deliberada sencillez, directamente enlazada con el garcilasismo renacentista:

*ios dulcemente,
as son señales
el verano viene.
implora salga,
a se temple,
el que bailar
el que bebiere.*

d) *La poesía épica*

Durante el Barroco se sigue cultivando la épica culta que había proliferado en el Renacimiento español, si bien con una orientación distinta a la del período precedente. Si la épica renacentista había encontrado su mejor expresión en el tono heroico, aplicado a las hazañas hispanas contemporáneas (Volumen III, *Epígrafe 2.d.* del *Capítulo 4*), la épica barroca adopta una actitud de distanciamiento con respecto a la realidad para conformarse en lo novelesco, lo religioso o lo paródico. Habría por ello que señalar su interferencia con otros moldes poéticos del Barroco español; por un lado, tiende por naturaleza propia al cultismo, entendido éste como técnica poética; y, a la inversa, la atención dispensada a la poesía épica puede arrojar luz sobre la prestada por algunos poetas líricos a la poesía narrativa (ahí están las *Lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, la *Fábula del Genil* de Espinosa, el

Polifemo gongorino o la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo y Sotomayor).

El mejor poema épico del Barroco español es el *Bernardo* del obispo portorriqueño Bernardo de Balbuena (1568-1627), quien nos presenta, en cinco mil octavas reales, la leyenda de Bernardo del Carpio. La frecuente interpolación de otros episodios —narrativos y descriptivos— acaso sea su mayor acierto, pues resume así toda la tradición de la épica culta, sirviéndose para ello de fuentes de todo tipo (desde los clásicos —Homero, Ovidio, Virgilio, Lucano— hasta los autores españoles —populares o cultos—, pasando, necesariamente, por los poetas épicos europeos —los italianos Ariosto, Tasso y Pulci—). Los elementos formales son estrictamente barrocos, reforzados y potenciados desde el cultismo: amplitud oracional, atención en el detalle, imaginería brillante y usualmente inesperada, etc. Tal es la correspondencia estilística de la absoluta libertad de composición, interesada, exclusivamente, en la amenidad imaginativa. El resultado final es una estructura imbricada en sí misma y cerrada sobre sus propios límites, autosuficiente aun en su efectividad retórica.

La épica religiosa encontró excelentes cultivadores en un momento de frecuente transformación «a lo divino» de cualquier asunto que hubiera suscitado el interés de los lectores. Quizás haya de verse en Cristóbal de Virués (1550?-1610?) al iniciador de tal tipo de épica. Su *Monserrate* subordina lo fabuloso y lo novelesco a una intención religiosa en apariencia más medieval que barroca, especialmente por su acercamiento a la hagiografía: Juan Garín, seductor y asesino de la hija del conde Wifredo, expía su culpa con una peregrinación a Roma y, más tarde, con la cárcel; pero, al ser desenterrado el cuerpo de la muchacha, ésta vuelve a la vida, milagro por el cual el protagonista se retira a Montserrat para fundar un monasterio.

El representante por excelencia de la épica religiosa es fray Diego de Hojeda (1570-1615), cuyo poema *La Cristiada* (1611) narra la pasión de Jesucristo según unos medios aún más rudimentarios que los de Virués. Destaca por su lirismo popular de veta naturalista y realista, por su excelente estructuración y por su retórica de tipo oratorio, acertadamente equilibrada como pocas en el Siglo de Oro.

Entre la épica paródica debemos recordar *La Mosquea*, poema de José de Villaviciosa (1589-1658), compuesto como clara pero hábil imitación de la *Moscheide* del italiano Folengo (Volumen III, *Epígrafe 4.a.ii.* del *Capítulo 1*). La cultura que deja traslucir el manejo del modelo y de otras fuentes clásicas y modernas, revelan a Villaviciosa como un humanista excelentemente formado y gran conocedor de la materia épica de la que se burla. La narración de la guerra entre las moscas —con sus aliados— y las hormigas sirve para entretener un ameno relato de tono irónico que, llegando ocasionalmente a lo satírico, intenta descalificar los materiales que conformaban la épica culta europea.

3. La nueva poesía: Góngora

La obra de Luis de Góngora supone la cima y la consagración del pleno cultismo español, pero no es la única ni la primera en la producción poética del Siglo de Oro; partiendo del clasicismo y del petrarquismo renacentista, el cultismo se configura con el manierismo y encuentra su plena expresión en la obra gongorina, ofreciéndose en este proceso de transformación poética otros nombres —desde el de Herrera al de la escuela antequerano-granadina—. Góngora es el resumen, el colofón necesario y, al mismo tiempo, la voz última en ese *non plus ultra* poético: tras él, en el camino del cultismo, no hay nada que no sea, en gran medida, continuación e imitación del gongorismo, probablemente porque Góngora exprimió las máximas posibilidades del lenguaje poético español.

En este proceso que nos lleva hacia el gongorismo como posibilidad máxima del cultismo habría que localizar a Luis Carrillo y Sotomayor, cuyo *Libro de la Erudición poética* (1611) puede reconocerse como algo parecido a un manifiesto poético. La obra de Sotomayor, muerto en 1610, se publicó póstumamente, y coincidió en su aparición con la definitiva instauración del cultismo gongorino. Entre sus composiciones encontramos una *Fábula de Acis y Galatea* de idéntico tema al tratado por Góngora, dos años más tarde, en el *Polifemo*; más que reseñar una probable imitación, importa llamar la atención sobre un idéntico clasicismo al que se responde desde una inspiración similar: el fuerte contraste que ofrecía la fábula ovidiana fue aprovechado por los dos poetas, y aunque posiblemente Góngora se sirviera en cierto modo de la *Fábula* de Carrillo y Sotomayor, en ésta existen unas notas de introspección y abstracción de las que carece el *Polifemo*.

a) *Biografía*

Luis de Góngora y Argote nació en Córdoba en 1561 de una familia de cierta distinción, probablemente de origen converso por parte de su madre. Destinado a la Iglesia, en Salamanca estudió Teología y Derecho, y tomó órdenes religiosas menores con las que se hizo de un cargo en el Cabildo cordobés en 1585. Realiza viajes por toda España y traba contacto con artistas, músicos, cómicos, etc., cuya compañía busca constantemente; su conducta en el seno de la Iglesia cordobesa no es, desde luego, ejemplar, pero tampoco condenable: retraído y solitario, vive aislado, despreocupado, en general, de todo lo que no sirva a sus intereses poéticos.

Entre estos intereses sobresalía el de llegar a la Corte, por lo que en 1609 marcha a Madrid a la búsqueda del favor del conde de Lemos y del duque de Lerma, sin que ninguno de ellos colme sus aspiraciones. Desengañado, regresa a Córdoba, en cuyas afueras se recluye: son los años de su reconcentración poética, cuando se dedica por entero a una producción diferenciada, marcada por la originalidad y la novedad. En el período que va de 1610 a 1613, compone la *Canción a la toma de Larache* (su primer poema extremadamente cultista), la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la primera de sus *Soledades*.

A cada una de estas composiciones le sigue un movimiento de admiración o condena; aprovechando la polémica, vuelve a Madrid en 1617, rompiendo así con su retiro poético. Se ordena sacerdote, obtiene la Capellanía del Rey y difunde lo compuesto de la segunda *Soledad*; desde este momento, Góngora, orgulloso de su propia condición de poeta, sólo se interesará por sus relaciones con la nobleza. Escribe poesías de circunstancias, hasta que, enfermo, regresa a Córdoba, donde muere al año siguiente, en 1627.

b) *La poesía gongorina*

La obra de Góngora no fue publicada en vida del poeta, sino que corrió en manuscritos entre sus contemporáneos; para sus composiciones populares —letrillas, romances, villancicos, etc.—, porque así lo exigía el modo de producción de los diversos moldes poéticos; en el caso de sus composiciones cultas, porque Góngora se hallaba, en general, más ocupado en hacerse un lugar en la corte que en publicar su poesía, copiada en manuscritos por amigos y admiradores —precisamente a su amigo Chacón se debe la conservación de su obra, dispuesta según la propia voluntad del poeta—.

La poesía gongorina fue muy comentada por sus contemporáneos, cuyas apreciaciones desfiguraron la imagen del poeta: al crítico coetáneo Francisco Cascales se le debe la consideración del poeta cordobés como «Príncipe de la Luz» y «Príncipe de las Tinieblas», esto es, como artífice, respectivamente, de la claridad y la oscuridad poéticas; según esta interpretación, la obra gongorina ha sido tradicionalmente agrupada en torno a un corte cronológico (en los años 1612-1613) que separaría sus obras «sencillas» de las «complejas».

Sin embargo, hoy día —y gracias, sobre todo, a la labor del poeta y crítico español Dámaso Alonso— suele afirmarse que Góngora asume en su obra la transformación del petrarquismo en esteticismo manierista, y de éste en cultismo pleno; esta «conversión» interfiere en su producción poética de modo tal que resultaría imposible dividirla en unas pretendidas etapas. La poesía de Góngora —también a nivel estilístico— recoge la dualidad contrastada del mundo barroco, yendo del optimismo vital al escepticismo intelectual, del sensualismo expresivo a la ironía de corte realista o al tono más marcadamente popular; en cada uno de estos tipos de producción pueden localizarse, siempre, los mismos recursos estilísticos, más cultamente intensificados —es cierto— en sus obras mayores.

c) *Obras menores*

I. POEMAS POPULARES Y TRADICIONALES. Las composiciones gongorinas denominadas «menores» agrupan, entre otras, producciones de carácter popular y tradicional que

ofrecen en ocasiones algunos de los mejores logros del poeta cordobés. Dominadas por el tono satírico, Góngora renunció al final de su vida a muchas de ellas, no tanto por considerarlas poco eficaces poéticamente como por su contenido irónico y, muchas veces, descalificador.

El nombre de Góngora está asociado a gran número de *Romances*; si por regla general aparecían sin nombre de autor, el hecho de que Góngora los firmara indica que los suyos, junto con los de Lope, debieron de ser los romances más apreciados de su tiempo. El género admitía todos los temas, incluso los novelescos, muy del gusto del público; los mejores nos presentan por lo general un tema tratado burlescamente desde un realismo opuesto al idealismo de Lope. Así, por ejemplo en su conocido romance «Hermana Marica»:

*ermana Marica,
que es fiesta,
tú a la amiga,
é a la escuela.
dráste el corpiño
a buena,
labrado,
ilbanega;
mí me pondrán
isa nueva,
palmilla,
le estameña;...*

De tono casi fundamentalmente satírico, las mejores *Letrillas* de Góngora ponían en entredicho —paradójicamente— los mismos temas que consagraría en sus composiciones cultas. En general, las letrillas critican el idealismo poético y lo que éste supone de optimismo injustificado, dando primacía, con su tono desenfadadamente realista, al materialismo sobre el idealismo. Caso significativo es el recurso a la fábula de Píramo y Tisbe en su letrilla «Ándeme yo caliente...»:

*Pues Amor es tan cruel
Píramo y su amada
lamo una espada,
nten ella y él,
Tisbe un pastel
ada sea mi diente,
ase la gente.*

II. COMPOSICIONES CULTAS. Entenderemos por composiciones cultas las introducidas con la reforma poética de Boscán y Garcilaso; y lo son por cuanto que, en su mismo

hacerse, revisten carácter culto, aunque puedan adoptar ocasionalmente tono popular.

Las *Canciones* gongorinas tal vez resulten de lo menos logrado de su producción; en ellas sigue, más o menos fielmente, el manierismo del que ya hiciera gala Fernando de Herrera en sus canciones patrióticas. Sólo podría reseñarse —como síntoma de la intensificación expresiva en estos años— su «Canción a la toma de Larache» (compuesta entre 1610 y 1611).

Sus numerosos *Sonetos*, por el contrario, presentan muchos de los mejores ejemplos de la estrofa en la poesía castellana; en ellos predomina una cuidada elaboración fuertemente intelectualizada, con una estructuración perfecta del tema presentado. Los asuntos son diversos; en general, predominan los sonetos amorosos —quizá los menos convincentes—, los laudatorios —usualmente de circunstancias— y los fúnebres —tanto los dedicados a amigos como los que reflexionan sobre su propia muerte—.

Acaso sea en los sonetos donde mejor pueda descubrirse la progresiva elaboración formal a la cual somete Góngora su poesía; encontramos así composiciones producidas en torno al petrarquismo ya consagrado —según moldes de Garcilaso y Herrera; Tasso, Ariosto y Sannazaro—; y otros poemas exacerbadamente cultistas en su estudiadísima intensificación de los recursos poéticos. Compárense, por ejemplo, estos dos sonetos:

*Entras por competir con tu cabello,
ñido al sol relumbra en vano;
Mas con menosprecio en medio el llano
blanca frente el lilio bello;
Entras a cada labio, por cogello,
más ojos que al clavel temprano;
Y triunfa con desdén lozano
frente cristal tu gentil cuello;
En la boca, labio, labio y frente,
de lo que fue en tu edad dorada
oro, clavel, cristal luciente,
¿sólo en plata o viola troncada
se va, mas tú y ello juntamente
en la ceniza, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (1582)*

nos solicitó veloz saeta
da señal, que mordió aguda;
carro por la arena muda
nó con más silencio meta,
presurosa corre, que secreta,
nuestra edad. A quien lo duda,
te sea de razón desnuda,
el repetido es un cometa.
¿Confíesalo Cartago y tú lo ignoras?
corres, Licio, si porfías
ir sombras y abrazar engaños.
¿! te perdonarán a ti las horas:
as que limando están los días,
que royendo están los años. (1623)

d) *La «Fábula de Polifemo y Galatea»*

El primero de los poemas largos compuesto por Góngora en la ambición de un estilo poético estrictamente diferenciado del usual es la *Fábula de Polifemo y Galatea*; se trata de su primera producción poética fruto del retiro al que se ha confinado y que le valdrá sus mejores versos.

El *Polifemo* se nos presenta como un intento de poesía narrativa cuyo tema está extraído de la mitología clásica; la composición en octavas reales responde a un deseo de presentar la materia desde una estructuración no sólo culta por antonomasia, sino, más aún, épica: no puede recibir otro calificativo la base misma del poema; esto es, el resaltado contraste entre la monstruosidad y la belleza; el conflicto que surge entre una humanidad terrible en su fiereza y otra absolutamente amable.

monte era de miembros eminente
te de Neptuno hijo fiero,
jo ilustra el orbe de su frente,
asi del mayor lucero)
, a quien el pino más valiente,
le obedecía, tan ligero,
ve peso junco tan delgado,
día era bastón y otro cayado.

Pero la monstruosidad parece quedar en suspenso ante la irresistible fuerza del amor; ésta transforma al gigante en un verdadero hombre, capaz de tal sensibilidad que, en un largo parlamento, se ponen estas palabras en su boca:

*¡ bella Galatea, más suave
claveles que tronchó la aurora;
más que las plumas de aquel ave
ce muere y en las aguas mora;
¡ pompa al pájaro que, grave,
to azul de tantos ojos dora
; el celestial zafiro estrellas!
que en dos incluyes las más bellas!...*

El tema se recoge de las *Metamorfosis* de Ovidio, y el conflicto se resuelve, justamente, como la fábula ovidiana establecía, en una transformación que une para siempre a los dos amantes: el pastor Acis y la ninfa Galatea se aman, pero de ésta se enamora también el cíclope Polifemo; los celos empujan al gigante a matar a Acis, pero, en el mismo momento en que la roca desgajada por Polifemo cae sobre aquél, Doris, madre de Galatea, lo convierte en río, quedando así pastor y ninfa unidos para siempre. Del contraste, por tanto, del que parecía surgir irremediablemente la muerte, nace una vida inacabable absorbida en la Naturaleza misma:

*¡ te plata al fin sus blancos huesos,
lo flores y argentando arenas,
llega, que, con llanto pío,
o saludó, lo aclamó río.*

La intención de Góngora al componer esta *Fábula de Polifemo y Galatea*, consistía en producir una obra de premeditada dificultad erudita: la clave, lógicamente, era el relato clásico de Ovidio, pero la imitación, intencionalmente, sobrepasa al modelo al hacer poesía de la poesía misma. Es decir, la necesaria imitación queda encubierta en una barroquización cultista que se ciñe a lo estrictamente artístico: en el *Polifemo* no hay moralización, didactismo ni tan siquiera narración; sólo existe una estética que se complace en sí misma y que constituye, por tanto, el reducto último del poeta, a partir del cual no queda sino una constante recreación.

e) *Las «Soledades»*

La inconclusión de las *Soledades* gongorinas hace muy difícil su interpretación; pero está claro que representan el más ambicioso proyecto de cultismo poético por parte de Góngora, cuya voluntad artística se desvincula en esta obra de toda implicación conceptual o argumental. Los mismos contemporáneos, incluso partidarios de la poesía gongorina, les reprocharon a las *Soledades* la falta de contenido; y es que a Góngora no le interesaba sino el más puro descriptivismo lírico,

la forma plena exenta de cualquier consideración intencional o incluso temática:

*del año la estación florida
el mentido robador de Europa
1 Luna las armas de su frente,
todos los rayos de su pelo—,
2 honor del cielo,
3 pos de zafiro pasee estrellas;...*

Compuestas en silvas elásticamente tratadas, las *Soledades* deberían haber sido cuatro, de las cuales Góngora sólo escribió dos, la segunda de ellas incompleta; la única temática que parecía unir las es la presentación de la «soledad» de los campos (primera *Soledad*), de las riberas (segunda), de las selvas (tercera) y de los yermos (cuarta). Argumentalmente, se nos ofrece la historia de un joven náufrago que, alejado de su amor, llega a una costa donde lo acogen unos campesinos con los que asiste a una boda; y pasa más tarde a la orilla del mar para convivir con unos pescadores (escena en la cual queda interrumpida la obra).

Parece clara la intención de realzar, desde la descripción, los elementos y fuerzas naturales que presiden el poema. Por su parte, el «peregrino» protagonista respondería a las convenciones literarias que presentaban a un personaje en busca de su amor (quizás en el caso de Góngora, como en otros, trasunto del peregrinaje por la vida humana). De cualquier forma, interesa el marco, el paisaje natural en el que tal vida se inserta: el poeta se aleja de la idealización del bucolismo renacentista para reforzar estéticamente la realidad en su exaltación sensualista. No es por ello de extrañar que en muchas ocasiones las *Soledades* hayan sido consideradas como el gran poema de la realidad sentida, como la más excelente y arriesgada de las interpretaciones poéticas de la realidad natural. Acaso pudiera verse en ellas algo cercano al «elogio de la aldea» propio del clasicismo, pero tratado ahora desde una clave cubista que reelaboraría definitivamente el tema, al mismo tiempo que le daría nuevos vuelos en una interpretación casi esotérica de la naturaleza sensorial.

f) *Un estilo poético: el «gongorismo»*

Cuando Quevedo acuñaba, en correspondencia con «jerigonza», el término «jerigóngora» para la descalificación del estilo gongorino, estaba reconociendo, implícitamente, que el poeta cordobés había logrado hacerse con un lenguaje poético propio y casi exclusivo. El gongorismo sería, a fin de cuentas, la interpretación y expresión particular del cultismo poético hacia el cual venía derivando toda la literatura europea desde los orígenes mismos del renacimiento.

En resumidas cuentas, tal cultismo pretendía la sustitución de un lenguaje poético ya desgastado —proveniente del petrarquismo italiano— por otro que incorporase,

como fundamental, la novedad expresiva y conceptual. Se trata, más que nada, de una formulación por la cual la poesía se intelectualiza en una búsqueda de la belleza pura: el lirismo intimista, lo religioso, lo moral, etc., desaparecen en toda medida —o, al menos, en la posible— para dejar lugar al «arte por el arte», a la poesía capaz de actuar por sí sola; al eliminar la anécdota, el argumento e incluso la presencia del poeta, queda sólo la esencia poética, lo que la poesía tiene de permanente.

Sin embargo, en su búsqueda de la novedad que desvincule a la poesía de toda veta humana —proceso de «deshumanización»—, Góngora se sirve de una forma que, en su ejercitarse, nos remite constantemente al poeta como artífice de la palabra. A esa poetización se subordina incluso la realidad misma: al término real lo supera siempre el término poético, gracias al recurso de la metáfora, que encuentra en Góngora su razón de ser como elemento estructural, como trabazón misma del decir poético; en su pureza —sustitución del elemento real por el figurado—, la metáfora reconstruye la realidad desde unas nuevas premisas que sólo pueden ser explicadas desde la poesía misma. Si a ello unimos una sintaxis latinizada, que considera cada elemento lingüístico como independiente y lo flexibiliza dentro de la frase, tendremos como resultado un lenguaje propio, intelectualizado y difícil, pero nunca oscuro: no se trata de «oscurecer», sino de complicar, siempre según una clave resuelta en el interior del poema.

4. Los poetas gongoristas

La poesía gongorina encontró rápidamente eco en determinados poetas que, convencidos del «aristocratismo» de la poesía, siguieron las huellas del maestro cordobés o imitaron —de mejor o peor manera— su poesía. El culto al formalismo poético que la obra de Góngora propugnaba, con lo que de «docto» conllevaba, prendió de forma especial en poetas de clase alta, especialmente noble, que veían en la poética gongorina una respuesta literaria a sus aspiraciones de diferenciación «desde arriba».

Muchos de los poetas gongoristas debieron renegar —por así decirlo— del estilo clásico de composición poética (según se establecía desde el petrarquismo) para ahondar en esta expresión dificultosa: el sevillano Juan de Jáuregui (1583-1641), cuyo *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* se había difundido entre 1613 y 1614, abandona años después su clasicismo a ultranza para sustituirlo en *Orfeo* por un gongorismo llevado a sus extremos. Menos significativa fue la transformación en gongorista de la obra de Francisco Trillo y Figueroa: si su poesía anterior se enclavaba en lo burlesco y lo moralizador, su *Neapolisea* (1651) parece acercarse a un frío intelectualismo cultista del que prevalece lo más difícil y lo menos sugerente.

I. SOTO DE ROJAS. Acaso el más gongorista de los poetas del XVII sea el granadino Pedro Soto de Rojas (1584-1655), muy conocido e influyente en la corte de Madrid —donde reside durante largos períodos—. Sensual y vitalista por naturaleza, publica en Granada sus poemas juveniles *Desengaños de amor en rimas* (1623); se trata de un libro —que entusiasmaba a Lope, amigo suyo— compuesto según exigían los cánones del petrarquismo poético: el idealismo neoplatónico, en vía garcilasista, preside una obra en la que se localiza, sin embargo, una crisis espiritual muy acorde con el Barroco español.

A partir de estos años, Soto de Rojas se aísla en su casa y se construye todo un universo poético que encuentra validez en la poesía misma: su primera obra cultista —más aún, gongorista— es su poema *Los rayos de Faetón* (1639), compuesta para 1628. Pero más significativo será su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), verdadera filigrana formal cuyo tema transfigura la realidad misma: se trata, es cierto, de un paisaje natural, pero previamente transformado en imagen a través de la labor intelectual del poeta; Soto de Rojas no sólo describe el jardín de su propia casa, sino que lo transmuta en una realidad que, al humanizar lo vegetal, podríamos decir que «cosifica» la clave de lo humano.

II. VILLAMEDIANA. Juan de Tasis, conde de Villamediana (1582-1622) posee una sólida labor poética antes de la puesta en funcionamiento del gongorismo. Pero su poesía presenta notas inusuales a estas alturas del Barroco literario español: sus composiciones petrarquistas están elaboradas desde fórmulas tan originales que más parecen medievales que estrictamente modernas. Su poesía se desprende conscientemente del gongorismo para responder, con su posterior aislamiento en el gongorismo poético, a un sentimiento de inseguridad; de esta forma, su aristocratismo cultista puede deberse más a una recuperación de las fórmulas de pensamiento tradicionales que al desnudo intelectualismo de otros poetas gongoristas.

Aunque de Villamediana suelen reseñarse sus poemas de sátira política —que le valieron juicios, destierros y confinamientos—, no hay que olvidar sus obras realizadas al estilo gongorista: la mejor de ellas sería *Faetón* —el mito revestía perfectamente el tema barroco de la caída de la ambición y del orgullo—, largo poema en casi dos mil versos compuesto en una clara imitación de Góngora y de Marino, a quien conoció en su estancia en Italia.

III. BOCÁNGEL. Una de las producciones más equilibradas del cultismo gongorista español habría de salir de la pluma del madrileño Gabriel Bocángel (1603-1658), en cuya obra confluyen una serie de corrientes que superan, con creces, la simple imitación del estilo gongorino. A caballo de las diversas tendencias poéticas que confluyeron en el Barroco español, Bocángel logra establecer su obra como una de las mejores síntesis de los presupuestos de su época.

La inclusión de Bocángel entre los poetas gongoristas se debe a su intento de

clarificación poética desde el cultismo, como había intentado ya Góngora. Se diferencia, sin embargo, del cordobés, por confiar la claridad, más que a la forma, al concepto que ésta expresa; sea como sea, en esa búsqueda de la claridad y de la depuración, Bocángel cifró frecuentemente la esencia poética en un purismo cercano al pleno cultismo gongorista.

Aunque Bocángel se aplicó a los metros populares (concretamente romances) y a las composiciones cultas en metro largo (su *Fábula de Hero y Leandro* suele citarse como la más gongorista de sus obras), el poeta madrileño descuella por sus sonetos, molde culto excelentemente predispuesto para forzar a la precisión y la claridad. En ellos —recogidos en sus libros de *Rimas* y la *Lira de las Musas*— destaca, además de por su diafaneidad, por su sincero sentimiento de desencanto, por el sólido estoicismo del que hace gala en el tema de la muerte, sólo parangonable al del Quevedo más moralista.

5. La poesía de Quevedo

La producción poética de Quevedo constituye uno de los más originales ejemplos de la poesía barroca española, y acaso la que nos ha llegado con mayor sabor de modernidad. La desconcertante dualidad que se manifiesta en su poesía, no es sino síntoma inequívoco de la quizá más moderna visión del mundo que la literatura española nos ofrece en sus producciones clásicas; síntoma del, sin duda, más desgarrador intimismo poético del Siglo de Oro español.

En cada una de las composiciones quevedianas encontramos al hombre contradictorio en constante lucha consigo mismo, con sus limitaciones e imperfecciones conscientemente asumidas. La suya es una obra esencial y naturalmente conflictiva, producto de la más lúcida mente del Siglo de Oro español: Quevedo no sólo se contempla a sí mismo o a los otros a través de él, sino que confronta su propia experiencia con la ofrecida por su bagaje cultural. Afín por ello a los «metafísicos» ingleses (*Epígrafe 3 del Capítulo 7*), Quevedo es probablemente uno de los humanistas españoles del siglo XVII más integralmente formado; su cultura clásica, inteligentemente asimilada, lo convirtió en el más representativo de los conceptistas españoles, al mismo tiempo que en su obra el conceptismo poético queda rebasado por lo individual: para Quevedo el conceptismo era una necesidad, resultado de una filosofía aquilatada en la experiencia de la propia vida. Aunque a nivel estilístico y temático sus diversos poemas parezcan responder a intenciones diferentes, todos están movidos por un idéntico deseo de clarificación conceptual, por una idéntica tendencia al apresamiento de la idea última, de lo que de verdadero hay en cualquier expresión humana.

Sus producciones poéticas, desde las morales hasta las burlescas, responden en definitiva a un ideal de vida escéptico y desencantado, fruto probablemente de su

propia vida —de aspiraciones cortesanas continuamente insatisfechas— y de la observación de la realidad exterior. En el camino del idealismo de unas composiciones al —casi— superrealismo de otras, existe una compleja actitud vital presidida por el escepticismo y el estoicismo (frecuentemente cristianizados, pero no por ello menos radicales). En la expresión satírica o burlesca, en el simple juego, aparentemente intrascendente, de conceptos e ideas, subyace siempre una amarga visión de la vida y del hombre, una deformación grotesca que reproduce poéticamente un pesimismo existencial nacido de la reflexión intelectual.

Como prácticamente todos los autores del Siglo de Oro español, Quevedo no llegó a ver publicada su poesía, divulgada por medio de manuscritos e incluso —para el caso de romances, jácara, letrillas, etc.— por transmisión oral. A la muerte del poeta, el humanista González de Salas revisó, estructuró y agrupó los manuscritos quevedianos bajo el pomposo título de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, al que siguió *Las Tres Musas últimas castellanas*, a cargo de un sobrino de Quevedo.

a) Poesía «metafísica»

Resulta difícil sustraerse a la designación de gran parte de la obra quevediana como «metafísica»; efectivamente, tal término con el que se la designa recientemente pone de relieve el interés de Quevedo por la problematicidad de la existencia humana. Entenderemos, por tanto, como tales poemas «metafísicos» aquéllos aplicados a temas que hoy podríamos decir existenciales: la vida y su sentido, la muerte, el paso del tiempo, la religión, la moral, etc.

Aunque tales temas habían aparecido con relativa frecuencia en la literatura española, Quevedo aportará la novedad de tratarlos, a partir de unas fuentes muy determinadas, en base a su propia experiencia; es decir, logra abandonar lo que tenían de tópico cultural y literario para hacer de ellos temas vitales, entrañados en su propio vivir cotidiano, aunque matizados a partir de una tradición cultural a la que no puede renunciar. Estos poemas se transforman en base a una clave de experiencia personal dolorida y resignada, deudora de un estoicismo cristianizado y de un escepticismo extrañamente idealizado; frente a los tópicos barrocos de pensamiento —marcados por el estoicismo de corte ascético—, Quevedo somete su poesía a una personalización reflexiva y sincera: no se tratará, por tanto, de un pensamiento abstracto, sino concreto, particularizado en su propia vida pese a cierto intelectualismo. Los conceptos de «vida» y «muerte», contrapuestos a nivel ideal, andan sin embargo parejos según la experiencia quevediana; el proceso vital que va «de la cuna a la sepultura» no es una abstracción, sino una verdad insoslayable que tanto nos recuerda a nuestro contemporáneo y existencialista «ser-para-la-muerte»:

*r es caminar breve jornada,
e viva es, Lico, nuestra vida,
frágil cuerpo amanecida,
stante en el cuerpo sepultada. (...)
Ayer se fue, mañana no ha llegado;
está yendo sin parar un punto:
fue, y un será, y un es cansado.
el hoy y mañana y ayer, junto
; y mortaja, y he quedado
es sucesiones de difunto.*

En otro punto sobre idéntica reflexión deberíamos localizar las numerosas composiciones religiosas; significativamente personales resultan las del *Heráclito cristiano*, libro de salmos en los cuales predomina una inquietante angustia ante la contemplación del pasado y, a partir de ella, una sincera expresión de arrepentimiento:

*nuevo corazón, un hombre nuevo
ester, Señor, la ánima mía;
ame de mí, que ser podría
i piedad pagase lo que debo. (...)*

En la reflexión en clave religiosa, Quevedo contempla en su vida un frecuente sentimiento de arrogancia y orgullo a los que doblegar mediante la imploración a un Dios misericordioso; tras pasado por un ascetismo cristiano, el poeta reconoce en el dolor la prueba máxima de la presencia divina: alejado de la angustia, el hombre se vuelve orgulloso; inmerso en ella, Dios se hace presente como alivio de la existencia.

*fuerza muestra el rayo en lo más fuerte
; reyes y príncipes la muerte;
dece el poder inaccesible
facilidad a lo imposible;
dad inmensa
conoce en mi mayor ofensa.*

Tales temas se imbrican, casi por su propia naturaleza —y como se puede observar en algunos de los fragmentos ya reproducidos— en otros de alcance y consideración moral. Al personalizar Quevedo tan profundamente su poesía, los temas morales alcanzan una problematicidad conflictiva que pone de relieve cualquier aspecto de la condición humana, considerada ésta desde vertientes diversas; más que morales, podríamos hoy calificarlos de poemas «moralizadores», esto es —según entendían los más estrictos clasicistas—, tendentes a proponer y corregir

determinadas conductas humanas:

*nsate ya, ¡oh mortal!, de fatigarte
irir riquezas y tesoro;
mamente el tiempo ha de heredarte,
te dejarán la plata y oro.
ra ti solo, si pudieras;
lo para ti, si mueres, mueres.*

Son frecuentemente objeto de estos poemas «moralizadores» los personajes-tipo que serán blanco también de las más feroces sátiras de Quevedo; aunque cambia el tono, idéntico es el destinatario (generalmente, un personaje guiado por la ambición de dinero y poder): malos gobernantes, avaros, jueces, usureros, ambiciosos, etc., son sus principales interlocutores a moralizar, mientras que otros como las adúlteras, los cornudos y los médicos suelen responder a tópicos fijados en prácticamente todas las literaturas europeas. Podría ser buen resumen de tales ideas el «Sermón estoico de censura moral», larga silva con la cual Quevedo pone de manifiesto dónde se localiza la raíz de los males humanos:

*¡ corvas almas, oh facinerosos
s furiosos!
rios pensamientos insolentes,
delincuentes,
os sí, mas nunca satisfechos!...*

b) Poesía amorosa

La poesía amorosa de Quevedo, tradicionalmente minusvalorada frente a la moralizante y la satírica, constituye sin embargo una de las más íntimas y personales presentaciones de la pasión amorosa en lengua castellana. La escasa atención que a veces se le ha dispensado se debe a su consideración como continuadora fiel del petrarquismo renacentista y del convencionalismo de la medieval lírica cancioneril. Pero la principal novedad de la poesía amorosa quevediana consiste en la renovada concepción del amor como lucha, como combate singular entre dos personas dominadas por la pasión; tal idea ya había sido expuesta por la poesía trovadoresca medieval —que la había resuelto en un «vasallaje» amoroso— y por el neoplatonismo petrarquista —que la había sublimado en una idealización inmaterial—; Quevedo, por fin, la reinterpreta como lucha existencial, sentimiento al que subordina sus más sinceras composiciones poéticas.

*igitivas sombras doy abrazos;
ueños se cansa el alma mía;
chando a solas noche y día
trasgo que traigo entre mis brazos...*

En el amor, más que en ninguna manifestación vital, el desengaño hace mella en el hombre hasta casi negar la posibilidad de apasionamiento; de tal desengaño surge la unión de amor y muerte que prestará al tema amoroso una nueva dimensión personal extraña en casi todo a otros poetas del momento. La concepción quevediana del amor es plenamente vitalista y sensualista, pero su especial y desengañado sentido de la existencia impelen a la negación del sentimiento, casi a su imposibilidad. A Quevedo no le sirven la idealización ni la trascendencia amorosa; no esquiva ni sublima la problemática amorosa, sino que la revitaliza en su poesía:

*¡ Siento haber de dejar deshabitado
que amante espíritu ha ceñido;
¡ un corazón siempre encendido,
odo el Amor reinó hospedado.
as me da mi ardor de fuego eterno,
¡ larga y congojosa historia
¡ á escritor mi llanto tierno. (...)*

La mejor expresión de este contradictorio proceso de descubrimiento amoroso y vital la constituye su cancionero a la mujer que se esconde tras el seudónimo de Lisi. Al estilo del italiano Petrarca —cuya influencia dejaba sentirse todavía en la poesía amorosa—, Quevedo poetiza en esta serie de composiciones veintidós años de pasión amorosa; gracias a Lisi, localizamos en la lírica del poeta la magistral asimilación de la contradictoria armonía existente entre amor y muerte. Indudablemente, el más conocido y expresivo resumen de estas ideas se condensa en su famoso soneto «Amor constante más allá de la muerte»:

*rar podrá mis ojos la postrera
que me llevare el blanco día,
í desatar esta alma mía
su afán ansioso lisonjera;
; no, desotra parte, en la ribera,
la memoria, en donde ardía:
abe mi llama la agua fría,
r el respeto a ley severa.
ia a quien todo un dios prisión ha sido,
ue humor a tanto fuego han dado,
s que han gloriosamente ardido,
uerpo dejará, no su cuidado;
eniza, mas tendrá sentido;
erán, mas polvo enamorado.*

c) Poesía satírico-burlesca

Pero, indudablemente, la fama de Quevedo sigue centrándose en sus poemas burlescos de intención satírica; no en vano el poeta fue el mejor satírico de la literatura española, especialmente por cuanto que su estilo —el más estudiadamente conceptuoso de sus contemporáneos— constituía una real amenaza para todo lo que se le pusiera por delante. Temáticamente, se repite su visión escéptica y desengañada de la vida, volcada ahora con amargura sobre la poesía burlesca, sin duda la más efectiva de su época.

Su sátira destaca por la virulencia, por la personalización que parece individualizar incluso las más tópicas de sus composiciones burlescas. Acaso con ellas se nos ofrezcan los ejemplos de poesía más contrastada con la experiencia propia; es decir, aunque el tono satírico y burlesco se prestaba fácilmente a la recurrencia a moldes tradicionales y cultos, nuevamente el poeta se sirve de ellos para lograr una base a partir de la cual hacerse con una expresión propia. Por ello, la poesía burlesca destaca por la intensificación de los recursos conceptistas; por la puesta al límite, en definitiva, de las posibilidades expresivas del idioma: en un momento en que la sátira era recurso común de todos los autores, Quevedo vierte en ella todo su personalizado pesimismo vital, ofreciendo como resultado una expresión tan sinceramente burlesca que sobresale entre toda la literatura española.

Quevedo se convierte de este modo en el más calificado desmitificador del Barroco español; desengañado y escéptico, a la vez que probablemente el único preparado para la intelectualización de los problemas de una sociedad ineficaz, condensa en su poesía todo lo que su vista —sensorial e intelectual— le ofrece. La transformación idiomática a la que somete la palabra afecta, como exigía el conceptismo, a la idea misma, buscando, mediante la interpolación y confusión de

planos lingüísticos, la confusión y desorganización de la realidad misma: a través de esa puesta en duda de lo real, pretende Quevedo aclarar —sacar a la luz— comportamientos ocultos y, sin embargo, determinantes de muchos problemas humanos.

*dre, yo al oro me humillo;
amante y mi amado,
e puro enamorado,
ino anda amarillo;
es doblón o sencillo,
do cuanto quiero,
so caballero
Dinero. (...)*

En otras ocasiones basta, sin embargo, con la simple identificación de la realidad, la cual puede ofrecer tales ejemplos de grotesca deformidad que una repetida calificación exprime ya todas las posibilidades imaginables; se trata de reelaborar hiperbólicamente una realidad deforme que no se presenta de tal modo sino a los ojos del poeta. Los versos más conocidos corresponden al soneto «A un hombre de gran nariz»:

*se un hombre a una nariz pegado;
na nariz superlativa,
na alquitara medio viva,
n peje espada mal barbado...*

La sátira llevada al extremo —en este caso anterior, a la simple caricatura— potenció en Quevedo un sentido de la creación lingüística inusual en la literatura española (salvando quizá, siglos más tarde, a Valle-Inclán): al sobrepasar los límites lógicos de la lengua, Quevedo reconstruía el idioma atendiendo únicamente a la expresividad. Este interés por lo expresivo empujó a Quevedo a la composición de jácaras, romances en jerga de germanía con los que el poeta cosechó un gran éxito; el más difundido en su tiempo fue «Carta de Escarramán a la Méndez»:

*está guardado en la trena
ido Escarramán,
os alfileres vivos
ndieron sin pensar.
laba a caza de gangas,
s vine a cazar,
mí cantan como en haza
hes de por San Juan...*

Mención aparte merecerían las sátiras personales contra Góngora, por lo que tienen de parodia del estilo culterano al cual era contrario Quevedo —recordemos, sin embargo, que parte de su poesía habría de servirse de los recursos cultistas—. Igualmente paródico es su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, que, en un arranque que imita el de los poema épicos cultos, comienza así:

*ito los disparates, las locuras,
res de Orlando enamorado,
el seso y razón le dejó a oscuras
injerto en diablo y en pecado;
sventuradas aventuras
agut, guerrero endemoniado;
ustes de Angélica y su amante,
scona y doncellita andante.*

1. La prosa narrativa en el siglo XVII

Al contrario que la de otros países europeos, la novelística española habría de seguir en lo esencial los caminos marcados por parte de la producción renacentista. Desaparecen, con todo, modelos como el bizantino, el sentimental o el caballeresco, propios de fórmulas de pensamiento idealistas muy alejadas de la marcada dialéctica barroca e indudablemente deudoras, a su vez, de la incipiente narrativa medieval. Perviven, por contra, formas configuradas y asimiladas durante el siglo XVI, concretamente la novela picaresca —la más cultivada en el Barroco— y la novela corta; para ambos tipos de producción existían, además, magistrales precedentes: el anónimo *Lazarillo* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Nos encontramos ante moldes narrativos heredados que poco tienen que ver con nuestra actual concepción de la novela; conviene subrayar este dato por cuanto que, si bien el *Quijote* cervantino podría haber proporcionado el modelo indispensable para la conformación de una novela moderna, su errónea lectura y su incompreensión — pese al éxito de que gozó— determinaron su abandono como camino válido de novelización.

A los dos tipos de novela anteriormente reseñados habría que añadir la novela costumbrista, esporádicamente cultivada en Europa y propia ahora de prácticamente todas las literaturas nacionales. La razón habría que buscarla en la progresiva toma de conciencia por parte de determinados autores de las condiciones de vida en una sociedad moderna; a grandes rasgos, se trata de relatos que presentan, en una clave que va del simple descriptivismo a la crítica social, usos y costumbres de la época. Aunque tal fórmula podría decirse común a todas las producciones narrativas españolas (caracterizadas de forma general por el realismo), esta novela costumbrista encierra en concreto la novedad de hacer de ello materia literaria, atendiendo al sujeto y a su comportamiento social específico.

La aplicación casi exclusiva al género picaresco, a la novela corta y a la costumbrista podría apuntar a una tendencia a la disgregación temática y formal propia del Barroco español, pues tales producciones se caracterizan por el uso de moldes narrativos estructuralmente divididos e inconexos (el relato o el «episodio»). Pero no se trata tanto de una deficiencia estructural —evitada en producciones anteriores—, como de una forma, casi inconscientemente utilizada, que permite a la

narrativa barroca presentar la realidad desde extremos a veces contrapuestos; tal dualidad —como se la ha llamado repetidamente— nos ofrece, a su vez, una visión casi dialéctica del mundo barroco hispano.

2. La novela picaresca

a) *El género picaresco*

La aparición en el siglo xvii de la novela picaresca como la forma narrativa de mayor éxito en España, no ha sido aún convincentemente explicada. Las solas razones sociales no logran su interpretación inequívoca, pues, aun admitiendo que el género le deba su conformación al mundo social hispano, sin embargo similares características revistió la sociedad del siglo xvii en otros países que no lo conocieron; evidentemente, en lo social encuentra la novela picaresca motivos y determinaciones, pero no su propia razón de ser. Habrá de considerarse también el precedente que sentó en el siglo xvi la publicación del *Lazarillo*, base sobre la que configurar un género estrictamente barroco desconocido en el resto de Europa —pese a algún ejemplo aislado, y sólo próximo a la picaresca, en Alemania, Italia y Francia—.

Destaca en el género, fundamentalmente, su realismo, fórmula también propia, sin embargo, de otros tipos de narración en el Barroco español; la distinción proviene de la forma de responder narrativamente a ese realismo: como el *Lazarillo*, la novela picaresca del xvii se enfrenta claramente al relato idealista propio del Renacimiento; al igual que en su precedente literario, el héroe se sustituye por un antihéroe, el pícaro. Resultado de una sociedad muy determinada, tal pícaro lo es, ante todo, por buscar una vida cómoda, fácil y alegre; se nos presenta por ello —todavía así se concibe hoy— no como un delincuente, sino más bien como un sujeto astuto que logra sobrevivir sin esfuerzo gracias a su propio ingenio.

La constante e indispensable recurrencia al *Lazarillo* determinó la aparición de una serie de notas, elementos y recursos característicos de toda novela picaresca. En primer lugar, la fórmula narrativa autobiográfica, debida muy probablemente a que se entendía que la vida de un personaje antiheroico, de un miserable en definitiva, no merecía la atención sino de sí mismo. En segundo lugar, el servicio a varios amos: además de constituir una realidad de la sociedad española del xvii, como recurso literario permite al autor ofrecer puntos de vista variados y diferenciados. En tercer lugar, el protagonista de la novela picaresca carece en absoluto del sentido del honor tan frecuentemente expuesto en la literatura española del Siglo de Oro; más aún, el narrador-autor expone generalmente un proceso de deshonor experimentado por él mismo. Tal exposición determina la utilización de una técnica temporal retrospectiva, es decir, de una presentación de la vida pasada desde el presente. La consideración

del pasado a través del presente implica cierta «ejemplaridad» propia de la narración picaresca; advirtamos, sin embargo, que convertir esta ejemplaridad en «moralismo» puede ser frecuente, pero no propio del género, pues el pícaro no abandona nunca en la novela su posición escéptica y descreída (a veces amarga) con respecto a la sociedad a la que se dirige. Aunque el protagonista sea vencido por el mundo que lo rodea, al menos su propia burla, el ingenioso humor del que hace gala, su constante transgresión de la norma social, lo salvan del determinismo al que está abocado por pertenecer, por ascendencia, a una ínfima clase a la que todo se le niega.

b) *El «Guzmán de Alfarache»*

Veintitrés ediciones se conocen de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* desde 1599, año de su primera edición, hasta 1605, cuando aparece su segunda parte con el subtítulo de «Atalaya de la vida humana»; la obra, concebida por su autor, el sevillano Mateo Alemán (1547-1615?), como una unidad, fue, por tanto, uno de los mayores éxitos literarios que conoció el Siglo de Oro español.

Comienza la novela con una referencia al origen de Guzmán, su orfandad y su aprendizaje en la picardía; engaños, fraudes, robos de poca monta, etc., lo acompañarán durante toda su vida, que en la primera parte queda detenida al llegar a Italia: allí sirve a un cardenal y a un embajador hasta encontrar a unos parientes. En la segunda parte, el autor reconoce que ha debido cambiar el desarrollo de su novela por haber aparecido, en 1602, un apócrifo compuesto por Joan Martí, conocido de Mateo Alemán a quien confió el plan de la obra y que se aprovechó de su éxito. En la novela de Alemán, Guzmán, tras permanecer en Italia, vuelve a España, pasando a Barcelona y Sevilla, ciudad en la que es detenido y condenado a galeras, desde donde el protagonista afirma escribir el libro.

Pero el *Guzmán de Alfarache* encierra mucho más que una vida, lo cual no siempre fue entendido en su época; existe constancia de que la mayoría de los lectores del siglo XVII pasaron por encima de las múltiples digresiones que el relato contiene, y prueba de ello es la traducción francesa, en el siglo XVIII, de Lesage, quien eliminó toda moralización. Como su autor declaró, el *Guzmán de Alfarache* nacía a la luz de una interpretación vital y existencial, esto es, en función de «atalaya», de lugar de observación; por tanto, la acción del relato no puede separarse de la moralización a la que Alemán la somete: como en cualquier novela picaresca, su vida pasada —su acción «pícaro» antes de ser enviado a galeras— es contemplada por Guzmán en función de la experiencia acumulada hasta el presente, de la cual nace la actitud «ejemplar» y, en este caso, moral.

El proceso estará presidido por la conversión, a la que se ha llegado a través del pesimismo, el desengaño y el fracaso vital; de tal modo, el significado de la obra se corresponde claramente con el momento de ortodoxo dogmatismo que España vivía y que ahogaba manifestaciones —en este caso, literarias— anteriormente vitalistas.

Efectivamente; a partir de una experiencia semejante, el *Lazarillo* había reafirmado el más pleno materialismo; el *Guzmán*, a años vista, opta por su negación. Aunque la obra no debe interpretarse en clave estrictamente religiosa, el clima de intransigencia social aquilatado en el oficialismo religioso, tuvo mucho que decir en la orientación de la conciencia intelectual hacia un didactismo que tanto recuerda, por su tono, al medieval.

Mateo Alemán poseía innegables dotes de narrador; así lo demuestra no sólo la composición de la novela, sino la inclusión en ésta de diversos relatos intercalados —entiéndase, novelas cortas— de indudable valor (la «Historia de Ozmín y Daraja», una excelente novela morisca; el relato bizantino de «Dorido y Cloridia»; o la «Historia de Bonifacio y Dorotea», sobre el tema del honor). Además, la estructuración de un *Guzmán de Alfarache* evidentemente extenso y complejo, demuestra un perfecto dominio de la técnica narrativa y un cuidadoso afán de corrección que no es fruto del azar; la acaso más «picaresca» de nuestras novelas del Siglo de Oro —junto al *Lazarillo*—, pese a su estilo ampuloso y reconcentrado, ofrece una excelente imbricación de todos sus elementos narrativos, llegando al detallismo propio de una obra revisada y corregida hasta el extremo.

c) *El «Buscón» de Quevedo*

Aunque la *Vida del Buscón llamado don Pablos* fue editada en 1626 y conoció hasta doce ediciones más en años posteriores, la obra estaría definitivamente redactada para 1605; es posible que anteriormente se hubiera difundido en manuscritos, y que su publicación estuviera determinada por su éxito y, en general, el de la novela picaresca.

Quevedo sigue en todo las fórmulas establecidas para el género; dividido en tres libros, el *Buscón* presenta en primer lugar a los padres de Pablos y su pupilaje con Diego Coronel en el colegio y la Universidad; el ajusticiamiento de su padre y su partida a Segovia para recoger una herencia; y, por fin, su vida en el seno de una cofradía de pícaros, su estancia en la cárcel y su llegada final a Sevilla, ciudad de la picaresca organizada. Desde allí, Pablos intentaría pasar a las Indias para mejorar su suerte, lo cual promete narrar en una segunda parte nunca escrita por Quevedo.

Quizá más coherentemente estructurada que otras novelas picarescas, el *Buscón* pretende recoger, como ya el *Lazarillo* hubiera propuesto, un proceso de degradación en el protagonista; y aunque se acoge en sus primeros días a Diego Coronel, hijo de aristócratas, para así ascender en la escala social, Pablos acaba en el deshonor —se hará pasar por caballero y será descubierto—; significativamente, tal degradación viene de la mano de su antiguo compañero modélico, quien se encarga de revelar la verdad. Finaliza así su ilusionada aspiración a «mudar», restituyéndosele al lugar de donde viene, esto es, a la miseria que debe recurrir al engaño como forma de vida. Aunque el proceso se presenta en base a categorías barrocas (desengaño, apariencias y,

conectada con ellas, inmovilidad social), en el *Buscón* todo queda subordinado a la forma, al estilo —magníficamente barroco— del que Quevedo fue maestro.

Nos encontramos en este sentido ante una estupenda manifestación de la sátira y la ironía conceptista; la relativa y ambigua «ejemplaridad» moralizadora del *Buscón* (no en vano subtulado «Ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños») queda arrinconada y, más aún, descalificada al poner Quevedo manos a la obra. Importa sobre todo el ingenio, los abundantes juegos de palabras, las metáforas conceptistas, la amarga pero divertida sátira que toda la obra rezuma; importa, en fin, la desvalorización de la realidad que toda esta transformación formal conlleva; es decir, del realismo llevado al extremo, frecuentemente a la caricatura, nace una diferenciada apreciación y consideración de la realidad (véase, a modo de ejemplo, la conocida descripción del dómine Cabra en cuya casa se aloja Pablos como criado de don Diego Coronel: «*Era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle (...), los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas...»*).

d) «*El diablo cojuelo*»

Luis Vélez de Guevara (1579-1644) compuso en 1641 *El diablo cojuelo* en base a una imbricación de moldes narrativos —picarescos, costumbristas y satíricos— que actualmente se nos puede escapar; tradicionalmente incluida en la nómina de novelas picarescas del siglo XVII, *El diablo cojuelo* tiende, ante todo, a la exuberancia y al juego verbal en tono quevedesco.

Gracias al recurso a un diablillo sacado de la redoma por el hidalgo don Cleofás —lo que convierte al protagonista en algo cercano al pícaro que sirve a su amo—, Vélez de Guevara nos presenta uno de los mejores cuadros del Madrid y la España del siglo XVII, pues entre los poderes de tal diablo se cuenta el de «levantar los tejados» y poner así al descubierto los recovecos de la vida española del momento: «*se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo estaba con menos celosías, y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras*».

e) *Otras novelas picarescas*

I. «*MARCOS DE OBREGÓN*». En el año 1618 apareció la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel (1550-1624), personaje conocido en los círculos

literarios y afamado humanista y poeta, además de músico en Salamanca. No todos reconocen en *Marcos de Obregón* una novela picaresca, pues, en general, está presidida por cierto optimismo intelectual y por un doctrinarismo caballeresco extraños no sólo al género, sino al Barroco español.

Estudiante, soldado, galanteador y escudero, el protagonista se mueve por tierras de España, Italia y Argel como lo había hecho el mismo autor; se trata, en definitiva, de una lectura por parte de Espinel de su propia vida, expuesta desde una forma narrativa de gran éxito en el siglo XVII. Es de destacar el claro estilo del cual hace gala la obra «por no poner en cuidado al lector para entenderlo». Como en otras novelas contemporáneas, Espinel interpola en *Marcos de Obregón* relatos de diversos tipos, en este caso directamente relacionados con el desarrollo de la acción.

II. LAS NOVELAS DE SALAS BARBADILLO. El madrileño Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) nos ha dejado la novela picaresca *La hija de Celestina* (1612), cuya protagonista es la joven Elena. La obra nos revela las evidentes dotes de narrador de Salas Barbadillo, quien no sólo excluye la digresión, sino que tampoco deja decaer la agilidad ni la equilibrada rapidez narrativa en ningún momento. Excelente observador de vena irónica, el autor nos ha dejado en Elena, mujer de vida despreocupadamente deshonrosa, uno de los más logrados personajes de la picaresca española.

La predisposición de Salas Barbadillo a la narración queda igualmente patente en el resto de su producción, no toda ella clasificable como picaresca (cercana al género puede situarse *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*); la obra que le reportó mayor éxito en su época fue *Don Diego de noche* (1625), colección de novelas cortas.

III. LAS NOVELAS DE CASTILLO SOLÓRZANO. Dedicado plenamente a la literatura, pero sobresaliente de forma especial en la narrativa, Alonso del Castillo Solórzano (1584-1648?) fue uno de los autores de mayor éxito en la novela picaresca del Siglo de Oro; en su obra narrativa, con todo, pueden localizarse contaminaciones de otros géneros, como el de la novela cortesana —cercana a la comedia de aventuras— y el de la novela costumbrista.

A Castillo Solórzano se le debe la consagración definitiva del protagonista femenino en el género; tres de sus novelas picarescas tienen por personaje central a una mujer: *Las arpías de Madrid* (1631) es la menos lograda de ellas; pero *La niña de los embustes* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642) —cuyas protagonistas son, respectivamente, Teresa de Manzanares y Rufina— se cuentan entre las novelas picarescas reseñables en este siglo XVII. *La garduña de Sevilla*, continuación de las *Aventuras del bachiller Trapaza*, presenta, además, la novedad de romper con el autobiografismo para narrar desde la tercera persona, con una diversidad de planos que presta al género mayores posibilidades que la narración en primera persona.

IV. «ESTEBANILLO GONZÁLEZ». La última de las novelas picarescas (hasta que Torres Villarroel, en el siglo XVIII, «entierre» el género); esto es, la que parece resumir todas las anteriores al tiempo que las contradice, es el *Estebanillo González*, obra de un bufón del mismo nombre. Autobiográfica en todos los sentidos, nos ofrece una visión del mundo y, en concreto, de la sociedad española del XVII, amarga y desolada: así se manifiesta en su misma estructura, desordenada e incluso caótica, evidentemente falta de solidez.

Estebanillo González es ya, más que un pícaro, el portavoz de un mundo en descomposición negativo y casi irreal; ante este panorama, el personaje no justifica su condición, sino que se dice llamado a ella: desaparece toda posible ejemplaridad en un mundo desordenado y vil, presentado al desnudo en la amoralidad merced a la cual triunfa Estebanillo; éste, al contrario que la mayoría de los protagonistas de la novela picaresca, logra la condición ambicionada desde el comienzo del relato, y precisamente gracias a su misma carencia de virtud.

3. Otros géneros narrativos

a) *La novela corta*

I. MARÍA DE ZAYAS. El ejemplo de novelización que Cervantes proporcionara con sus *Novelas ejemplares* habría de ser seguido muy de cerca por la primera narradora que la historia literaria castellana nos ofrece: María de Zayas y Sotomayor (1590-1661?), maestra de la novela corta en este siglo XVII. Debió de nacer en Madrid, y probablemente perteneciese a una familia noble; era ya admirada en la vida literaria de la primera mitad del siglo, amistando con algunos personajes relevantes de las letras del Siglo de Oro. Acérrima defensora del orden social establecido y consciente de la decadencia nacional, esta aristócrata añora fervientemente los tiempos pasados; al mismo tiempo se afirma como la primera intelectual «feminista» española, defendiendo —su obra es un ejemplo— el derecho de la mujer a la cultura y a desempeñar cargos de responsabilidad.

Sus dos colecciones de novelas, *Novelas ejemplares y amorosas* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647) corresponden al género de la novela amorosa, con no poca frecuencia de cierto regusto marcada y sugestivamente erótico. María de Zayas sigue en ambas colecciones la fórmula estructural, plenamente clásica, ya configurada en Italia por Boccaccio: unos galanes y unas doncellas se reúnen durante unos días en Madrid para entretener a una amiga enferma; de ahí surge el conjunto de cuentos (entiéndase, novelas cortas), todos ellos con la mujer como centro de la acción. Las *Novelas ejemplares y amorosas* presentan mayor optimismo y apasionamiento que los *Desengaños*, en los cuales la mujer será siempre burlada; más

pesimistas, en ellos la autora da consejos prácticos para defenderse de los hombres y sus argucias. Nunca encontraremos en la obra de María de Zayas el moralismo frecuente en la prosa del siglo XVII español; sino, muy al contrario, un vitalismo de tipo materialista —más escéptico en los *Desengaños*— que proporciona a su obra una sinceridad, amenidad y vigor de los que carecen otras producciones narrativas.

II. OTROS NOVELISTAS. Autor de éxito en la picaresca (*Epígrafe 2.e.III.*), no podemos dejar de lado a Castillo Solórzano, cuyas novelas cortas, compuestas en base a una «ejemplificación» de tono moral, gozaron de gran favor; como María de Zayas, distribuye sus relatos siguiendo un leve hilo argumental, al estilo de Boccaccio en su *Decamerón*. Sus colecciones más reseñables son *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Noches de placer* y *Fiestas del jardín*, todas ellas publicadas en el período que va de 1625 a 1634.

Aunque menos interesante que la de María de Zayas, la obra narrativa de Gonzalo de Céspedes y Meneses (1585?-1636) también destaca en el Barroco español; sus seis *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) siguen de cerca el modelo ensayado y consagrado por Cervantes. También se le debe la composición del *Poema trágico del español Gerardo* (1615), renovación, en época tardía, del ambiente sentimental de la historia de Teágenes y Cariclea; por el contrario, su novela *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626) impresiona por el macabro realismo de muchos de sus episodios.

Tono similar al de esta última obra revisten las sombrías *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal Lozano; el protagonista, Lisardo, queda definido por su hastío vital y por su destructor apasionamiento amoroso —notas que aprovechó el Romanticismo en obras de Zorrilla y Espronceda que recogen el asunto de la contemplación, por parte del protagonista, de su propio entierro—.

b) *La novela costumbrista*

La tendencia a seguir calificando como «novela» un modelo de prosa que, como la costumbrista, hoy no identificamos como narrativa, se debe al hecho de que tal género se adscribiera en el siglo XVII a fórmulas novelísticas (especialmente la picaresca).

Uno de los autores más representativos fue Juan de Zabaleta (1610?-1670?), que con sus obras *El día de fiesta por la mañana* (1654) y *El día de fiesta por la tarde* (1660) nos ofrece unos interesantísimos documentos de la vida social del reinado de Felipe IV; su sátira se halla muy suavizada, tendiendo preferentemente a lo documental.

Pero acaso la más significativa de las novelas costumbristas sea *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, libro misceláneo donde cabe de todo: formalmente, encontramos diálogos, descripciones y narración; genéricamente participa de la picaresca, la novela sentimental, los libros de viajes, etcétera; y, sobre todo ello,

predomina el afán de presentar el mundo social español. Parecida orientación sigue *El pasajero* (1617) de Cristóbal Suárez de Figueroa, estructurado más uniformemente en base al diálogo de corte clasicista. Y, por fin, la *Guía y avisos de forasteros* (1620) de Antonio Liñán y Verdugo, cuadro de la sociedad madrileña (sobre todo, del mundo picaresco integrado por fulleros, tahúres, rufianes, etcétera).

4. La obra en prosa de Quevedo

Como para su poesía (*Epígrafe 4 del Capítulo 1*), resulta difícil establecer una clasificación clara de los aspectos, temas e intenciones de la obra en prosa de Quevedo, ejemplificadora muestra de la complejidad de nuestro Barroco literario, de su diversidad temática y, sobre todo, de su extremosidad.

La prosa de Quevedo aborda diversos temas y se sirve de diferentes tonos, entremezclándolos de forma asombrosa, y más aún en una época en la que el clasicismo —en el que el autor se había formado— impelía a la complejidad de las disciplinas del saber: temas morales y filosóficos, políticos, religiosos, etc., se confunden frecuentemente en una misma composición que, además, puede adoptar un tono ya grave y serio, ya jocoso, festivo o fuertemente satírico. Añádase, en el caso de Quevedo, la particular significación humanista de su tendencia al moralismo: para nuestro autor, la literatura no puede apartarse, por su propia naturaleza, de tal carácter moral, puesto que es fin inesquivable de toda producción literaria (por ello prestó mayor atención a su obra en prosa que a la poesía, considerada por él —como por otros autores del Siglo de Oro— «entretenimiento» propio del hombre de letras, pero nunca «ocupación»).

a) Biografía

Francisco de Quevedo y Villegas nació en 1580 en Madrid, donde su padre ocupaba cargos importantes en la corte; en la Universidad de Alcalá estudió Humanidades (prestando especial atención a las lenguas clásicas y modernas) y en la de Valladolid amplió estudios de Teología.

Tras el traslado definitivo de la corte, Quevedo vivió en Madrid hasta 1611, donde era ya literariamente conocido por su poesía y, quizá, por el *Buscón*. Cortesano de origen y por vocación, político incansable e influyente en los círculos de palacio —era amigo personal del duque de Osuna, al que admiraba, y llegó a ser secretario personal del rey—, cayó en desgracia y fue desterrado a la Torre de Juan Abad en 1620.

Cuando en 1621 muere Felipe III y se encarga del gobierno el conde-duque de Olivares, Quevedo vuelve a Madrid; publica por estos años el *Buscón* y los *Sueños*. Poco más tarde, entre 1639 y 1643, se le encarcela de nuevo al encontrar el rey

Felipe IV una composición satírica dirigida contra él y que se le atribuyó a Quevedo. Aunque tras la caída del conde-duque se le libera, el escritor no vuelve a Madrid, sino que, enfermo y cansado, se retira a la Torre de Juan Abad, muriendo en Villanueva de los Infantes en 1645.

Conocedor de la vida palaciega y sus intrigas, y formado en el humanismo clasicista, Quevedo derivó pronto al escepticismo y al desencanto, potenciados además por su aspecto físico —sus dos piernas sufrían una tara deformante—. Lector infatigable, intelectual reflexivo y espectador imparcial pero agrio de la vida nacional, se erigió pronto en una de las conciencias más lúcidas del país, procurándose por ello las envidias y enemistades que le valieron muchas de sus desgracias.

b) *Los «Sueños»*

Por delante incluso del *Buscón*, la obra que le proporcionó a Quevedo un mayor éxito en su tiempo fueron los *Sueños*, acaso la obra satírica más lograda de las compuestas por el autor. Y ello es así, en primer lugar, por el tema que desarrolla (la descalificación, en clave irónica, de prácticamente toda la sociedad de su tiempo); en segundo lugar, por la complejidad de la obra y su perfecta estructuración. Compuesto el texto original para 1610, la censura impidió su publicación por considerar que muchos de los fragmentos resultaban irreverentes para con relevantes estamentos sociales, especialmente la Iglesia; este hecho posibilitaría la profundización y reflexión serena sobre los aspectos no sólo satíricos, sino también estructurales y argumentales, hasta su corrección definitiva aprobada en 1627.

El primero de los «sueños», el *Sueño del Juicio Final* (llamado *Sueño de las calaveras* en la versión corregida) es el más antiguo de los que integran el conjunto de la obra; en él Quevedo se constituye en juez irónico y sarcástico de los llevados al tribunal celestial, condenando a casi todos y salvando a muy pocos. Se trata, en definitiva, de un recurso para la presentación de una galería de tipos humanos en la cual, por el asunto, abundan las tintas pesimistas.

En *El alguacil endemoniado* (cuyo título pasó a ser *El alguacil alguacilado*) se nos presenta una «posesión» diabólica realizada de mala gana, pues el demonio se encuentra encerrado en el cuerpo del alguacil como castigo. El autor se constituye en interlocutor, exponiendo el diablo, por boca del alguacil y en clave humorística, las condiciones de vida infernal y las razones que llevaron a los condenados al reino de las tinieblas.

Para la construcción del escenario del *Sueño del Infierno* (o *Las zahúrdas de Plutón*, según la edición), Quevedo se sirve de la antigua alegoría de los dos caminos, difícil y abrupto uno, fácil y agradable el que irremediablemente lleva al infierno. Desde ese lugar contempla el autor la galería de tipos infernales, considerando ahora a clases enteras y descalificando a una sociedad cuyo mayor pecado, más que la

maldad, es la inconsciente estupidez del que no columbra su propio estado.

El mundo por de dentro recurre a la personificación del Desengaño como un viejo maltratado que acompaña a Quevedo en un paseo por la calle de la Hipocresía. Desde allí, gracias a la intervención de su acompañante, contempla el mundo social tal cual es, sin la máscara de hipocresía que siempre lo cubre: «todo el hombre es mentira por cualquier parte que examines, si no es que ignorante como tú creas las apariencias».

El *Sueño de la Muerte* (que, con la censura, pasó a llamarse *Visita de los chistes*), insiste sobre este tema de la hipocresía; compuesto entre 1621 y 1622, es quizás el más logrado de los episodios descriptivos de la obra. La muerte, centro y fin de todo, le sirve a Quevedo para la más pesimista presentación de la sociedad del momento; en el aspecto formal, esa misma muerte deformante y a la vez niveladora le insta a los recursos más extremos (constantes hipérboles y juegos de palabras que trastocan el sentido de una realidad sólo aparentemente inamovible). Por debajo de todo ello —no en balde es el último episodio de la obra— late una suprema desesperanza vital y un evidente descreimiento social, resumen final de todos los *Sueños*. A pesar del humor y la sátira, en ellos expone Quevedo una sentida concepción del mundo, proponiendo, desde la ironía, una renovación de los modos de comportamiento humano.

c) «*La Hora de todos y la Fortuna con seso*»

En la «fantasía moral» *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, publicada póstumamente en 1650, se imbrican una serie de tópicos y asuntos literarios propios de la tradición occidental desde el clasicismo grecorromano, y por ello difíciles de deslindar en muchas ocasiones. Quevedo se sirve de la mitología clásica para contemplar lo que sería del mundo de suspenderse la «rueda de la Fortuna»: Júpiter accede en una asamblea de los dioses a que la Fortuna deje de actuar durante una hora, para comprobar si el mundo marcha mal por ser ella tan inconstante; durante ese intervalo, cada uno tendrá lo que se merece, pues Fortuna no podrá arrebatárselo.

La novedad de *La Hora de todos...* de Quevedo no se halla sólo en la tergiversación en clave humorística del tema, sino, sobre todo, en las consecuencias morales que se desprenden del final: el mundo marcha, como puede, con la Fortuna de por medio; cuando ésta desaparece, los hombres dejan de comportarse según la «apariencia», y campean a sus anchas según les dicta su propio ser individual. Como afirma Júpiter tras la prueba, «Para satisfacción de las quejas de los mortales, que pocas veces saben lo que nos piden, basta este poco de tiempo, pues (...) la hora y la prosperidad los hace hacer lo que si las hubieran alcanzado siempre hubieran hecho».

d) *Obras filosóficas: religión y política*

Las obras más pretendidamente profundas y serias de Quevedo (que a la vez son

las más numerosas) nos ofrecen aspectos claramente relacionados con los de su obra jocosa, de tal forma que resulta muy difícil separarlas de forma tajante. En general, estas obras están presididas por un tono reflexivo del que —a primera vista, y por lo menos intencionalmente— están desprovistas sus obras burlescas; sin embargo, la filosofía que ambos tipos de producción rezuman es idéntico: un escepticismo y un estoicismo realmente asumido y proveniente, además, de su formación clasicista.

I. OBRAS ASCÉTICO-RELIGIOSAS. A caballo de filosofía, moral y religión compuso Quevedo uno de los tratados más claros en la exposición de su ideal estoico, *La cuna y la sepultura* (1634). En su reflexión sobre la vida humana como paso necesario hacia la muerte duradera, Quevedo destaca los dos hitos realmente trascendentales de la existencia humana, cifrados por dos figuras metonímicas: la «cuna» —nacimiento—, y la «sepultura» —muerte—. Ambas son realidades inexcusables, además de necesarias entre sí, por lo que todo ser llamado a la existencia lo está también a la muerte; entre cuna y sepultura se halla el tránsito, esa vida a la que el hombre presta tanta atención y que, según Quevedo, por su transitoriedad, debiera estar presidida por el desprecio y el despego.

Como edificación y ejemplificación sobre el tema estoico de la existencia desapegada y humilde —de elaboración neocristiana a partir del latino Séneca—, compuso Quevedo algunas hagiografías, siendo las más conocidas la *Vida de Santo Tomás de Villanueva* y la *Vida de San Pablo*; la primera nos ofrece muestras de algunos de los más rotundos fragmentos en prosa de la obra de Quevedo; la segunda contrapone las figuras del diablo, ángel caído, y San Pablo, quien cae para levantarse a la vida cristiana.

Más especulativa, *Providencia de Dios* gira en torno a ideas teológicas de mayor envergadura; dividida la obra en dos partes, en la primera demuestra la existencia de Dios para, en la segunda, referir la intervención de la providencia divina en la vida humana.

II. OBRAS HISTÓRICO-POLÍTICAS. Una de las obras más ambiciosas de Quevedo habría de tener como tema la teoría política, según un pensamiento cercano al absolutismo y justificador, en cualquier caso, del tradicionalismo y la jerarquía establecida. En *Política de Dios y gobierno de Cristo* (1617 y 1635, ampliada en 1626 con el título *Tiranía de Satanás*) ofrece Quevedo su teorización sobre un sistema de gobierno en el cual el Rey representa en la tierra el poder divino y, por ello, absoluto, aunque vinculado en todo momento —en vía cristianizante— al pueblo sobre el que gobierna. La obra, que fue la más leída de Quevedo, tomaba como modelo a Cristo Rey, esto es, no sólo cristianizaba el sistema, sino que brindaba el modelo cristiano por antonomasia. La idea, por tanto, era la de animar al rey a dedicarse por completo a su pueblo, proponiendo en la figura de Jesucristo virtudes evangélicas contrapuestas a las pasiones suscitadas en torno al poder real: «el Rey es persona pública, su

Corona son las necesidades de su reino, el reinar no es entretenimiento, sino tarea; mal Rey es el que goza sus estados, y bueno el que los sirve».

Por su parte, la *Vida de Marco Bruto* fue la obra preferida de Quevedo; se trata de una traducción glosada del fragmento correspondiente de las *Vidas paralelas* de Plutarco. En base a la biografía del conspirador, expone ideas políticas sobre la razón de Estado y sobre otras cuestiones de índole moral desprendidas del gobierno, su función y su razón de ser.

Podríamos aún incluir los *Grandes anales de quince días*, que refieren asuntos de la vida política durante el reinado de Felipe IV, infiriendo de ellos conclusiones morales; el *Chitón de las Taravillas*, que estudia con profundidad las causas de la decadencia española; y, por terminar, *España defendida*, obra inconclusa donde exalta fervientemente nombres y sucesos de la España pasada, mientras que a la presente la concibe como desdichada en la caducidad a la cual se ha visto arrastrada por la calumnia y la envidia —sobre todo extranjeras—.

e) *Otras obras*

No deberíamos dejar de citar aquí obras de carácter burlesco difundidas en forma de libelo, de gran resonancia en su tiempo: concretamente, sátiras dedicadas a Góngora y a sus seguidores, como la *Perinola* o, especialmente, la *Aguja de navegar cultos*, que se abre con el conocido poema «Quien quisiere ser culto en un solo día, / la jeri (aprenderá) gonza siguiente...». Sobre el cultismo trascendido a esferas no poéticas concibió *La culta latiniparla*, donde satiriza los ridículos modos de expresión culteranistas que invadieron algunos círculos cortesanos y académicos.

Menos significativas que otras obras serias, merecen citarse todavía su tratado político *El mundo caduco y desvaríos de la edad*, sobre las relaciones diplomáticas con Venecia; y su «fantasía» *Las cuatro pestes del mundo y los cuatro fantasmas de la vida*, aguda disertación sobre la envidia, la ingratitud, la soberbia y la avaricia —«pestes»— y sobre la muerte, la pobreza, el desprecio y la enfermedad —«fantasmas»—.

5. La historiografía española en el siglo XVII

El género historiográfico se caracterizará en este siglo XVII por la subjetividad — más o menos marcada— mediante la cual concibe su historia todo el Barroco europeo. En España, la crisis nacional suele conllevar un apasionamiento que elimina de la producción histórica la objetividad que sería de desear; por otra parte, y en contacto con lo histórico, no resulta extraño encontrar relaciones, biografías, cartas, diarios, etc., que revelan el progresivo enfrentamiento del individuo con los sucesos que lo envuelven.

a) *La historia española*

A Francisco de Moncada (1586-1635), noble catalán que desempeñó cargos diplomáticos en Alemania, se le debe la *Expedición de catalanes y aragoneses contra griegos y turcos* (1623); aunque en la obra inserta la participación de sus ascendientes en la empresa, su excelente documentación lo señala como el más objetivo de los historiadores del Barroco español. Por otra parte, su tendencia a la dramatización hace ganar a la obra en amenidad lo que pierde en rigor expositivo.

La otra gran obra histórica del siglo XVII en España viene de la mano de un escritor portugués, justo en el momento en que la Corona de Portugal había sido asumida por la española. La *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*, de Francisco Manuel de Melo —quien participó como soldado español en la sofocación del movimiento—, consigue la objetividad apetecida pese a contemplar el hecho a la luz de la experiencia del autor. La obra destaca (paradójicamente, al tratarse de un escritor extranjero) por el excelente uso de la lengua, uno de los ejemplos más claros del castellano del siglo XVII.

Menos significativo, Luis Cabrera de Córdoba (muerto en 1623) es autor de una *Historia de Felipe II* sobre el período que va del siglo XVI al XVII. La escritura es plenamente barroca en su detallismo casi sensualista, ofreciéndonos datos minuciosos sobre diversos aspectos sociales del momento.

b) *Últimos cronistas de Indias*

Tras las grandes crónicas americanas del Renacimiento, con su tono que va desde la admiración y la sorpresa al intento de comprensión de la «nueva realidad» (Volumen III, *Epígrafe 5.b. del Capítulo 3*), sólo merecen ser reseñadas dos obras históricas sobre los países americanos, ambas (muy distintas) digno cierre de la historiografía «de Indias» en el Siglo de Oro.

I. EL INCA GARCILASO. La obra del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) sigue en todo la trayectoria de asimilación de la realidad americana ensayada por los historiadores precedentes; sin embargo, invierte su sentido, puesto que el Inca Garcilaso, hijo de un noble capitán español, era descendiente de la familia real inca (su madre, Isabel Suárez, se llamaba en realidad Chimpú Oclló, nieta de uno de los últimos emperadores). Criado por su madre, desconoce por completo la cultura española hasta los doce años, cuando su padre lo reclama; en 1560, muerto el noble español, se traslada a España e ingresa en el Ejército con la pretensión de ser reconocido oficialmente como heredero de sus familias paterna y materna. La producción del Inca Garcilaso, en su intento de justificar un poder político y religioso

basado en la confluencia de culturas, fue considerada peligrosa y prohibida por la Inquisición en el siglo XVIII (forjador, en algún sentido, de una cierta conciencia independentista, en sus ideas se basó la posterior rebelión de Tupac Amala, descendiente de la dinastía).

Sus producciones historiográficas ofrecen una visión original de la realidad americana, interpretándola en clave «mestiza» —por así decirlo— en su equilibrio entre los elementos autóctonos de la cultura incaica y los occidentales propios de la española. Sus *Comentarios reales* (1609) intentan demostrar la trascendencia política no sólo del territorio peruano, sino también de la civilización incaica que lo ha conformado; insiste sobre la prosperidad del Imperio indígena, su nivel cultural y la «nobleza» aristocrática del pueblo (y, por tanto, de la dinastía que lo regía). Da relieve —buscando justificar sus propias reivindicaciones— al carácter profundamente religioso de los incas, señalándolos como pueblo escogido por Dios, quien se serviría de los españoles como mero instrumento de evangelización.

Tal justificación sigue en su *Historia General del Perú* (1617), dedicada a la Virgen; se centra ahora en aspectos más concretos de la historia reciente del Perú: expone y estudia la organización social incaica, así como su tarea unificadora en los territorios que abarcó el Imperio; las conclusiones quedan subordinadas al enaltecimiento de la raza, que estaría así —como ninguna otra de las americanas— en óptima disposición para asimilar la desarrollada cultura cristiana occidental.

II. ANTONIO DE SOLÍS. La obra de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) se halla en el extremo opuesto a la del Inca Garcilaso; Solís, que nunca había salido de España, sólo conoce la historia del continente a través de las fuentes escritas. Su *Historia de la conquista de México* (1684) es, con todo, un monumento tanto de erudición, investigación y clarificación científica, como de brillante y pulido estilo barroco. Solís llega con su relato hasta la rendición de México, concibiendo la historia a modo de epopeya, y a sus protagonistas —Hernán Cortés, en este caso— como verdaderos héroes.

6. Prosa didáctica, moral y religiosa

a) Saavedra Fajardo

El murciano Diego Saavedra Fajardo (1588-1648), hombre de leyes inmerso en la vida política de su tiempo —estuvo destinado como diplomático en diversos países europeos y desempeñó el cargo de consejero de Indias—, se dedicó de manera notable a la literatura de tipo didáctico, convencido como estuvo de que todo tiene finalidad, también la literatura.

La primera obra por él compuesta fue la *República literaria*, publicada póstumamente con atribución a otro autor; se trata de una fantasía satírica en la cual el autor es llevado a la República de las letras, donde contempla los trabajos que cada libro allí acarrea. Ataca ferozmente a los malos autores —que para Saavedra Fajardo eran muchos— y achaca los males españoles a la inconsistencia de su cultura, incapacitada para desarrollar el entendimiento humano.

Como político, su mejor obra se orienta hacia la teoría, expuesta en su *Idea de un príncipe político cristiano* (más conocido por su subtítulo de *Empresas*); consiste en un tratado alejado, por su clave política, del resto de las obras del momento, que subordinaban la razón de Estado a la moral. Saavedra vuelve, en cierto sentido, a la teoría maquiavélica por la cual «el fin justifica los medios»: el «príncipe» debe actuar como tal, a ello insta el autor mediante la «empresa», esto es, gracias a ejemplos de moral concreta para cada caso —las *Empresas* recogen toda su vida de experiencia política—, lejos, por tanto, de los valores absolutos.

Frío y conceptista, el estilo de Saavedra Fajardo abandona todo formalismo para centrarse en la profundidad de ideas; la lengua de la que se sirve, violenta en muchas ocasiones, intenta captar la atención de forma un tanto oscura, pero buscando del lector en todo momento la actitud reflexiva a la que se subordina el conjunto.

b) Gracián

I. VIDA Y OBRA. Baltasar Gracián nació en 1601 en Belmonte (Calatayud), y realizó sus estudios probablemente en Toledo; en 1619 ingresó en la Compañía de Jesús, en la que no profesa hasta 1635 por haber prescrito su noviciado. Sus primeros años de sacerdote los pasa en Huesca, donde toma contacto con determinados círculos literarios; allí debió de componer *El Héroe*, *El Político* y —más tarde— *El Discreto* y *El Criticón*; en Valencia, donde también residió, compondría la *Agudeza y Arte de ingenio* y algunos escritos que formarían parte del *Oráculo manual*. Al final de su vida, sus relaciones con la Compañía, que nunca habían sido ejemplares, comenzaron a deteriorarse gravemente, viéndose obligado a ocultar su identidad a la hora de publicar. En el año 1658 se le confina en Graus, pero, congraciado con la Compañía, pasa al colegio de Tarazona, donde muere a finales de ese mismo año.

La producción de Gracián significa el equilibrio definitivo y ejemplar de dos estilos que, como el «conceptismo» y el «cultismo», parecían inconciliables. Conscientemente culto, Gracián se alejó en todo momento de los modos usuales de expresión, logrando resumir a la perfección con su obra la tendencia tanto a lo sensorial como a lo intelectual —esto es, potenciando equilibradamente forma y concepto—. En su obra existe, por tanto, abundancia formal (según la fórmula cultista), pero nunca sobreabundancia; porque, en definitiva, se pretende que la idea quede distanciada (según el ideal conceptista), pero nunca oculta ni ahogada.

II. «EL HÉROE». La primera de las obras de Gracián, *El Héroe* (1637), recoge ya la tendencia del autor a la producción de corte alegórico, aunque también evidencia una absoluta falta de concentración. Aunque intenta exponer un ideal humano, el personaje presentado no pasa de ser una abstracción utópica sin categoría de humanidad; se trata, en definitiva, de un ideal que anima a la virtud individual, pero nunca a la modélica. La obra se halla dividida en «primores», apartándose Gracián — como será usual— de divisiones convencionales y subrayando, por su parte, que *El Héroe* quiere aplicarse a una enseñanza que interesa al lector por su calidad moral («primor»).

III. «EL DISCRETO». El ideal humano expuesto en *El Discreto* (1646) se asemeja en casi todo al ya presentado en *El Héroe*; sin embargo, Gracián ha logrado humanizar el símbolo, tomando éste —frente a la abstracción utópica del anterior— dimensiones, características y proporciones humanas.

El «discreto» debe, según Gracián, disponer su vida de acuerdo con una condición intelectual estructurada en tres niveles fundamentales: por un lado, el contacto con los muertos (por medio del saber libresco); por otro, el contacto con el ser humano (mediante la observación de los otros); por fin, el conocimiento de sí mismo (en virtud de la introspección). Para la discreción no basta, por tanto, con las aptitudes innatas, sino que debe ser desarrollada, además, en base al entendimiento y la reflexión sobre diversos aspectos del mundo; de esta intelectualización surge una visión escéptica y desengañada que determina, en última instancia, toda sabiduría y discreción humanas.

IV. «EL CRITICÓN». La más ambiciosa de las producciones de Gracián, por la que todavía hoy se le reconocen los mayores méritos, es *El Criticón* (1651-1657), obra hacia la que confluye toda su anterior experiencia en la prosa; encontraremos en ella temas, preocupaciones y aspiraciones prácticamente comunes al resto de sus obras, radicando su importancia en su especial y definitiva imbricación, la más lograda de entre su producción.

El Criticón es, en esencia, un extenso relato alegórico dispuesto en forma dialogada —que recuerda, aunque de lejos, los moldes renacentistas—; este tipo de producciones, muy frecuente en otros países europeos —especialmente protestantes— con idénticos fines didácticos, se construye en base a la acumulación de símbolos y va penetrando, por medio de ellos, en complejas realidades intelectuales (según la idea medieval del didactismo, aunque reelaborada desde presupuestos literarios modernos).

El símbolo fundamental, usual en otras producciones renacentistas y barrocas, es el de la vida humana como peregrinación, sirviéndose de la idea de las «edades» del hombre (aquí expresada alegóricamente por medio de las estaciones). Por este discurrir vital «caminan» los dos protagonistas —uno con mayor peso que otro,

según veremos—: Andrenio, símbolo del hombre en estado primitivo, instintivo y pasional; y Critilo —nombre derivado del término «crítico»—, personificación del ser humano en tanto que racional y, por ello civilizado. Ambos, enfrentados con el mundo que se les presenta en las páginas de *El Criticón*, van ganando en virtudes hasta llegar a su conclusión, al eje de la obra: el desencanto, punto de confluencia de ambos personajes (tomado por Gracián como virtud fundamental del hombre moderno, escéptico por naturaleza).

Gracián —en línea con el pensamiento de su época— confía en la virtud del desencanto como única salvaguarda posible del ser humano en su choque frontal (y no deseado) con la realidad de los «otros». Al igual que en tantos relatos alegóricos modernos, el peregrinaje de los personajes de Gracián termina en Roma, símbolo a su vez ineludible de la perfección espiritual (el desencanto como superación de todas las pasiones) y de la perfección cultural (el desencanto se trasciende en la dedicación a disciplinas que elevan la naturaleza humana, especialmente las artísticas, las cuales, al re-crear la realidad, la transforman en sentido ideal).

V. OTRAS OBRAS. En 1640 Gracián publica *El Político D. Fernando el Católico*, obra fríamente discursiva y academicista; dividida en «realces», incluye cartas, discursos, razonamientos, etc. Probablemente pensada para una lectura pública, *El Político* se conforma, a la vez que como panegírico de las virtudes del monarca, como tratado político entremezclado de biografismo al estilo barroco, esto es, aprovechando las notas que la vida del monarca ofrecían para el comentario sobre aspectos generales de teoría política.

El *Oráculo manual* (1647) fue una de las obras más difundidas de Gracián, y llegó a influir sobre gran número de autores europeos. Las máximas del *Oráculo* —aplicadas a diversas finalidades— están entresacadas de fuentes cultas y populares, dando así cabida tanto a aforismos de autores cultos (antiguos o modernos) como a refranes reelaborados y comentados que adquieren categoría de producción literaria.

También en 1647 aparecía —en su edición definitiva— la *Agudeza y Arte de ingenio*, obra significativa que elabora una teoría cercana al conceptismo literario según lo entendía Gracián: alaba a los autores cultos, pero subordinando el cultismo al sentido conceptual e insistiendo en que la obra perfecta se apoya «más en la sublimidad del pensamiento que en la delicadeza del artificio».

c) Ascéticos y místicos

Sin la trascendencia de la del Renacimiento, la literatura religiosa española daría en el Barroco algunas producciones que, todavía hoy, merecen recordarse; sin embargo, faltan en este momento la profundidad y sinceridad espirituales que animaron los principios de la Contrarreforma. Ésta, plenamente oficializada y «cerrada» en filas ya en el Barroco, produce una serie de fórmulas más o menos

arquetípicas, fijas en la mayoría de las ocasiones y, por ello, deudoras en su mayor parte de una vía de pensamiento tradicionalista.

Sor María Jesús de Ágreda (1602-1665) es acaso uno de los personajes más pintorescos de nuestro siglo XVII; con su dulzona *La mística ciudad de Dios*, novela piadosa en torno a la vida de la Virgen (se decía inspirada por ella misma), se procuró la atención de Felipe IV, quien consultó sobre diversos asuntos —algunos de Estado— a la polémica monja.

Más trascendencia obtuvo en nuestro país la obra de Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), de padres alemanes, jesuita de vida ejemplarmente austera que se dedicó a la enseñanza durante largos años. Si de Nieremberg no podemos decir que llegara a ser un místico, su espiritualidad se inserta en vías de ascetismo cristiano. Entre sus obras espirituales destacan *Vida divina y camino real para la perfección* (1633) y *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1643); pero quizá tenga más importancia literaria una obra biográfica considerada como de las mejores de nuestro Siglo de Oro, la *Vida de San Francisco de Borja*, antes duque de Gandía, sobre la figura extraordinariamente atractiva de la época de Felipe II.

Entre los últimos escritores místicos habrá de recordarse al heterodoxo Miguel de Molinos (1628-1696), sacerdote que dio a conocer en Roma su doctrina quietista; tal doctrina, que intentaba armonizar las consecuencias del libre albedrío con las del providencialismo, fue luego teorizada por escrito en su *Guía espiritual*.

1. Vida y obra

En el año 1562 nacía Lope Félix de Vega Carpio en Madrid, en el seno de una humilde familia (su padre, frente a las pretensiones linajudas que Lope siempre mostró, era bordador); estudió en Alcalá, posiblemente en vistas a ordenarse sacerdote, pero abandonó la carrera eclesiástica —según él mismo afirma— por una mujer. Vitalista por naturaleza, Lope estuvo siempre en el candelero desde sus años de juventud, tanto por razones literarias como por asuntos amorosos, debiendo adelantarse que, en la mayoría de los casos, Lope acompañó sus experiencias vitales de su correspondiente experiencia literaria: su pasión por la vida, el entusiasmo vital con que se entrega a cualquier manifestación de la realidad, es acaso la nota más característica de su producción. Lope no fue nunca, por su propia naturaleza, un escritor reflexivo; al igual que, por su formación, no pudo alcanzar la denominación de «culto» a la que siempre aspiró. Su obra dramática, la más extensa y la que le supondría su fama universal, no gozó de su preferencia, reservada para obras poéticas cultas que hoy nos parecen lo menos logrado de su producción.

Entre 1584 y 1587 mantiene relaciones con Elena Osorio, mujer casada y conocida actriz que lo puso en contacto con el mundo del teatro; la ruptura sentimental desató en Lope una ira irrefrenable que originaría su primer gran escándalo. Habiendo escrito unos versos insultantes contra ella y su familia, se le juzgó y fue condenado al destierro, al que marchó con Isabel de Urbina, raptada y abandonada a los quince días; con ella se casaría por poderes desde Lisboa. Vuelve a España, viviendo, junto a Isabel, en Valencia —ciudad en la cual se relacionaría con el «grupo valenciano» de dramaturgos que tanto habría de influir en su comedia (*Epígrafe 2.c.I. del Capítulo 4*)—.

Cuando Isabel muere en 1595, Lope regresa a Madrid gracias al perdón de la familia de Elena Osorio; allí comienza su nueva etapa literaria, orientada en un primer momento a la comedia: su éxito en el género le proporciona no sólo la fama, sino también el dinero necesario para vivir más que desahogadamente. Compone obras cultas como *La Arcadia* y traba contacto con poetas entre los que destaca Góngora, acaso uno de sus mejores amigos de estos primeros años de vida literaria. En 1598 vuelve a casarse, aunque su matrimonio con Juana de Guardo, a quien no dedicó ni una sola composición, parece responder a motivos de interés, por más que

la pareja fuese estable; estando casado, mantiene relaciones con Micaela Luján, también actriz y otro de sus grandes amores, de la que tuvo cinco hijos y con la que debió de romper sobre 1608.

Juana de Guardo muere en 1613, y su muerte, junto con la anterior de Carlos Félix, su hijo más querido, le supuso una seria crisis de valores: Lope forma entonces parte de diversas asociaciones religiosas, en una actitud de sincero arrepentimiento probablemente madurada desde hacía tiempo. En 1614 prepara su ordenación sacerdotal (al mismo tiempo, lo que nos puede dar una idea de su contradictoria personalidad, era amante de Jerónima de Burgos); su vida consagrada tiene un buen comienzo, pero en Valencia vuelve a ver a una antigua amante y los escándalos se repiten.

Paulatinamente, la agitada vida de Lope va serenándose por su propia dinámica; sus relaciones con Marta de Nevaes, su último gran amor, le supone en el terreno literario el inicio de la etapa de consciente afianzamiento en su papel de poeta y dramaturgo popular. Reconociendo por fin que su modo de composición es mucho más libre y directo de lo que «aconsejaba» la preceptiva de la época, acaban sus crispaciones literarias y asimila su entronque con la lírica y dramática de carácter popular; en ella será el primero de su tiempo, mientras que los años le reservarán, gracias a tal producción, un lugar en la literatura universal. Lope, que durante toda su vida había querido ser el primero, el «poeta» español por antonomasia, repartiendo elogios e insultos según se le hiciese sombra o no en el género correspondiente; que se había servido de la literatura como arma arrojada contra los que descalificaban su obra; que había aspirado a la calificación de «culto» que los preceptistas le negaron...; Lope —decíamos—, encuentra en su pasión madura por Marta la dulcificación de sus afectos y el asentamiento de su vitalismo. En los últimos años de vida de la mujer, el poeta será su apoyo hasta 1632, cuando ciega y enloquecida muere Marta; la hija de ambos, Antonia Clara, se fugará poco después con un joven. Lope se quedaba solo hasta morir en 1635.

Dejaba Lope una extensísima obra —narrativa, poética y dramática— de logros muy desiguales; su fecundidad, de la que ya se asombraron sus contemporáneos, se debe a esa ansia continua de sobresalir en cualquiera de los géneros de la literatura barroca española. «Monstruo de Naturaleza» —como lo calificó Cervantes—, su actividad fue incansable, y su facilidad para el verso (poco trabajado, es cierto) ponía a su alcance cualquier empeño. Pero Lope descolló por su poesía lírica —especialmente, la de carácter popular— y por su teatro, género este último que creía «vulgar» aunque, evidentemente, le proporcionó los beneficios económicos gracias a los cuales pudo vivir desahogadamente. Justamente su desequilibrada vida nos descubre su participación en el Barroco español: no por una densidad (expresiva o intelectual, cultista o conceptista) inexistente en su obra, sino por su vitalismo sensualista; tachado de «superficial», literariamente Lope sólo respondió a su instinto, rehuyendo en todo momento cualquier tipo de norma o regla y

ofreciéndonos cómo el mejor portavoz de la libertad creadora del Barroco español.

2. La obra en prosa de Lope

De entre la ingente producción de Lope, su obra en prosa es la que merece menor atención; de logros más que discutibles, responde en conjunto a ese afán ya anotado de nuestro autor por hacerse con el magisterio en todos los géneros, sin que pueda conseguirlo en el narrativo.

Dos de las novelas de Lope se hallan compuestas, en distintos momentos de su vida, al estilo pastoril, cada una de ellas según modos de producción diferenciados. *La Arcadia* (1598) es una de sus obras de carácter culto más antiguas, y sigue — desde su mismo título— las convenciones del género puesto en boga en el Renacimiento europeo. Como el molde exigía, vierte en ella una trama real: la de los malogrados amores de don Antonio de Toledo, duque de Alba, frustrados por razones de Estado; Lope se incluye entre los personajes como el pastor Belardo, encargado de consolar literariamente a su compañero Anfriso, trasunto pastoril del noble. La acción —ya de por sí morosamente desarrollada— se interrumpe frecuentemente para incluir composiciones poéticas de tono bucólico. *Pastores de Belén* (1612) representa, por el contrario, el intento contrarreformista de trasponer el género «a lo divino», reelaborándolo según modelos bíblicos. Se trata de una fabulación religiosa, ingenua y sentimental, que responde en último extremo al momento vital de crisis religiosa que Lope atraviesa hasta 1613 o 1614.

El peregrino en su patria (1604) es un ensayo de novela bizantina que fue muy criticado por Cervantes, quien por estos años estaba trabajando en el *Persiles*; desplegó en su composición tal capacidad de erudición, que este cultismo retoricista habría de ahogar, en definitiva, la obra.

También la novela corta, según había sido configurada por Cervantes en España a través de los modelos de la *novella* italiana, fue objeto de la atención de Lope: el resultado son *Las fortunas de Diana* (incluida en su volumen de poemas *La Filomena*, 1621); *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* (que se incluyen en *La Circe*, 1624). Todas ellas satisfacen por su amenidad y fantasía, pero resultan poco verosímiles en el desarrollo de la acción.

La Dorotea (1632) es la más ambiciosa de las obras en prosa de Lope, debiendo advertirse que su autor la denomina «acción en prosa»; esto es, la define como modelo de teatro leído, heredero directo de la comedia humanista (que había dado lugar en España, en el siglo xv, a *La Celestina*, obra de la que Lope se serviría para la creación del personaje de la alcahueta Gerarda). Compuesta a lo largo de toda su vida, *La Dorotea* resulta la más directa de sus obras en prosa al aludir, en forma de diálogo, a sus azarosos amores con Elena Osorio (Dorotea).

3. Obra poética

En el aspecto poético, Lope de Vega es quizás el más «renacentista» de los barrocos españoles, posiblemente por esa tendencia a hacer de su experiencia —especialmente amorosa— materia poética (según había practicado la generación de poetas anteriores: Garcilaso, fray Luis de León, Herrera; y la lírica cancioneril del siglo xv). Al mismo tiempo, Lope es el más efectivo de los continuadores de la lírica tradicional, según cuyos modelos compuso sus mejores versos.

Recordemos que, pese a ello, Lope siempre aspiró a la distinción de «culto» que difícilmente se le dispensó; probablemente porque no se adscribe, ni formal ni ideológicamente, al cultismo o al conceptismo imperantes en su momento. Deja de lado el ornato expresivo de tipo gongorista, como igualmente desdeña la profundización conceptista en las ideas poéticas; su claridad expresiva no nace del enfrentamiento que el conceptismo consideraba necesario para la búsqueda de la «verdad» poética, sino que, muy al contrario, surge de un modo de apreciación del mundo presidido por la superficialidad vitalista.

a) Poesía narrativa

Lope nunca será recordado por su poesía épica, su más temprano intento para insertarse en la vía de producción poética culta; pocas de sus composiciones habrán de ser reseñadas entre este género poético al que se prestó poca atención durante el siglo xvii español (*Epígrafe 2.d. del Capítulo 1*).

Prueba de la invalidez, a grandes rasgos, del género épico en el Barroco español es el hecho de que la mejor de las obras épicas de Lope corresponda a una parodia del género (por otra parte, frecuente en otras literaturas europeas). *La Gatomaquia*, última de las composiciones épicas de Lope (incluida en sus *Rimas humanas y divinas* de 1634), hace gala de un humor despreocupado en todo opuesto a las pretensiones cultas que animan el resto de sus composiciones épicas anteriores. En siete cantos, narra la historia de Marramaquiz y Micifuz, los gatos enamorados de Zapaquilda, quien corresponde al segundo; a punto ya de celebrarse la boda, Marramaquiz rapta a la gatita y se la lleva a su fortaleza, inmediatamente sitiada por Micifuz; intervienen los dioses del Olimpo y finalmente Marramaquiz es muerto. Acaso los logros fundamentales de Lope en *La Gatomaquia* sean los recursos expresivos, muy acordes con la parodia de la épica culta; y la utilización de la silva, metro que, por su libertad de composición, permitía la variedad exigida por el tema.

Menos importantes son el resto de sus poemas narrativos, muy desiguales entre ellos; el primero de los que compuso Lope, *La Dragontea* (1598), intenta ser un poema patriótico sin llegar a conseguirlo: poco acertada fue la elección del personaje —el pirata inglés sir William Drake— aunque salvan al poema los fragmentos descriptivos, especialmente los que contienen referencias personales. *El Isidro*

(1599), poema narrativo de carácter religioso, quizá sea uno de los pocos destacables; muy difundido, presenta de modo popular y tradicional la vida de San Isidro Labrador, asunto que propiciaba un clima de realidad pastoril y bucólica más apropiada al pensamiento de Lope.

Los dos poemas anteriormente citados optan por una temática nacional, pero Lope también se aplicó a la presentación de asuntos directamente relacionados con la épica europea. *La hermosura de Angélica* (1602) entronca con la épica carolingia medieval reelaborada en Italia —en obras como el *Orlando enamorado* de Boiardo y el *Orlando furioso* de Ariosto— y difundida desde allí al resto de Europa. Igualmente, *La Jerusalén conquistada* (1609) retorna la *Jerusalén liberada* y la *Jerusalén conquistada* de Tasso; Lope introduce en el mundo de las Cruzadas a los reyes castellanos —que no participaron en ellas—, reelaborando el tema en vistas a hacerse de un poema épico nacional que pasó inadvertido.

b) Poesía lírica

I. LA LÍRICA DE LOPE. Ya al comienzo de estas líneas adelantábamos que Lope se encontraba mucho mejor dispuesto para el verso que para la prosa; tales dotes se confirman en su obra lírica, fundamental junto a la dramática. En ningún momento dejó Lope de componer poemas líricos, desde sus primeros años hasta —prácticamente— la hora de su muerte; si en otros géneros pretende abarcarlo todo, para ser así el primero sin conseguirlo, su lírica constituirá una de las más completas, ricas y variadas muestras del género en el Siglo de Oro español.

Lope logra crear en el siglo XVII, cuando el pensamiento no se prestaba a ello (caso excepcional acaso sea el de Quevedo), una lírica personal a la vez que transferible; esto es, propia pero no por ello autobiográfica, o al menos no según hoy lo entenderíamos: en la lírica de Lope se encuentra encerrada toda su vida, pero ya reproducida; esto es, experimentada, asimilada y reflexionada. Todo ello con poca profundidad, es cierto, pero no por incapacidad del poeta, sino por ese carácter sensualista que le restaba intensidad a muchas de sus manifestaciones vitales.

Prácticamente toda la lírica de Lope será de tono esencialmente amoroso, tanto si tiende al apasionamiento humano como si se orienta al trascendentalismo de tipo religioso. El amor, desde el sensualismo, se contemplaba más como una tendencia a la perfección (residuo neoplatónico) que como una pasión negativa; ciertamente, podía acarrear «desórdenes» —nadie como Lope lo sabía—, pero no olvidemos que el ideal poético y vital de nuestro poeta se hallaba más cerca del idealismo del petrarquismo renacentista y del «amor cortés» cancioneril, que del pesimismo existencial que presidirá el Barroco español.

Especial importancia revisten en la poesía de Lope los ciclos amorosos; debemos hacer referencia a los romances —especialmente pastoriles y moriscos—, desgajados del resto de su producción lírica aunque puedan aparecer insertos en colecciones

cultas más extensas. Estos romances presentan una plasticidad (de corte casi dramático) inusual en el género, y en ellos Lope se retrata como personaje literario; cosecharon un gran éxito —sus romances fueron los más divulgados, junto a los de Góngora— y llegaron a pasar a la poesía tradicional. La aplicación al género por parte de Lope fue constante, por considerarlo un molde de expresión muy acorde con la sensibilidad nacional.

En definitiva, el tema fundamental de la lírica de Lope es él mismo, pero no como individuo, sino como «un» individuo; es decir, en tanto que sujeto que experimenta su propia vida y que al mismo tiempo es capaz de cifrarla en generalizada clave humana. Íntimamente convencido de que en la vida cabe todo, Lope encierra en su poesía «toda» la vida, afirmándose de él que es el mejor poeta de circunstancias de la lírica española por traducir cualquier elemento en base a su propio ser-poeta:

*ie no escriba, decís, o que no viva?
vos con mi amor que yo no sienta,
haré con mi pluma que no escriba.*

II. POESÍA LÍRICA CULTA. Al igual que su lírica de carácter más estrictamente popular, Lope difundió en un principio su lírica culta por medio de manuscritos. Sus primeras composiciones fueron sonetos que durante varios años no conocieron ninguna edición; más tarde se publicaron junto a otras obras; y, por fin, en 1604, aparecieron independizados en el volumen de *Rimas*.

En él acoge sus sonetos con un decidido criterio selectivo, quejándose de que hayan sido transmitidos oralmente y, por ello, trastocados; más de la mitad de los doscientos sonetos incluidos en la primera edición son amorosos, dedicados preferentemente a Micaela Luján con el sobrenombre de «Camila Lucinda». Como él mismo afirma en su primer soneto, se trata de

*os de amor, conceptos esparcidos;
rados del alma en mis cuidados;
de mis sentidos abrasados,
s dolor que libertad nacidos...*

Estas primeras composiciones responden de forma todavía clara al petrarquismo renacentista que Lope no abandonará en su concepción de la poesía amorosa; igualmente, deben mucho a la poesía cancioneril del siglo xv, anclada —como el soneto lopiano— en un conceptismo de mayor abstracción que el del siglo xvii; véanse, por ejemplo, unos versos por la ausencia de la amada:

*quedarse, y con quedar partirse,
in alma, e ir con alma ajena,
ulce voz de una sirena
der del árbol desasirse...*

En 1614, a raíz de la crisis de valores que sufre por la muerte de su hijo Carlos Félix y la de su esposa Juana de Guardo, Lope publica los versos del proceso moral y espiritual al que se ha visto sometido: las *Rimas sacras* no deben ser contempladas ni como resultado poético de una pretendida «conversión» ni por molde vacuo y arquetípico de poesía religiosa. En ellas vuelca Lope tanto un sentimiento personal como lo que éste tenía de contradictorio en su mismo origen; en las *Rimas sacras* aparecen desde tópicos catolicistas de la época hasta algunas de las poesías religiosas más hermosas de la literatura española del Siglo de Oro. De la tipificación a la sinceridad, estos versos nos revelan a un Lope siempre vitalista; esto es, a un poeta que, sin abandonar el optimismo sensualista, descubre que éste puede ser orientado a la trascendentalización:

*ne muero de amor —que no sabía,
diestro en amar cosas del suelo—;
pensaba yo que amor del cielo
rigor las almas encendía...*

En las *Rimas sacras* se encuentran algunos de los más logrados y conocidos sonetos de la poesía religiosa del Barroco español; en ellos, Lope se sirve por lo general de las figuras, imágenes y conceptos que ya hubieran consagrado el misticismo y el ascetismo del siglo XVI:

*tor que con tus silbos amorosos
vertaste del profundo sueño,
hiciste cayado de ese leño,
tiendes los brazos poderosos,
lve los ojos a mi fe piadosos,
confieso por mi amor y dueño,
abra de seguirte empeño
res silbos y tus pies hermosos...*

*¿é tengo yo, que mi amistad procuras?
¿interés te sigue, Jesús mío,
¿si puerta cubierto de rocío
¿as noches del invierno oscuras?...*

La Filomena (1621) y *La Circe* (1624), libros misceláneos, son los más barrocos

de los volúmenes de poesía de Lope, y en ambos puede localizarse con cierta facilidad la influencia —casi inevitable— del cultismo gongorino. *La Filomena* desarrolla la fábula clásica, a la vez que se sirve de ella para defenderse de los ataques de superficialidad y vulgarismo que los cultistas le hicieran por estos años; incluye, además, numerosos poemas de asunto mitológico, elogios a personajes literarios y de la nobleza española y una novela corta. Similar estructura sigue *La Circe*, volumen guiado y presidido por el extenso poema mitológico que da título a la obra; el poema culto sigue el asunto de la *Odisea*, narrando la llegada de Ulises a la isla de Circe, sus aventuras anteriores y el descenso al Hades; incluye también otros poemas extensos, epístolas, epigramas, y otras tres novelas cortas.

La última de las obras poéticas que Lope contempló publicada fueron las *Rimas humanas y divinas* (1634) —también conocidas por *Rimas de Tomé de Burguillos*—; en ellas Lope se aleja del tono que había presidido toda su producción anterior, desapareciendo él mismo frente a «Tomé de Burguillos», seudónimo formal a la vez que trasunto burlesco de su propia condición de poeta. No se trata sólo de que el autor, ahora sacerdote, viera constreñida su posibilidad de publicar; sino que, además, las *Rimas humanas y divinas* suponen una actitud de descreimiento frente a la poesía a la que había dedicado toda su vida. Dominan en las composiciones el humor suavemente irónico y la burla de tono optimista, todo ello estructurado en clave poética: interesa particularmente la visión que nos ofrece Tomé de Burguillos, pues si él se constituye en parodia del verdadero autor, el libro entero se conforma como extensa parodia del petrarquismo amoroso (Tomé se declara enamorado de Juana, una lavandera sobre la cual nos ha dejado advertido Lope que bien pudiera tratarse de una dama de más altos vuelos, sólo que poéticamente encubierta). Arremete el poeta, además, contra antiguos enemigos (Góngora, Elena Osorio) y contra su propia obra anterior, dejándola en entredicho mediante la poesía paródica —mención aparte ha merecido ya *La Gatomaquia* (*Epígrafe 3.a.*)—.

4. El teatro de Lope

a) La comedia lopiana: teatro popular y nacional

Mientras se afanaba por dar con la fórmula que lo convirtiera en poeta culto indiscutido; mientras intentaba hacerse del reconocimiento crítico que avalara su obra en verso y en prosa, Lope se convertía, casi involuntariamente (y según calificación de Cervantes) en el «Monstruo de Naturaleza» del teatro del Siglo de Oro español; se aseguraba (también en palabras de Cervantes) «el cetro de la Monarquía Cómica». Con ese contradictorio sentimiento que lo caracterizaría durante toda su vida, Lope nunca quiso reconocer que su fama la debía a su teatro; al mismo tiempo, sin

embargo, se sabía genio insuperable de la escena española, satisfaciendo el gusto de un público al que supo dirigirse de forma magistral. Su labor no es la única para el teatro español del Siglo de Oro (Lope debió de contactar, durante su estancia en la ciudad, con los dramaturgos valencianos), pero sí la más relevante para la historia de la comedia española.

Cerca de seiscientas piezas se nos conservan autografiadas por Lope, de las cuales sólo unas cuatrocientas le pueden ser atribuidas; menos, evidentemente, de las dos mil que se afirmaron suyas, aunque bien pudiera ser que Lope actuara como maestro de un «taller» donde él mismo sugeriría y revisaría los argumentos que otros autores dramatizaron. Sea como sea, impresiona la capacidad de trabajo de Lope; según él mismo afirma al hablar de sus obras dramáticas, «más de ciento en horas veinticuatro / pasaron de las Musas al teatro». Lope poseía un talento especial, inaudito en la historia de la literatura, para la comedia; pero nuestro autor prácticamente no corregía ninguna de sus piezas: el mercado teatral del Siglo de Oro forzaba al autor a la composición rápida de una obra de la cual, una vez llevada a cabo, se desentendía casi por completo; la vendía a una compañía y ésta la reelaboraba según los gustos del público.

El resultado era una obra irreflexiva aunque consciente de la «espectacularidad» que el género requería; Lope fue el primer dramaturgo español que hizo del teatro algo más que un género literario: un espectáculo en el cual todo estaba al servicio de los sentidos de un público rápidamente cautivado por el desarrollo escénico. Consciente de que el teatro debe dirigirse al espectador que lo contempla, Lope dotó a la escena española de instrumentos ideados para tal público; se aplica a fórmulas dramáticas mucho más populares que las conocidas por el teatro español hasta el siglo XVII; y, vinculado preferentemente a tales modelos de expresión, no sólo se sirvió de argumentos, temas y asuntos de vena popular, sino que, sobre todo, supo captar escénicamente la sensibilidad popular de una forma mucho más inmediata y directa que la dispuesta a través de una elaboración culta. Renuncia por ello deliberadamente a cualquier intento de abstracción, de tal modo que si en su teatro falta profundidad, sobra, por el contrario, dinamismo; de tal dinamismo Lope hará característica propia del teatro nacional barroco: en el drama clásico español, todo tiende a subordinarse a la rapidez escénica, eliminando lo superfluo y componiendo, por regla general, mediante acumulación y condensación.

Aunque Lope nunca renegó de su obra dramática, expresó reiteradamente su intención de abandonar el teatro: las descalificaciones cultistas, tan frecuentes en su obra poética, encontraron campo abonado en su comedia, alejada del preceptismo aristotélico. El teatro de Lope —como, en general, el teatro español del Siglo de Oro— dejó de lado toda normativa, y se aplicó a la verosimilitud y a la racionalidad sólo por su estricta correspondencia con la vida nacional; al afirmar la necesidad de estructurar la intriga, Lope no respondía a una normativa erudita, sino —muy al contrario— a las exigencias de un público al que se debía mantener interesado a toda

costa; es decir, su teatro no logra hacerse efectivo a base de cumplir, aun mínimamente, las reglas dramáticas, sino a la inversa: responde a ciertas reglas porque busca, ante todo, la efectividad dramática.

En consecuencia, no podemos exigirle al teatro de Lope una originalidad de la cual, por otra parte, carecían prácticamente todas las producciones literarias europeas del siglo XVII. La base primera del drama lopiano la constituye una emoción o sensación exterior, pocas veces de fuente documental —o, cuando lo es, fruto de tradiciones populares—; los asuntos le vienen sugeridos de los más diversos modos: es frecuente la elaboración en torno a un romance, una canción o una letrilla popular; deberíamos añadir fuentes cultas como la historiografía española —en sucesos conocidos por la masa social del siglo XVII— o novelas breves italianas cuyo asunto o bien derivara directamente de tradiciones comunes europeas, o bien gozara de cierto favor entre el público español contemporáneo. Tanto técnica como estilísticamente, Lope tenía al alcance de la mano un inmejorable antecedente popular: el romance; vigoroso, rápido, conciso y plenamente lírico, su teatro recordará al romance no sólo por su carácter popular, sino también por su vigor descriptivo, por su plasticidad y por la rapidez de la acción presentada. No es por ello de extrañar que sean romances, canciones y letras tradicionales y populares las que, en última instancia, inspiren a Lope algunas de sus mejores creaciones dramáticas.

b) Algunos dramas de Lope

Dada la fecundidad del «Fénix de los Ingenios» (título que, en España, se ganó Lope ya contemporáneamente), resulta prácticamente imposible no ya una caracterización de todas sus obras dramáticas, sino incluso un intento de clasificación —que, en la mayoría de los casos, se ha mostrado ineficaz—. Ciertamente, Lope se aplicó a distintas fuentes, dramatizó asuntos diversos y obtuvo logros desiguales; pero, aun así, deben recordarse ciertos títulos que se han consagrado en el transcurso del tiempo como lo más significativo de su producción dramática.

I. UNA DRAMÁTICA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA. Destaca en primer lugar un grupo de piezas teatrales que responden de forma inequívoca a los presupuestos ideológicos que guiaban la sociedad española del siglo XVII; es decir, un conjunto dramático que, en su mismo éxito, nos descubre el funcionamiento social de la España barroca: el teatro de Lope representa en España la mejor justificación ideológica —y, además, a nivel popular— de los presupuestos del absolutismo monárquico.

Según tal pensamiento, todo el poder confluye en el rey, vértice de una jerarquía nacional perfectamente estructurada y coherenciada. En España, las relaciones sociales nacidas de tal sistema se ponían en funcionamiento según un rígido concepto del honor: todos deben someterse a los principios emanados de éste, pues si por una parte el «grado» de honor mantiene las diferencias de clase, por otra todos los

individuos, en su deber de preservar su propio honor —y el de su rey—, son iguales por derecho ante la ley. No es por ello gratuito que Lope presente la «problemática» social (hasta donde se podía concebir en el siglo XVII) en base a la honra que la sociedad dispensa y pone en entredicho; sólo el honor iguala socialmente, constituyéndose en pretexto idóneo para presentar la función de las distintas clases sociales en la España contemporánea.

En estas obras, el honor funciona como motor de la acción dramática, aunque nunca como tema fundamental; más allá de él, existe la intención de presentar ante los ojos del espectador la sociedad en la que se integra, con una de cuyas clases se identificará rápidamente asumiendo la problemática del honor presentada en la escena: como Lope declaraba en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*, «los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente». Caso aparte es, lógicamente, el del rey: a diferencia del de otros poderosos, su honor nunca es puesto en duda; de sus actos, según el pensamiento hispano, sólo debe dar cuenta ante Dios, de quien ha recibido el derecho y el deber de ejercer el poder; el rey, trasunto del poder divino, se presenta no sólo como culmen, sino como fuente misma del poder del Estado (ténganse en cuenta los versos donde Lope declara «Que es deidad el rey más malo / en que a Dios se ha de adorar»; véase, además, el *Epígrafe 1.c.* del *Capítulo 4*).

Entre este grupo de piezas se incluyen las producciones lopianas más significativas: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *Fuente Ovejuna* y *El mejor alcalde, el Rey* vienen considerándose las cimas de su dramaturgia, especialmente por encontrar en ellas su mejor expresión las preocupaciones sociales de la España del XVII. En las tres se nos presenta un conflicto de honra, atropellada por el injusto abuso del poder por parte de un poderoso.

Peribáñez y el Comendador de Ocaña toma su asunto de un romance popular que debía de narrar un asunto célebre en Ocaña, donde vivió Lope algún tiempo; el dramaturgo reelaboró los versos que llamaron su atención y sobre ellos creó un drama de fidelidad amorosa:

quiero yo a Peribáñez
capa la pardilla,
Comendador de Ocaña
muy guarnecida.

Peribáñez, honrado y afamado labrador, se casa con Casilda, hermosa y virtuosa villana; es el comienzo de la obra, y reina cierta armonía bucólica idealizada en la *aurea mediocritas* que la vida rural favorece. Pero el comendador de Ocaña —caballero generoso y galante— conoce en la fiesta a la joven; ella lo atiende al haber sido derribado por un novillo y el caballero la desea al momento: se trata de una pasión irrefrenable, que trastoca la condición natural del comendador. Tras inútiles

galanteos, el noble nombra caballero a Peribáñez, muy querido por sus conciudadanos, para alejarlo de su casa al mando de una escuadra de labradores que el rey ha solicitado. Esa misma noche, el comendador penetra en casa de Peribáñez; pero éste, que recelaba y se hallaba escondido en ella, lo mata. El rey decide castigar al villano, pero en cuanto llega Peribáñez a su presencia, lo perdona: no sólo ha actuado como caballero, sino que ha preservado su honra y ha restablecido el buen funcionamiento social de la aldea.

Según el pensamiento de la época, el comendador se ha comportado deshonorosamente con respecto a sí mismo —como hombre— y con respecto a sus vasallos —como poderoso—; ha dejado de actuar como caballero desde el momento en que no sólo no «honra» a un vasallo —Peribáñez— a quien se debe («porque es, aunque villano, muy honrado»), sino que intenta pisotear, por la fuerza, su honor:

*ue el Comendador
ijer solicita;
ue el honor me quita,
lome dar honor...*

No cuestiona Lope la validez de la orden de los comendadores, sino una actuación concreta por la cual el de Ocaña ha renunciado, absorbido por una pasión deshonorosa, a su caballerosidad característica: el sistema, basado en este concepto de la honra, ha sido puesto en conflicto precisamente por un individuo que debiera encarnarlo más perfectamente por detentar mayor poder. Por tal razón, la muerte del comendador, causante de la ruptura de la armónica relación entre clases, supone un acto de justicia no sólo social (con respecto a Peribáñez), sino también ética (con respecto al sistema mismo), al condenar explícitamente al responsable de un momentáneo desajuste en el funcionamiento social.

Fuente Ovejuna acaso sea la más conocida de las obras de Lope de Vega; quizá se deba, sin embargo, a una interpretación desenfocada a partir de nuestra actual óptica, que cree ver en la obra una temática casi revolucionaria. Nada más lejos de la intención de Lope: la rebelión del conjunto del pueblo de Fuente Ovejuna ante el comendador Fernán Gómez no plantea en ningún momento cuestiones de libertad o igualdad, sino simplemente de justicia. Y nunca, por supuesto, de justicia social, sino exclusivamente ética: el comportamiento deshonoroso de Fernán Gómez no implica un mal funcionamiento del sistema, sino una excepción que la justicia real se encarga de corregir; por otro lado, tal deshonorosa excepcionalidad justifica moralmente la muerte del comendador.

Fernán Gómez se nos presenta como un hombre valiente y libertino: al regresar a su encomienda de Fuente Ovejuna, pretende forzar a Laurencia, pero su prometido, el villano Frondoso, lo amenaza con una ballesta. Desde entonces, el comendador sólo piensa en la venganza. Al partir de nuevo al frente —Fernán Gómez lucha en favor

de Juana la Beltraneja—, el pueblo celebra la boda de Frondoso y Laurencia; pero regresa el caballero y hace prender al joven y rapta a la muchacha. Cuando en el pueblo todavía están deliberando sobre qué hacer, aparece Laurencia con los vestidos desgarrados reclamando venganza: entre vítores a los Reyes Católicos, asaltan la casa del comendador y lo matan. Los habitantes se entregan después a la justicia, que, a pesar de torturas y pesquisas, sólo logra inculpaciones sobre sí misma de la aldea entera, sin apuntar como culpable de la muerte del comendador más que a toda «Fuente Ovejuna»:

*Siendo averiguación
del delito,
a no se ha escrito
en comprobación;
que, conformes a una,
valeroso pecho,
sabiendo quién lo ha hecho,
fueron: Fuente Ovejuna.*

Presentados ante el rey, los aldeanos se acogen a su clemencia, y el monarca, enterado tanto de la abnegada constancia del pueblo como de las injusticias del noble, perdona un delito del que nada ha podido averiguarse.

Lope debió de entresacar el asunto de su *Fuente Ovejuna* de una difundida crónica de las órdenes militares españolas; en ella encontró la narración del suceso que él retocó sin reelaborar, pues el caso ya era suficientemente dramático de por sí. La obra critica el poder injustamente ejercido por un noble cuyo comportamiento excluye la honra; es decir, no solamente no la dispensa a sus vasallos, sino que, como «injusto», él mismo deshonra su condición de comendador. La justicia será restablecida por el pueblo —de donde surge el conflicto dramático—, pero no tendrá validez hasta ser refrendada por el monarca, real dispensador de la justicia y de la norma ética. El honroso comportamiento de todo un pueblo, que ha sabido resistir como un solo hombre la injusticia y el tormento, salvará a Fuente Ovejuna del castigo que la acción merece.

Planteamientos en todo similares sigue *El mejor alcalde, el Rey*; la diferencia fundamental radica en que ahora el monarca no se limita a aplicar el principio de justicia sancionando una acción ya cometida, sino que él mismo —siempre ecuánime— ejerce la justicia frente a la injusticia de un poderoso. El infanzón don Tello desea, nada más conocerla, a Elvira, la joven prometida de Sancho. La rapta y la conduce a sus posesiones, y a ellas se dirigen el propio Sancho y Nuño, padre de la muchacha; allí reclaman justicia ante su señor natural, no osando acusarlo directamente. El noble, lógicamente, les miente, pero, una vez puesta al descubierto su falsedad, quiere hacer castigar a los villanos. Sancho se dirige entonces al rey, a quien presenta su

caso; éste le entrega una carta con instrucciones para don Tello, pero el noble las desobedece. Enterado el rey, él mismo se presenta en el lugar para restablecer la justicia y el orden por medio de su terrible castigo.

II. DRAMAS AMOROSOS. Hemos considerado hasta aquí el deseo amoroso como simple fondo de la acción dramática en determinadas obras de Lope; pues en ellas no se puede hablar de un asunto estrictamente amoroso ni, mucho menos, de una temática amorosa. La presentación de una intriga exclusivamente amorosa encontrará en el teatro lopiano dos tratamientos distintos: uno trágico, habiendo por medio o no conflictos de honor; otro, de tono cómico «menor» (si entendemos por tal el de las llamadas comedias «de enredo» o «de capa y espada»).

Entre las obras trágicas —o, mejor, tragicómicas— que Lope nos ha dejado sobre asuntos amorosos destacan dos: *El Caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*. La primera de ellas constituye, indudablemente, uno de los ejemplos más altamente líricos de la dramática lopiana; nos presenta aquí el autor el amor y muerte de Alonso Manrique, el caballero de Olmedo, un personaje cuyo destino literario estaba determinado por una canción en la que Lope se basó para construir su obra:

*noche le mataron
llero,
de Medina,
le Olmedo.*

El mayor logro de Lope en esta obra fue la consecución de un clima de misterio, irracionalidad y melancolía que crece constantemente conforme el caballero se va acercando, a través de su amor, a la muerte. No importa que la muerte se preconice en el desarrollo del drama mismo, porque *El Caballero de Olmedo* sobresale por su lirismo, por la misteriosa belleza que sorprende al espectador, y no por una intriga que, efectivamente, se conoce de antemano. Alonso Manrique, consciente del destino que le espera, alcanza una altura trágica difícilmente igualada en el drama del Siglo de Oro. Su amor por Inés, la fama que alcanza por encima de su desdeñado rival amoroso, don Rodrigo, y, sobre todo, el reconocimiento de su valía personal, lo conducen a una muerte segura como contrapartida a la gloria de la que goza entre sus conciudadanos.

También caracteres de tragedia alcanza *El castigo sin venganza*: el duque de Ferrara decide abandonar su vida licenciosa y pretende por esposa a la joven Casandra; envía a por ella a Federico, su hijo natural, y entre los dos muchachos surge pronto el amor. El duque descuida pronto a su mujer, ocupado en distracciones propias de su condición; en este momento Federico y Casandra se entregan a su pasión. Descubierta la infidelidad, el duque se ve obligado a actuar no sólo como esposo, sino también como padre; es decir, se encuentra, más que ante la disyuntiva del honor ultrajado, ante la necesidad de hacer valer su autoridad paterna ante el hijo:

*dre y no marido,
a justicia santa
cado sin vergüenza.*

Al hacerle saber a su mujer que ha descubierto el adulterio, ésta se desmaya; la encapucha, y manda llamar al hijo para que mate a quien dice traidor a su persona. Cuando ya la ha atravesado con la espada, Federico comprende a quién ha matado; entonces el duque hace que lo arresten y lo maten bajo el cargo de asesinato de su madrastra.

Como decíamos más arriba, otras obras de Lope toman la intriga amorosa como fuente dinámica de la acción, conformada ésta según los moldes de la comedia de enredo tradicional. Entre tales obras figuran algunas de las producciones lopianas más difundidas: *La dama boba*, *La discreta enamorada*, *El perro del hortelano*, *El acero de Madrid*, *Los embustes de Celauro*, etc. En general, se trata de obras de tono optimista, vitalmente imaginativas (muchas de ellas toman el asunto de cuentos italianos) y, sobre todo, reveladoras del ingenio de Lope para la creación de tramas complicadas excelentemente resueltas en un final feliz, según aconsejaban los cánones del género.

c) Aspectos del teatro de Lope

En tanto que configurador del drama nacional del Siglo de Oro, al hablar del teatro de Lope estamos entrando a considerar aspectos que son propios de todas las producciones teatrales del siglo XVII español; sin embargo, conviene que nos refiramos a determinadas características de la dramaturgia lopiana que individualizan en gran medida su teatro con respecto al de contemporáneos y seguidores.

Habría que insistir primeramente en la variedad de la que hacen gala los dramas de Lope; asuntos, temas, tramas, etc. se entremezclan en su producción revelando a las claras el grado de asimilación por parte del «Fénix» de las formas culturales de su época. En general, la obra dramática de Lope nos remite a su formación en la cultura popular: todo en su obra resuena a tradición, y tanto en las soluciones técnicas que ofrece como en la forma de disponer la intriga o la escena, predomina cierta superficialidad anclada en lo popular. Con su teatro, Lope no buscó nunca —al contrario que con su poesía— al público culto, sino al vulgo, a la masa social de la España barroca.

Su teorización *Arte Nuevo de hacer Comedias* consiste en una justificación *a posteriori* de un modo de producción dramática de cuya validez estaba convencido: de ahí su abierta oposición al preceptismo, por más que recomiende la coherencia de la intriga, la estructuración en tres actos o el verso frente a la prosa. Se trata, en última instancia, de defender los extremos que él mismo llevaba años practicando, y que sabía inexcusables para la efectividad del género; el *Arte Nuevo*, en definitiva, es

una afirmación de sí mismo y de su obra ante los ataques que estaba recibiendo de determinados círculos cultos. Más allá de teorizaciones y justificaciones queda, sin embargo, una obra dramática que logró la unificación del género teatral en España y, con ella, su divulgación entre clases sociales diversas.

El principal mérito de Lope fue, en este sentido, la dramatización más perfecta de la ideología del Barroco español, llevada a la escena en toda su efectividad: por una parte, sabe trasponer el ideal caballeresco hasta las clases más bajas, que se impregnan de él mediante la igualación social por medio del «honor»; por otra, en esta nivelación social incluye, como propios del sentimiento hispano, elementos de religiosidad contrarreformista claramente definidores de la sociedad española moderna. Ni en uno ni en otro aspecto se nos presenta problemática alguna, sino, muy al contrario, una afirmación casi esencial de lo caballeresco y lo religioso como determinantes del pueblo español; sociedad y religión aparecen en la dramática lopiana como valores absolutos, jerarquizados y prioritarios en la vida del individuo. En el seno del absolutismo monárquico, Lope se nos ofrece como idóneo justificador literario de tal orden de cosas, como el más «ortodoxo» de los autores dramáticos del Siglo de Oro (el monarquismo de Lope —al que ya hemos hecho referencia— no le es exclusivo, sino propio de todos los dramaturgos españoles que, en su presentación de la sociedad, contemplaban en el rey la máxima personificación de los ideales caballerescos —honor— y religiosos —contrarreformismo— que la sociedad aceptaba «desde arriba»).

1. El drama español en el siglo XVII

a) *Condiciones del teatro clásico español*

La literatura española del Siglo de Oro encontró la representación más genuina de su carácter en el género dramático, especialmente por cuanto que éste se configuró, sin duda alguna, como la más «nacional» de las producciones literarias que conoció la España moderna. Existieron, es cierto, otras producciones que gozaron de gran favor de público y, por ello, de una gran difusión; pero ninguna alcanzaría, por lo directo e inmediato, la relevancia adquirida por la «comedia» —según la denominación contemporánea— del Siglo de Oro.

La consagración del género y su conversión en espectáculo nacional determinó la aparición de nuevos modos de representación escénica; de los entarimados instalados en las plazas debió de pasarse a la aclimatación de locales apropiados: ya a finales del siglo XVI, el fondo de los patios de vecinos —«corrales»— hacía de escenario, mientras que sus tres lados restantes servían de galería reservada a los más pudientes; en el patio propiamente dicho se acomodaban los restantes espectadores. Poco después se construyeron —y comercializaron— locales estrictamente destinados a la representación teatral; conservaron idéntica estructura, pero cubrieron el escenario y una galería con sendos tejados, a la vez que un toldo permitía techar el «corral» entero. La representación tenía lugar por la tarde y solía durar —con los correspondientes entremeses y bailes— entre dos y tres horas. El desarrollo definitivo del género a partir de 1600 coincide con el fin, por orden de Felipe III, de la prohibición de montar espectáculos teatrales que pesaba desde 1582; permite el establecimiento de ocho compañías en 1603, y en 1612 son ya doce las que funcionan en Madrid. Los medios, sin embargo, eran escasos, y paupérrima la tramoya: en escena se colocaba algún objeto alusivo al lugar de la acción, incorporándose más tarde en el fondo del escenario un lienzo pintado que diera forma al lugar (en caso de representación en los recintos de palacio, la tramoya se complicaba extraordinariamente dando lugar a efectos aun hoy sorprendentes).

Aunque países como Inglaterra habían conocido ya su teatro «clásico» y otros lo estaban produciendo por estos mismos años —Francia, en concreto—, sorprende en

la configuración del drama clásico español su directa dependencia del pueblo —masa popular y nación— en el que surge. Al hablar del teatro de Lope ya hicimos referencia a este carácter nacional y popular; habremos de repetir aquí que tal caracterización es común al género durante todo el siglo XVII: se trata, en definitiva, de un teatro que, además de ser claro síntoma de la sociedad —toda la sociedad— española del momento, justifica su propia época al idealizarla sobre las tablas.

b) Drama y «comedia»

Por esta razón, asombra en el teatro español del Siglo de Oro su pluralidad y diversidad: cualquier aspecto de la vida material nacional, cualquier elaboración sobre temas ya consagrados, cualquier repetición sobre dramas anteriores —recurso frecuente en el drama del XVII—...; todo ello, insistimos, le sirve al autor para ofrecer una visión dramática de la vida española. Porque, a fin de cuentas, el teatro clásico español es una interpretación, netamente barroca y tradicionalmente hispánica, de la existencia misma, apóyese ésta donde se apoye para su elaboración literaria. En tal interpretación el tiempo de la historia queda continuamente invadido por el presente desde el cual se sitúa el autor en el drama; esta invasión no afecta a la verosimilitud, pues el pasado —imaginario o real—, sólo era entendido desde la circunstancia concreta del público presente.

Acaso tal «permisividad» en la verosimilitud pueda explicar la falta de insistencia del drama clásico español sobre las que vienen considerándose «reglas» dramáticas: al servicio de un pueblo concreto en un momento histórico determinado, el teatro del Siglo de Oro sólo respeta la unidad de acción, y ésta en tanto que resulta esencialmente connatural al drama; llamado a absorber la atención de un público dispar, parece lógico que el dramaturgo español centrara toda su atención justamente en el desarrollo de la acción. De tal modo, el público entendía que el escenario era una convención más dentro del «juego dramático», al cuál podía exigirle dinamismo y verosimilitud, pero nunca realismo: el teatro nacional español acaso sea el más natural de todos los europeos, especialmente porque el autor satisfacía la inclinación natural del público, pero nunca la normativa. Esta libertad en la producción posibilita la continua yuxtaposición de géneros dramáticos; no encontraremos en el teatro del Siglo de Oro español tragedias o comedias en estado «puro», sino obras donde ambos géneros se interfieren constantemente como resultado de un entendimiento «natural» de la realidad: la realidad no es «trágica» ni «cómica», sino producto de ambas, una aparente contradicción —al estilo barroco— que el ser humano intenta asimilar en su propio existir. Como afirma Lope, la «comedia»

*ta nuestras costumbres,
as o severas,
ido burlas y veras,
s y pesadumbres...*

Por su misma naturalidad, el cauce idóneo para la expresión dramática era el verso; no se olvide, en este sentido, que las producciones más populares y tradicionales de la literatura española del siglo XVII pasaban, necesariamente, por la forma poética. Además, el verso se adecuaba mejor que la prosa a las diversas situaciones y personajes, ya mediante el realce, ya mediante la caracterización. No se trata, por tanto, de un simple molde de expresión, sino de un modo natural —en el siglo XVII— de presentación de la realidad.

c) Personajes y sociedad

De ello puede deducirse la evidente limitación a la que el teatro español se veía sometido en la creación de caracteres dramáticos: en prácticamente ningún caso nos ofrece el género ejemplos de profundización psicológica; lo más que llegó a conseguir, en este sentido, fue la creación de algún arquetipo de rasgos universales, de posterior alcance mítico pero no por ello menos tipificado.

El teatro nacional español no ahonda en los caracteres, demasiado superficiales y constreñidos por el dinamismo que el espectáculo imponía. Son los suyos tipos literarios que, por regla general, encontramos ya en la tradición dramática, significativamente reforzados durante el siglo XVII como símbolos de fuerzas sociales: el galán y la dama (quienes representan la idealización del amor, con lo que conlleva en su época de sentimiento del honor); el gracioso (que contrapone a la de su señor una visión relajadamente materialista de la existencia humana); el poderoso (destructor, en su injusto abuso de poder, de la armonía reinante entre galán y dama); el caballero (personificación del código del honor de raigambre medieval, principio de autoridad inexcusable más inmediato); y, por fin, por encima de todos ellos, el rey (fundamento mismo de la justicia y la armonía social, y enfrentado por ello al poderoso en su —por regla general— recto uso del poder).

Todos estos personajes entran en conflicto dramático través de la categoría del honor, motor indiscutible de la acción; el honor se configura en el siglo XVII como un valor absoluto de generalizada validez para toda la sociedad española; es principio de conducta no sólo individual, sino también social. En última instancia, el honor da sentido al orden social, la jerarquía y a la vida, entendida ésta individual o colectivamente; la opinión ajena se establece como ley absoluta, entrando así la conducta en un complejo juego de relaciones en el que se incluye como «propiedad» a la familia —esto es, a la mujer y los hijos—, de cuyo comportamiento habrá de responder la «autoridad» inmediata en el plano social, el cabeza de familia que

desempeña la función de esposo y padre. Como valor absoluto, fundamento de la vida social, el honor se rige por medio de unas leyes a cuya razón debe someterse cualquier otro impulso: de la misma manera que la razón, conformadora de las leyes, tiende a la perfección y al bien, así el sometido a las leyes del honor debe hacer prevalecer esta razón sobre otros principios sujetos a la pasión. Por ello, como podrá observarse, en el drama español no hay verdaderas pasiones, y sí sentimientos racionalizados, a los cuales se subordina la ética (incluso la católica) en función de una rígida jerarquización «moral».

2. Los discípulos de Lope

Una presentación del teatro español del Siglo de Oro resulta casi impensable sin su obligada referencia a la producción dramática de Lope de Vega, el gran creador del drama nacional. Sin embargo, advertiremos antes que, dada la proliferación de autores dramáticos y piezas teatrales, así como sus complejas relaciones, su variedad temática, argumental, estilística, etc., resulta difícil en la mayoría de los casos agrupar inequívocamente las diversas tendencias del teatro barroco español. Hemos considerado conveniente presentar el conjunto de la producción dramática de la época en torno a Lope, el «Fénix» de la literatura, el «Monstruo» a quien todos quisieron seguir y nadie logró igualar; porque, quiérase o no, sin Lope el drama español podría —o no— haber surgido, pero sería, en cualquier caso, distinto del que hoy conocemos.

El seguimiento de la dramaturgia lopiana por parte de sus contemporáneos dio lugar a dos formas de «aprendizaje»: la primera, la de ciertos autores que asimilaron los presupuestos del teatro de Lope en una obra generalmente ya iniciada, y que presentaron por ello mayores atisbos de originalidad; la segunda, mantenida por autores que se dedicaron a la imitación —cuando no al plagio— e incluso a la refundición de temas ya elaborados. Consideración muy especial merece la figura de Calderón, quien, aunque se inició en un modo de composición teatral «lopista», supo obtener de su obra una profundidad y originalidad desconocidas en el teatro español del XVII; con él descubrió el drama español nuevos valores basados, concretamente, en la capacidad de abstracción, gracias a la cual escapó el género de las ceñidas concreciones históricas y sociales impuestas durante el siglo XVII.

a) *Tirso de Molina*

Uno de los más originales dramaturgos de nuestro Siglo de Oro fue el mercedario toledano fray Gabriel Téllez (1581-1648), más conocido por su seudónimo de Tirso de Molina, del cual se sirvió para la composición de una obra dramática a la que su

orden se había opuesto. Exceptuando este roce con sus superiores, llevó su temprana vocación religiosa a buen término; se condujo en todo momento irreprochablemente y desempeñó importantes tareas en el seno de la orden en asiduos viajes por España, Portugal y América.

La producción de Tirso constituye el más relevante ejemplo de la labor de continuación del teatro lopiano, cuyos temas y recursos sigue fielmente; al mismo tiempo, su obra manifiesta frente a la del maestro un grado de independencia que hace de ella una de las más originales del Siglo de Oro español. Sobresale su teatro por una fórmula de refinado costumbrismo plenamente lopista; pero, al contrario que el «Fénix», Tirso se distancia de su obra (temas, asuntos y, sobre todo, personajes) para, sin ahondar en ella, exhibir cierta carga crítica.

De entre la ingente labor dramática de Tirso, destacan dos grupos de obras en los cuales se hace maestro indiscutible: por un lado, las comedias «de enredo», que alcanzan con él tal complicación y tan genial resolución, que Tirso puede ser considerado como el mejor dramaturgo de intrigas de nuestro Siglo de Oro; por otro lado, sobresalen sus obras de temática religiosa, entre las que se encuentran sus piezas más profundas, pues en ellas desarrolla con refinada penetración temas candentes para la ideología religiosa del momento.

I. LAS COMEDIAS «DE ENREDO». Las comedias de Tirso de Molina están caracterizadas por un incipiente psicologismo del cual carece el conjunto del teatro español del XVII. Se trata de comedias costumbristas donde la intriga se dispone en forma de enfrentamiento con final feliz, enmendándose las conductas individuales gracias a una más armoniosa coexistencia humana; tal enfrentamiento se produce entre personajes arquetípicos muy concretos, quizás en un intento de llevar a la escena comportamientos sociales de los que hacer tomar conciencia al público espectador.

Por regla general, se recurre al «disfraz» como símbolo inequívoco de la doblez; pero, además, como recurso escénico que hace ganar en agilidad a la intriga dramática. El disfraz permite criticar modos de relación social —basados en el interés— tanto a nivel individual como colectivo; además, escénicamente, el descubrimiento del engaño supone una renovación de la situación dramática que relativiza o niega, por tanto, la anterior, generalmente basada en conductas falseadas.

Las mejores obras de Tirso construidas según este esquema son *Don Gil de las Calzas Verdes* —en la cual la mujer se disfraza de hombre—; *El vergonzoso en Palacio* —destacable por el análisis del carácter—; *Marta la piadosa*; y *La villana de Vallecas*. Todas ellas, además de envolver en la intriga al mismo espectador —continuamente despistado hasta el fin de la representación—, destacan por el tratamiento del personaje femenino, que adopta una actitud decidida (casi de rebeldía) ante la situación que la sociedad le impone.

II. LA TEMÁTICA RELIGIOSA. Poco interés presentan en nuestros días los «autos» de Tirso, así como un considerable número de obras de asunto bíblico (*La mejor espigadera*, *La vida y muerte de Herodes*, *La venganza de Tamar*, etc.) en general deficientemente construidas. Curiosa puede resultar, sin embargo, su trilogía *La Santa Juana*, dramatización de la historia de una renombrada monja del siglo XVII, obra en la cual Tirso entremezcla lo natural y lo sobrenatural, la superstición y la fe, lo elemental y lo complejo. Cada una de las tres partes nos presenta, respectivamente, la conflictiva vocación religiosa de la monja —que nunca fue santa, aunque sí ejemplar—; su lucha contra las pasiones terrenas; y, por fin, la exaltación de su vida y su muerte en olor de santidad.

Sin embargo, las piezas más interesantes de este grupo no toman asuntos estrictamente religiosos, sino que dramatizan en clave contemporánea una determinada problemática teológico-moral. Sobresalen dos obras maestras de Tirso de gran significación en la producción teatral del Siglo de Oro español.

El condenado por desconfiado —hoy por hoy, sólo atribuible— tiene por tema el problema de la predestinación, tan relevante en el pensamiento religioso de la Europa moderna. El mérito principal de la obra radica en la absoluta libertad de los personajes frente a las ideas que sustentan; es decir, que si *El condenado por desconfiado* podría haberse convertido fácilmente en una obra «de tesis», acaso sea, por el contrario, la más dramática de las producciones de Tirso. Paulo y Enrico, los personajes dramáticamente enfrentados, son individuos, caracteres personalizados e irrepetibles; Paulo, retirado a una vida contemplativa actúa únicamente en miras a su propia salvación, desconfiando absolutamente de la gracia divina; sin embargo, Enrico, jugador, pendenciero y asesino, confía en lo más oculto de su corazón en el perdón divino. Entre ambos se interpone el diablo, quien le revela a Paulo que su suerte será idéntica a la de Enrico; cuando lo conoce, crece su desesperación y llega a amenazarlo de muerte. Encarcelado y condenado, Enrico se purifica en prisión por medio del amor a su padre: se arrepiente sinceramente y en su muerte se abandona en las manos divinas. Paulo, por el contrario, rechaza a los ángeles que el cielo le envía, pues considera que los pecados a los que se le liga en la persona de Enrico son demasiados incluso para la misericordia divina: su desconfianza en la gracia, y su absoluto egoísmo, lo han condenado al infierno, desde donde se cierra la representación.

El burlador de Sevilla y convidado de piedra da forma por vez primera en la historia literaria universal al mito que posteriormente irá reelaborándose como el de «Don Juan». Y si una nota llama la atención en este personaje, es el dinamismo que impregna no sólo su modo de ser, sino también el drama entero. *El burlador de Sevilla* quizá sea la más vertiginosa de las piezas teatrales del Siglo de Oro español, hasta el punto de que las situaciones parecen ir en busca del personaje, y no al revés; don Juan es el burlador, el hombre continuamente seductor y gustador del placer, pero casi como si las circunstancias lo quisieran así. Todo se conjuga en la pieza para que

don Juan llegue a ser lo que es, subordinándose a este personaje imparable, instintivo e irreflexivo cada uno de los elementos dramáticos. Por tanto, la «condenación» de don Juan surge de su misma naturaleza: repudia y rehúye el pasado, siendo incapaz de arrepentimiento; y, al acumularse las experiencias casi sin quererlo, carece de una perspectiva reflexiva de futuro y de lo que éste pueda acarrear. Don Juan —en definitiva, y como se ha repetido con frecuencia— es un puro presente, un ser inmediato y variable como variable es su circunstancia; cuando encuentre la muerte, ésta será una circunstancia más, imprevisible e impremeditada; don Juan, el «burlador», ha burlado finalmente la justicia humana, pero no ha podido escapar al castigo divino; éste será terrible, pues el protagonista no sólo ha desoído la ley de Dios, sino que, por su propia naturaleza irreflexiva, ha ido aplazando su cumplimiento hasta un futuro inexistente.

b) *Ruiz de Alarcón*

La obra de Ruiz de Alarcón (1581-1639) presenta rasgos diferenciadores con respecto a los generales en la producción dramática contemporánea. Hay que reconocer en su obra, de principio, ciertos síntomas de un probable enfrentamiento —o inconformismo— del autor frente a la sociedad española del XVII (potenciado por su deforme aspecto físico y su inadaptación en los círculos literarios de la época). Entre estas primeras diferencias que lo alejan del panorama general sobresalen su falta de referencias religiosas (no escribe autos ni obras devotas); las variantes temáticas y estructurales de su obra; y la situación de la acción de sus dramas en marcos urbanos, mientras que la tendencia general era a situarla en marcos rurales.

El criollo Juan Ruiz de Alarcón nació en México, y allí vivió hasta 1600; pasa a España para estudiar letras en Salamanca y Sevilla, y consigue un modesto cargo en la Administración. Su preocupación fundamental fue su propio medro: inconforme con su situación, reivindicó el derecho a desempeñar cargos en función a la valía personal, y no a la nobleza adquirida —aunque él mismo pertenecía a la clase noble—. Su obra se caracteriza, en este sentido, por su constante recurrencia al tema de la importancia social del hombre de letras, cuyos conocimientos deben valorarse al margen de la escala jerárquica convencional. La vida y obra de Alarcón nos presentan a un individuo que, inconforme con el estado de cosas en España, reclama para el intelectual un puesto relevante, a la vez que se pregunta por la validez del esquema absolutista: según Alarcón, las funciones sociales deben desempeñarse no en base al linaje, sino al individuo en sí, a su valía personal como sujeto capacitado. Por tanto, en su obra localizamos ya como centro de atención preferente al individuo, según una óptica muy cercana a la que habrá de ir configurando la literatura posterior.

De este modo, la producción dramática alarconiana representa, junto con la de Tirso, uno de los ejemplos de mayor originalidad dramática en el seguimiento del género ya configurado por Lope. Quizá la más particular de las aportaciones de

Alarcón al drama clásico español sea su renovación del concepto del honor, más cercano el suyo a nuestra actual concepción: en la obra de Alarcón, el honor no se rige por normas sociales, por muy «razonables» que éstas sean, sino por imperativos de dignidad humana; es decir, el honor debe ser reparado no por exigencias sociales, sino por coherencia ética, en una visión que pretende potenciar la dignidad humana. La razón estrictamente individual determina, por tanto, el honor, resultando frecuente el enfrentamiento entre sujeto y sociedad cuando ésta pretende erigirse en portavoz infalible de la moralidad. Destacan sobre este tema las obras *Ganar amigos*, *Los pechos privilegiados* y *La crueldad por el honor*; en todas ellas los protagonistas actúan movidos por un honor dimanado del interior mismo de la persona, de la consideración de su dignidad, y nunca por convenciones sociales que son duramente criticadas (especialmente por la repugnancia del ser humano —virtuoso por naturaleza— a una venganza sangrienta e innecesaria).

Las dos obras más conocidas de Ruiz de Alarcón siguen este anticonvencionalismo que preside toda su producción. En *La verdad sospechosa* el protagonista, don García, es un mentiroso redomado, pero por una razón que considera poderosa; para él, la mentira es un medio a través del cual conseguir lo que desea. Se nos presenta, por tanto, como un «mentiroso verdadero», enfrentado al resto de los personajes, quienes cubren con falsas apariencias su verdadero ser; es decir, bajo su apariencia de sinceros esconden una mentira convencional y, por ello, aceptada. La derrota final de la mentira de don García supone una ironía por parte del dramaturgo, quien ha dejado ya claramente expuesta la falsedad —encubridora del «orden»— del resto de los personajes. Presentación similar ofrece el enfrentamiento entre virtud y vicio en *Las paredes oyen*; don Mendo, físicamente agraciado y, además, rico, nos ofrece una personalidad depravada y ruin, mientras que en don Juan, feo y empobrecido, cifra Alarcón la belleza moral. El íntegro comportamiento de éste, frente a la maldad de don Mendo, decidirán a doña Ana, enamorada de ambos, a unirse en matrimonio con don Juan, pues «su hermosura es la nobleza / su gentileza, el saber»: nobleza —en la actitud— y sabiduría son, para Alarcón, los mayores valores del ser humano.

Más clarificadora aún resulta *No hay bien que por mal no venga*: don Domingo de don Blas se enfrenta abiertamente en la comedia con todas las costumbres sociales de su siglo, calificándolas de arbitrarias y perdiendo de este modo su «autoridad moral» frente a sus conciudadanos; sin embargo, el protagonista es capaz de verdaderas y sacrificadas heroicidades cuando confía en la justa bondad de una causa. Similares planteamientos guían *El examen de los maridos*, comedia de enredo en la que Alarcón pone en entredicho el galanteo, las comedias amorosas y la sociedad en pleno; la intriga se desarrolla en torno a la inconstante, variable y siempre calumniosamente imperativa opinión pública.

c) Otros seguidores de Lope

I. EL GRUPO VALENCIANO: GUILLÉN DE CASTRO. En sus dos años de estancia en Valencia, Lope estuvo en contacto con los dramaturgos del «grupo valenciano», quienes crearon en aquella ciudad un ambiente teatral comparable sólo al madrileño. Tal grupo, coherenciado en la «Academia de los Nocturnos» e inspirado probablemente por el ejemplo de Cristóbal de Virués (Volumen III, *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 4*), pretendió continuar la tradición que se le ofrecía, a la vez que superarla mediante fórmulas desvinculadas en lo posible del clasicismo renacentista.

Destacan nombres como el de Francisco Agustín Tárrega (1556-1602), canónigo de la catedral y fundador de la Academia; considerado como uno de los últimos prelopidistas, sobresale por sus comedias históricas —algunas de ellas alabadas por Cervantes—, pero, sobre todo, por su comedia de costumbres *El prado de Valencia*, donde desarrolla la acción amorosa de final feliz según convenciones poco más tarde propias del género. Menos importantes son Gaspar Aguilar (1561-1623), notable en sus comedias de asunto religioso (*La vida y muerte de San Luis Bertrán*, *El gran patriarca San Juan de Ribera*) y en algunas comedias de enredo; y Carlos Boyl (1577-1617), más reseñable como poeta lírico, de quien merece citarse su comedia *El marido asegurado*.

Sobresale entre todos ellos Guillén de Castro (1569-1631), dramaturgo equiparable a los grandes clásicos del teatro español y uno de los más completos seguidores de Lope, a quien admiró de tal modo que, a pesar de contar con una obra ya iniciada, asimiló la forma de composición lopiana. Sus mejores piezas reelaboran dramáticamente obras caballerescas muy diversas, desde poemas épicos a romances o crónicas; entre este tipo de dramas sobresalen *El Conde de Alarcos*, obra de tono casi trágico —cercano a la obra de Virués— y de corte un tanto clasicista, y *El perfecto caballero*, de complicada intriga de corte también clasicista.

Su mejor pieza es *Las mocedades del Cid*, verdadera obra maestra del teatro clásico español; inspirada en el romancero, viene a ser una exaltación del pueblo castellano en un tono épico a la vez que efectivamente dramático. Siguiendo a Lope, Guillén de Castro logra hacerse de un molde marcadamente hispano con el que expresar la esencia del hombre español —y en concreto castellano—: personalizado como un héroe, el Cid se enfrenta conflictivamente a un problema de honor y, además, amoroso; más que los caracteres o el conflicto, importa la decidida solución heroica del Cid. Ligado a una casta, a un linaje cuyo honor debe defender, el Cid, como Jimena, sacrifica el amor a su deuda con la honra, sin la cual la vida misma es imposible.

Los aspectos trágicos del amor son igualmente subrayados por Guillén de Castro en *Los mal casados de Valencia*; al contrario que en *Las mocedades del Cid* (donde los protagonistas asumen su propio deber), en esta obra la sociedad, con su rígida normativa y sus convencionalismos, se encargará de destruir las raíces mismas del amor.

II. ROJAS ZORRILLA. A Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) se le ha considerado tradicionalmente, a raíz de su cronología, como uno de los seguidores de Calderón; sin embargo, debe tenerse en cuenta que, aparte de iniciarse el mismo Calderón en la continuación del «lopismo», Rojas Zorrilla colaboró frecuentemente con autores como Mira de Amescua o Vélez de Guevara, imitadores de Lope.

De obra muy reducida —debido a su corta vida—, Rojas Zorrilla fue uno de los escasos dramaturgos que en el Siglo de Oro prestaron atención al género trágico, aunque pocas de sus tragedias ofrezcan hoy día interés. Destaca, como su obra maestra y una de las mejores del drama clásico español, *Del rey abajo, ninguno*; original en gran parte, reelabora también obras de Lope, Tirso y Vélez de Guevara. Rojas Zorrilla eligió como asunto un conflicto de honra en el que interviene el monarca, portador este último de todo honor por derecho divino. El rico labrador García del Castañar —en realidad, un noble retirado a la vida rural— se ve ofendido por el poderoso don Mendo, a quien él toma por el rey; pues Blanca, su mujer, es pretendida por el cortesano. Cuando don Mendo vuelve creyendo que García está en el monte, comienza el conflicto: el esposo decidirá, casi automáticamente (lo que le resta veracidad dramática), matar a su mujer, aun sabiendo que es inocente; el intento, fallido, le lleva a replantear la situación, decidiendo volver a la corte para pedir justicia al mismo rey. Descubre entonces la verdadera identidad de don Mendo, a quien apuñala allí mismo; la obra termina con la exposición ante el rey, por parte de García del Castañar, de su verdadera identidad.

Pero, en el conjunto de la dramaturgia del siglo XVII, resultan más significativas sus obras cómicas; Rojas domina a la perfección los recursos escénicos, analiza verazmente los caracteres cómicos y posee innegable talento para la presentación de situaciones. De entre estas obras, son las más lopistas —en clave de enredo, a la vez que intrascendentemente costumbristas— *Entre bobos anda el juego*, *Donde no hay agravios no hay celos* y *Obligados y ofendidos*; en general, sorprenden por el mayor alcance de su abstracción cómica, pasando por ser Rojas Zorrilla uno de los mejor dotados cómicos de nuestro Siglo de Oro, gracias a la creación de tipos magistralmente grotescos y ridículos.

3. Otros dramaturgos

a) Los imitadores de Lope

I. MIRA DE AMESCUA. Muchos fueron los dramaturgos que se asimilaron por completo al estilo de Lope, constituyéndose en simples imitadores de su teatro; dentro del que se ha llamado «ciclo de Lope», uno de los más claros imitadores de los asuntos del maestro fue el canónigo Mira de Amescua (1571-1640), un buen número

de cuyas obras llegaron a ser atribuidas a Lope.

Su pieza más original es *El esclavo del demonio*, una comedia de tema religioso que elabora libremente lo que podría llamarse «asunto fáustico»; en realidad, el drama de Mira de Amescua interpreta una leyenda conocida bajo diversas formas en distintos países europeos de tradición cristiana, imbricando en ella temas como el de la predestinación, la gracia y la salvación. El asceta fray Gil de Santarem, tras largos años de vida santa, cae en la tentación de gozar de una mujer deseada; a partir de entonces, creyéndose dejado de la mano de Dios, comienza una vida de pecado, hasta topar con Leonor; la desea tanto que vende su alma por gozarla, pero, cuando lo hace, comprende que ha estado forzando a un esqueleto. Convencido así de la vacuidad del placer, pero sin osar dirigirse a Dios, apela a su ángel de la guarda, quien lucha contra el diablo y lo vence, quedando don Gil libre del antiguo pacto.

II. PÉREZ DE MONTALBÁN. Amigo personal —y de los mejores— de Lope, además de discípulo suyo, Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) es imitador del maestro en la composición de sus diversas comedias, aunque lo aleja de él cierto cultismo gongorino del que no puede desprenderse.

La imitación más acertada de Lope por parte de Pérez de Montalbán se encuentra en sus comedias «de enredo»; entre ellas destacan *La toquera vizcaína* —donde una mujer sigue a su amante disfrazada de vendedora de tocas— y *La doncella de labor*. Sobresale igualmente por sus dramas históricos, especialmente los referidos al período de Felipe II: *El segundo Séneca de España* —en dos partes, más dramática la segunda, sobre la vejez y muerte del monarca—; *El señor don Juan de Austria*, muy acertada en el tratamiento psicológico, y *La monja alférez*, sobre doña Catalina de Erauso. Los más originales dramas de Montalbán se encuentran entre sus comedias novelescas; destacan *Los amantes de Teruel*, *La gitanilla*, según la narración cervantina; y *Teágenes y Cariclea*, derivada de la novela bizantina.

III. VÉLEZ DE GUEVARA. El madrileño Luis Vélez de Guevara (1579-1644) —más conocido como autor de *El diablo cojuelo* (*Epígrafe 2.d. del Capítulo 2*)—, también gran amigo de Lope, fue un personaje relevante en la vida literaria de la corte, en la cual se desarrolló durante largos años. Lírico y novelista, como autor dramático se forma dentro del estilo teatral triunfante, esto es, según el estilo lopista que sigue fielmente. Cabe destacar en Vélez de Guevara su hondo lirismo y sus valores trágicos, que hacen de su obra algo más que una simple imitación.

Sobresalen sus dramas históricos, generalmente entresacados de leyendas y romances tradicionales (como *La luna de la sierra*, *La serrana de la Vera* y *El conde don Pero Vélez*). A este género pertenece la pieza teatral que más fama le ha conseguido, *Reinar después de morir*, sobre la figura de doña Inés de Castro; en ella aúna lirismo y tragedia, y si carece de profundidad de caracteres, consigue envidiables efectos dramáticos subrayados por una indiscutible belleza poética.

Efectivamente, los resortes que mueven la acción —en especial, el amor entre doña Inés y el príncipe Pedro— y la llevan a su fin —la muerte de la mujer por «razones de Estado»— resultan ineficaces; pero la caracterización de los enamorados y, sobre todo, de la sacrificada heroína, puede incluirse entre las mejores del teatro español del Siglo de Oro.

b) *La revitalización teatral: Moreto*

Agustín Moreto y Cavana (1618-1669), cronológicamente muy cercano a Calderón, el último de los grandes clásicos españoles, sigue, sin embargo, los moldes dramáticos lopistas. Quizá, de no haber sido por Moreto, la comedia clásica española hubiera desaparecido antes; pero Moreto la revitalizó de tal forma que aún en el siglo XVIII —casi sinuosamente— habremos de encontrar sus pervivencias.

Moreto fue consciente de que los modelos teatrales seguían siendo válidos, pero que debían refundirse de forma tal que pudieran encontrar sentido como algo más que simple repetición mecánica. Gran conocedor de los grandes autores de la escena española, aprendió de ellos el sentido de la comicidad, reforzándolo por generalización y proporcionándole a la comedia hispana nuevas formas de entendimiento con la realidad. Potenció en el teatro el sentido «moral» —esto es, aburguesó la moralidad teatral— y, gracias a este nuevo punto de partida, plagió al mismo tiempo que reinterpretó a sus precedentes.

Sus dos mejores obras son *El desdén con el desdén* y *El lindo don Diego*, refundiciones ambas de dos obras de Lope y una de Guillén de Castro, respectivamente. En ellas, ni supera ni suplanta a ninguno de sus modelos, sino que sencillamente los diversifica según un sentido tan radicalmente nuevo que habremos de pensar en nuevas exigencias por parte del público espectador. En general, lo que diferencia a Moreto del resto de los dramaturgos del Siglo de Oro es su entendimiento con el personaje dramático; frente a la subordinación del personaje al tema, según la entendía el teatro lopista, la obra de Moreto individualiza al personaje en torno al cual se crea el conflicto, entrando ya en lo que se denominará comedia «de caracteres».

El lindo don Diego nos ofrece una de las primeras dramatizaciones del tema de la conveniencia del amor en el matrimonio: la protagonista es obligada a casarse con el «lindo» don Diego, mientras que ella ama a don Juan, que no es aceptado como pretendiente por su padre. De este modo, el conflicto alcanza relevancia, además de social, individual: el drama responde a una incipiente sentimentalidad burguesa, al mismo tiempo que critica principios de autoridad hasta ahora inamovibles. De forma similar, en *El desdén con el desdén* se nos ofrecen tipos en todo distintos a los fijados por la comedia clásica española: la protagonista es una intelectual que rechaza el amor, mientras que el galán se presenta como refinadamente educado y correcto; tales virtudes «masculinas» —en todo distintas a las establecidas por medio del «honor»

en el XVII— vencerán finalmente la resistencia de la mujer no sólo al amor, sino al mismo comportamiento «femenino».

4. El teatro de Calderón

a) Vida y obra de Calderón

Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid en 1600, y toda su vida se desarrolló en la corte, donde su padre ejercía como escribano; allí realizó sus primeros estudios, pasando más tarde a las Universidades de Alcalá y Salamanca; pero abandonó en 1620 la carrera eclesiástica para dedicarse a la vida literaria, por estos años especialmente vigorosa. Su contacto con la vida cortesana nunca se vio debilitado — estuvo al servicio de diferentes nobles—, y fue uno de los más considerados autores dramáticos en los festivales del Palacio del Buen Retiro; su condición de cortesano lo llevó a Italia y a Flandes, donde participó —como en España— en diferentes batallas.

Por fin —y tras cierta relación amorosa de la que nacería un hijo muerto poco más tarde— se ordenó sacerdote en 1651, viviendo durante algunos años en Toledo, donde siguió componiendo piezas teatrales pese a la oposición de ciertos sectores religiosos. Se le nombró posteriormente capellán real y nuevamente trasladó su residencia a la corte, desde la cual se dedicó, por encargo de la villa de Madrid, a la composición de sus autos sacramentales. Calderón murió en su ciudad natal en 1681.

El teatro calderoniano ha sido enfrentado, más o menos sistemáticamente, al de Lope, haciéndose de cada uno de los dramaturgos representante máximo de un estilo casi radicalmente distinto; efectivamente, aunque hasta este momento hemos considerado la producción dramática del Siglo de Oro español a la luz del magisterio —más o menos directo— de Lope, no podemos decir menos de la obra calderoniana. Muchos aspectos separan a Calderón de Lope, pero tampoco se puede dudar que aquél aprendió los modos dramáticos en la representación de la obra lopiana; uno y otro son los más significativos autores del género dramático nacional, y si sus obras resultan efectivamente diferentes, se debe al hecho tanto de su diversidad de caracteres como de su misma cronología. No en balde podríamos decir de Calderón que es el más barroco de los dramaturgos hispanos del siglo XVII, concretamente por los materiales de los que dispone para su producción; pero también por la forma dialéctica con que reviste su teatro. Por estas mismas razones, Calderón resulta, en profundidad, mucho más moderno y universal que Lope, demasiado constreñido por su circunstancia concreta.

La producción dramática de Calderón presenta una riqueza y variedad realmente sorprendentes; múltiples y variados son los asuntos a los que ciñe su obra, al igual que diversos son los temas, las fuentes, los tonos y, por fin, los géneros por él

tratados. Pero todas ellas son notas propias del teatro español del siglo XVII; y Calderón, no hace falta decirlo, constituye una de las cimas del drama clásico: su producción —que antes hemos afirmado enlazada a la de Lope— significa la formulación definitiva del género. Esto es, Calderón resume en su obra lo que el teatro español había podido dar de sí en el siglo XVII; asimila todo lo que la tradición le ofrece, lo revaloriza y le da un nuevo significado, en gran medida mucho más moderno que el de contemporáneos anteriores.

Los temas de la obra de Calderón serán en casi todo idénticos a los ya trazados para el teatro del Siglo de Oro; sin embargo, su quehacer dramático estará definido por la forma en que se enfrenta a ellos, por la originalidad que —a la larga— representa para nuestro drama nacional su aplicación a temas, asuntos, fuentes, etc., con un sentido —si no nuevo— totalmente renovado.

b) *Una dramaturgia del honor*

I. CALDERÓN Y EL TEMA DEL HONOR. No resulta gratuito que, a la hora de calificar el pretendido sentimiento español del honor, se hable de un «honor calderoniano»; porque, aunque el tema había sido propio de prácticamente todo drama español del siglo XVII (*Epígrafe 1* de este Capítulo), es en la obra de Calderón donde el «honor» encuentra su mejor exposición, teorización y escenificación.

El principal mérito de Calderón en su tratamiento del tema del honor radica en su profundización sobre su problemática; como ya hemos considerado anteriormente, en la puesta en funcionamiento del «honor» se entrecruzaban niveles distintos, en una complejidad no siempre aclarada en el drama anterior a Calderón: sentimientos —amor, pasión, celos—, convenciones sociales, consideraciones morales, aspectos jurídicos, etc. En el teatro de Calderón, todos estos niveles se interrelacionan y confluyen insistentemente sobre los protagonistas, quienes, al ser más conscientes de la complejidad del problema, ganan ellos mismos en complejidad y verosimilitud. En conjunto, Calderón pone de relieve lo que de impositivo tiene el concepto del «honor», lo que encierra de negación de la libertad humana —individual y social— y, por tanto, sus connotaciones negativas como modo de relación artificial y radicalmente falso.

Gracias a la obra de Calderón, el drama del honor no sólo se hace portavoz de una sociedad —la española del siglo XVII—, sino que también se comporta como síntoma de una clara transformación de los presupuestos socio-ideológicos que la rigen. Es decir, al mismo tiempo que toma como motor dramático el honor, Calderón se pregunta por su validez; igualmente, al centrar la problemática en esferas individuales, nos está indicando la traslación del centro de interés literario hacia el «intimismo» que desarrollará la literatura del siglo XVIII. En este sentido, el protagonista calderoniano es un personaje esencialmente razonador; su conciencia se

rebela contra una norma social que le repele, y si finalmente cede a ella, lo hace como víctima indefensa de una lógica absoluta que, monstruosa por naturaleza, subordina el bien común al particular.

II. DRAMAS DE HONOR. Como drama de honor se podría calificar *La devoción de la Cruz*, obra entreverada de elementos religiosos y quizá la que presenta el planteamiento más terrible del tema. Curcio, padre del protagonista, ha matado a su esposa al tener sospechas de su infidelidad; tal crimen supondrá la definitiva separación de la familia, entre cuyos miembros se cuenta Eusebio, bandolero y criminal. Éste conoce a Julia, su hermana gemela, y entre ellos surge una pasión insatisfecha a causa del reconocimiento, por parte de ambos, de la cruz grabada en sus pechos. Intentando reparar la deshonor familiar, Lisardo —el otro hermano desconocido— desafía a Eusebio, pero éste lo mata en el duelo. Sale entonces Curcio en busca de los amantes, clamando venganza por la deshonor y por la muerte de su hijo; al descubrirlos, mata a Eusebio justo cuando acaba de reconocerlo. Agonizante, el joven se arrepiente de su modo de vida; y antes de que Curcio pueda hacerla siquiera, se produce la ascensión de Julia al cielo. Queda solo en escena Curcio, el culpable del clima de horror que ha encontrado su desgracia por confiar en la ley humana.

En una línea más convencional dentro de la originalidad construye Calderón sus restantes dramas de honor, entre los que destacan, como obras más conocidas, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El médico de su honra*. En la primera de ellas, don Lope de Almeida mata a su mujer por simples sospechas de infidelidad, pues en realidad la esposa —impulsada, es cierto, por la normativa social— ha rechazado a su amante; su mutuo desconocimiento —empujados a un matrimonio no deseado— los ha llevado al recelo. Don Lope comete el asesinato contradiciendo su propia conciencia, sin que de nada valgan sus razonamientos y su consideración de la venganza como irracional: el deber social, la opinión ajena y el sistema imperante de comportamiento moral, lo empujan al horrendo crimen (no sólo mata a su esposa, sino que, con el cadáver en el interior, incendia su propia casa). En *El médico de su honra* —construida sobre una obra de Lope con idéntico título y asunto— doña Mencía se ve obligada por su padre a contraer matrimonio con don Gutierre Alfonso, en lugar de con su amado don Enrique: por parte de ambos, dudas, dobles sentidos atribuidos arbitrariamente, malentendidos y, ante todo, desamor. El final es la muerte sangrienta de doña Mencía —horrorosa en su premeditación: desangrada por un médico al cual se le hace creer que está enferma—, sancionada por el beneplácito del rey, quien, delante todavía del cadáver, otorga la mano de otra mujer a don Gutierre, animándole a repetir la venganza si ello fuese necesario.

En Calderón es corriente la consideración del amor como una fuerza irracional; en las dos obras anteriormente reseñadas, no existe —conscientemente— un verdadero conflicto de honor, sino amoroso: ambas mujeres, más que por motivos de

honra, son sacrificadas en aras de los celos. En este sentido, la dramatización de la pasión amorosa como fuerza irracional y destructora, resulta magistral en una pieza que adquiere caracteres trágicos, *El mayor monstruo, los celos* (también conocida bajo el título de *El mayor monstruo del mundo*). En ella se presenta la desorbitada pasión de Herodes por Mariene, su esposa, para la cual cualquier distinción y honor le parecen pocos; según se le anuncia a Herodes, un ser monstruoso dará muerte a Mariene con el puñal que él mismo lleva al cinto. El destino se cumplirá por medio de intrincados caminos favorecidos por los celos de Herodes: llegado a manos del César Octaviano un retrato de Mariene, cuya identidad desconoce, se enamora de ella; a partir de ese momento, unos terribles celos se apoderan de Herodes; en una acción continuamente complicada, todo acaba en la alcoba de Mariene. Allí ha llegado el César pensando que la vida de la mujer peligra; Herodes acude al ruido y, creyendo matar a Octaviano, apuñala a su esposa.

III. «EL ALCALDE DE ZALAMEA». Nuevamente sobre una pieza de Lope construye Calderón una de sus obras maestras, *El alcalde de Zalamea*; en ella, el tema del honor pasa a desarrollarse desde planteamientos distintos de los hasta aquí considerados y cercanos, en apariencia, a los sostenidos por Lope. Calderón ofrece cierta profundización en el tema del honor que podría resumirse en los conocidos versos donde se afirma que «...el honor / es patrimonio del alma / y el alma es sólo de Dios»; pero sólo en cierta medida se lleva a la práctica esta aparente traslación del concepto del honor desde esferas sociales a otras estrictamente individuales, pues, como se ha dicho, *El alcalde de Zalamea* no puede desprenderse de cierto «lopismo» en su consideración del «honor»: el alcalde Pedro Crespo es un villano rico que contempla cómo las tropas que se alojan en su pueblo turban la paz de las gentes y cómo su propia hija Isabel es violada por el capitán don Álvaro de Ataíde. Su honra ha sido pisoteada y, como alcalde del pueblo, juzga y condena a muerte al militar; la justicia por él ejercida es sancionada por el rey Felipe II, que llega al lugar inesperadamente.

El asunto no presentaba ninguna novedad respecto al de la obra lopiana, habiéndose recurrido a él en multitud de ocasiones; se sabe incluso de la utilización tradicional de la figura del alcalde —con pocas variantes— en otras obras del siglo XVII español. Pedro Crespo, al arrostrar las consecuencias de la reivindicación de su dignidad, queda ennoblecido por su comportamiento (aunque no socialmente), tema propio de otras muchas piezas del teatro del Siglo de Oro. En este caso, sin embargo, el protagonista comprende que la reparación de su dignidad personal conlleva la de todo el pueblo, la de la colectividad cuya función rectora él mismo asume; desde lo particular e individual, Calderón nos lleva a lo general y social: cuando Pedro Crespo actúa como padre, lo hace también como juez; indudablemente, su actuación es justa —y moralmente lícita—, pero desde el punto de vista legal puede dejar mucho que desear. La sanción por parte del rey de su acción —para la

que se ha servido de su poder de representación civil—, significa su ratificación como legal, aunque también como excepcional, al confluir en ella venganza y justicia.

Calderón carga significativamente las tintas negativas sobre el transgresor de la norma social, el capitán don Álvaro de Ataide, personaje «indigno» contrapuesto al honrado villano Pedro Crespo; la victoria —moral y legal— de éste, supone la aceptación de un orden en el que la honra es valor absoluto. El rechazo del villano a ser honrado —ascendiéndolo a la hidalguía, como el rey le propone— implica el retorno del concepto del honor a esferas íntimas, pues Pedro Crespo será «honrado» pese a no ser hidalgo. En tal proceso de dignificación, el alcalde —función a la cual subordina la de padre— se encuentra con la soledad: su hijo Juan se alista como soldado (precisamente por ascender en la escala social, al contrario que su padre), mientras que Isabel, deshonrada, debe recluirse en un convento.

c) *Dramas religiosos*

Una de las constantes de la producción calderoniana es su interés por la temática religiosa, recogida ésta bajo diversas formas dramáticas —entre ellas descuella el auto sacramental (*Epígrafe 5.a.*), cuyos mejores ejemplos nos los ofrece Calderón—.

A Calderón le sirven prácticamente toda clase de asuntos para la elaboración de sus dramas religiosos, recurriendo frecuentemente a temas tradicionales que elabora según técnicas populares; entremezcla lo religioso, lo real y lo sobrenatural, y presenta ocasionalmente una compleja tramoya muy del gusto del público de la época. En este tipo de dramas religiosos de corte más popular, Calderón deja de lado la simbología y la profundización teológica, confiando la fuerza de la pieza al efectismo escénico: esqueletos, fantasmas, apariciones, milagros, etc., son llevados a las tablas en piezas como *El purgatorio de San Patricio*, *El San José de las mujeres* o la ya citada *La devoción de la Cruz*.

Una de las más ingenuas y tradicionales obras religiosas de Calderón, y también de las más conocidas, es *El mágico prodigioso*; en ella, el amor humano sirve como instrumento de trascendentalización y de salvación cristiana: se trata de una fuerza positiva y, sobre todo, racional, verdadera y libremente asumida. El diablo aparece — en una línea tradicional— como tentador, como un tercero en discordia que sirve finalmente a los planes divinos: intenta confundir a Cipriano, joven estudiante pagano en busca de la verdad, y tentar a Justina, también pagana pero virtuosa y casta. Para ello, pone a Justina ante Cipriano, y su deseo de poseerla le empuja a firmar un pacto con el diablo (episodio éste tomado o bien de Mira de Amescua, o bien directamente de una fuente popular común); pero la pasión amorosa no enturbia el ansia de verdad del joven: tras recurrir Cipriano a la magia y gozar sólo de una apariencia de mujer, comprende que la verdad está en un amor verdadero, fuente de una vida cargada de sentido. Los dos jóvenes reconocerán en el cristianismo la doctrina del amor vital,

enraizado en el mundo y a la vez trascendente; ambos morirán, juntos, como mártires de la fe que profesan.

Un buen número de los dramas religiosos calderonianos presenta un fondo histórico documentado, ya sea estrictamente nacional o bien tomado de la Biblia, fuente usual de argumentos para estas piezas. Destacan entre ellas *El príncipe constante*, sobre un episodio de la toma de Ceuta por los moros (la libre aceptación por parte de don Fernando, en humildad cristiana, de su condición de esclavo, convencido de la entera pertenencia de su vida a Dios). Y, más cultamente elaborada, *Los cabellos de Absalón*, basada en la rebelión de Absalón, hijo del rey David, contra su propio padre; en realidad, el asunto responde a la temática de la culpa —pecado— y su expiación: David, que ha ofendido a Dios, será por ello maldito, y su propia descendencia será instrumento de la maldición divina. El ambicioso Absalón dará muerte a su hermanastro Amón, a su vez violador de Tamar, hermana de sangre de Absalón; en medio de este clima, David perdona todas las ofensas, al igual que Dios ha perdonado las suyas propias. Pero el fin último del comportamiento de Absalón es conseguir el trono: David debe escapar de su hijo, aceptando su destino desde la humillación a la que se somete por Dios. Cuando también Absalón muera y David recupere el trono, la maldición se habrá consumado; desde su derrota, David ha sabido vencer al vencerse a sí mismo, al aceptar la voluntad divina y asumirla como suya propia.

d) Otras obras

I. COMEDIAS DE ENREDO. No deben olvidarse en la producción calderoniana las obras cómicas, pues algunas de ellas nos ofrecen inigualables ejemplos de la construcción de intrigas en el teatro español barroco. Conocedor de los recursos cómicos consagrados, y en una vía estrictamente tradicional, Calderón llevó la comedia de enredo a su forma más compleja y a la vez equilibrada. Aunque se trata de un género convencional, destaca en él por el minucioso estudio de la estructura, volcada — como el público exigía— sobre el inesperado desenlace de final feliz. Entre estas obras de puro juego dramático —algunas de ellas muy representadas hoy día— sobresalen *Casa con dos puertas*, *mala es de guardar* y *La dama duende*, por citar dos de las más conocidas.

II. DRAMAS MITOLÓGICOS. Aunque con poco valor en nuestros días, habría que destacar a Calderón como el mejor exponente del drama mitológico del siglo XVII español; el género es el antecedente inmediato de nuestra zarzuela —las obras se representaban en el palacio de ese nombre, lugar de recreo de la corte— y en él se mezclaba un tanto intrascendentemente música y teatro. Tales piezas se representaban fastuosamente, en medio de un boato esplendoroso y con unos medios escénicos que incluso hoy podrían sorprendernos. Los asuntos estaban siempre tomados de la

mitología clásica y, a veces, de la literatura caballeresca y cortesana; sobresalen obras como *La estatua de Prometeo*, *Ni Amor se libra de Amor*, *El jardín de Falerina* y *La púrpura de la rosa*.

e) «*La vida es sueño*»

La consideración de *La vida es sueño* como la obra maestra de Calderón de la Barca y como uno de los grandes dramas de la literatura universal no es gratuita. Según se ha señalado en diversos lugares, el problema abordado —el conflicto entre libertad y destino— resulta lo suficientemente universal como para hacer de ella una obra de alcance; además, la envergadura dramática de *La vida es sueño*, y las consideraciones que a partir de ella surgen en torno a diversos aspectos, la convierten en una «comedia filosófica» de planteamiento universal. En esa recurrencia al tema del destino, la obra de Calderón ha sido adscrita en ocasiones al género trágico; la invalidación de ese destino por parte de Segismundo, el protagonista, no resta a *La vida es sueño* posibilidades trágicas, sino que simplemente insiste sobre una formulación propia del siglo XVII europeo: la que concede primacía a la razón, a la voluntad humana sobre una fuerza irracional cifrada en el destino.

La vida es sueño se abre con la presentación por parte de Segismundo de su propia condición de prisionero de su padre, el rey Basilio; éste, habiendo escudriñado los signos del destino —la reina, muerta en el parto, soñó que un monstruo rompía sus entrañas— cree haber comprendido...

*Segismundo sería
más atrevido,
más cruel,
más impío (...);*

El rey actúa, por tanto, como corrector del destino; con ello, no sólo impide la formación de su hijo como «príncipe» —al pueblo se le dice que el niño murió en el parto—, sino que también contradice a Segismundo como hombre, actuando a favor del destino en cuyos signos confía: es decir, al negarle la libertad, lo está haciendo «monstruo» —como los astros señalaban—. Cuando, tras habersele suministrado un bebedizo que lo adormece, el joven es trasladado a palacio para ponerlo a prueba, Segismundo se comporta como simple pasión; esto es, como hombre incivilizado, no sujeto a la norma de la razón que debe regir las conductas humanas. Al despertar nuevamente en su prisión de la torre, comienza el famoso monólogo sobre la brevedad de la felicidad y la confusión de vida y sueño —o, mejor, la consideración de la vida como sueño confuso—:

ues estamos
do tan singular,
vivir es sólo soñar;
Experiencia me enseña
Nombre que vive, sueña
Es, hasta despertar. (...)
Sueño que estoy aquí,
Prisiones cargado;
Que en otro estado
Conjuro me vi.
¿Es la vida? Un frenesí.
¿Es la vida? Una ilusión,
Imbuida, una ficción,
Por bien es pequeño;
¿A la vida es sueño,
Sueños, sueños son.

El final de *La vida es sueño* supone la victoria de la libertad del ser humano frente al sometimiento a su destino; la toma del poder por Segismundo presenta, dramáticamente, la ventaja de «castigar» al rey que ha usado mal de su autoridad para engañar al pueblo —proponiéndole como príncipe a Astolfo, su sobrino, y negándole su heredero directo— y que ha hecho primar las leyes de lo irracional (el destino) frente a las de los hombres (la razón, a cuyo amparo nace la justicia). El sometimiento último de Segismundo a la razón y a la norma conlleva su arrepentimiento por la rebelión frente a su propio padre y rey; su reconocimiento de Clotaldo (fiel partidario de Basilio); y la proposición, realizada por él mismo, del castigo que él y sus seguidores merecen por el intento de levantamiento.

Con este final, Calderón concluye que el ser humano —sea rey o «monstruo», civilizado o incivilizado— es el primer responsable de sus propios actos; lógicamente, el conocimiento ayuda al hombre en su tarea de búsqueda de la libertad, y de ahí que se condene la conducta del rey Basilio, confiado en un falso saber astrológico y en el destino que de éste cree dimanar. Ambos, Segismundo y Basilio, se dejan llevar por la pasión antes que por la prudencia (valor fundamental, según el pensamiento de la época, para los principales de la nación). El final sometimiento de padre e hijo a la razón reordenará nuevamente el mundo dramático que la irrupción de la pasión ha transformado en caótico.

f) Aspectos del teatro calderoniano

El principal valor de la producción dramática de Calderón radica en su esfuerzo asimilador y aglutinador; su obra destaca por la primacía que concede a la

estructuración, por la minuciosa construcción y ordenación a la que somete elementos dramáticos diversos y, antes de él, dispersos en el conjunto de la dramática del siglo XVII español.

A grandes rasgos, la más valiosa aportación de Calderón a la historia del teatro español consiste en la primacía que otorga al protagonista; desdibujado por regla general en el teatro del Siglo de Oro, Calderón hace de él persona de carne y hueso, ser humano individual en torno al cual se centra el conflicto dramático. De esta forma, Calderón se convierte en el más moderno de los dramaturgos clásicos españoles, reforzando además la individualización del personaje mediante la incorporación de elementos subjetivos: el carácter no se limita a actuar, sino que analiza su propio entorno dramático —y real— y la actuación realizada o a realizar. Los personajes —los grandes personajes— calderonianos son, por su propia naturaleza, personajes razonadores que intentan clarificar su voluntad de ser; que intentan exponer dramáticamente su actuación y justificarla en base a su conciencia individual.

En este sentido, Calderón se sirve frecuentemente de una estructuración dialéctica; siguiendo tal disposición, cada uno de los elementos dramáticos se enfrenta dialécticamente a otro —no necesariamente contrapuesto, pero sí distinto—. Se trata de un síntoma inequívoco de la dualidad barroca, pero, sobre todo, de una forma con la cual revestir excelentemente la íntima contradicción que todo acto humano conlleva, ya sea la creación artística o el mismo acto de «ser» (persona o personaje). Calderón gusta de presentar esta contradicción, este enfrentamiento íntimo, para dejar así en claro, justamente, el valor del personaje que debe desenvolverse en un mundo adverso disponiendo sólo de sus propias fuerzas; esta concepción se encuentra muy ligada a una visión trágica de la realidad según la cual el héroe se define en base a su propio esfuerzo, en base —según nuestro pensamiento contemporáneo— a su propia voluntad de ser.

5. Otros géneros dramáticos

a) El auto sacramental

A grandes rasgos, el auto sacramental es una pieza en un acto caracterizada por su sentido plenamente alegórico y por su temática esencialmente eucarística; aunque muchos son los asuntos de los cuales puede revestirse el tema fundamental, en la práctica están orientados mayormente a adoctrinar sobre el sacramento eucarístico —en concreto en las fiestas del Corpus—, formando así a los fieles en cuestiones de ortodoxia católica. En la pieza se entremezclan elementos estrictamente literarios —dramáticos y poéticos—, filosóficos y teológicos, todo ello en una amalgama cuyo

éxito contemporáneo puede sorprendernos hoy. Para la unión de elementos aparentemente tan dispares, el género se servía de la alegoría, propia por otra parte de la manifestación religiosa misma, la cual no puede ser entendida sin el signo: sólo por medio de ella podían ser dramatizadas ideas centradas en la contraposición entre bien y mal, entre gracia y pecado, entre —en la mentalidad contrarreformista— ortodoxia y heterodoxia.

La aparición del auto sacramental en la escena española del siglo XVII no está suficientemente aclarada: puede pensarse que el género está estrictamente determinado por la ideología contrarreformista española de la época, pero no debemos olvidar que el «auto», por otra parte, entroncaba directamente con una tradición medieval europea. Reinterpretada en clave clasicista por ciertos autores del Renacimiento hispano, tal tradición encontraría lugar incluso en el teatro profano, hasta independizarse pasados los años como género dramático. En el siglo XVI aparecen determinadas composiciones religiosas de tema eucarístico; de tales piezas, ya decididamente alegóricas, debió de surgir el auto sacramental barroco. En el XVII, los autos se representaban en plazas a las que acudía masivamente un público que gustaba de la representación; más aún puesto que se trataba de la más espectacular del año: tramoya y vestuario eran renovados anualmente, intentándose que la compañía contratada fuera mejor que la del año anterior. El resultado era un espectáculo de masas, recargado, lujoso y siempre sorprendente.

En tales condiciones, la suerte del auto sacramental termina por confiarse a manos profanas; cuando el interés por el género dramático alcanza niveles populares y nacionales y las ciudades compiten por contratar a los mejores dramaturgos, se dedican al género autores como Lope, Tirso, Mira de Amescua, etc. En casi todos ellos se echa en falta un verdadero entendimiento del género, que alcanza categoría dramática y poética y logra momentos conseguidos; pero al que, en general, le falta coherencia: episodios sueltos, «divinización» de asuntos inapropiados, falta de adecuación entre símbolo y realidad... son los fallos más frecuentes en los autos sacramentales de Lope y sus seguidores.

El género llega a su mayoría de edad gracias al esfuerzo de Calderón; con él, el auto se constituye como obra plenamente alegórica y simbólica, eliminando toda circunstancia de los personajes y haciendo de ellos valores absolutos: Bien y Mal, Dios y Demonio, luchan en el Mundo por el Hombre, por su salvación o su condenación, todo ello como si de un absoluto se tratase. Toda la historia de la salvación cristiana encuentra cabida en el auto sacramental, y en ella se inserta el hombre del siglo XVII como eslabón de la larga cadena de esa historia. El personaje no es nunca, en los autos de Calderón, ni individual ni concreto, pero tampoco indeterminado; se trata, más bien, de una presencia atemporal, de una abstracción poético-dramática hacia la cual confluye una acción trascendentalizada en clave católica.

Calderón puede servirse de la historia real o abandonarse por entero a la fantasía;

si usa del primer recurso, el hombre se contempla desde su dimensión temporal (*La devoción de la misa, El santo rey don Fernando, El divino Orfeo, Los encantos de la culpa*); cuando se sirve del segundo, Calderón logra sus mejores autos al remitir a la plena idea, a la abstracción desnuda. En el género sobresalen obras como *El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo* y *La vida es sueño*. Acaso el primero sea el mejor de todos ellos, y quizás el más conocido; en él, la vida humana se contempla como una actuación: se reparten los papeles, y cada uno de los «actores» tendrá que representarlo, teniendo en cuenta que lo fundamental no es su importancia, sino el modo de actuar, puesto que el Mundo proporciona a todos los pertrechos necesarios. Cada uno improvisa de acuerdo a su juicio y, finalmente, el Mundo retira los papeles; un Autor-espectador emite su juicio sobre la representación de los actores.

b) *El entremés*

El entremés, que ya había sido cultivado con éxito por autores del siglo XVI como Lope de Rueda y Cervantes, se hace indispensable en el siglo XVII dada la proliferación de las representaciones teatrales. Porque el entremés consistía en una pieza en un acto que se representaba en los entreactos de la comedia, evitando así que se produjeran vacíos en el espectáculo. El género está definido por su carácter esencialmente burlesco: nunca existe moralismo ni atisbos de edificación, y todos los elementos de la pieza se subordinan a esta intención primordialmente jocosa; por esta misma razón, el género no puede presentar una sola forma, puesto que los autores buscaban siempre la comicidad, y ésta revestía de hecho formas diversas, según cambiase la disposición del público con los años.

En el siglo XVII, el máximo configurador del género fue el presbítero toledano Luis Quiñones de Benavente (muerto en 1651), y no sólo por el gran número de piezas (unos novecientos entremeses se afirma que compuso), sino también por la altura que consigue para el género. Quiñones de Benavente se sirve de temas muy diversos, aunque, constreñido por la concreción, muchas de las situaciones cómicas están hoy fuera de contexto. En general, los entremeses de Quiñones se caracterizan por su fuerte carga satírica, a veces tan extrema que llega a la desfiguración de lo real; y por su potenciación de la figura del gracioso, consagrado para el género como un personaje cambiante y escurridizo, apegado a una circunstancia concreta y, por ello, posibilitado para insertarse en cualquier contexto cómico.

Destacan sus entremeses *Las civilidades*, cuyo protagonista despotrica contra el modo de hablar popular, terminando por practicarlo también él; *El talego-niño*, con el tema tradicional del avaro y su escarmiento; *Los cuatro galanes*, donde Quiñones se recrea en la caracterización de los personajes a través de su jerga amatoria, y *El retablo de las maravillas*, sobre tema y asunto idéntico al del mismo título de

Cervantes.

La literatura «seiscentista» italiana

1. La literatura italiana en el siglo XVII

El siglo XVII se configura en Italia como un largo período en íntima trabazón con los finales del siglo XVI y los principios del XVII presidido por una arraigada crisis que tiene su correlato en el aspecto literario. La literatura renacentista, que había logrado producciones de gran altura, se ve paulatinamente invalidada y, como en el resto de Europa, pasa pronto a una serie de repeticiones sobre idénticos asuntos y temas: a fuerza de insistir sobre lo ya dicho, la literatura italiana se hace «barroca», se repliega para transformarse ella misma en materia literaria.

Ya a finales del siglo XVI se tiene conciencia de la crisis que, a la larga, ha supuesto una producción literaria moderna, así que la imposibilidad de seguir transitando por los caminos que la habían llevado a su máxima expresión, empujó a los autores al esteticismo poético o a la parodia literaria como única forma de superación de lo ya producido. En este sentido, el siglo XVII italiano, mediocre en el aspecto literario, debe contemplar en la *maniera*, en el modo, su medio de expresión, y por ello encontrará sus mejores logros en la poesía paródica y «marinista».

La prosa y el teatro siguen debatiéndose entre la fidelidad a los elementos populares y la elaboración de tipo culto: en prosa, descubrimos tanto a continuadores de Boccaccio como a prosistas que se sirven del género para la expresión del pensamiento científico; el drama sigue aún los modelos renacentistas de tipo cortesano, a los que une ahora la música como elemento indispensable, mientras que la *commedia dell'arte* conoce su momento de mayor esplendor y su decadencia definitiva.

2. Marino y el «marinismo»

Indudablemente, el género que iba a dejar sentir esa «crisis» literaria de forma más inmediata —ya a finales del mismo siglo XVI— sería la poesía: en Italia, la aparición de la obra de los maestros del «Trescientos» determinó la configuración y el punto máximo de efectividad poética según el pensamiento moderno instaurado a partir del humanismo. Imposibilitados —en cierta medida— para lograr producciones

de mayor validez, éstas se encauzaron por otros derroteros durante algunos años, pero el rápido agotamiento de los nuevos modelos renacentistas —pese a la insistencia de algunos autores sobre ellos— conllevará el predominio del esteticismo poético que ya en el siglo anterior propugnara Pietro Bembo (véase, en el *Capítulo 1* del anterior Volumen, el *Epígrafe 4.a.1.*).

La postura extrema, en Italia, de esta actitud «manierista» —por la que importaba el modo, la forma, el medio— la representó Marino, cuyo influjo cultista ha sido frecuentemente exagerado: Marino no fue más que la respuesta italiana a ese «non plus ultra», a esa inviabilidad poética desde el petrarquismo renacentista; cada país, más o menos contemporáneamente, habría de tener la suya propia, y aunque la obra del italiano fue de las más extendidas, en ella no debe verse más que un ejemplo de tal intento de superación desde el barroquismo: sensualista, imaginativa, plena de formalismo manierista..., su producción logra por fin la unión ideológica imprescindible para que una obra italiana pueda considerarse como síntoma evidente de este siglo XVII.

a) *Biografía*

Gianbattista Marino nació en Nápoles en 1569, y con menos de veinte años huyó de su ciudad natal para pasar a diversas cortes italianas —especialmente cardenalicias— donde se inicia su consagración oficial como poeta. Rodeado por la envidia de algunos cortesanos, fue a parar a la cárcel injustamente acusado de difamar en un poema al duque de Turín.

En 1615, al quedar en libertad, llega a Francia reclamado por María de Médicis, madre de Luis XIII. Su permanencia allí significa el punto culminante de su fama, y en París emprende la conclusión del *Adonis* ya comenzado y publicado finalmente en 1623. Al año de su estancia en la ciudad, regresa a Italia, a la finca napolitana que había comprado hacía algunos años, y allí muere en 1625.

b) *La obra de Marino*

Sus primeras producciones son poemas líricos escritos en un estilo que parece reaccionar contra el monocorde petrarquismo del período precedente: en sus *Rimas* —publicadas por vez primera en Venecia en 1702— el influjo más poderoso es el de la escuela napolitana, buscando de esta manera la novedad como recurso primordial en la utilización del elemento expresivo. *Lira* (1608-1614), serie de sonetos, canciones y madrigales dividida en tres partes según los temas tratados, abunda en la composición erótica; en ella encontramos ya cierto distanciamiento de la poesía anterior, al sustituir Marino el idealista neoplatonismo amoroso por el sensualismo, esto es, por el goce de los sentidos en tanto que conformadores primeros del

sentimiento amoroso.

Su nombre se recuerda generalmente asociado al *Adonis* publicado en París; la idea original de cantar en forma poética los amores de Venus y Adonis asaltaría al poeta en Italia. Concretamente en Roma debió de escribir los tres primeros libros, y en Rávena y Turín el cuarto; por fin, en París llegaría el poema a tomar su forma definitiva en veinte cantos, muy alejados, con todo, de la intención primitiva. El tema, tratado ya con anterioridad por autores clásicos y modernos, sólo presenta de original una pretensión alegórica simplemente superpuesta a la intención primera: la de hacer de la poesía obra sustentada artísticamente por su misma forma.

Prolijo y excesivo en casi todos sus aspectos, el poema interesa como puesta al día de los recursos de la retórica clásica, en una línea común a todo barroco europeo: venía así a ser remate de un progresivo esteticismo cuyos pasos fundamentales habían sido dados por autores como Tasso, Guarini y Tansillo (véase el *Capítulo 1* del anterior Volumen de esta obra). Aunque el resto de los aspectos del poema resulta convencional, la forma —las antítesis, los contrastes, las metáforas, las imágenes, etc.— es de una novedad inusitada en la poesía italiana, puesto que se la lleva al límite casi extremo sin que para nada quede rota la armonía y la musicalidad de la composición.

También en Francia, Marino compuso *La Zampoña* (1620), colección de ocho idilios de tema pastoril y mitológico, tres pastorales, seis églogas, sonetos y madrigales. En sus diversos análisis amorosos, vuelve a sobresalir por su forma colorista y plástica, constituyéndose la trama en simple pretexto para la acumulación de imágenes en las que al elemento acústico se yuxtapone su correspondiente sensación visual.

3. La poesía épica

La épica, que había hallado en Italia sus mejores producciones, encontraría buenas continuaciones durante este siglo XVII, aunque seguiría enfrentándose a la poesía que hacía de su materia parodia literaria.

a) *La épica heroica*

De forma análoga a como en la segunda mitad del siglo XVI el *Orlando furioso* de Ariosto había servido de modelo a los poetas épicos, la *Jerusalén liberada* de Tasso cumple ahora la función de punto de referencia obligada para la escritura de una producción épica en verso. De cualquier forma, los intentos fueron vanos, probablemente debido a que el momento ideológico no servía ya a tales fines épicos: Italia se encontraba inmersa en una crisis política y cultural, e incluso hechos pasados

no pudieron ser leídos entonces en la clave idónea para tal tipo de producción.

Los poemas épicos reseñables en este siglo XVII refieren asuntos españoles, todos ellos tomados de los más dispares campos de la historia para conformarse como largas tiradas de versos donde el verbalismo farragoso, la hojarasca retórica y la inverosimilitud ahogan las posibilidades de conseguir la pretendida epopeya.

Alessandro Tassoni, mucho más notable por su producción épica de tono burlesco, trata del descubrimiento de América en *Océano* (1622), donde describe el prodigioso viaje de Colón transfigurándolo de real en fantástico. Tema similar trata el poema de Tommaso Stigliani (1573-1651), *Del nuevo mundo*, más destacable que el anterior al unir a la influencia de Tasso recursos propios de la épica de Boiardo; así, reviviendo viejas leyendas caballerescas, logra cierta sorprendente originalidad al yuxtaponerlas a los acontecimientos del descubrimiento de América. De cualquier forma, la fama le ha venido a Stigliani por su actitud de declarada oposición al marinismo, como queda recogida en su poema *Del anteojo* (1627) y en su crítica al *Adonis* de Marino.

Por su parte, Girolamo Graziani (1604-1675), que desempeñó importantes cargos diplomáticos, es autor de la *Conquista de Granada* (1622), donde se vuelve a tomar el asunto de la toma de la ciudad como motivo literario. Los episodios novelescos, generalmente de tema amoroso, prestan al relato un vivo interés, que se echa en falta en otros poemas de este tipo. Gran caracterizador de la figura femenina, Graziani logra algunos retratos —como, por ejemplo, el de Elvira, hija del rey Boabdil— no sólo realmente bien trazados, sino además deliciosos en su presentación. Contrario al barroquismo, su expresión se basa en un lenguaje sencillo y claro, libre de contaminaciones cultistas de cualquier tipo.

b) *La épica paródica*

La épica paródica, con importantes antecedentes en el siglo anterior, desenvuelve lo cómico como otra faceta del barroquismo, ahora en clave caricaturesca. Sentido barroco que se ve reforzado por cuanto que este tipo de poesía es síntoma del acabamiento de las fórmulas renacentistas, esto es, se conforma como crítica en clave cómica de la invalidez de la producción épica (véase también el *Epígrafe 4.a.II.* del *Capítulo 1* en el anterior Volumen III de esta obra).

I. TASSONI Y SUS SEGUIDORES. Durante el siglo XVII, el autor más notable del género es Alessandro Tassoni (1565-1635); nacido en Módena, se trasladó a Roma, donde fue secretario del cardenal Ascanio Colonna, con quien visitó España a principios de siglo; también estuvo al servicio del cardenal Ludovisi, que lo pensionó como «gentiluomo di belli lettere».

Su fama se la debe al poema *La secchia rapita* (*El cubo robado*, 1622), poema burlesco en doce cantos donde narra una pelea local: la que los boloñeses declaran a

los modenenses al haberles robado éstos un balde de madera. Los modenenses piden ayuda a la ciudad gibelina y al emperador Federico, y los mismos dioses toman partido: Venus, Marte y Baco, por los modenenses; Apolo y Minerva, por los boloñeses; Baco acude a los germanos, y Venus a Enzo, rey de Cerdeña, quien es abandonado en manos de los boloñeses. Los embajadores acuden y se entrecruzan, y finalmente los enviados del papa logran que las cosas sigan como estaban; es decir, el balde en la torre de Módena y el rey Enzo en su calabozo de Bolonia.

En el fondo del poema hay ciertos datos históricos, como el de la correría de los modenenses que robaron el cubo en 1325, la batalla de Fossalta de 1249, la prisión del rey Enzo, etc. Pero por sobre todos ellos se desborda la gracia de Tassoni, que consigue una nueva comicidad al entremezclar lo grave con lo burlesco, lo verosímil —y documentado— con lo inverosímil. Podría todo ello responder a cierto afán de moralismo que, aunque declarado por Tassoni, parece poco probable: el de demostrar la futilidad de la discordia, a la que se llega por los más insospechados motivos.

Otro aspecto muy distinto presentan sus *Filípicas contra los españoles*, que aparecieron sin nombre sobre 1615 y gozaron de gran difusión por toda Italia: frente al estilo jovial que nos revela *La secchia rapita*, en estos dos modelos de elocuencia política se nos ofrece un Tassoni preocupado por el panorama del momento. En ellas incita, llevado por razones políticas nacionalistas, al odio contra los españoles, a la vez que ensalza al duque de Saboya, solo en su lucha contra España.

Imitaciones de *La secchia rapita* encontramos en la obra de Carlo Dottori *El asno* (1652); narra la guerra entre vicentinos y paduanos por causa de un asno, con intervención de dioses como Baco y Venus, aunque su mejor escena corresponde a la toma de venganza por parte de Desmanina de su esposo.

II. BRACCIOLINI Y SUS SEGUIDORES. La fórmula burlesca habría de dejar otras producciones paródicas, como la de Francesco Bracciolini (1566-1645), que ensayó todos los géneros con poca fortuna: así, aunque siguió a Tasso en su poema heroico *La Cruz reconquistada* (1605-1611) y cultivó la tragedia, la lírica y el melodrama, merece ser recordado por su poema burlesco el *Escarnio de los dioses* (1618-1626). Inferior al de Tassoni, encierra momentos de gran acierto y un movimiento que resulta lo más convincente de la obra. Sus veinte cantos desarrollan un tema complicado y conscientemente enrevesado mediante el cual ridiculizar las pretensiones de los poemas mitológicos: amores, rencillas, envidias, crímenes, etc., todos ellos protagonizados en y por un mundillo mitológico turbulento y confuso, ponen en entredicho la supuesta belleza que preside el mundo olímpico.

Mejores que los de Tassoni, entre los seguidores de Bracciolini descuella Lorenzo Lippi (1606-1665), pintor florentino que publicó bajo el seudónimo de Perlone Zipoli el *Malmantile reconquistado* (1650?). Parodia de la *Jerusalén liberada* de Tasso, nos presenta a los habitantes del castillo de Malmantile, que allí moran mientras se cumpla la extraña orden de Bertinella de no hacer nada; efectivamente, el castillo ha

sido ocupado por una legión de ociosos, jugadores, borrachos y glotones tras expulsar a sus antiguos moradores por medio de una traición. El valor de la obra reside en los recursos cómicos y en los curiosos modismos, probablemente inspirados en el *Cuento de los cuentos* de Basile, su modelo más inmediato.

Menos interés tienen las obras de Gianbattista Lalli (1572-1637), autor de la *Eneida de Virgilio disfrazada* —antecedente de la de Scarron—, *Gerusalemme desolata*, la *Franceida* —sobre el mal francés—, etc. Bartolomeo Corsino (1606-1673), traductor de Anacreonte y Epicteto, publicó bajo el anagrama de Meo Crisoni *Il Torrachione desolato* (1660), en el que el rapto de Elisea promueve la contienda entre un caballero y un gigante que concluye con la destrucción de Torrachione, un viejo torreón sobre el Lora.

4. Los poetas clasicistas

La reorientación del petrarquismo en el siglo anterior por parte de Bembo habría de dar lugar al «marinismo», pero también sentaría las bases de una concepción poética que pretendía la vuelta a los presupuestos primeros de la poesía renacentista: sus seguidores, conocidos más tarde como «clasicistas», se apartaron conscientemente del modo de producción poética seiscentista y se aplicaron a una poesía arraigadamente lírica que, con todo, no habría de pervivir en el siglo siguiente.

a) Chiabrera

El más significativo de los clasicistas será Gabriello Chiabrera (1552-1638), quien vivió, por vocación propia —y al contrario que sus contemporáneos, entre los que dominaba el sensualismo—, una existencia retirada de la corte. De cualquier forma, Chiabrera no puede escapar a la ideología determinante de la producción seiscentista italiana, y los principales defectos de su obra serán el exceso de retoricismo, la frialdad y el abuso de lo mitológico. No es por ello de extrañar que, al intentar resucitar la gloria italiana con sus *Canciones heroicas*, deba echar mano de asuntos del pasado; de igual forma, tampoco convencen las *Canciones sacras*, producción trasnochadamente contrarreformista e innegable adulación del papa Urbano VIII, de quien consiguió mercedes y alguna pensión.

Sus mejores poemas siguen el modelo de la oda griega, y sus composiciones heroicas y amorosas son en este sentido las más logradas; admirador de Anacreonte y Píndaro, hace derivar sus metros de la poesía francesa de la Pléyade, y especialmente de Ronsard (véase, en el Volumen III, el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 2*). Su tardío influjo se debe a su producción satírica, puesto que Chiabrera restablece toda su efectividad al estilo clásico horaciano: sus treinta *Sátiras* esconden, tras su apariencia descuidada y espontánea, el más trabajado y pulido estilo del poeta italiano. Con la

adopción de la forma epistolar y el verso suelto, su postura es la de un filósofo pragmático amante de la virtud en el placer; desarrolla el viejo tema de la alabanza de la aldea como lugar de felicidad y arremete contra la vida cortesana y su aparato burocrático.

b) *Testi*

Al igual que la de Chiabrera, la obra de Fulvio Testi (1593-1646) supone un intento de renovación en la ya limitada imitación de los clásicos, a los que se quiere recuperar desde una perspectiva más ajustada al espíritu original. Hombre ambicioso y oportunista, logró una buena educación y estuvo muy ligado a la vida política del momento, especialmente a los intereses de la casa de Este, a la que sirvió durante largos años.

Las *Poesías*, en su primera edición de 1613, nos lo señalan como seguidor del «marinismo»; pero ya en la segunda reconoce el genio de Chiabrera y, al igual que éste, descubre abiertamente su intención de imitar a los clásicos: Horacio supone para la poesía de Testi lo que Píndaro y Anacreonte para la de Chiabrera; aplicado, como su modelo, a la poesía de tipo moral, redescubre ésta desde una orientación no necesariamente moralizadora, sino imbricada en una visión estoica y epicureísta del mundo.

Aunque localizamos rastros de «marinismo» en el uso de la antítesis y en su tendencia a la conceptuosidad, predomina el tono sincero mediante el que expone su angustiado sentimiento de inadaptación con la época que le ha tocado vivir; sólo experimentó la vida cortesana, pero insiste como Chiabrera en el tema horaciano de la vida campesina como contrapunto inexcusable a la corrupción de la sociedad urbana, al mismo tiempo que lamenta la suerte de una Italia sin ideales:

*es eran, Roma, tus usanzas
erte con la lucha, el salto,
corceles, o en brioso asalto
is encorvar y blandir lanzas.*

5. Poesía academicista y arcádica

En enero del año 1656 Cristina de Suecia, quien había renunciado a su trono en favor de Carlos Gustavo, se instaló en Roma y allí fundó una Academia en la cual acogió a importantes poetas italianos. A la muerte de su mecenas en 1689, la mayor parte de los autores en ella integrados fundaron otra con el nombre de «La Arcadia» para continuar así la labor emprendida gracias al favor de la noble.

a) *Los poetas «academicistas»*

Acogido por Cristina de Suecia, gozó de gran favor Benedetto Menzini (1646-1704), cultivador de la poesía heroica y anacreóntica. Destacan de entre su producción los tres libros de *Canciones anacreónticas* (con su oda «Alla primavera» y su idilio «Presagi di tempo piovoso»); y sus *Sonetos pastoriles*, quizá lo más logrado de su obra.

Vicenzo Filicaia (1642-1707) sobresale como poeta patriótico en sus *Sonetos a Italia* (1707), composiciones de tono vehemente y apasionado; destacan las que lamentan la devastación de su patria como escenario de la guerra de sucesión española, al igual que sus canciones, donde ensalza la resistencia de Viena ante el asedio al que la sometieron los turcos en 1683.

Amigo y protector de Filicaia, Francesco Redi (1626-1698) estuvo muy relacionado con la vida cortesana de la Toscana; aparte de por su obra en prosa, sobresale por la cuidada elaboración de sus ditirambos: su *Baco en Toscana* recuerda los clásicos cantos sobre las excelencias de los placeres del vino y de la mesa, y es reseñable por la variedad de tonos empleados. Sus sonetos se apartan del renacentismo para acercarse por intención y tono al epigrama clásico: los beneficios del amor alcanzan de forma especial al hombre de espíritu refinado, quien se distingue por su conciencia intelectual del sentimiento amoroso.

Alessandro Guidi (1650-1712) comenzó su obra poética en la imitación de Marino y Testi, pero por indicación de Gravina se dedicó al estudio de Dante y Petrarca y a la imitación de Chiabrera, especialmente en lo que se refiere al pindarismo poético. Sus *Rimas* (1704), de estilo majestuoso y solemne, de frase grave y pomposa, nos descubren en el «Prólogo» a un personaje orgulloso de su propia evolución poética y consciente a la vez de su asimilación en el tono pindárico.

b) «*La Arcadia*»

A la muerte de Cristina de Suecia, los poetas academicistas se refugian en su mayoría en «*La Arcadia*», academia constituida por ellos mismos al haber tomado conciencia de los beneficios literarios de la relación entre autores. Fundada en octubre de 1690, los poetas más relevantes son los provenientes de las filas de los «academicistas» anteriores, pero el peso de la marcha de todo el grupo depende del legislador calabrés Giovanni Vincenzo Gravina (como figuras de segunda fila podríamos recordar a Giuseppe Paolucci, editor de Chiabrera; a Crescimbeni, historiador y comentarista de la literatura italiana; a Francesco de Lemene, imitador de Marino y Chiabrera; y a Carlo Maria Maggi, cultivador de la poesía religiosa).

Gravina, teorizador también del teatro, publicó en 1708 *De la razón poética*, donde se nos aparece por vez primera la crítica literaria tratada desde un tono marcadamente científico; funda Gravina la doctrina estética sobre la misma

naturaleza del arte y sobre el estudio ajustado de modelos griegos, latinos e italianos. Los «arcades» tomaron seudónimos pastoriles y se aplicaron cuidadosamente a la imitación de Teócrito y Virgilio entre los poetas clásicos, y de Sannazaro — especialmente en su *Arcadia*— entre los modernos. De cualquier forma, los resultados de la acción de esta Academia se dejarían sentir más tarde, en pleno Neoclasicismo, alcanzando su momento culminante merced a la obra de Metastasio.

6. Teatro italiano del siglo xvii

En líneas generales, el teatro italiano del siglo xvii sigue las directrices trazadas por el drama de la centuria anterior: se trata, ante todo, de un género culto que no consigue una forma definida, y mucho menos efectiva dramáticamente hablando. Empeñado el teatro italiano en una imitación de los géneros clásicos, la tragedia y la comedia erudita siguen sin encontrar una forma válida, y finalmente tenderán a un academicismo y arcadismo de corte neoclasicista. En este sentido, sólo se consigue algo cuando, para alcanzar una más exacta adaptación del teatro de la Antigüedad, se echa mano de la música como elemento indispensable en la puesta en escena: literatura, escenografía, música, canto y danza se entienden como una totalidad al servicio siempre de la novedad y del asombro propio del nuevo género melodramático.

Los mejores logros —en realidad, la única fórmula dramática con cierto valor— se contemplan en la popular *commedia dell'arte*, cuya falta de fijación escrita nos pone en serios apuros para su conocimiento exhaustivo. De cualquier forma, se sabe que gozó en estos años de su mejor momento, a la vez que encontraba tras él su decadencia definitiva.

a) El teatro erudito

I. LA TRAGEDIA. El género trágico consigue pocos aciertos en las piezas producidas en la primera mitad del siglo, y ni siquiera la protección noble pudo potenciar un género al que se dedican autores ya consagrados en otros, como los poetas clasicistas Chiabrera y Testi. Quizá la única pieza trágica destacable en este momento sea *La regina di Scotia*, que lleva a escena la muerte de María Estuardo a manos de Isabel de Inglaterra por causas religiosas; con este título conservamos una obra de Carlo Ruggieri y otra de Federico della Valle, resultando mejor la segunda tanto por caracterización como por lenguaje.

Será gracias al academicismo de Gravina —aglutinador del grupo poético de «La Arcadia»— como la tragedia tantea en la segunda mitad del xvii nuevos caminos, sin llegar aún a ningún resultado positivo. Destaca la corrección en el tratamiento del

lenguaje, que abandona los extremos seiscentistas para buscar una mayor gravedad. Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718), que propugnó una renovación de la tragedia, atacó a los trágicos modernos en *De la tragedia* (1715), propuesta a su vez de imitación de los clásicos; sin embargo, restringió este criterio a la imitación de la verdad y del estudio natural, conservando de la Antigüedad lo que gustara al presente, y de éste lo que no repugnara a la razón. Con anterioridad a la escritura de su tratado, Gravina compuso cinco tragedias —*Palamedes, Andrómeda, Servio Tulio, Papiano y Apio Claudio*— que, salvo la última, resultan faltas de acción y débiles en la caracterización.

Influida por la francesa, debe reseñarse la tragedia de Pier Jacopo Martello (1665-1727), su mejor asimilador y creador de un verso de catorce sílabas sobre el antiguo modelo alejandrino. Es característica su tendencia al realismo jovial, lo que resta importancia a la influencia de Corneille y Racine, sus principales modelos. Sobresalen sus tragedias de tema clásico *Alceste, Ifigenia en Táuride y Marco Tulio Cicerón*.

II. LA COMEDIA. La comedia siguió direcciones más diversificadas que la tragedia, especialmente por lo que se refiere a la maleabilidad de su molde y de la acción. Se sigue la tendencia de la comedia humanista del siglo XVI a la imitación plautina en la obra de Niccolò Amenta (1659-1719), quien suele basar el efecto cómico en la confusión; así, en *Carlota* y en *Constanza* recurre a las protagonistas que se fingen hombres, mientras que en *La criada* el joven Ranieri se disfraza de mujer.

Curiosa resulta la tentativa de imitación de la comedia griega: Scipione Errico (1592-1670) recurre a la comedia satírica al estilo de la de Menandro en *Las revueltas del Parnaso*, donde ataca a los poetas cuya normativa no sigue la aristotélica, entre ellos a Lope de Vega. Indudablemente, la comedia española no era desconocida en un momento de forzosas relaciones entre los dos países: españolizantes son comedias como la adaptación de *El convidado de piedra* de Giacinto Andrea Cicogni, que presenta un texto condensado en un intento de ganar en rapidez y en comicidad; o *La fuerza del hado, Amor en el espejo y El bandido Lelio*, estas últimas ambientadas en España y caracterizadas a base de personajes hispánicos.

A finales de siglo se produce un movimiento de asimilación francesa; su seguidor más sobresaliente es el célebre filólogo Girolamo Gigli (1660-1722), imitador de Molière en *Don Pilone*, paráfrasis del *Tartufo* que tuvo su continuación, más personal, en *La sorellina di Don Pilone*.

b) *La comedia popular*

En líneas generales, la comedia italiana de tendencia popular continúa en el siglo XVII la producción cómica del siglo anterior: Miguel Ángel Buonarroti el Joven, sobrino de Miguel Ángel, es autor de algunas comedias satíricas y otras de corte

burgués donde recoge el modo de vida de las clases medias de la época. *La Feria* (1618) es quizá la mejor de ellas, aunque adolece de falta de unidad; sin embargo, el retrato de los personajes alegóricos (el Arte, el Comercio) y reales (estudiantes, artesanos, comerciantes, etc.), constituyen uno de los más logrados aciertos de la caracterización cómica del siglo XVII.

De cualquier modo, la fórmula cómica más popular sigue siendo la autóctona *Commedia dell'arte*. Su estructura como comedia improvisada no ofrece variaciones notables con respecto a la del siglo anterior (remitimos al Volumen III, *Epígrafe 4.b.II* del *Capítulo 2*), y así continuará hasta la aparición de Goldoni en la centuria siguiente: sólo habría que anotar —en un momento de tenaz oposición a la dominación hispana— la aparición de nuevos personajes como el Capitán Fracassa y el Capitán Matamoros, tipos representativos del carácter español.

Constituidos los grupos de comediantes en compañías sin residencia fija, recorren no sólo las cortes italianas, sino también las extranjeras de Baviera, España y Francia, país este último donde ejercen gran influencia, como puede detectarse en la obra de Molière. Sobresalió de forma especial, entre las compañías que se dedicaron a este tipo de comedia, la dirigida por Flaminio Scala (muerto en 1620), que contaba con el capitán Spaventa de Vall'Inferna y su célebre esposa —cantada por Tasso, Marino y Chiabrera— Isabellina Andreini.

c) *Rinuccini y el melodrama*

Aunque el acompañamiento musical de la producción literaria es usual en todas las culturas, el mundo moderno lo había conocido sólo ocasionalmente en la poesía cancioneril —de raíz medieval— y como fondo de determinados espectáculos pantomímicos.

El primer intento melodramático, todavía en forma embrionaria, se dio en Italia en 1589: con motivo de ciertas fiestas en Florencia, se representó un intermedio en el que la música seguía a la palabra y, en cierta forma, la comentaba. Pero la siguiente mención a tal tipo de producción dramática remite ya a su creador primero, Ottavio Rinuccini (1564-1621).

La idea partió como puesta en práctica de ciertas hipótesis por él mantenidas en torno a la representación de la tragedia griega en la Antigüedad: el resultado fue *Dafne* (1594), comedia pastoril al estilo de las compuestas a finales del siglo XVI en Italia por otros poetas cultos (el mismo Tasso entre ellos, con su *Aminta*); por su diversidad de metro y estilo, tal comedia pastoril se prestaba a ser musicada, y el éxito de su representación en privado dio lugar a que diez años más tarde, ampliada y modificada, se representase públicamente, definitivamente con música de Marco da Gagliano. Rinuccini habría aún de componer, según el esquema ensayado, *Eurídice* (1600) y *Ariana* (1608), respectivamente musicadas por Peri y Monteverdi, a la vez

que dejaba inconclusa *Narciso*.

d) *El drama pastoril*

Se ha dicho poco más arriba que la experiencia de Rinuccini con el melodrama toma como base el drama pastoril que se ofrecía a principios del siglo XVII, continuación a su vez de obras como la de Tasso (*Aminta*) y su imitador Guarini (*Pastor fido*). De entre la larga serie de obras que siguen tal tipo de producción, destacan *Rosa*, de Giulio Cesare Cortese; y *Filis en Sciro*, de Guidubaldo Bonarelli dell Rovere.

Es la segunda de ellas superior a la primera, pese a que la complicación del asunto —muy del gusto del momento— la aparta de la lectura en nuestros días. De gran éxito, *Filis en Sciro* fue traducida al francés y al inglés, y conoció varias ediciones. En ella se nos presentan los amores de Clori y Tirsis, cuyos nombres verdaderos son Filis y Niso, casados a la fuerza en Sciro por el sultán que los apresó. Sin saberlo ellos, se enamoran y finalmente se reconocen tras los consabidos celos, abandonos, fidelidades y confusiones. Cuando ambos están a punto de ser llevados a la muerte, se conoce la última voluntad del sultán: que los dos sean libres como Sciro, la tierra que les pertenece.

7. La prosa italiana en el Barroco

a) *La prosa narrativa*

I. EL CUENTO. El cuento italiano del siglo XVII sigue ciñéndose en casi todo a la imitación boccacesca, si bien pierde progresivamente mordacidad expresiva para ganar en prolijidad, en inverosimilitud y en complicación de la intriga. Perdido en multitud de obritas de escaso interés, del género sólo cabría citar aquí el esfuerzo de la Academia de los «Incogniti» venecianos y, ante todo, la producción en dialecto napolitano de Basile.

La fundación en Venecia, en el año 1630, de la Academia de los «Incogniti» se debe a Gianfrancesco Loredano (1606-1661); el grupo se constituía como intento culto, por parte de una serie de autores, de imitación de la prosa del *Decamerón* de Boccaccio. La Academia publicó en 1641 su primer volumen conjunto de cuentos, y en sucesivas ediciones la obra llegó a compilar la producción de cuarenta y cuatro narradores, en su mayor parte de poco valor. De entre el grupo podrían salvarse los nombres de Girolamo Brusoni, autor —aparte de obras históricas— de cuentos de relativa fluidez, como *Góndola a tres remos* o *Tupé a la moda*; y Maiolino Bisaccioni, también historiador, quien recoge en su obra narrativa anécdotas y

sucesos de los que tuvo conocimiento directo como diplomático destacado; su obra forma una colección dividida en cuatro partes: *L'Albergo*, *La Nave*, *L'Isola* e *Il Porto*. A este grupo pertenece también Giovanni Sagredo, cuya *Arcadia en Brenta* (1667) gozó de gran éxito y fue muy imitada; el procedimiento narrativo, que sigue el ya consagrado por Boccaccio, vuelve a presentar a una serie de personajes —tres damas y tres caballeros— que ocupan su tiempo de ocio contando historias a la orilla del río Brenta.

El intento de la Academia veneciana fue estrictamente culto, pero no debemos olvidar las tentativas de raigambre más popular: paradójicamente, el mejor logro vendría de la mano del caballero Gianbattista Basile (1575-1632), amigo de Marino y cortesano en las mejores casas italianas. Su obra, *El cuento de los cuentos* (*Lo cunto di li cunti*), publicada póstumamente en 1634 con el subtítulo de *Pentamerón*, es una recopilación de cuentos populares supuestamente narrados en cinco días por diez viejas. Aunque se redactó en dialecto napolitano —intentando una mayor fidelidad a su origen popular— el éxito fue inmediato. Tal forma de producción narrativa, basada en la imitación y conservación de los elementos populares, habría de ser muy seguida en la Italia meridional, y su influencia se dejaría sentir en el Romanticismo europeo.

II. LA NOVELA. El siglo XVII italiano contempla, como toda Europa, el nacimiento de formas novelescas más acordes con las fórmulas modernas que sus antecedentes renacentistas; es decir, que la crisis generalizada de la Europa del siglo XVII potenciaría una conciencia que consagra como molde de expresión la novela en tanto que género abierto por excelencia.

Existen continuaciones de la novela sentimental renacentista, más propias de otras partes de Europa y revestidas en Italia como adaptaciones. El veneciano Gianfrancesco Loredano —fundador de los «Incogniti»— compuso su *Dianea* (1627) al estilo de la *Astrea* del francés Honoré d'Urfé, pero la obra de mayor éxito fue *Coloandro desconocido* (1640) de Giovanni Ambrosio Marini, aplaudida incluso en Francia; le siguieron diversas continuaciones de manos del mismo autor, desde 1641 hasta 1662.

La novela costumbrista encontró su acomodo primero en Italia gracias a Girolamo Brusoni, perteneciente a la Academia veneciana anteriormente citada. Aunque imitó la novela sentimental francesa, su mejor producción es la novela costumbrista *Orestilla*. También se aplicó al género, al cual llevó a lo político, Ferrante Pallavicino, cuya novela satírica *El correo desvalijado* descubre, bajo la apariencia del bienestar cortesano, un mundo de maquinaciones y ruindad: las cartas cruzadas entre el gobernador de Milán, el virrey de Nápoles y el gobernador de Roma son el pretexto para la presentación de las costumbres de una sociedad corrompida.

III. OTRAS FORMAS NARRATIVAS. De intención política, pero alejada de la forma novelesca, la obra de Traiano Boccalini (1556-1613) echa mano de cualquier asunto

para la crítica de la sociedad: su *Avisos del Parnaso* se sirve del reino de Apolo como trasunto de una sociedad ineficaz en la que pretende denunciar la falsedad y la vileza. Sospechoso en Roma, debió huir a Venecia, donde dejó escrita la continuación de los *Avisos* publicada póstumamente con el título de *Piedra de toque de la política*, ataque al gobierno de los españoles al que contrapone el deseo de una Italia grande en su unidad.

b) *La prosa científica*

I. GALILEO Y EL PENSAMIENTO CIENTÍFICO. Es curioso comprobar cómo el mejor modelo de prosa italiana del siglo XVII se encuentra en Galileo Galilei (1564-1642), y ello pese a que se aleja deliberadamente —como el resto de los pensadores europeos— del modelo de prosa literaria, tendencia ésta que deberá de ser general a partir de este momento para la prosa científica.

Dejando aparte las cuestiones estrictamente científicas (Galileo concibió y pudo demostrar la disposición del Universo según el sistema copernicano) e ideológicas (tales ideas lo llevaron a una continua persecución), en lo literario Galileo adopta la clásica forma del «diálogo» —*Diálogo de los máximos sistemas* y *Diálogos de las ciencias nuevas*— para la exposición de su doctrina. Con ella acierta a expresar el conflicto, por él experimentado, de la resistencia de las ideas viejas a ceder ante las nuevas. Su primera obra discurre sobre los dos sistemas del mundo, el ptolemaico y el copernicano, con una conclusión final sobre la causa de las mareas y los vientos alisios; se trata de una obra maestra de la exposición científica y de la creación literaria por su claridad y elegancia. En la segunda obra se presentan discursos y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias relacionadas con la Mecánica.

También se sirvió del género epistolar al estilo clásico, es decir, como simple pretexto para la presentación de aspectos ajenos a los epistolares; quizás una de sus cartas más importantes sea *Saggiatore*, verdadero tratado de filosofía natural que envía a un amigo, poeta de la escuela pindárica de Chiabrera.

II. EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO: BRUNO Y CAMPANELLA. También fue muy perseguida la obra de los filósofos más destacados del siglo XVII italiano, radicales por regla general en la presentación de sus doctrinas; aun así, hoy día se nos ofrecen como pensadores modernos revestidos por un tinte ambiguamente medievalista.

Giordano Bruno (1548-1600) estuvo especialmente influido por doctrinas medievales, en concreto por la filosofía luliana que intentó armonizar fe y razón desde un arraigado misticismo; en Bruno, tal misticismo tomó formas de sabiduría pseudomistérica que finalmente lo llevaron a la hoguera.

De forma similar, Tommaso Campanella (1568-1639), dominico calabrés, combate el aristotelismo y la escolástica al proponer un sistema de explicación racional que base en la experiencia de la naturaleza toda filosofía. Perseguido por la

Inquisición y encarcelado por gobiernos pontificios y españoles, encontró en la poesía una forma de expresión superior. De cualquier forma, sus obras más interesantes —*De sensu rerum*, *De investigatione* y *Civitas solis*, todas en latín— se encuentran redactadas en prosa; quizá la más significativa sea la citada en último lugar: en ella presenta una utópica forma de gobierno basada en la teocracia, vínculo común en tanto que la religión natural une a todos los pueblos.

La literatura portuguesa en el Barroco

1. El siglo XVII en Portugal

A grandes rasgos, la literatura portuguesa se caracteriza en el siglo XVII por su continuidad con respecto a la anterior, y ello pese a la unión política con España (1580-1640): más que ocasionar una ruptura, la unión en la Corona con Felipe II potenció el sentido imperialista de la literatura portuguesa, bien patente ya en las diversas producciones renacentistas. Por tanto, al igual que en la centuria anterior, las letras portuguesas se aplicaron a una producción esencialmente épica e histórica, continuación casi directa de la ya establecida en el siglo XVI. Por otro lado, la inevitable influencia española se dejó sentir de forma especialmente poderosa en la lírica y en la producción de tipo religioso, correspondencia del momento fuertemente catolicista de la monarquía hispánica.

De cualquier forma, el Barroco no es demasiado relevante para la literatura portuguesa; aunque existen infinitud de nombres, ninguno de ellos está ligado a una producción literaria de méritos reseñables, tanto para su propia historia literaria como para la universal. Quizá lo más destacable sea la aparición de una serie de Academias de escasa trascendencia, pero de cualquier forma sintomáticas del generalizado interés por la producción literaria; las más importantes fueron la «Academia dos Generosos» y la «Academia dos Singulares», fundadas respectivamente en 1647 y 1663.

La primera de ellas, dedicada a los estudios históricos —fue establecida por António Álvares de Cunha, historiador eclesiástico—, daría lugar más tarde a la Real Academia de Historia Portuguesa, organizada a partir de 1720 con carácter oficial. La segunda potenció la poesía producida desde el cultismo, y su labor debió de ser decisiva —como en España la de los culteranistas— para el enriquecimiento de la lengua nacional; en tan sólo dos años de existencia, la «Academia dos Singulares» publicó dos volúmenes donde se recoge la labor poética de gran número de autores que, influidos por el cultismo clasicista, ensayan nuevas formas de expresión a partir de la producción —como ellos mismos reconocen— de autores de la Antigüedad grecorromana (Homero, Aristóteles, Virgilio, Ovidio y Horacio) y de la modernidad en la que se saben insertos (Camoões, Garcilaso, Góngora y Lope), todos ellos identificados —y obsérvese la progresión en el «manierismo» literario— como

modelos máximos de la expresión poética desde los orígenes de la literatura occidental hasta sus días.

2. La poesía lírica

Al igual que para la poesía barroca española, en el caso de la portuguesa resulta a veces muy difícil seguir el rastro de lo que hubo de suponer el lirismo portugués en el siglo XVII. En general, hay que apuntar que la poesía lírica portuguesa viene a ser un trasplante de la respectiva producción poética española de tipo culterano, por más que actualmente tienda a matizarse tal opinión; efectivamente, podemos comprobar que este tipo de producción fue propio de prácticamente todos los países europeos en un determinado momento, y así sucedió también en Portugal. Pero en este caso la influencia española marcó unos derroteros bastante definidos, de corte gongorino, sin que quiera esto decir que exista falta de originalidad: como en España, no todo cultismo es gongorino, aunque en la mayoría de los casos pueda remitirse a él.

De la importancia de esta poesía lírica es prueba la multitud de composiciones aún hoy olvidadas en bibliotecas portuguesas, así como la existencia de un amplio cancionero: *A Fenix renascida*, publicado en los primeros años del siglo XVIII (1716-1728), recoge en cinco tomos lo mejor de la lírica portuguesa del seiscientos. Abundan en los volúmenes las composiciones en castellano, la mayoría anónimas, aunque merecen recordarse —aparte de los de Rodrigues Lobo y Melo— nombres como los de Jerónimo Bahía y António da Fonseca Soares, este último autor del soneto *Filis y Demofonte*, uno de los más espléndidos de este siglo XVII.

a) Rodrigues Lobo

Uno de los pocos nombres realmente destacados de este siglo XVII en Portugal es el de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), cuya obra en prosa y en verso, paradójicamente, no responde tanto a lo que entenderíamos por Barroco literario como —por formación y producción— a un inadecuado renacentismo tardío.

Sus primeras obras son de imitación española, y, así, sus *Romances* (1596) nada añaden a un género del que es introductor en Portugal, pero sin mayor relevancia. Muy distintos resultados obtiene con las *Églogas* de 1605, una de las joyas de la literatura portuguesa; Rodrigues Lobo, al apartarse del tratamiento tradicional del bucolismo portugués, consigue insertar sus *Églogas* en la perspectiva de consideración de la naturaleza que había seguido el Renacimiento europeo; pero, a la vez, logra un sentido de la verosimilitud y de la medida que le faltaba a la mayor parte de las producciones del género. Sirviéndose de metros muy variados, pero sin concesiones a la filigrana, estas composiciones sobresalen por su graciosa naturalidad

y por el ajustado realismo del que hacen gala en su presentación de un paisaje y unos personajes cercanos a lo cotidiano.

Menos logrado, su poema épico *El Condestable* (1609), compuesto en octava rima, tiene por héroe a don Nunho Álvares Pereira; debido sobre todo a la veracidad que lo impregna, más parece una biografía en verso que una composición heroica.

También según el género pastoril compone Rodrigues Lobo sus novelas *Primavera* (1601), *Pastor peregrino* (1608) y *El Desengañado* (1614), narraciones amorosas muy desdibujadas en la acción a causa de las continuas descripciones y digresiones que el género parecía requerir desde su configuración primera en Europa; al igual que en las *Églogas*, su valor principal radica en la presentación realista de un paisaje natural siempre reconocible.

Pero los mejores logros de su prosa habrían de venir de la mano de *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619), exposición dialogada de asuntos diversos guiada preferentemente por un cortesanismo moderado; en general, la obra responde a un momento de saber más o menos enciclopédico aún orientado por cierto optimismo de corte tardíamente humanista. Destaca el tratamiento de materias como el lenguaje y el estilo, la novelística, la cortesanía, la moral, la ordenación económica, etc. El ideal estilístico que guía *Corte na aldeia* es la presentación de ideas provechosas, siempre que se expresen a la vez con «gracia y galantería»; el resultado es una prosa vulgarizada y expresiva, a decir de Rodrigues Lobo más clara y excelente en tanto que atiende a la forma natural de escribir y hablar.

b) Melo

Francisco Manuel de Melo (1611-1666), incluido frecuentemente entre los escritores en lengua castellana por haber compuesto en ella algunas de sus obras, fue personaje de decisiva relevancia política en su época. Soldado del ejército español, se distinguió en la guerra de Flandes e intervino en las batallas que sofocaron los movimientos de separación en Cataluña. Abandonó las filas españolas con la revolución de 1640, y regresó a Portugal para desempeñar importantes funciones en la dirección de los asuntos públicos. Desterrado al Brasil y confiscados sus bienes por razones aún no aclaradas, su salud se debilitó, falleciendo de vuelta en Lisboa.

Su dedicación a la producción literaria se diversifica en distintos géneros, y en la lírica sigue fielmente la influencia de Góngora, fácilmente detectable; sus primeras composiciones, *Doce sonetos en la muerte de Doña Inés de Castro* (1629), responden en gran medida a tal influencia, pero su carrera pública lo orientó hacia otro tipo de producción más lograda y, a la vez, más acorde con sus ocupaciones.

Publica así en Madrid su *Política Militar* (1638), claro tratado en el que se entremezclan los frutos de sus lecturas históricas —especialmente clásicas— con los de su propia experiencia bélica; en 1645 aparecen *Eco político* e *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*, obra ésta en castellano más

interesante para la historia literaria española. También a lo historiográfico se aplica en su *Epanáphoras de vária história portuguesa* (1660), quizá su obra donde el influjo clásico sea más claro.

Menos elaboradas, las obras de tipo epistolar y dialogado tratan asuntos de interés de forma menos rígida que sus anteriores composiciones: con sus *Cartas de guía de casados* (1651), obra de filosofía moral en la cual la erudición se limita a la propia experiencia, se dirige a un amigo en tono suelto pero no por ello menos cuidado; de igual forma, las *Cartas familiares* (1664) intentan recuperar la tradición epistolar clásica por la cual el género adquiere altura literaria; por fin, de su obra *Apólogos dialogaes*, que se sirve de la forma dialógica para la exposición de temas populares y cultos, interesa especialmente el titulado *Hospital das letras*, donde los personajes (entre los que se cuenta Quevedo) conversan sobre asuntos literarios que interesaban al propio autor.

En el género dramático, Melo es autor del *Auto do fidalgo aprendiz* (1665); en un intento de popularización, utiliza la redondilla para una nueva caracterización del tipo del escudero fanfarrón. Los personajes son de corte popular, y habría que ver cierta intención satírica en la presentación de la muchacha sedienta de amores novelescos, la madre práctica y poco escrupulosa, o el criado mal pagado y parásito de su propio señor.

3. La poesía épica

Anteriormente hemos dicho que, en líneas generales, la literatura portuguesa sigue en el siglo XVII las orientaciones ya trazadas por la producción literaria de la centuria precedente; este dato habrá de ser especialmente cierto para la poesía épica, que gracias al éxito de la obra de Camoões gozaría de gran cultivo durante largos años. Sin embargo, aunque la dominación española —con la consiguiente idea de Imperio— potenció en gran medida la epopeya nacional, también diversificó su orientación, pues si unos poetas cantarían las alabanzas portuguesas dándole un matiz nacionalista, otros tomarían en este mismo momento la tradición catolicista hispana como materia literaria válida, y finalmente no faltan las obras donde ambas perspectivas se complementan. De cualquier forma, pocos de los poemas épicos del siglo XVII alcanzarán logros más o menos perdurables.

Sobre la fundación de Lisboa contemplada desde la mitología clásica compuso Gabriel Pereira de Castro su *Ulyssea o Lisboa edificada* (1636), en diez cantos en octava rima que tienen por protagonista a Ulises en tanto que fundador de la ciudad. De corte cultista, con atrevidas metáforas e hipérbatos de influencia latinista, el poema resulta monótono y frío, aunque algunas descripciones pueden tenerse como lo más original de la poesía barroca portuguesa. En 1640 apareció el *Ulyssippo* de António Sousa de Macedo, cuyos logros formales son inferiores a los de Pereira; sin

embargo, sus trece cantos ganan en la originalidad de sus episodios, más desvinculados de los respectivos precedentes mitológicos.

De base más documentadamente histórica, el *Viriato trágico* de Braz García de Mascarenhas se encuentra a medio camino entre la originalidad argumental y la novedad poética; sus recursos formales resultan muy efectivos y, al mismo tiempo, los episodios presentan una muy lograda ordenación y desarrollo. Sobresalen las descripciones de batallas en un estilo nervioso y agitado, probablemente característico del autor por su capacidad de observación como soldado de arraigada vocación. Por el contrario, la obra de Francisco Sá de Meneses, *Malaca conquistada* (1634), peca de un exceso de descriptivismo y simbolismo; el autor reduce el mito pagano a mero elemento ornamental, mientras que temáticamente sustituye la materia histórica por otra de tipo cristianizante: la galería de héroes que acompañan a Alfonso de Albuquerque, ayudados por los ángeles, deben luchar contra los demonios en una conquista de alcance misionero y catolicista.

Corte diferenciado, y hasta cierto punto único, presenta el *Alfonso Africano* (1611) de Vasco Mousinho de Quevedo. Publicado a principios de siglo, difiere notablemente del resto de la producción épica barroca; parece más bien un poema de edificación moral, en el que tanto el suceso histórico —los valerosos hechos de Alfonso V en la toma de Arcila y Tánger— como los episodios fantásticos se conforman, exclusivamente, como justificación del alma cristiana. Su tono alegórico pretende hacer de Tenebronte, el capitán musulmán, símbolo de Lucifer, mientras que sus siete hijos representarían los pecados capitales; por su parte, en el bando cristiano don Fernando sería trasunto de la voluntad, don Alfonso de la razón y los siete caballeros representarían las siete virtudes contrapuestas a los pecados capitales.

4. La prosa portuguesa en el siglo XVII

a) Historiografía y libros de viajes

La tradición del Renacimiento portugués, muy rico en producciones de tipo histórico y geográfico, o con pretensión de tales, sería continuada en el siglo XVII, y en cierto modo completada y cerrada en la interpretación de su grandeza y poderío ultramarino iniciada en el siglo anterior.

El más ambicioso y sintomático de los proyectos fue, en este sentido, la redacción de la *Monarquía lusitana*, primera muestra de una historiografía portuguesa realmente moderna. Concebida y redactada en el monasterio benedictino de Santa María de Alcobaça, fue comenzada por el cronista fray Bernardo de Brito (1568-1617), quien tomó como principio —en un residuo medievalista propio de la redacción eclesiástica— la creación del mundo, acogiendo leyendas, tradiciones y

relatos populares. Fray António Brandão (1584-1637) continuó su labor con una más rigurosa comprobación de las fuentes, restaurando en gran parte el sentido de la moderna historiografía portuguesa. La labor sería seguida por otros monjes hasta llegar al siglo XVIII.

La obra del dominico fray Luis de Sousa (1555-1632), menos importante, se suele ceñir a la hagiografía, pero habría que citar los inconclusos *Anales del rey don Juan III*, redactados por encargo de Felipe IV entre 1630 y 1632, por su documentado carácter estrictamente histórico.

Por fin, a Manuel Faria y Sousa (1590-1649) debe recordársele como historiador primero —aunque con poca solidez— de las colonias portuguesas: así, en *Europa portuguesa* (breve historia de su país); *África portuguesa* (narración de los hechos de los portugueses en el continente, desde la toma de Ceuta en 1415, a 1542); *Asia portuguesa* (desde 1498, año del descubrimiento de la India, hasta 1581, cuando Felipe II nombra al primer Virrey); y *América portuguesa* (presentación de los descubrimientos, conquistas y batallas en suelo americano).

La relación de la historia colonial corrió frecuentemente a cargo de misioneros que, al mismo tiempo que hacían crónica de su orden, presentaban datos curiosos: así, por ejemplo, libros de viaje como el *Itinerario da India* de fray Gaspar de San Bernardino, la *Historia de Etiopía* del jesuita Manuel de Almeida, o la *Relación* del padre Manuel Godinho para los viajes a Oriente, con noticias sobre usos y costumbres de diversos pueblos.

b) *La oratoria religiosa*

Puesto que la decidida expansión colonizadora portuguesa se servía como soporte ideológico —al igual que tantos otros países— de la cristianización, el poder religioso habría de dejarse notar en una exaltación del ánimo evangelizador a la vez que moralista, denunciador no pocas veces de abusos e injusticias o aliado más o menos efectivo del poder político.

I. VIEIRA. António Vieira (1608-1697), de familia modesta, se educó con los jesuitas en Brasil, donde vivió a partir de los seis años. Profesó en la orden, y en 1641 llega a Portugal con cierto renombre de orador en la colonia americana. Sus sermones no lograban desvincular lo político de lo religioso, pues veía entre ambos una dependencia necesaria y nunca excluyente. Resolvió misiones diplomáticas y llegó a Roma, donde adquirió gran fama de orador pese a expresarse en portugués; aprendió italiano, y consiguió mayores favores de los que había logrado en Portugal, a donde vuelve para marchar de nuevo a Brasil en 1681; acusado por algunos religiosos, murió pocos años más tarde.

Su oratoria —como su obra escrita— gusta de la afectación y del rebuscamiento de tipo cultista, pero su uso del vocabulario es uno de los más ajustados en toda la

historia literaria portuguesa. De él conservamos doscientos sermones, directos y apasionados pese a los continuos juegos de palabras y al uso de figuras literarias; quinientas cartas dirigidas a diversos personajes; e incluso estudios literarios y políticos.

II. BERNARDES. El padre Manuel Bernardes (1644-1710), al contrario que Vieira, vive desvinculado de toda problemática política o social, y su temperamento reflexivo y sereno, junto a sus inclinaciones esencialmente filosóficas, lo anuncian como precursor, en cierto modo, del clasicismo portugués.

De espiritualidad orientada hacia lo místico, sus obras se dedican a la edificación (*Ejercicios espirituales y meditaciones de la vía purgativa, Sermones y prácticas*) y a la moralización de tipo tradicional (*Fines últimos del hombre*). Más populares, su *Luz e calor* (1696) y *Nova floresta* (1706) insisten en un modelo de prosa en el cual la claridad expresiva es el fundamento para la ordenación de un pensamiento nunca ambiguo ni especulativo, sino progresivamente desarrollado y razonado.

El Barroco literario en Inglaterra

1. La literatura inglesa en el siglo XVII

Más aún que para el resto de Europa, en el caso de Inglaterra resulta difícil establecer por qué, cuándo y cómo se puede hablar de un «Barroco» en el sentido propio del término: inserta como ningún país en un momento de convulsiones religiosas y políticas, Inglaterra no tiene conciencia de encontrarse ante un momento histórico diferenciado con respecto al anterior. Aunque ciertamente la Edad Moderna está contemplando allí también de manera especial la entrada en su propia crisis, la grandeza del país se mantiene a duras penas de cara al exterior, especialmente gracias a alianzas —a veces difíciles— con Francia; sin embargo, a nivel interno, la masa de población inglesa se encuentra ante uno de los momentos más críticos de su historia, que la llevará a la guerra civil.

En lo literario, todo este clima de intranquilidad se dejará traslucir en una producción determinada como claro síntoma de la forzada puesta al día de los valores de la cultura moderna: en los autores del siglo XVII inglés se puede localizar con tan relativa facilidad un ansia de trasposición de los límites aceptados, que frecuentemente los concebiremos como artífices de una expresión «barroca». Es decir, que las producciones literarias inglesas del siglo XVII están caracterizadas en un primer momento —y con salvedades— por el intento de superación (mediante emulación o contraposición) de las mejores obras de la centuria precedente. Sólo a mediados del siglo XVII, en un contexto socio-político distinto y por fin suavizado tras largos años de tensiones, y especialmente a partir del posterior Neoclasicismo, sabrá la literatura inglesa renunciar a los extremos que se había impuesto durante algunos años.

2. El teatro en la primera mitad del siglo XVII

a) Contemporáneos de Shakespeare

No resulta una simple arbitrariedad el trazar una línea divisoria entre Shakespeare y sus contemporáneos, pues éstos no sólo no alcanzaron su éxito, sino que, además, la

línea emprendida por Shakespeare, mucho más efectiva dramáticamente —como el favor del público demostraba—, no habría de ponerse en práctica sino hasta siglos más tarde, casi en nuestros días, cuando por fin parece haberse comprendido que el teatro se concibe como espectáculo del cual participa plenamente su público.

No es por ello de extrañar que Shakespeare sobresalga como figura señera pero, al mismo tiempo, aislada, como ejemplo no emulado: al igual que con la novela de Cervantes en España —cuyo favor, sin embargo, fue menos destacado—, los caminos que en Inglaterra habría de seguir el género no serían los decididamente modernos marcados por el gran poeta. Los coetáneos de Shakespeare, alejados —cuando no opuestos, como en el caso de Ben Jonson— de sus presupuestos literarios y escénicos, pusieron todo su empeño en la producción de un teatro más elaborado desde el clasicismo, piedra de toque final para lo que habría de ser el drama en la centuria siguiente.

I. BEN JONSON. El más influyente de los contemporáneos de Shakespeare sería Ben Jonson (1573-1637), su más ilustre oponente y casi acérrimo enemigo en la concepción del género: si Shakespeare logra un teatro natural en un marco poético innegable y gracias a una caracterología de alcance universal, Jonson, clasicista y reformador, puso todo su talento al servicio de la complicación escénica y del realismo exacerbado. En ellos resumía el alcance de las reglas aristotélicas y, casi lógicamente, su producción acabó en una dramaturgia artística, pero plana frente a obras del alcance de las de Shakespeare o incluso las de Marlowe.

Hijastro de un albañil, se proporcionó la quizá más esmerada educación de su época, y ello pese a tener que abandonar pronto unos estudios más tarde avalados por el reconocimiento de prácticamente todos los eruditos de su época. Indudablemente, su importancia radica en su orientación dramática, con la cual habría de determinar en gran medida la posterior transformación del género: aunque no está alejado, en líneas generales, de los temas y los asuntos tratados por sus predecesores y sus contemporáneos, sin embargo logra hacer del teatro, sin proponérselo, el género por antonomasia de la burguesía moderna, repudiando los elementos fuertemente «barroquizantes» que la literatura inglesa había hecho suyos desde principios del siglo XVI. La obra de Jonson, tendente a la presentación de la vida de su época por medio del rigor de la preceptiva clásica, se concibe al mismo tiempo como espectáculo moral en el que todo se halla al servicio de la reprensión a la clase a la que se dirigía, y especialmente a los nuevos ricos que amasan su fortuna merced a la «corrupción» mercantilista.

Evidentemente, y según todo lo hasta aquí dicho, Jonson habría de conseguir sus mejores logros en la comedia, género que orientó a nuevos rumbos; en su afán por la verosimilitud dramática, recurrió a tipos consagrados por otros géneros, a los que definió como personajes estáticos según un tipo de incipiente retrato psicológico. Estos «humores» —como él mismo los denominaba— alcanzarían su máxima

expresión en sus primeras obras, *Cada cual con su humor* (*Every man in his humour*), de 1599, y *Cada cual fuera de su humor* (*Every man out of his humour*), de 1600; ambas siguen un método de caracterización tipificadora por el cual el personaje interesa en tanto que generalidad no individualizada, casi como espécimen pintoresco. Tal papel en la obra se reforzará especialmente en la segunda de las comedias citadas, donde si Jonson abandona lo genérico, lo hace sólo para aplicarse a una figura que, por particular, resulta casi grotesca —el «humor» se convierte entonces en una cualidad peculiar en la que confluyen todos los demás aspectos personales, cercanos ya a lo extravagante—.

Su método de composición se depuró en comedias posteriores, donde la verosimilitud encuentra cauces más realistas —especialmente, según nuestra actual concepción—: sin abandonar elementos y recursos tipificadores (ya ensayados por la *commedia dell'arte*), su obra plasmará problemas más inmediatos, sirviéndose para ello de ambientes y temas más adecuados a la realidad inglesa.

De entre este grupo de comedias viene destacándose *Volpone* (1606), probablemente la más conocida e influyente de las obras de Jonson: llama la atención por su discordancia con respecto al conjunto de su teatro, constituyéndose como la más atípica de sus producciones y, al mismo tiempo, como uno de los mejores retratos cómicos sobre el tema de la avaricia en la literatura universal. Conscientemente abstraída, en ella los personajes tienen algo de simbólico en comportamientos, actitudes e incluso denominaciones: Volpone (literalmente, «Zorro»), Mosca, Corvino, Voltore («Buitre») o Bonario («Bondadoso») son simples abstracciones de conductas tipificadas cuyo movimiento y reacciones en escena resultan convincentes pese al notorio final feliz. La fortuna de Volpone, el anciano avaro de Venecia, es codiciada por todos sus posibles herederos, que lo adulan descaradamente; decide entonces el protagonista, ayudado por su criado Mosca, el consabido parásito, burlarse de los interesados amigos, llegando a pedir, fingidamente moribundo, la entrega de la esposa de uno de ellos. Finalmente, en un intento de agradable moralización por parte de Jonson, la traición de Mosca a su amo complica todos los planes y conlleva el decisivo éxito último de los buenos —Bonario y la mujer entregada—.

El alquimista (*The Alchemist*) es análoga en casi todo a *Volpone*, y hay quien la considera la mejor comedia realista del teatro isabelino, por encima incluso de esta última. La estructuración y los logros cómicos, en efecto, quizás aparezcan como más efectivos, y el asunto —también muy popular— mejor tratado. En ella, los tres estafadores Astuto, Valor y Muñeco, que se han adueñado de la casa de Lovewit por abandonar éste Londres a causa de una epidemia, se aprovechan de la codicia de otros personajes no menos ladrones haciéndose pasar por poseedores de secretos mágicos, entre ellos el de la piedra filosofal.

Menos logradas, *La mujer callada* (*The silent woman*) y *La feria de San Bartolomé* (*Bartholomew Fair*), dan fin al mejor grupo de comedias de Jonson. La

primera de ellas, *La mujer callada*, es de una comicidad más suave y a la vez más intrascendente, preludiando el modelo que habría de imponerse en la Restauración: Morosus, un viejo solterón obsesionado por los ruidos, contrae matrimonio con una mujer que en realidad es un criado disfrazado; a partir de entonces comienza su suplicio, pues su «señora» llega a ensordecerlo sólo con su conversación. Menos convincente dramáticamente, *La feria de San Bartolomé* es probablemente la más realista de sus obras, y en este sentido ha podido afirmarse que la más «dickensiana», al concebirse como resuelto retrato de las clases bajas de la época y como ataque al puritanismo aún incipiente: en ella, un santurrón ignorante y grotesco es llevado a la feria y, allí, transportado por una especie de sagrado celo, emprende las más ridículas de las hazañas.

Menos éxito tendría Jonson con la tragedia, terreno en el que no podía competir con Shakespeare: *Seyano* (*Sejanus*) y *Catilina* representan un intento por parte del teatro inglés para recuperar a Séneca para la tradición trágica, pero su estricta aplicación a lo histórico habría de suponerle su propia limitación. Muy desiguales (mientras *Seyano* puede unirse a sus mejores obras, *Catilina* resulta inferior), ambas presentan el tema de la ambición, propio también —según hemos visto— de sus mejores comedias, pero ahora en un tono de mayor altura épica y en una presentación más interna y psicológicamente caracterizada que a Jonson no le reportó ningún beneficio.

II. GEORGE CHAPMAN. Aunque no hay que olvidar la producción dramática de George Chapman (1559-1634), su éxito entre los contemporáneos debería de ser más duradero gracias a sus traducciones: escritor culto de formación ampliamente humanista, fue quizás el más capacitado para llevar la traducción al lugar que le correspondía entre la producción literaria inglesa. Admirador de Homero, al que consideraba el primero de los poetas de todos los tiempos, comenzó la publicación de su traducción de la *Ilíada* en 1598, concluida en 1611; más tarde, entre 1614 y 1615, vertería al inglés la *Odisea*. Ambas demuestran un talante nada común y, sobre todo, un perfecto dominio del verso que hacen de las traducciones homéricas de Chapman una válida producción poética en la que la adaptación no malogra los resultados particulares.

En lo dramático, por el contrario, pocos son sus aciertos, y probablemente esto era inevitable desde el momento en que, siguiendo la línea del drama inglés del siglo XVI, Chapman intentó algunas innovaciones en detrimento de la efectividad característica del género en el siglo anterior. Sin embargo, no hay que olvidar que, por otro lado, Chapman logra algunos de los momentos líricos más acertados del prebarroco inglés: escritor culto por excelencia, su teatro —del que sólo conocemos las tragedias— hace tal alarde de imaginería y retórica que la acción dramática queda constantemente ahogada.

Su obra trágica está compuesta por tres piezas de tema francés: sin embargo, en

Bussy D'Ambois, en *La venganza de Bussy D'Ambois* (*The revenge of Bussy D'Ambois*) y en *La tragedia de Byron* (*The tragedy of Byron*), no interesa tanto el asunto como el tema mismo, mediante el cual Chapman se nos muestra, en cierta medida, como un «clásico» y a la vez un clasicista del teatro inglés. En ellas se aplica al tema de la venganza, según el molde senequista ya impuesto con Marlowe (vuélvase sobre el Volumen III, *Epígrafe 5 del Capítulo 9*): es decir, y ante todo, recurrencia al personaje dominado por la ambición, desproporcionado y necesariamente castigado; y aparición de fantasmas que reclaman la venganza por un acto ya pasado y resuelven finalmente la acción. De cualquier forma, lo más notable en la producción dramática de Chapman es la poesía que crea, recargada e incluso alambicada, es cierto, pero magistral por las inusitadas combinaciones léxicas y conceptuales que adelantan los logros de los poetas «metafísicos».

b) *Los dramaturgos anteriores a la Restauración*

Pese a intentos como los de Jonson y Chapman por crear un teatro más acorde con los presupuestos clasicistas, y distanciado por tanto de lo que hubo de suponer el teatro clásico inglés, más numerosos serían los continuadores de una labor dramática al estilo nacional. No quiere esto decir que tal tipo de producción no intentara cierta renovación, pero ciertamente el ensayo no pasó de ahí, sin lograr en ningún momento la superación de la magistral labor shakespeariana. En líneas generales, esta producción dramática recoge dos tendencias diferenciadas: por una parte, la propuesta por autores que siguen a Ben Jonson, especialmente en lo referente a la concepción teatral como ya definitivamente orientada a la creciente clase media inglesa; por otra, la de dramaturgos que continúan la labor de la centuria anterior, aunque con innovaciones debidas a Jonson. No hay que olvidar, por fin, a quienes, a caballo entre una concepción y otra (especialmente al final del período), fluctúan en una dramaturgia por regla general decadente y sin rumbo fijo, crisis acentuada con el cierre de los teatros propuesto por los parlamentarios puritanos en 1642.

I. LOS SEGUIDORES DE JONSON. Thomas Dekker (1570?-1632) es quizás el más «realista» de los seguidores de Jonson: aplicado a la presentación de las clases más populares de la sociedad londinense, une a su tono cierta sentimentalidad burguesa que habría de consagrarlo como uno de los autores de éxito del momento. Así se entiende en su *Fiesta de los zapateros* (*Shoemaker's holiday*), de 1599, donde se refleja la vida gremial de los zapateros londinenses: Simon Eyre, el noble zapatero trabajador y honesto, ve recompensada finalmente su labor al llegar a ser nombrado alcalde. La mejor obra de Dekker insiste mayormente en el moralismo burgués y la sentimentalidad que de él se desprende: *La prostituta honesta* (*The honest whore*), compuesta en 1604 con una segunda parte de 1630, encierra gran valor por su acertado estudio de caracteres, concretamente por lo que se refiere a Bellafronte y a

sus tentaciones y final arrepentimiento.

Thomas Heywood (1573?-1641) puede citarse como claro exponente de la necesidad de adaptación del molde trágico de corte shakespeariano a unas nuevas condiciones cifradas en una creciente sensibilidad burguesa. Indudablemente, su mejor obra, una de las reseñables del período, es *Una mujer matada con bondad* (*A woman killed with kindness*), fechada en 1603, donde el consabido tema trágico de la venganza alcanza una hondura psicológica y un refinamiento realmente, si no exquisitos, originales. Frankfort aloja hospitalariamente en su casa a un pobre amigo suyo, Wendoll, quien aprovecha las circunstancias para seducir a su mujer. Descubierta la infidelidad, la venganza encuentra una nueva dimensión, distinta a la shakespeariana o a la que por estos años se estaba produciendo en el drama de honor hispano: el marido recluye a la mujer en su propiedad rural y deja marchar al amigo; más tarde, la mujer se arrepiente y muere a causa de su propio remordimiento en presencia del marido, quien, perdonándola, acude junto a ella en el lecho de muerte.

Sobre un idéntico asunto de remordimiento, piedad y perdón, muy del gusto de la sentimentalidad burguesa del siglo XVII, estrenó Heywood en 1633 *El viajero inglés* (*The English Traveller*), donde la protagonista, una mujer casada, muere de arrepentimiento por haberse entregado a un seductor que la rechaza mientras su callado enamorado sufre en silencio las sospechas de una seducción que él no ha cometido.

En general, la obra de Heywood abrirá el camino para la comedia burguesa del siglo pero aventaja a ésta en profundidad y motivación, pues incluso sus producciones más patéticamente «pasionales» (nos quedarían por citar dramas como *Eduardo IV* o *Aviso a las bellas damas*) encuentran una más honda justificación psicológica y moral, y ello pese a no poder librarse de cierto simplismo en la caracterización.

II. LOS TRÁGICOS POST-SHAKESPEAREANOS. Contrapuestos en gran medida a los seguidores de Jonson y a su incipiente «comedia burguesa», los dramaturgos que insistieron en la tragedia al modo clásico inglés tomaron como punto de referencia obligado a Shakespeare y la tragedia anterior, orientando su obra a temas y asuntos idénticos tratados ahora con algo de renovación.

John Fletcher (1579-1625), que llegó a colaborar con Shakespeare —en *Enrique VIII* y quizás en alguna obra más—, fue poco efectivo como dramaturgo en solitario, sobresaliendo sin embargo en la parte poética del drama, de la que fue excelente productor. Sus logros más importantes se localizan en los años de colaboración con Francis Beaumont (1584?-1616), cuando sus tragedias alcanzaron cierto favor. Sin embargo, su obra de mayor éxito fue una comedia satírica: *El caballero del almirez ardiente* (*The Knight of the Burning Pestle*). Desde un «cortesanismo» aristocrático que hoy puede parecer poco convincente, ponían de relieve la credulidad de los burgueses londinenses y arremetían contra el mal gusto

imperante en la comedia romántica de los seguidores de Jonson.

Los logros de su producción, como ya se ha dicho, se adscriben a la tragedia, género, sin embargo, que les queda muy alejado de la genialidad de Shakespeare: aunque la obra trágica de Fletcher y Beaumont es quizás una de las más logradas de entre la post-shakespeareana, hay en ella un exceso de pasión, o al menos una exageración en su presentación dramática; una ingenuidad inconcebible en el desarrollo de la acción; y, finalmente, una rigidez demasiado evidente en las relaciones sociales entre personajes, quizá demasiado arquetípicos de la tragedia inglesa.

De entre sus mejores obras, su tragicomedia *Philaster*, la más antigua, sigue la temática tradicional y echa mano de los recursos ya consagrados: se trata de una historia amorosa en la que, para lograr el encuentro y la cercanía de los enamorados, se recurre al disfraz —la mujer que se hace pasar por hombre, como la encontramos frecuentemente en las comedias de Shakespeare (véase en el Volumen III el *Epígrafe 3 del Capítulo 10*)—. *La tragedia de la doncella (The Maid's Tragedy)* y *Rey y no rey (King and no King)* son las mejores muestras de su obra trágica, y en ambas el tema desarrollado es el de la venganza, propio del género desde las más tempranas producciones inglesas: la primera de ellas, indudablemente su mejor obra, nos presenta la venganza a través de la doncella y su hermano, que resarcen así el honor de aquélla, amante del rey y poco más tarde despachada mediante la boda con un noble de la corte.

Fletcher, una vez muerto Beaumont, compuso también en solitario *La pastora fiel (The faithful shepherdess)*, comedia pastoril cercana a la «mascarada» al gusto de la época, pensada y elaborada según los moldes cortesanos; poco dramática, encierra — como propio a Fletcher— gran valor poético, con un uso muy acertado del verso endecasílabo.

En el tema de la venganza insiste la obra de John Webster (1580?-1625), si bien sus logros son más escasos que los de los autores anteriormente reseñados: el principal inconveniente —al estilo de lo ya ofrecido con Fletcher y Beaumont— es la desproporción de la actitud trágica, la exageración no con poca frecuencia antinatural y demasiado arquetípica. Hay que entender, sin embargo, lo que de «barroco» tenía ya este arte dramático: si los argumentos llegan al simplismo, la atención se centra en el efectismo más «teatral» —en el sentido último del término—; esto es, en lo poéticamente violento como plasmación escénica de un mundo cruel y corrompido, tema casi obsesivo de la tragedia de Webster.

Consciente quizá como pocos de lo que supone para la moral la entrada decisiva en un mundo «moderno», Webster se aplicó en sus mejores obras a la presentación de acontecimientos realmente acaecidos en la Italia del siglo XVI: en *El diablo blanco (The White Devil)*, Vittoria Accorombona incita al duque de Brachiano, su enamorado, a que asesine a su marido y a su propia esposa, logrando así plena libertad para sus amores. En el juicio, la mujer se alza para defender su nobleza

corrompida en un mundo que de por sí es ya corrupto; tras el juicio, en el que el duque logra salvar a Vittoria, llegan los celos y la consumación de unas pasiones ante las que todos perecen en un movimiento continuo de muertes sutiles y refinadas que acentúan el clima de crueldad. Más «barroca» aún resulta *La duquesa de Malfi* (*The Duchess of Malfi*), verdadero cuadro de horror que sigue la línea tradicional de efectos terroríficos culminados en muerte y desolación: la duquesa, casada en secreto con su administrador, es progresivamente enloquecida por sus propias hermanas merced a engaños truculentos. Indudablemente, lo mejor de la obra es la riqueza expresiva, ajustada pese a su despliegue verbal, uno de los pocos realmente efectivos tras la obra de Shakespeare.

Cyril Tourneur (1575-1626) lleva el tema de la venganza en la tragedia inglesa — a pesar de su estricta coetaneidad con Shakespeare— a sus últimos extremos, casi a su punto de no retorno. *La tragedia del vengador* (*The Revenger's Tragedy*), en concreto —aunque probablemente no sea suya—, presenta un mundo cortesano regido por la crueldad y la lujuria en el que los personajes más parecen símbolos que personas de carne y hueso. Esencialmente poeta, Tourneur centra la fuerza dramática en la expresión verbal, cuyas imágenes revelan un mundo siniestro y magníficamente ordenado en su horror. *La tragedia del ateo* (*The Atheist's Tragedy*), inferior a la anterior, expone cuestiones morales desde un punto de vista religioso, e interesa por cuanto abandona ciertos presupuestos de la tragedia clásica inglesa: no se trata ya del orgullo y caída del héroe-villano, sino de concreciones ideológicas que nos acercan más al racionalismo al centrar el crimen en categorías morales exclusivamente dependientes de la legalidad y la justicia humana.

III. OTROS DRAMATURGOS. Al igual que habría autores que escogerían uno de los dos caminos dramáticos anteriormente expuestos, un buen número de ellos mostraría una gran dosis de versatilidad —acentuada con la crisis de los años anteriores al cierre de los teatros— que los llevaría de uno a otro modo de producción dramática.

Quizás el caso más significativo sea el de Thomas Middleton (1570?-1627), cuya mejor producción se halla entre las tragedias, pero que a su vez consiguió gran éxito con la comedia: destaca su escandalosa *Una casta doncella de Cheapside* (*A chaste maid of Cheapside*), sin que deban olvidarse *Un mundo loco, señores míos* (*A mad world, my Masters*) o *Un truco para engañar al viejo* (*A trick to catch the old one*). En todas ellas, livianas e intrascendentes, consigue algunos de los mejores cuadros de costumbres de la época, a la que contempla desde una óptica ridiculizante y desconsiderada. Lo mejor de su obra, pese a todo, es la tragedia *El niño cambiado* (*The Changeling*), escrita en colaboración con el actor William Rowley: de ambiente español, relata la instigación al asesinato por parte de De Flores a la protagonista, Beatriz, que se ve así atada al criminal hasta encontrar la muerte liberadora en la confesión de su crimen y de su vergüenza. Hay que recordar también sus tragedias *Mujeres, guardaos de las mujeres* (*Women beware women*) y *La gitana española* (*The*

Spanish Gipsy), esta última de nuevo en colaboración con Rowley y de argumento e incluso personajes entresacados de Cervantes.

Philip Massinger (1583-1640) comienza ya a mostrar en su obra una actitud dramática diferenciada con respecto a la del anterior teatro isabelino e incluso jacobeo: estudiante en Oxford, resultó ser uno de los talentos poéticos más activos del momento, pero a la vez una de las conciencias más disconformes con la sociedad de la época. En este sentido, sus tragedias dejan de lado el tipo más o menos tradicional del héroe para aplicarse a otros personajes que resultaban chocantes —cuando no ofensivos— para el público inglés: así sucede en *El renegado* (*The Renegade*) o en *La virgen mártir* (*The Virgin Martyr*), esta última escrita en 1620 en colaboración con Thomas Dekker.

Más importantes son sus tragedias *El duque de Milán* (*The Duke of Milan*), *El combate innatural* (*The unnatural combat*), *La doncella de honor* (*The maid of honour*) y, sobre todas, *El actor romano* (*The Roman actor*), soberbia escenificación del propio hacer teatro mediante la que se ponía a prueba el talento del actor protagonista, quien debía de representar varios papeles. De cualquier forma, su obra más recordada es la comedia *Una forma nueva de pagar viejas deudas* (*A new way to pay old debts*), donde sobresale la figura de sir Giles Overreach, personaje mezquino y cruel en el que concentra Massinger toda su capacidad de observación crítica para retratar satírica y despiadadamente a la burguesía ascendente a base de amoralidad.

La decadencia de la escena inglesa es plenamente sintomática en la obra de dramaturgos como John Ford y James Shirley, quizá los dos últimos representantes de la época dorada del drama inglés; ambos deben recurrir a un tipo de teatro más cortesano y «de cámara», a la vista de la profunda crisis en la que el género ha entrado como espectáculo. A consecuencia de ello, en general destaca por su tratamiento poético, quizá lo más sobresaliente de este tipo de teatro altamente lírico.

John Ford (1586-1639) sólo logra salvar la monstruosidad y el horror imperante en su teatro gracias a momentos poéticos de señalada efectividad. Melodramático y complejo, insiste en el drama pasional con acentos de descreimiento moral y ocasionalmente de nihilismo. Sus mejores obras son *Lástima que sea una prostituta* (*'Tis pity she's a whore*) y *El corazón roto* (*The broken heart*), destacando en ambas la poesía de tipo cortesano, especialmente arias y canciones que en ocasiones pueden hacernos recordar algunos de los momentos líricos de Shakespeare.

James Shirley (1569-1666) conoció el cierre de los teatros y se refugió en los círculos cortesanos; partidario de Carlos I, al ser decapitado éste tuvo que huir al extranjero, donde trabó conocimiento con el teatro español del Siglo de Oro. Sus mejores obras son las tragedias *El traidor* (*The Traitor*) y *El cardenal* (*The Cardinal*), muy recargadas en su efectismo barroquizante, pero destacables ambas por determinados momentos poéticos de tono cortesano.

3. Poesía barroca inglesa: poetas «metafísicos»

Poco más pudo dar de sí la poesía inglesa moderna tras la obra de autores como Spenser, el mismo Shakespeare o la poesía cancioneril del momento; es cierto que hubo quienes, como Samuel o Drayton, consiguieron una expresión poética de gran altura a partir de presupuestos estrictamente renacentistas, pero no se logró pasar de ahí (véase en el Volumen III el *Epígrafe 3 del Capítulo 9*). Habrá que esperar unos cuantos años para que se produzca una renovación de la poesía, paradójicamente negada o, cuando menos, postergada en su momento y posteriormente durante largos siglos. Sólo reaparecerá (altamente valorada y vitalizada) cuando en 1912 sir Herbert Grierson reedite la poesía de Donne, cuya influencia habría de dejarse sentir en poetas contemporáneos de tendencia incluso vanguardista.

De nada de esto podría hablarse de no ser por la producción poética de John Donne, cuyo logro mayor fue, en definitiva, la unificación de la experiencia poética a partir de una experiencia vital fragmentaria e incluso caótica, propia por otra parte de una ideología claramente en crisis: dejando de lado los moldes clasicistas del Renacimiento y, ante todo, lo que suponían de imitación, los poetas «metafísicos» lo son en tanto que introductores en la poesía de un profundo pensamiento, quizá deudor del medieval pero a su vez renovado, estrictamente personal y siempre individualizado. Alejados de los modelos tradicionales, abandonan ritmos, figuras y pensamiento ya de sobra conocidos e intentan, a partir de ellos y como superación, lo inusual, lo efectista e, incluso, lo chocante. Todo ello les ganó el apodo de «metafísicos», término acuñado por Dryden como expresión peyorativa cuyo efecto dejó sentirse pronto; aunque la obra de Donne, el gigante del grupo, llegó a ser admirada y proseguida —a veces, inconscientemente, por sus mismos detractores—, en general los poetas «metafísicos» se vieron «condenados» al silencio y al desconocimiento, vacío que habría de llenar otro tipo de poesía hoy eclipsado frente a la producción de estos autores, algunos de ellos (indudablemente) los mejores poetas ingleses hasta la entrada en escena de los grandes románticos del siglo XIX.

a) *John Donne*

De vida aventurera y agitada, dominada por un inusitado y continuo esfuerzo por lograr una experiencia renovada, John Donne (1572-1631) es quizás el más raro talento poético del momento junto con Shakespeare, del que fue contemporáneo. Al igual que el resto de los «metafísicos», su formación fue excelente —universitaria en el justo sentido del término—, y sobresalió en ella por una constante ansia de saber que tradujo pronto los suyos en los mejores y más profundos conocimientos de entre sus contemporáneos. Hombre cortesano —participó en expediciones, fue secretario del lord guardián del rey, y se le encarceló por fugarse con la sobrina de su señor—, su agitada vida no le impidió contrastar todos sus actos con sus propios principios de

conocimiento, aplicándose a una continua reflexión de su activa sensualidad.

A la vista de estos datos, no es de extrañar que la primera impresión que deje la lectura de la poesía de Donne sea la de una absoluta sinceridad, más eficiente aún puesto que se halla sometida a una constante revisión fuertemente personalizada: de tono bronco, frecuentemente coloquial (al estilo de ciertas producciones medievales), su poesía se encuentra siempre al servicio de las pasiones; éstas, a su vez, quedan aquilatadas por un pensamiento reflexivo que sabe armonizar dialécticamente este aparente contraste —en unos presupuestos que se asemejan en mucho a los del «conceptismo» español—.

El tema predilecto de Donne es el amoroso, como queda demostrado en sus *Canciones y sonetos*, donde canta un amor concreto fuertemente materializado y real, irónico a veces, todo ello para elevarlo, en plenitud, a zonas trascendentales. No se trata ahora, con todo, de una trascendentalización al estilo neoplatónico, según se había venido observando en la poesía renacentista por el influjo del petrarquismo, sino de una trascendencia «inmanente», si así se puede decir; o, lo que es lo mismo, de una trascendencia amorosa que resulta válida por el hecho mismo de existir en función del ser humano:

*ice is thine eye, thine in mine appears,
e plain hearts do in the faces rest,
can we find two betters hemispheres
t sharp North, without declining West?
er dies, was not mixed equally;
wo loves be one, or, thou and I
alike, that none do slacken, none can die.*

(«Mi rostro es tu mirada, el tuyo en el mío aparece, / y los verdaderos corazones sencillos en los rostros descansan, / ¿dónde podemos encontrar dos hemisferios mejores / sin violento Norte, sin Oeste menguante? / Todo lo que muere no estuvo mezclado por igual; / si nuestros dos amores son uno, o tú y yo / nos amamos tan del mismo modo que ninguno cede, ninguno podemos morir»). Evidentemente, el amor se contempla como trascendente en función de la persona, esto es, imponiendo el ser humano su propia limitación, su imposibilidad de ser en plenitud sino a través del amor, verdadero sentimiento unificador que vivifica todo lo disgregado:

*r I am every dead thing,...
ntaessence even from nothingness...
nd I'm re-begot
nce, darkness, death; things which are not.*

(«...puesto que soy cada una de las cosas muertas,... / ...una quintaesencia de la misma nada... / ...y soy reengendrado de ausencia, oscuridad, muerte; cosas que no

son»).

Y es que, paralelamente al del amor, dos son los temas fundamentales en la poesía de Donne: por un lado, el de la muerte, experiencia vital más fuertemente arraigada por cuanto su sensualismo le hace sentir de forma especial el terror frente al vacío de la nada; ante él, reflexiona apasionada e individualizadamente sobre el problema de la existencia. Por otro lado, presenta la religión en el marco de la vida humana: se trata de una relación por la que un Dios superior traspasa al ser individual, al ser poeta, terriblemente empujado en su grandeza de criatura humana comprometida en una vida finita y contradictoria, desgajada por el dolor y el miedo. En sus poemas quizá más profundos, los «Sonetos sagrados», Donne no puede evitar, pese al tema, un vitalismo exacerbado e incluso nervioso, al que debemos —de nuevo— algunas de las obras más sinceras de la poesía inglesa sobre el tema.

*st made me, and shall thy work decay?
me now, for now mine end doth haste,
death, and death meets me as fast,
my pleasures are like yesterday;*

*ot move my dim eyes any way,
behind, and death before doth cast
rror, and my feeble flesh doth waste
n it, which it t'wards hell doth weigh;...*

(«Tú me has creado, ¿y puede tu obra marchitarse? / Repárame ahora, pues ahora mi fin se apresura, / corro hacia la muerte, y la muerte me halla con premura, / y todos mis placeres parecen del ayer; // no me atrevo a mover mis torpes ojos nunca más, / desesperación detrás, y muerte delante crean / tal terror, y mi debilitada carne se consume / por el pecado en él, lo cual hacia el infierno me agobia;...»).

Sin embargo, el lugar por excelencia de la reflexión religiosa y teológica son los sermones; con ellos Donne consigue algunos de los mejores momentos de la prosa de la época, barroquizante en extremo, es cierto, y demasiado efectista según nuestras actuales convenciones al respecto, lo que no evita reconocerles gran notabilidad expresiva en base al uso de las metáforas, símiles y antítesis.

Para lograr recoger estas ideas en la poesía, Donne echó mano —ya se ha dicho antes— de imágenes inusuales, pero, ante todo, dio nuevo sentido a las ya fijadas a través del renacentismo inglés y, en general, europeo: una imaginación refinada que hubo de hacerse de un nuevo lenguaje poético contrastado, enfrentado, bronco a veces pero pleno en todo momento de intención expresiva a nivel lingüístico y de pensamiento. Aunque los contemporáneos la consideraron poco menos que extravagante, la obra poética de Donne sobresale, ante todo, por su lograda unión de novedad estilística —«revolución» que, de diversas formas, prendió en toda Europa — y sinceridad angustiada, sensualista y vitalista a toda costa.

b) *Los seguidores de Donne*

A pesar de haber sido negada su obra, la historia poética inglesa del momento debe entenderse con referencia a John Donne, y en concreto en términos de admiración o rechazo a su modo de producción poética. De cualquier forma, los seguidores de Donne no se conforman como simples figuras de segunda fila en un modo de hacer poesía, sino como perfectos asimiladores de un estilo al que supieron orientar por otros derroteros. Consciente la crítica de la diferencia entre estos poetas y John Donne, ha querido agruparlos bajo la denominación de «poetas devocionales», intentando subrayar así —coetáneamente, también con matiz peyorativo— su temática preferentemente religiosa, o al menos de disquisición espiritual, al estilo de la ya iniciada por Donne.

I. GEORGE HERBERT. Quizá la cabeza más visible del grupo sea George Herbert (1593-1633), hermano del también poeta lord Herbert of Cherbury; hombre devoto y sacerdote verdaderamente consagrado a su servicio pastoral, estuvo en contacto con una corriente de reformismo religioso que daría lugar, años más tarde, a la Iglesia anglo-católica.

Su poesía, mayormente «devocional», se aplica a problemas religiosos desde una óptica intimista y personal; pero, al contrario que Donne, no contrasta la experiencia propia con el conocimiento, sino que le basta con el sentimiento, en una simplificación expresiva que devuelve a la poesía inglesa gran parte de su transparencia:

*ys that fictions only and false hair
: a verse? Is there in truth no beauty? (...)
I be veil'd, while he that reads, divines,
ig the sense at two removes? (...)
io man's nightingale or spring;
them punish me with loss of rhyme,
ainly say, «My God, Mi King».*

(«¿Quién dice que sólo las ficciones y el pelo falso / hacen un poema? ¿No hay en la verdad belleza? (...) / ¿Debe estar todo velado, mientras el que lee, adivina, / apresando el sentido por dos veces alejado? (...) / No envidio a nadie su ruiseñor o su primavera; / ni permito que me castiguen por defecto de rima, / a mí, que sencillamente digo, “Dios mío, mi Rey”»). Como se podrá comprobar, el ideal poético de Herbert está muy alejado del continuo contraste de términos al que Donne somete por estos mismos años a la poesía: naturalidad a la vez que profundidad de pensamiento guían la obra de Herbert, cuyos poemas gozaron en ocasiones de justo favor, como en el caso de *El Templo (The Temple)*, uno de los documentos poéticos más populares del anglicanismo.

En general, su producción sobresale por un sentimiento cercano al dramatismo, entendido éste como exposición natural de sentimientos en forma casi dialogada; al concebir la poesía como comunicación esencial, su obra es quizá de las más diáfanas de la época, y ello pese al uso de una imaginería en la que no falta el símbolo generalmente religioso.

II. HENRY VAUGHAN. Seguidor de Donne y de Herbert, Vaughan (1621-1695), médico galés de obra preferentemente religiosa, es algo más desigual que el anterior, aunque algunos de sus poemas alcanzan un nivel considerable —así, por ejemplo, *El retiro* (*The Retreat*) o *El mundo* (*The world*)—. Menos dramático que Herbert y menos profundo que Donne, Vaughan es el primer poeta europeo que, sentido el dolor de la pérdida de la infancia, produce una poesía del recuerdo de la niñez, de la cual es excelente muestra *El retiro* (*The Retreat*):

*...yet I had not walked above
...or two from my first love,
...looking back, at that short space
...to see a glimpse of his bright face...*

(«...Cuando todavía no me había alejado más de / una milla o dos de mi primer amor, / y mirando hacia atrás, a tan breve distancia / podía alcanzar un relámpago de su claro semblante...») Puede observarse la claridad poética de la cual Vaughan hace gala al expresar un pensamiento cercano a la mayoría, pese a algunos símbolos e imágenes que pretenden alcanzar una mayor profundidad.

III. RICHARD CRASHAW. El más celebrado de los poetas «metafísicos» tras Donne fue Richard Crashaw (1612?-1649), quien a su vez resulta profundamente influido por el estilo del maestro. De igual modo, habiendo pasado a Roma —donde actuó de secretario de un cardenal— poco antes de su muerte, recibe el influjo de la obra de Marino y, acaso, algo de los místicos españoles.

Su poesía atiende preferentemente al aspecto formal, dejando de lado el análisis de unos conceptos en la mayoría de las ocasiones poco profundos. Católico convencido —se convertiría sobre los treinta años—, su poesía religiosa no logra una plena adaptación del fondo a los moldes formales de los que se sirve, y menos aún una integración entre concepto expresado y recursos técnico-poéticos. Su mejor obra es *Peldaños del Templo* (*Steps to the Temple*), que destaca de entre el resto de otros poemas religiosos como *La plañidera*, letanía en alabanza de María Magdalena o *El corazón ardiente*, himno en honor de Santa Teresa.

4. Los poetas «caballeros»

De mayor favor contemporáneo habría de gozar otro tipo de producción poética comprendida en estos años: los poetas «caballeros» enlazaban quizá más logradamente con la poesía anterior, y aunque reconocían el magisterio de John Donne, su obra resulta menos barroquizada tanto estilística como conceptualmente. Poetas cortesanos, se despreocupan del denso pensamiento que caracterizó a los «metafísicos», al tiempo que se sirven, aunque con menor fundamento, de los procedimientos que éstos habían venido consagrando, especialmente en tanto que elemento ornamental en el conjunto del poema.

Pese a todo, la separación entre poetas «caballeros» y «metafísicos» no siempre resulta simple: la producción de ambos se entrecruza frecuentemente, en una recurrencia de temas y asuntos en los que finalmente la intención define una relativa adscripción; así, mientras que los «metafísicos» suelen caracterizarse por cierto rigor y profundidad religiosa y filosófica, los poetas «caballeros» resuelven esos mismos temas en la ironía e incluso el sarcasmo. Aristócratas (*cavaliers*) alejados de las preocupaciones de las clases medias, su poesía deja traslucir frecuentemente su antipuritanismo, siendo la más claramente deudora del Renacimiento inglés en su intrascendencia cortesana, su claridad expresiva y al mismo tiempo en su afán de juego poético.

a) Marvell

La obra de Andrew Marvell (1621-1678) demuestra quizá como ninguna la interrelación entre los poetas «metafísicos» y los «caballeros», debido probablemente a su propia disyuntiva a nivel ideológico: partidario del puritanismo, lo fue sólo hasta cierto punto, y estuvo comprometido con las clases altas de Inglaterra, participando en los inquietos días de la República de Cromwell y de la Restauración —al gobernante irlandés le dedicó la *Oda horaciana al regreso de Cromwell desde Irlanda (Horatian ode upon Cromwell's return from Ireland)*—. A nivel literario, esta contradicción se resolvería en un modo de producción resultante de la modelación sobre recursos «metafísicos» de un fondo de poesía *cavalier*.

Sus primeros poemas, reflexivos y tranquilos, están dominados por un arraigado sentimiento de la naturaleza en soledad, sobresaliendo entre ellos *El Jardín (The Garden)*, una de sus obras más conocidas; pero con la Restauración de Carlos II se dedicó a un tipo de poesía irónica y satírica con la que poner en entredicho la competencia de los gobernantes del país. Sus mejores composiciones habrían de ser las amorosas, destacando *Definición del amor (Definition of Love)* y *A su esquivada dama (To his coy mistress)*, originales por lo que tienen de juego poético virtuoso al estilo cortesano, si bien con unos tonos de pesimismo y amargura (especialmente en la premonición de la muerte) que la poesía inglesa no había descubierto hasta ahora.

b) Otros poetas «caballeros»

El resto de los poetas «caballeros» que podemos recordar lo son más caracterizadamente que Marvell, el más destacable de ellos pero, también, el más «atípico». Aun reconociendo la deuda con Donne, declaran al mismo tiempo su adscripción a un modelo de poesía más clara y fácilmente expresiva, representada para el caso de los poetas «caballeros» por Ben Jonson, cuya obra lírica, de escaso relieve en su momento, siguió muy de cerca los moldes más italianizantes del Renacimiento inglés.

I. HERRICK. El más conocido de los poetas «caballeros» ha sido tradicionalmente Robert Herrick (1591-1674), cuya poesía, sin embargo —como sucede con la de Marvell— es de las menos caracterizadoras del grupo. De vida desordenada en su juventud, fue a sus cuarenta años pastor anglicano en Devonshire, y toda su obra poética fue recogida en el volumen *Hespérides* (1648), conjunto de más de mil poemas, esencialmente amorosos pero también religiosos.

Su modo de producción poética viene a significar una vuelta a los orígenes del renacimiento, con un profundo sentimiento de la naturaleza; ésta se hace nuevamente tema de poesía, pero teñida ahora de una melancolía propia, a su vez, del agotamiento de ese mismo Renacimiento. Seguidor de Ben Jonson, prefiere la expresión breve al concentramiento propio de los poetas «caballeros» y, sobre todo, «metafísicos».

II. HERBERT DE CHERBURY. Hermano de George Herbert, lord Edward Herbert of Cherbury (1583-1648), par de Inglaterra y embajador en la capital francesa, no queda poéticamente eclipsado por su hermano. Sí lo separa de él un sentimiento menos intimista de la poesía y un mayor acercamiento a los presupuestos de los poetas «caballeros»; esto es, un cortesanismo refinado en línea más renacentista y filosóficamente marcado por el neoplatonismo amoroso.

Aunque su obra en prosa no debe ser olvidada —escribió una estupenda *Autobiografía* y una *Vida de Enrique VIII*—, sobresale por su producción poética, y especialmente por la amorosa, en la cual alcanza grandes aciertos en base a una sincera reflexión desde el neoplatonismo, como en el caso de *Elegía sobre una tumba* o en su *Oda* dedicada a la mujer amada.

III. CAREW. Uno de los primeros y más famosos poetas «caballeros» fue Thomas Carew (1598-1639), gentilhomme de corte y gran admirador de Donne, cuya muerte lamentó en verso y cuyos recursos imitó —demostrándonos de nuevo con su obra la interrelación entre poetas «caballeros» y «metafísicos»—.

Probablemente, sus versos son de los más expresivos y coloquiales que podemos encontrar en la época, pero a la vez los más refinados y aristocráticos, postura ésta de la distinción que Carew llevó casi hasta la indecencia. Su largo poema *El éxtasis* (*The rapture*) sobresale entre el resto de su producción a causa de sus indudables méritos

poéticos, reforzados por un arraigado sentimiento erótico que llega a lo licencioso.

IV. SUCKLING. Muy similar en el tono a Carew, sir John Suckling (1609-1642) es, ante todo, el improvisador por antonomasia del grupo, sin que esto suponga detrimento poético alguno: aunque escribió determinadas composiciones serias (por ejemplo, la *Balada de unas bodas*, de un realismo de grandes posibilidades), su mejor producción se halla entre las composiciones líricas amorosas, de sentimiento franco y abierto, sin lugar a dudas las más cínicas y ligeras de la época.

V. LOVELACE. Muy desigual en su producción poética, Richard Lovelace (1618-1658) ha gozado de gran favor en la historia literaria inglesa. Menos inspirado que el resto de los *cavaliers*, escribió una serie de odas a los animales en tanto que símbolos humanos, además de otros poemas convencionales, sobrepasados todos ellos en valor por sus poemas en verso blanco (algunos muy dignos de mención, como *Paredes de piedra no hacen prisión*).

5. La prosa inglesa hasta la Restauración

Un primer acercamiento a la prosa inglesa de principios del siglo XVII nos basta para comprobar que la dirección tomada por el género no se corresponde con la producción literaria en prosa del Renacimiento inglés: si, a grandes rasgos, la prosa isabelina había dirigido sus pasos hacia la narración, e incluso dentro de ella había pasado del bucolismo y el arcadismo cortesano al realismo y la sátira (véase en el Volumen III de esta obra el *Epígrafe 4 del Capítulo 9*); si —decíamos— éste había sido el proceso de la prosa durante el siglo XVI, poco después habría de irse imponiendo una producción que, habiendo surgido como particular, se configuraría ahora como general.

Efectivamente, en este primer momento del siglo XVII, época repleta de disputas religiosas y en medio de un conflicto civil, con el consiguiente triunfo del puritanismo, sobresale un tipo de prosa majestuosa y casi monolítica, en todo alejada del género narrativo que parecía apuntar decididamente a finales del siglo XVI. De este modo, la producción religiosa y la de tipo ensayístico, que parecía abocada a una lectura minoritaria, habría de imponerse en un momento de la historia de Inglaterra regido por la estrechez de miras y el «oficialismo» más descarado, receloso en todo momento de libertades tanto estilísticas como conceptuales. Aun así, destaca entre tal conjunto de producción —y de entre los numerosos panfletos y libelos que proliferarían— una serie de obras cuyos logros habrán de perdurar, en ese espíritu de depuración (por otra parte tan cercano en algunos aspectos al del neoclasicismo), junto a los mejores de la prosa inglesa.

a) *Sir Thomas Browne*

Médico de reconocido talento, formado intelectualmente en la mejor ciencia del momento —y según los métodos de investigación de Bacon—, sir Thomas Browne (1605-1682), que nació en Cheapside pero residió preferentemente en Norwich, vivió plenamente su época a la vez que se desentendía casi por completo de los acontecimientos del momento. Probablemente debido a su extracción de clase noble —entre la cual el puritanismo casi no prendió—, se desvinculó en su pensamiento de la plena «modernidad», integrando éste en ciertas categorías heredadas de la Edad Media inglesa (especialmente en lo tocante a problemas religiosos y morales cuya conflictividad halló respuesta en Inglaterra a partir del Renacimiento).

Esta dualidad queda excelentemente recogida en su producción en prosa, que fluctúa por ello sorprendentemente entre el tono autobiográfico y el tópico de tipo moral de raigambre más marcadamente tradicional: en tanto que «moderno» —y siguiendo la tónica impuesta en panfletos y libelos—, Browne orientará su prosa a la acertada presentación de problemas y experiencias individuales de tipo personal e incluso íntimo, consciente siempre de que hay reductos del ser humano que escapan a la razón; pero, en tanto que «medieval», existe en su obra un giro, un punto de inflexión por el que esa presentación de su personalidad queda en suspenso y Browne parece echarse atrás, disyuntiva ante la cual decide recurrir a los más gastados tópicos del saber medieval (incluso a lo que éste legó a la superstición) o al intrascendente pero siempre brillante juego estilístico y conceptual que la lengua le proporciona.

Su mejor obra es, sin duda, *Religio Medici* (1643), obra de juventud que sobresale por su variedad y cuyo estilo aún recuerda las producciones eufuísticas anteriores: redactada en un inglés cuya ductilidad en pocas ocasiones ha llegado a más, viene a ser una exposición autobiográfica de los principios filosóficos de la profesión médica; su éxito inmediato la llevó pronto a la imprenta en nuevas ediciones traducidas al latín, al alemán y al francés. En sus restantes obras, el juego verbal cede algo de su relevante lugar al ingenio conceptual: *Sepultura de urna* (*Urn burial*) —también titulada *Hydriotaphia*— quiere ser una reflexión sobre la muerte que alcanza, efectivamente, profundidad de pensamiento moderno pese a los tópicos y a cierto moralismo sentencioso. De valor más relativo, *Pseudodoxia Epidemica* (1646) trata críticamente, con desigual acierto, determinadas creencias y supersticiones populares; *El jardín de Ciro* (1658), por fin, es una curiosa obra pseudocientífica en la que Browne intenta desentrañar los significados y propiedades mágicas del número cinco.

b) *Jeremy Taylor*

Inserto plenamente en el ambiente de controversia religiosa de su época, Jeremy Taylor (1613-1667) recibió una buena formación; en 1626 estudia en el Colegio Caius y pasa más tarde a la Universidad de Cambridge, donde alcanzó el título de

Maestro en Artes en 1634. Conocedor de la cultura clásica, era al mismo tiempo un sagaz observador, cualidad que puso al servicio de la elocuencia religiosa; en ella sobresale como uno de los mejores predicadores que haya conocido la Iglesia inglesa: llamado «Spenser del púlpito» y «Boccaccio inglés», su posición representa el anglicanismo tolerante para católicos y puritanos tras el duro período de Cromwell.

Aunque ha pasado a la historia de la literatura por la redacción de *Vida santa* (*Holy Living*) y *Muerte santa* (*Holy Dying*), de 1650 y 1651, respectivamente, se distinguió ante todo como brillante orador y fácil creador de símiles e imágenes de gran efectividad.

c) *Izaak Walton*

Comerciante y amigo de poetas e intelectuales en general, a Izaak Walton (1593-1683) le está reservado un puesto particular en la literatura inglesa por la publicación en 1653 de su obra *El perfecto pescador de caña* (*The compleat angler*). Al igual que a otros escritores de la época, pareció no afectarle sobremanera los conflictos que vivió. Curiosa exposición de sus pensamientos y experiencias en el cultivo de este deporte, *El perfecto pescador de caña* se divide en dos partes compuestas tanto por diálogos entre el pescador y un cazador, como por descripciones fidelísimas del paisaje inglés, del cual es gran conocedor y amante.

Aunque la obra anteriormente citada es la que le ha valido a Walton su fama posterior, ciertamente lo más significativo para la historia literaria inglesa serían sus *Vidas* (*Lives*), biografías con las que inaugura el género en Inglaterra. Gran conocedor de la poesía y el pensamiento de la época, resultan valiosas por los testimonios y valoraciones que el escritor nos ofrece sobre contemporáneos como Donne o George Herbert.

d) *Memorias, diarios y cartas*

La obra biográfica de Izaak Walton no es un caso aislado de aplicación a una reproducción literaria de la vida propia en clave de impresiones, amistades y conocimientos más o menos curiosos: en estos años de mediados del siglo XVII, que se acercaba a pasos agigantados al «descubrimiento» de la intimidad, la literatura autobiográfica habría de dejar paso, en sus distintas vertientes, a un tipo de producción que resultaría determinante en el período inmediatamente posterior.

Es una época que prolifera en memorias, diarios, cartas y, en general, en una serie de relaciones con centro en el narrador; aunque tales producciones habían tenido su antecedente en los panfletos y libelos religiosos, habrían de ser características de la segunda mitad del siglo XVII, cuando las encontramos en abundancia. No hay, por tanto, que olvidar memorias y diarios femeninos escritos con ocasión de recuerdo de

amigos y familiares; cartas de altos personajes; o relaciones de viajes y costumbres de países extranjeros, también muy abundantes y determinantes del gran momento del género novelístico inglés en el siglo XVIII.

6. La obra de Milton

a) Vida y obra

John Milton (1608-1674) nació en Londres, donde recibió una esmerada educación preferentemente orientada a los estudios humanísticos, y en concreto filológicos. Conoce, entre las lenguas clásicas, el latín y el griego, además de algo de hebreo; así como, entre las lenguas modernas, el italiano y el francés. Sus estudios los completó y amplió en la Universidad de Cambridge, de la cual obtiene en 1632 el título de Maestro en Artes.

Se retira entonces a la casa paterna en Horton para dedicarse a la producción poética a la que se sentía especialmente inclinado, siguiendo en un principio la influencia del Spenser de *La Reina de las Hadas*; es la época de producciones como *Himno a la mañana de Navidad*, *L'Allegro*, *Il Penseroso* y *Comus*, momento literario que queda interrumpido con su viaje por Italia y Francia. Preocupado por las cuestiones políticas y religiosas, regresa a Inglaterra en 1639, y durante casi treinta años su interés literario queda absorbido por la polémica del momento: puritano declarado y convencido, era, por tanto, enemigo de la Iglesia —incluso anglicana— y de la Corona —apoyando a Cromwell y sus intentos «republicanistas»—, y a su crítica y descalificación se dedicó durante largos años en panfletos y libelos.

Las serias presiones y los disgustos que sufriría por tal razón, junto con los debidos a su primer fracaso matrimonial —Milton se casaría dos veces más—, serían decisivos para el progresivo deterioro de su estado de salud, rematado con la pérdida de la vista en 1652; a ello se uniría en 1660 el triunfo de la Restauración monárquica. Paradójicamente, Milton encuentra entonces renacida su seguridad poética, y en estos últimos años de su vida, empobrecido y olvidado, se dedica a la producción de sus grandes obras: los poemas *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*) y *Paraíso recobrado* (*Paradise Regained*), y su tragedia *Sansón agonista* (*Samson Agonistes*).

Sin embargo, las llamadas grandes obras le han valido a Milton un desconocimiento casi general de su producción: incomprendido por sus contemporáneos, insistió en una concepción formalista de la expresión poética, mientras que la corriente «imperante» tendía a la simplificación; su formación humanista lo empujó a un sobreexceso de clasicismo, y su pensamiento religioso y moral a un didactismo tendencioso. En resumen, el poeta se vio pronto condenado a una impopularidad que aún hoy persiste asociada a sus grandes obras, guiadas por

una ideología en todo extraña a la nuestra propia —e incluso a la de sus contemporáneos— y en disonancia con la forma bajo la que se presenta. Aunque el poeta contó con algunos seguidores, éstos se quedaron en lo más externo de la majestuosidad que preside la obra de Milton; como autores posteriores reconocerían, a la fría temática miltoniana no le falta valor poético en su oratoria realmente bien dotada, verdadera salvaguarda de un estilo alegórico convencional y sin objeto, recreado en su mismo hacerse arte literario.

b) *Las obras de juventud*

La producción poética de Milton da comienzo con una serie de composiciones líricas de desigual relieve, casi todas ellas deudoras de la concepción poética isabelina y de la poesía «metafísica» contemporánea: se trata de obras de tendencia italianizante, pero a la vez acuñadas en una expresión que debe mucho a una retórica más o menos superficial.

La primera de ellas, la más destacable del grupo, *Himno a la mañana de Navidad*, data de 1629, y peca de cierto simplismo poético pese a aciertos expresivos a imitación de John Donne y Ben Jonson. Los sonetos miltonianos, algunos muy logrados en base a la innegable influencia de Shakespeare, resultan más convincentes, aunque —habiéndose dedicado a su composición durante varios años— resultan mejores los más cercanos a su época de madurez. *L'Allegro* e *Il Penseroso* pueden ser tenidas por las mejores obras de este momento de producción miltoniana: probablemente, revelan como ninguna su estilo personal, y ello aunque temáticamente nada presenten de original, pues consisten en un juego poético donde se repudia la melancolía para, finalmente —en el segundo poema—, vencer ésta a las alegrías vanas.

Los caracteres más sobresalientes de la producción de Milton se pueden observar con mayor claridad en su primera obra importante, *Comus*, una «mascarada» en verso compuesta y representada —en el castillo de Ludlow— en 1634. En ella apuntan rasgos del teatro de Ben Jonson y de John Fletcher (*Epígrafes 2.a.I. y 2.b.II.* de este mismo Capítulo), así como influencias de Marlowe y Shakespeare; pero el sentido de la obra es ya plenamente miltoniano. Efectivamente, el argumento —difícil de seguir, lo que ha puesto en entredicho su efectividad dramática— nos presenta a una casta joven que logra resistir las tentaciones del mago Comus a fuerza de una virtud inquebrantable y con la ayuda de ninfas y genios:

*ore did Nature pour her bounties forth
ch a full and unwithdrawing hand,
ig the Earth with odours, fruits and flocks,
ig the seas with spawn innumerable,
to please and sate the curious taste?...*

(«¿Por qué entonces la Naturaleza ha derramado sus dones / con mano tan generosa y sin medida, / cubriendo la Tierra de fragancias, frutos y rebaños, / entronizando los mares con ostras innúmeras, / sino para agradar y satisfacer el gusto curioso?...»). No pueden convencer tales argumentaciones a la rectitud moral a toda costa, al puritanismo combativo del que ya hace gala Milton en este *Comus*: encontramos, por tanto, la línea temática en la que insistirá su obra de madurez, centrada en una concepción que entiende la vida como una lucha entre bien y mal, pecado y virtud, como una batalla «puritana» en la que el hombre debe poner fin a toda acechanza mediante la rectitud y la firmeza moral.

Tres años después de *Comus*, aparece la elegía *Lycidas*, compuesta con ocasión de la muerte de su amigo Edward King. Aunque el poema no es, en modo alguno, expresión de un sentimiento profundo ni personal, técnicamente destaca la variedad de metros y tonos, desde la solemnidad de los largos versos a imitación de los versículos bíblicos a la ligereza del metro cancioneril según había sido entendido por el italiano Petrarca.

c) *Las grandes obras miltonianas*

I. EL «PARAÍSO PERDIDO» Y EL «PARAÍSO RECOBRADO». La primera de las obras compuestas por Milton tras su período de polémicas y diatribas religioso-morales fue el largo poema (estructurado en doce libros con más de diez mil versos) *Paraíso perdido* (*Paradise Lost*), datado en 1667. Desde un primer momento, la obra se nos revela como un intento de poema épico al estilo renacentista, cuya continuación en Europa, tras los italianos Ariosto y Tasso, había resultado por regla general inviable; lógicamente, los moldes seguidos serán los de la épica clásica —Homero y Virgilio, fundamentalmente—, pero no habrá que perder de vista lo que el *Paraíso perdido* debe a la épica bíblica vetotestamentaria, en cuya lectura en clave puritana se forma Milton.

El poema se fundamenta en la idea de la miseria del ser humano en tanto que, al perder su «Paraíso», se imposibilita para vivir acorde a la voluntad divina. Nada más expresivo en este sentido que acudir al relato primero de esta condena del género humano por parte de un Dios severo y autoritario —puritano—, acechado él mismo, como el hombre, por un diablo siempre vigilante y altivo —también, evidentemente, puritano—: es decir, nada más acertado que intentar una recreación poética en clave épica del relato del Génesis bíblico.

Nada de original presenta un *Paraíso perdido* en el que todo está escrito de antemano; es más, no había intención alguna de originalidad por parte de Milton en una producción que sabía re-producción de un relato de sobra conocido. Según esto, el poema sólo puede ser una recreación en la que sorprende sobre todo el tono solemne y grandioso, en correspondencia, probablemente, con una concepción edificante del arte poético. Aunque hay dramatización y aciertos casi escenográficos,

falta, paralelamente, emoción poética, lirismo y profundización en los caracteres, demasiado arquetípicos como para resultarnos mínimamente interesantes a los lectores contemporáneos. Y aun siendo cierto que poco conmueve actualmente la lectura de un poema de estas características, hay que reconocer en Milton una de las mejores voces de lo que podríamos llamar «oratoria poética»: en una estructura que pretende imitar el sermón religioso a la vez que significa su superación, el poeta inglés nos ofrece una de las más excelentes muestras de la elocuencia en lengua moderna, gracias a la influencia tanto de la poesía clásica como de la estrofa discursiva bíblica.

En 1671, a los cuatro años de la aparición del *Paraíso perdido*, aparece el *Paraíso recobrado* (*Paradise Regained*), poema en cuatro cantos que viene a ser ideológicamente broche necesario del primero: en él, Milton nos presenta a Jesús —no Dios, sino simplemente el mejor de los hombres— siendo tentado en el desierto por el diablo; el rechazo de todas las glorias y las bajas pasiones por parte de Jesús ponen en la obra de Milton el mensaje de esperanza religiosa y moral en clave puritana: el Paraíso —algo así como la inocencia y la pureza moral— vuelve a estar al alcance de la mano humana que sepa soportar las malas acechanzas del demonio, personificación del mal —todo el mal— en el mundo.

II. «SANSÓN AGONISTA». La tragedia *Sansón agonista* (*Samson Agonistes*), que Milton publicó en 1671 junto al *Paraíso recobrado*, gana quizás en severidad expresiva a las precedentes —Goethe afirmaba de ella que era, entre los poemas modernos, el que mejor conservaba el espíritu de la Antigüedad—, pero en el terreno dramático sus aportaciones podrían decirse nulas: adscrita a la corriente renacentista que contemplaba el teatro como género leído, y no escenificado, la tragedia carece casi por completo de acción pese a observar las reglas aristotélicas. Si en el prólogo de *Sansón agonista* Milton desarrolla la idea de la purificación humana por medio de la tragedia, el argumento —probable trasunto de sus últimos y amargos años— le sirve para la presentación de su propia experiencia, pues se centra en el Sansón que, ciego, muere en su desgracia entre un holocausto general.

d) *La obra en prosa de Milton*

De entre los libelistas de la época anterior a la Restauración, John Milton destacaría como uno de los más eficaces y combativos, al mismo tiempo que su prosa sobresale como una de las más perdurables en la expresión polémica de los problemas de la Inglaterra de su tiempo.

En general, sus más interesantes obras en prosa se hallan escritas en latín (tal es el caso de su *De Doctrina Christiana*, defensa de la particular expresión religiosa inglesa). Pero igualmente sobresalen, de entre sus escritos sobre temas de actualidad efímera —el divorcio, la autoridad eclesiástica, las relaciones Iglesia-Estado, etc.—,

dos libelos en inglés que constituyen lo más destacado del género: *Tratado de Educación (Tractate on Education)* y *Areopagítica* (1644). En el segundo de ellos, su mejor producción en prosa, desarrolla la idea de la rectitud espiritual humana en caso de que ésta creciese sin restricciones; de cualquier forma, lo más notable es la oratoria de la que Milton hace gala: si ésta lograba animar su poesía, lastrándola a la vez con un peso que hoy consideramos extrapoético, en su prosa destaca esa frase vibrante y sostenida en una construcción laberíntica, ajena al inglés pero firmemente elocuente.

1. La incorporación de Holanda a la literatura occidental

a) Sociedad y cultura holandesas antes del siglo XVII

La unión de Utrecht (1579) entre las siete provincias septentrionales de los Países Bajos, marca el nacimiento de la República de las Provincias Unidas, cuya independencia es reconocida por el monarca español Felipe IV en virtud de la paz de Westfalia, firmada en 1648: surge así en Europa un nuevo Estado que bien pronto dará muestras de una excelente vitalidad económica, política y social —creación de un ejército disciplinado y de unas fuerzas navales poderosas, desarrollo del comercio y formación de un imperio colonial—. A su vez, la aparición de tal Estado determinará, en correspondencia con su vitalidad, nuevas formas de expresión cultural y artística paralelas al poderío del que hace gala en otros aspectos materiales; por tanto, se ensaya, en la producción literaria como en el sistema político, un modo de diferenciación e individualización nacional frente a otros momentos anteriores de la historia holandesa.

La escisión entre el norte, protestante e independiente, y el sur, católico y aún en manos españolas, no resultó tan determinante como pudiera parecer a primera vista: holandeses y flamencos lograron producciones artísticas reseñables que los incorporaron decididamente al mundo moderno, si bien los cánones se introducen a través del sur, en contacto casi directo con Francia e Italia. Pero aunque sean los flamencos los propugnadores de una nueva literatura, para finales del siglo XVI y comienzos del XVII ciudades como Rotterdam, Ámsterdam y Leyden constituyen ya pujantes centros humanistas donde no se descuidan los aspectos lingüísticos que permiten el nacimiento, configuración y depuración del holandés moderno.

b) Los precursores de la nueva literatura

En lo literario, entre los propugnadores de esta nueva producción que intentaba asimilar a la nacionalidad naciente los logros de la literatura renacentista, se encuentran Lucas de Heere y Karel van Mander. Pero los principales aciertos se hubieron de contemplar gracias a la labor de la «Oude Kamer» («Antigua

Academia»), que, en Ámsterdam, se puso al frente del movimiento renovador con la tarea de algunos de sus miembros.

Lucas de Heere (1534-1584?), natural de Gante, publicó en el año 1565 un volumen de versos cuyo principal mérito consiste en la utilización, por primera vez en lengua holandesa, del soneto italianizante. Por su parte, Karel van Mander (1548-1606), traductor de Homero y de Virgilio, escribe el *Libro de los pintores*, donde expone los fundamentos de la nueva pintura y se narran vidas de ilustres pintores antiguos y modernos; los relatos biográficos siguen como modelo en su redacción los ya ensayados por Giorgio Vasari en Italia.

Spiegelhel sobresale de entre el resto de los integrantes de la «Oude Kamer» por su labor de erudición humanista: con su *Diálogo de la literatura holandesa*, comprendido por una gramática, una sintaxis y un arte poética, proveyó a la lengua nacional de los rudimentos necesarios para su depuración. Por lo que respecta a la producción poética, su vigoroso *Espejo del corazón*, dividido en nueve libros dedicados a las Musas (de los que sólo pudo componer siete), es una meditación vital en la que alternan descripciones paisajísticas y consideraciones sobre la poesía del Renacimiento.

2. Los grandes autores del siglo XVII

a) Los poetas

I. JACOB CATS. Abogado en Middelburg, Jacob Cats (1577-1660) intervino activamente en política, ocupando altos cargos; realizó dos viajes a Inglaterra como embajador y, sin embargo, literariamente gustó de la producción de tipo popular. Calvinista convencido y militante, no le preocuparon la retórica al uso ni los extremismos líricos, pretendiendo en todo momento una expresión con fines didácticos y moralistas.

De tono familiar y sencillo, su poesía gozó de una gran popularidad, en especial su colección de poemas sentenciosos *Vader Cats*: impresa en multitud de ocasiones y leída como una especie de segunda Biblia, su contenido esencial son diálogos, proverbios, fábulas y relatos de los que se desprende una severa moral calvinista.

Prosigue en tal orientación su poema extenso *El matrimonio* (1625), también de amplia difusión y frecuentemente definido como «código de la vida familiar»; la obra se desarrolla en forma de guía completa del estado matrimonial en su proceso de doncellez, enamoramiento, casamiento, esposa, madre y viuda, todos ellos con los correlativos deberes del hombre. Al poema se le añadió pocos años más tarde el *Anillo matrimonial*, de exposición más amena gracias, especialmente, a la inclusión de novelas breves y relatos —entre os que se incluye una paráfrasis de *La Gitanilla*

de Cervantes—.

II. HUYGENS. Constantin Huygens (1596-1687), de La Haya, recibió una esmerada educación y viajó por gran parte de Europa (Italia e Inglaterra, especialmente) como embajador; nombrado caballero por Jacobo I, permaneció unos años al final de su vida en Francia, como embajador ante Luis XIV.

Cultivador de una poesía moralizante, toda su obra está reunida en el volumen *Flores de lis*, que comprende los versos publicados a partir de 1621. De entre sus poemas, destacan *Voorhout*, descripción de un paseo de La Haya como lugar de reunión durante las cuatro estaciones; *La locura costosa*, sátira contra las modas; y sus poemas autobiográficos *Hofwijck*, donde describe su vida en el campo, y *Trabajo de ermitaño*, sobre su vejez. Compuso, además, numerosos epigramas.

b) Los dramaturgos

I. HOOFT. Pieter Cornelius Hooft (1581-1647) destaca como gran conocedor de la literatura italiana, con la que trabó contacto en su viaje por el país meridional, del que quedó prendado y cuyo momento cultural —en plena efervescencia «esteticista»— le impulsó a la creación de un lenguaje estrictamente literario altamente elaborado.

Su drama pastoril *Granida* ofrece indudables influencias italianas, y, como en otras producciones del género —en prosa o en verso—, el sencillo asunto (el abandono de Dorilea por Danfilio, ahora enamorado de Granida) es sólo un pretexto literario para la presentación de espléndidas canciones intercaladas.

Aunque quizá sea *Granida* la más representativa de las obras dramáticas de Hooft, ciertamente alcanza mayor relieve literario otra serie de piezas en las que sigue más de cerca los modelos clásicos: destacan *Geeraerdt van Velzen*, tragedia histórica; *Warenar*, comedia elaborada sobre la *Aulularia* plautina, pero con ambiente holandés; y *Baeto*, tragedia patriótica en la que presenta a un protagonista imaginario del que quiere hacer héroe representativo: se trata de la figura de un noble guerrero contemplado como antecesor del linaje nacional.

Al final de su vida, Hooft, que —según se puede comprobar— estuvo interesado por la historia holandesa, se dedicó a la historiografía redactando, en una prosa concisa pero no exenta de vigor, sus extensas *Historias de los Países Bajos* que abarcan el período comprendido entre 1555 y 1641.

II. VONDEL. Joost van den Vondel (1587-1679) es, sin ningún género de dudas, el máximo exponente del clasicismo holandés. Nacido en Colonia, hijo de unos prófugos de Amberes, volvió a Ámsterdam a los diez años, y allí se casó para, al poco tiempo, dejar la administración de sus negocios a cargo de su mujer y dedicarse por entero al estudio y a la producción literaria, aunque durante algún tiempo tomó parte activa en la vida pública. Una serie de reveses —entre ellos la muerte de sus dos hijos

y de su esposa— motivaron probablemente su conversión al catolicismo en 1641, y nuevas desgracias lo llevaron a la ruina y a la necesidad de trabajar en un banco a sus ya setenta años, malviviendo de la ayuda de amigos y parientes.

Entre sus primeras producciones figuran las sátiras (*Hekeldichten*) religiosas y políticas y algunos poemas líricos (*El hijo muerto*, *Consolación*), patrióticos (*Himno a la navegación*) y bucólicos. Sin embargo, sobresale en su labor de traducción, preciosa para la literatura nacional, por la cual se le deben versiones holandesas de tragedias de Sófocles y Eurípides, así como de obras de Séneca, Horacio, Virgilio y Ovidio, sin olvidar otras como la del francés Du Bartas o la de los Salmos bíblicos.

Pero la fama de Vondel se debe a su teatro, al que dedicó más de cincuenta años en una obra muy extensa integrada por treinta y dos dramas, veinticuatro de ellos originales. Aunque los comienzos de su producción dramática pueden remontarse a 1612, será en realidad *Gijsbregth van Aemstel* (1637), drama de éxito e influjo duradero en el que vaticina la grandeza holandesa, el verdadero inicio de su carrera dramática.

A temas religiosos corresponden, entre otros, los dramas *Las Vírgenes* (1639), sobre la leyenda de Santa Úrsula y las once mil vírgenes; *José en Egipto* (1639), sobre el pasaje bíblico de la venta de José por sus hermanos; *Sansón* (1640), otro de sus grandes éxitos por la grandeza épica que proporciona al asunto; y *Noah* (1667), una de sus últimas obras, escrita a la edad de ochenta años.

Sobre temas patrióticos merece recordarse su tragedia en cinco actos *María Estuardo, o la majestad martirizada*, del año 1646, que dramatiza el triste fin de la reina de Escocia; como en otras obras contemporáneas, María Estuardo aparece como una mártir de la fe católica.

Pero, sin duda, sus obras de mayor potencia dramática son *Adán en el destierro* (1644), *Lucifer* (1654) y *Jephta* (1659). Esta última está inspirada en un pasaje bíblico: el sacrificio de la virgen Isis llevado a cabo por su madre Jefté para cumplir así el voto hecho al Señor antes de la batalla.

Por su parte, *Lucifer* —acaso la mejor de las obras de Vondel— y *Adán* se complementan como dos grandes fases de un mismo proceso dramáticamente desarrollado: el argumento, como en el *Paraíso perdido* de Milton, presenta la caída de los ángeles rebeldes y el correlato de la caída humana, con un triste y desalentador epílogo iluminado por la profecía de la religión. Como en casi toda la producción dramática de Vondel, el elemento lírico queda confiado a un coro, el cual alcanza en *Lucifer* —a través de la exposición por parte de ángeles y demonios— cimas de poesía religiosa hondamente humana, de las mejores muestras del tema en la literatura occidental.

III. BREDERO. Gerbrand Adriaensz Bredero (1585-1618) fue, como poeta, desigual e inconstante: con una cultura muy deficiente, se dedicó a la poesía ocasional yendo de lo satírico y erótico, fundamentalmente, a lo moralizante y religioso, aspectos

recogidos en su póstumo *Cancionero bufo, amoroso y edificante* (1622). Entre sus rimas amorosas, destaca la serie de doce sonetos titulada *Apolo*, cuya pasión no deja resquicio para la duda sobre su sinceridad, nota ésta que caracteriza de igual modo su producción religiosa, firmemente convencida.

En realidad, algunos críticos han anotado la pervivencia en Bredero de constantes ideológicas y temáticas más propias del final de la Edad Media que de un Renacimiento ya adaptado y ultimado: efectivamente, persistió en la tradición popular propia del siglo xv en los Países Bajos, sin dejar de ser, al mismo tiempo, uno de los más notables representantes del Renacimiento holandés.

Escribió algunas tragicomedias poco importantes —*Rodrigo y Alfonso, Griane y El caballero mudo*— cuyos argumentos están tomados de la española novela de caballería *Palmerín*, traducida en 1602; igualmente, produjo algunas farsas en las que se sirve del habla dialectal —*Farsa a la vaca, Simón sin dulzura y La farsa del molinero*—; por fin, sus dos comedias *Negrito* (1615) —trasposición del *Eunuchus* terenciano a la Ámsterdam de la época— y *El brabantés español* (1617), pasan por ser lo más importante de su producción.

En la comedia *Negrito* sobresale el tratamiento por parte del despreocupado Bredero, de extracción popular, de la figura del burgués honesto: el retrato del mercader que, ávido de ganancias, controla sus libros y sus cuentas ya casi inconscientemente, pero siempre con un rigor cercano a la obsesión, es el fruto de la contemplación por parte de Bredero de unos ideales materiales cuya finalidad a él mismo se le escapa.

El brabantés español, representada en Ámsterdam, parece estar inspirada, con pocas variantes, en el tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*: el noble Jerónimo Rodrigo es un aventurero empobrecido servido por su joven criado Robbeknol, quien tiene que mendigar para procurarse su sustento y el de su amo. Los episodios resultan casi idénticos a los de la novela española, simulando en todo momento el noble un continente y semblante que no se corresponden con la realidad de su situación. Finalmente, amo y criado deben escapar de la prisión por no poder pagar, incautando el juez y el notario su camastro como único pago de los gastos del juicio.

1. Política y cultura en la Alemania barroca

Alemania, cuya situación literaria era ya ambigua para finales del siglo XVI, se encuentra a principios de este siglo XVII en una verdadera encrucijada de la que le podría haber resultado difícil salir. La principal dificultad para la afirmación de Alemania como país con una producción literaria propia de cierta validez, radicaba en una confluencia de aspectos diversos, desde los políticos a los religiosos o puramente lingüísticos.

La tendencia a la formación de un Estado centralizado, propia de la Europa moderna, queda interrumpida en Alemania a consecuencia de la Guerra de los Treinta Años. Pero, por otro lado, la ruptura por parte de Francia del dominio habsburguiano conlleva, casi paralelamente, un reforzamiento del «absolutismo territorial»; pues —según se acuerda en la Paz de Augsburgo— la elección por parte de los gobernantes de la religión respectiva para su territorio tiene carácter vinculante. La fragmentación política de Alemania respondía a un muy determinado estado de cosas por el que parte del país estaba incluido en el Sacro Imperio Romano, mientras que otros territorios quedaban lejos de esa influencia o se configuraban ya decisivamente como anejos a los Países Bajos.

La situación permite la decisiva intervención del aparato de gobierno territorial, totalmente independiente, en los asuntos públicos: lógicamente, el aspecto más potenciado, aparte del comercio, fue la organización del sistema, que debía ser planificado a todos los niveles. De ambos extremos —comercio y burocracia— se ocuparía la burguesía, clase social perfectamente establecida en Alemania y en condiciones inmejorables para la toma del poder económico e ideológico. Crece, efectivamente, la necesidad de «funcionarios» bien formados desde el humanismo, configurador en toda Europa, en el siglo anterior, de los nuevos Estados nacionales; y por ello, la nota más acusada del Barroco alemán es la aparición de la clase «intelectual» burguesa como servidora y justificadora ideal del sistema. La clase noble, que de esta forma veía negada su función rectora, se aprestaría poco después para la recuperación de su prestigio mediante las mismas armas ideológicas de las que se había servido la burguesía: la formación humanista universitaria, excelentemente potenciada en la Alemania del siglo XVII. La progresiva

«intelectualización» desde el centralismo territorial llevaría aparejada una producción literaria de decisiva efectividad, ya que, en su mismo «producirse», contemplaba la consiguiente aparición de un mercado consumidor fuertemente arraigado desde entonces en Alemania.

2. Las «sociedades de la lengua»

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, la intelectualidad «humanista» alemana, y los mismos responsables de los estados territoriales, se plantearon como objetivo prioritario la afirmación de la identidad lingüística, identificada a su vez con unas concreciones políticas determinadas. Para muchos de los poetas del momento, la pretendida grandeza de un Estado libre e independiente debía pasar necesariamente —obsérvese lo que de «humanista» tiene tal pensamiento, tardíamente renacentista— por la consecución de un idioma propio, libre de los préstamos y barbarismos que lo ahogaban, capaz, a fin de cuentas, de ser reconocido como literario por la comunidad lingüística alemana y europea.

Aunque la lengua culta sigue siendo el latín —en él se imparte preferentemente la enseñanza—, vuelve a considerarse válida la expresión en alemán. En este sentido, la cuestión dialectal no estorbó la unificación lingüística a nivel literario, pues ya desde el siglo anterior los intelectuales consideraban definitiva y unificadamente «alemana» la traducción de la Biblia al dialecto de Sajonia por Lutero.

Aparecen así una serie de instituciones conocidas como «sociedades de la lengua» («Sprachgesellschaften»), academias al estilo de las italianas o francesas en las que se estimulaba la utilización literaria del alemán, se lanzaban e intercambiaban ideas sobre asuntos filológicos e incluso se ponían en relación no sólo autores, sino editores-libreros. Su objetivo primordial era la propagación, depuración y fijación de la lengua vulgar como lengua de cultura; para ello lanzaron manifiestos, elaboraron programas y establecieron estatutos, convirtiéndose en efectivos centros de producción literaria en tanto que puesta en práctica de la teoría en ellas propuesta. Su período de mayor relevancia coincide con la etapa de prosperidad que tiene inicio tras la Guerra de los Treinta Años, y si algunas no logran salir de sus propias demarcaciones, la mayoría contaron con intelectuales de todo el país, generalmente adscritos a diversas sociedades. Las más conocidas son la «Sociedad Fructífera», la «Leal Sociedad de los Abetos», la «Sociedad Filoalemana», la «Sociedad de los Pastores Florales del Pegnitz», y la «Orden de los Cisnes del Elba».

La más temprana y efectiva de ellas fue la «Sociedad Fructífera» («Fruchtbringende Gesellschaft»), fundada en 1617 en Weimar pero con sede en Köthen, cuyo príncipe la dirige hasta 1650, fecha de su muerte; a partir de entonces se la denominará «Orden de la Palma», y su labor se extenderá —si bien con menor fuerza— hasta el siglo XVIII. Esta institución serviría de modelo a las otras ocho

existentes en Alemania, y sus estatutos no hacían distinción de sexo, clase ni credo religioso —aunque la mayoría de los miembros eran varones, nobles y generalmente protestantes—, a la vez que insistían en el cumplimiento de un único requisito: el uso, salvaguarda y propagación del alemán como lengua literaria. A su sombra surgieron las primeras gramáticas y poéticas alemanas, sin olvidar la producción estrictamente literaria, cuyos mejores nombres pasan, en su inmensa mayoría, por la «Fructífera».

3. Poesía lírica alemana en el Barroco

a) *La renovación poética*

En cierto modo, según se habrá podido comprobar, al Barroco alemán le corresponde literariamente la misión que en el resto de Europa le había correspondido al Renacimiento: la de una renovación literaria aplicada de forma preferente a la poesía, y animada en concreto por una labor filológica que hizo de la lengua vulgar instrumento de comunicación cultural.

Por tanto, puede considerarse al Barroco literario alemán como configurador primero de una literatura estrictamente nacional, mientras que, en correspondencia, los autores de principios de siglo habrán de ser entendidos en Alemania como «barrocos» según una concepción menos rígida que la imperante en el resto de Europa. Evidentemente, la piedra de toque en la labor de renovación vendría de la mano de las «sociedades de la lengua», las cuales, por su propia naturaleza, serán simples impulsoras; sólo la obra de determinados autores dará forma, más o menos inconscientemente, a los presupuestos que ya se estaban poniendo en práctica en la poesía alemana.

I. OPITZ. Nacido en Bunzlau (Silesia) en 1597, Martin Opitz se dedicó a la literatura de vuelta a su tierra tras unos años fuera de ella; gozó del favor noble hasta 1626, cuando hace de mediador oficial entre católicos y protestantes. Absorbida Silesia por los católicos, pasó en 1636 a Danzig, donde se le confirió el cargo de cronista; allí murió en 1639.

La influencia de la obra de Opitz habría de ser decisiva, ante todo, en el aspecto teórico: si como poeta consigue una obra de valor relativo, a su labor de reflexión sobre la nueva poesía y la lengua alemana se le debe, sin embargo, gran parte de los logros de la literatura culta coetánea. En 1617 aparecía en Silesia su *Aristarchus sive de contemptu linguae teutonicae*, donde defiende el uso de la lengua vulgar alemana frente al latín, en una correspondencia lingüística del afán de libertad e independencia política. Arremete contra la impropiedad e impureza del idioma materno, e insta al uso de creaciones léxicas propias para la designación de cualquier realidad, como lo han hecho ya las lenguas románicas e incluso la holandesa, cultivadoras de una

literatura de grandes valores en lengua vulgar.

Entre este año de 1617 y 1620, Opitz configura en Heidelberg un círculo de poetas que escriben en alemán, aunque siguen componiendo también en latín; su poesía se va depurando en una lengua progresivamente mejor trabajada y más exigente en lo formal. Concibe entonces Opitz un ideario poético en cierto modo alejado del anterior *Aristarchus*: en 1624 aparece su *Libro de la poesía alemana* (*Buch von der deutschen Poeterey*), que desarrolla por extenso ideas que en 1617 sólo se manifestaban embrionariamente. En primer lugar, expone la naturaleza mística — en línea neoplatónica— de la poesía, que no puede aprenderse, sino ser inspirada; pero que, además, debe conocerse en sus más altas manifestaciones (la poesía clásica grecorromana y la contemporánea italiana y francesa); lingüísticamente, su actitud lo lleva al purismo, y recomienda la composición como método de creación léxica para el alemán, que a partir de entonces recurrirá frecuentemente a vocablos compuestos según un modelo perifrástico; estilísticamente, por fin, opta —como resabio de su «humanismo» y su «clasicismo»— por la medida en sílabas y acentos, anotando la elegancia del alejandrino al estilo francés, muy usado por la lírica alemana en la composición del soneto.

Como consecuencia del renovado ideal poético, Opitz revisó su anterior producción en verso, y publicó en 1625 sus *Deutsche Poemata*, obra tardíamente renacentista en su tono de marcado optimismo. De temática preferentemente profana y religiosa, sus composiciones —de poca altura, frías pero en todo momento correctas— responden de forma típica a unas circunstancias concretas. Sobresale la profundidad del pensamiento, cercana al conceptismo español o a la «poesía metafísica» inglesa, aunque con modelos preferentemente italianos, franceses y holandeses.

laß vns jetzt geniessen
· *Jugend Frucht,*
wir folgen müssen
· *Jahre Flucht.*
lich selber liebest,
iebe mich,
ir dans wann du giebest
lier auch ich.

(«Gocemos, pues, ahora / del fruto de la juventud / antes de que sigamos / en su huida a los años. / Quiéreme, pues, / como a ti misma; / dame, que al dar, / yo también pierdo.» —Trad. de A. Quintana y R. Uphoff)—.

En tanto que conocedor de otras literaturas en versión original, hay que destacar también su labor de traducción, en prosa y en verso, de producciones clásicas y contemporáneas: *Las Troyanas* de Séneca, la *Antígona* de Sófocles; o la *Arcadia* del

inglés Sidney y la novela *Argenis* del francés Barclay.

II. LA POESÍA DE WECKHERLIN Y SPEE. Aunque la de Opitz fue la producción de mayor relevancia en la labor de renovación poética alemana, otros autores, contemporáneamente, fueron conscientes de estar elaborando su poesía según modelos todavía no ensayados en lengua alemana.

La obra más temprana se debe a Georg Rudolph Weckherlin (1584-1653), estudiante de derecho e idiomas que desempeñó importantes cargos políticos en Londres, donde murió. Antes de pasar a Inglaterra, publicó entre 1618 y 1619 su libro de *Odas y Cantos (Oden und Gesänge)*, en una consciente imitación en lengua alemana de los clásicos grecorromanos, si bien a través de la literatura europea. Su obra le debe mucho, pese a todo, a la poesía burguesa anterior («Meistersang»; en el Volumen II, *Epígrafe 3.b. del Capítulo 21*), aunque su contacto, desde Inglaterra, con los jóvenes poetas alemanes, lo llevó a la corrección de sus versos según la teoría ya elaborada por Opitz y seguida por la mayor parte de sus contemporáneos.

Friedrich von Spee (1591-1635), desconociendo igualmente la teoría opitziana, escribió en alemán según las concepciones de los autores renovadores. Como ellos, insiste en la necesidad de una producción poética de tipo culto en lengua alemana: en primer lugar, porque la poesía en lengua vulgar sólo se depurará gracias a la imitación desde el cultismo de la poesía clásica; en segundo lugar, porque sólo así podrá conseguirse la necesaria unificación del alemán literario. Sin embargo, Spee, jesuita y hombre de inmejorable formación, respondía con su obra a unas necesidades bien distintas, pues su poesía suele ser de tipo religioso (destaca su *Truznachtigall*, impregnada de catolicismo militante).

*ne Sonn du klares goldt,
jst wol den Schöpffer preisen
ner dir sich zeigt holdt,
f deinen circkel-reisen.
et dir den rechten streich,
örter zu beschleichen:
| da sand, noch land, noch reich
deinem glantz entweichen.*

(«Oh, sol hermoso, oro de luz, / bien puedes alabar al Creador / que siempre se te muestra benévolo / cuando trazas tus círculos. / Te muestra el camino justo, / para silenciosamente penetrarlo todo: / ni arena, ni tierra ni imperio / querrá entonces escapar de tu esplendor». —Trad. Rainer Uphoff—).

b) *Los poetas líricos*

I. FLEMING. De entre los poetas alemanes plenamente barrocos, destaca por su obra Paul Fleming (1609-1640), el más temprano de todos ellos; ejerció como médico durante algún tiempo, y fue embajador en Rusia y Persia. Pese a su corta vida, hubo lugar para una apretada obra poética, inicialmente animada por el entusiasmo con que acogió la obra de Opitz.

Su producción, presidida en general por una definida conciencia de la fugacidad del tiempo, encuentra su mejor expresión en la poesía amorosa. Aunque por sus propias circunstancias Fleming debió atenerse a una poesía que transformaba lo ocasional en materia poética, las constantes temáticas y los recursos formales comienzan a hacerse más conscientemente artísticos, sobre todo en lo que se refiere a profundidad de pensamiento, dominado por cierto optimismo de juventud. Así, por ejemplo, en su composición dedicada a la noche:

*r eilst du so, du meiner Schmerzen Rast?
michs doch, daß ich kaum auff eine Viertel Stunde
gesessen bin bey diesem Rosenmunde,
inen machet blaß; so merck' ich daß du fast
h an die Helffte schon von uns entzogen hast. (...)*

(«¿Por qué con tanta prisa te vas, puerto de mi dolor? / Yo diría que apenas he estado aquí sentado / más de un cuarto de hora, junto a esta boca rosa / que a la mía empalidece, pero veo que casi // en la mitad te has alejado de nosotros». —Trad. de A. Quintana y R. Uphoff—).

II. GRYPHIUS. El mejor y más conocido de los líricos alemanes barrocos, el silesiano Andreas Gryphius (1616-1664), fue también un relevante dramaturgo (véase el *Epígrafe 5* de este Capítulo). Los problemas religiosos lo llevaron a Polonia, y estudió en Danzig, ciudad donde conoció el movimiento poético suscitado por Opitz; viajó además por Holanda —donde publica sus sonetos—, Francia e Italia, regresando a Silesia, a su ciudad natal, una vez acabada la guerra.

Su mérito principal consiste en la plena adaptación al alemán del esquema métrico alejandrino, especialmente en lo que se refiere al soneto, cuya factura logra asimilar para su idioma. Apartado en gran manera de la teoría opitziana, se dejó influir por la poesía catolicista al estilo de la española o italiana —llegada a Alemania de la mano de los jesuitas—, cuya imaginería y artificiosidad caló en Gryphius; paralelamente, su propia experiencia en un tiempo revuelto hizo de su producción lírica el mejor síntoma del angustiado y pesimista sentido vital barroco. En su poesía descubrimos plenamente la concepción de la fugacidad temporal, anclada en un estoicismo de raíz cristiana y presidida por la idea, de raigambre medieval, de la vanidad de lo terreno; tales constantes temáticas se hallan presentes en sus composiciones amorosas, patrióticas y religiosas, las más abundantes de su obra

poética. Así, por ejemplo, en uno de sus mejores y más conocidos sonetos, «Todo es vanidad» («Es ist alles eitell»):

*t, wohin du sihst nur eitelkeit auff erden.
; dieser heute bawt, reist jener morgen ein:
itzund städte stehn, wird eine wiesen sein:
r ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden.
und prächtig blüht sol bald zutretten werden.
; itzt so pocht vndt trotz ist morgen asch vnd bein.
hts ist das ewig sey, kein ertz kein marmorstein.
t das gluck vns an, bald donnern die beschwerden.
· hohen thaten ruhm mus wie ein traum vergehn.
' den das spiell der zeitt, der leichte mensch bestehn.
as ist alles dis was wir für köstlich achten,
schlechte nichtikeitt, als schatten staub vnd windt.
eine wiesen blum, die man nicht wiederfindt.
il was ewig ist kein einig mesch betrachten.*

(«Doquiera que tú mires ves sólo vanidad. / Lo que ése hoy construye, abate aquél después. / Lo que hoy ciudades son, pronto prados serán / por donde un zagal juegue con sus ovejas. // Lo que hoy florece ufano, pronto será aplastado. / Lo que hoy crece potente, serán cenizas y huesos. / Nada hay, pues, eterno, ni mármol ni metal. / La fortuna hoy nos sonríe, pronto nos atronan las molestias, // la gloria de las gestas se esfuma como un sueño. / ¿Cómo ha de resistir la débil criatura / al juego de los tiempos? Bien poco vale, ay, // todo cuanto apreciamos. Es sombra, viento, polvo, / es esa flor de un prado que ya no encontramos. / Todavía nadie quiere ver lo que eterno es». —Trad. de A. Quintana y R. Uphoff—).

III. OTROS LÍRICOS. Entre los seguidores de Opitz hay que recordar a Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), fundador, junto con Johann Klaj (1616?-1656), de la «Sociedad de los Pastores Florales del Pegnitz»; ambos pertenecieron, además, a la «Sociedad Filoalemana», y Harsdörffer a la «Fructífera». La poesía de estos autores está caracterizada por un leve academicismo (fruto de la institución en la que se insertan), acentuado, además, por el influjo directo de Opitz; gustan de cierto emblematismo y epigramatismo que se pone de relieve en definiciones y diálogos de amor al estilo pastoril.

En este tipo de producción poética, la más lograda es la de Friedrich von Logau (1604-1655), miembro de la «Sociedad Fructífera» que publicó en 1654 sus *Epigramas alemanes (Deutsche Sinngedichte)* bajo el anagrama de Salomon von Golau; estas composiciones, a veces brevísimas, logran con Logau algunas expresiones verdaderamente acertadas, generalmente de un satirismo suavizado pero siempre efectivo:

*isen zeugt ihm selbst den Rost von dem es wird vezehret:
itschen haben selbst gezeugt die, die vns jetzt verheeret.*

(«El hierro engendra la herrumbre que a él mismo devora: / y nosotros, alemanes, engendramos lo que ahora nos asola»).

*und ist etwas blaß, das bringt dir, Doris, spot:
ß wol was hier hilfft, von küssen wird er roth.*

(«De tu boca se burlan, oh Doris, porque es pálida; / el remedio yo sé: enrojece al besarla». —Trad. de Artur Quintana—)

Por su parte, Johann Rist (1607-1677), pastor protestante perteneciente a la «Fructífera» y a los «Pastores Florales», fundó la «Orden de los Cisnes del Elba»; su obra, fría en el tono, está guiada por cierto ánimo religioso muy diluido en un clasicismo bastante definido, lo cual le ofrece gran contención.

Mención aparte merecen Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1617-1679) y Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), este último más destacable como dramaturgo. Ambos se dedicaron a una lírica galante de tipo amoroso sobresaliente por su tratamiento nada convencional de la relación sexual, especialmente desinhibida en las composiciones de Hoffmannswaldau, quien afirmaba ser el primer introductor del tema amoroso en la poesía en lengua alemana:

*;, weil noch der wollust-thau
eder netzt, und das geblüte springet,
loch zu, daß auft der Venus-au
nstger geist dir kniend opffer bringet,
r dir in voller Andacht steh.
anie.*

(«Albania, el rocío del deleite / baña los miembros y en el cuerpo salta la sangre. / Pues venga, permite que en el prado de Venus / un alma postrada te aporte sacrificios; / que, en pie delante tuya, devota te adore. // Albania». —Trad. de A. Quintana y R. Uphoff—).

c) *La poesía religiosa*

La producción literaria de tipo religioso, muy frecuente en el siglo XVI alemán, continuó en este momento la tradición que se le ofrecía, si bien cambió su orientación: por un lado, porque la renovación lírica en lengua alemana así lo estaba exigiendo; por otro, porque la configuración del mapa político alemán había tomado como pretexto asuntos religiosos que se dirimieron con la Guerra de los Treinta Años.

Dejando aparte la producción poética del renovador Friedrich von Spee (ya considerado en el *Epígrafe 3.a.II.*), los dos poetas más significativos en la composición de una lírica religiosa en el Barroco son Paul Gerhardt (1607-1676) y Johann Scheffler (1624-1677?).

Gerhardt, luterano recalcitrante —lo que le acarreó algunos problemas cuando Prusia intentó imponer el calvinismo—, estudió teología y ocupó su cargo eclesiástico en Berlín y más tarde en Lübben, donde murió. Pese a sus convicciones, hay que ver en su luteranismo una fórmula menos rígida de lo que hasta el momento se había venido manifestando literariamente, debiéndosele agradecer a Gerhardt el paso, en la producción poética luterana, hacia un subjetivismo mucho más personal e íntimo.

Más importante es la producción de Johann Scheffler, más conocido por el sobrenombre de Angelus Silesius que adoptó al convertirse al catolicismo. De familia protestante, estuvo muy en contacto con relevantes círculos místicos de los que proliferaban en Alemania —en concreto con el de Daniel Czepko von Reigersfeld, también poeta religioso—, y finalmente abandonó el luteranismo para llegar a ordenarse sacerdote en 1661. Su mejor obra es *El peregrino querúbico (Der Cherubinische Wandemann)*, trazado sobre brevísimas composiciones en las que expresa pensamientos condensados en un ansia ardiente de unión con Dios; poéticamente, sin embargo, la construcción no es la más idónea para una fórmula lírica.

t ist in mir und ich in ihm.

in mir das Feu'r, und ich in ihm der Schein:

r einander nicht gantz inniglich gemein?

(«Dios está en mí y yo en él. / El fuego en mí es Dios y yo en él soy brillo: / ¿Y no estamos acaso íntimamente unidos?». —Trad. de A. Quintana y R. Uphoff—).

4. La novela en el siglo XVII

Aunque la lírica barroca alemana se propuso su renovación, no sucedió lo mismo con la prosa narrativa, en cierto modo considerada aún como producción de tipo menor. Prueba de ello es que, si en lo poético los autores alemanes se habían decidido por una cierta originalidad, no creen que el género narrativo merezca esa atención; las producciones cultas seguían, como en el siglo XVI o en el final de la Edad Media, modelos extranjeros fácilmente identificables, a la vez que un clima de especial virulencia ideológica llevaba frecuentemente al género, más dúctil que la poesía, a la moralización y a la abstracción. De cualquier forma, si ya con Wickran (en el Volumen III, *Epígrafe 2.a. del Capítulo 7*) habíamos asistido a la formación de un

género narrativo alemán, el Barroco contemplará el afianzamiento de una novela alemana entendida en un sentido moderno, aunque alejada aún de la fórmula que hoy conocemos.

a) *Los primeros novelistas*

Como resultado de la inestable situación del género en lo referente a sus modelos, algunos novelistas de la época continúan de forma directa las formas narrativas del Renacimiento alemán: se trata de autores que, en una vía culta, recurren a cuerpos narrativos ya fijados en Europa. Estos relatos, especialmente de corte heroico-galante, derivan a su vez de tradiciones épicas medievales que habían pasado a la novela cortesana europea a través —principalmente— de Francia; en Alemania, y según la tradición ya fijada, se prestó especial atención al tema caballeresco (concretamente por el éxito del *Amadís* español y las narraciones artúricas) y amoroso (a través, sobre todo, del *Tristán e Iseo*).

Sobresalen, por tanto, en este tipo de novela una serie de poetas más o menos cortesanos que, si en verso intentaron una lírica alemana, no se preocuparon por una narrativa estrictamente nacional. Philipp von Zesen (1619-1689), fundador de la «Sociedad Filoalemana» y miembro de la «Fructífera» —véase sobre el *Epígrafe 2*— aclimató en Alemania la novela heroico-amorosa con sus obras *Sofonisbe africana* y *Rosamunda adriática* (1645); esta última se inserta en cierto arcadismo pastoril que, sin embargo, sabe hacerse contemporáneo en el conflicto amoroso planteado entre la católica Rosamunda y el protestante Marklold. El también poeta Lohenstein dejó con su *Arminio* y *Thusnelda* una extensa y poco interesante novela de tono enciclopédico. Y por su parte, Heinrich Anshelm von Ziegler (1663-1696) siguió fielmente los modelos propuestos en su *Banisa la asiática* (1689), quizá la más representativa del grupo en su construcción de una trama amorosa donde la complicación por aventuras, separaciones y batallas sigue siendo el contrapunto necesario para la final felicidad de los príncipes amantes.

No hay que olvidar, en el extremo opuesto, la parodia de tal tipo de narrativa, casi ya a finales del período que nos ocupa: Christian Reuter (1665-1712?) se encarga con su *Schelmuffsky* (1696) de llevar al terreno de la sátira la materia literaria que la novela galante y heroica estaba tratando desde hacía largos años. Así, a nivel temático y de argumento exagera hasta lo grotesco las fabulosas aventuras del protagonista, y a nivel lingüístico critica, paralelamente, el sabor fuertemente afrancesado de este tipo de narrativa.

b) *Moscheroch*

Más valor presenta a los ojos de un lector contemporáneo la obra del alsaciano

Johann Michael Moscheroch (1601-1669), especialmente por cuanto que logra continuar la narrativa alemana de corte popular del siglo XVI. Sus *Visiones de Philander von Sittewald* (*Gesichte Philanders von Sittewald*, 1642) recupera así la tradición de una prosa fuertemente expresiva, de corte satírico y, ante todo, costumbrista, fiel reflejo en clave irónica de la sociedad del siglo XVII.

Inspirada en los *Sueños* del español Quevedo, la importancia de la obra de Moscheroch radica en el hecho de llevar a la narrativa, con un vigor y una fuerza satírica inconfundibles, los mismos presupuestos vulgarizadores que se estaban intentando en la lírica; esto es, en la creación de una narrativa de origen y modos alemanes desde la cual criticar el barbarismo literario y lingüístico. Por ello, aunque todas las visiones del protagonista sobresalen por el uso de la ironía y del sarcasmo, destaca especialmente la crítica que Moscheroch realiza por medio de la corte de Geroldsech —formada por «héroes» literarios como Ariovisto, Wittekind o Sigfrido—: gracias a tales figuras, que toman a Philander por francés dada su expresión, el autor arremete contra la generalizada forma de hablar alemana, extraña en todo momento a su propio espíritu.

c) *Grimmelshausen*

La obra más representativa de la novela alemana del XVII llegaría de la mano de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1622?-1676), poeta ocasional que encontró con su *Simplicissimus* un éxito inmediato. Nacido en Gelnhausen, estudió en su ciudad natal hasta que ésta fue destruida en la Guerra de los Treinta Años; refugiado en Hanau, fue capturado y tomó parte activa en la guerra hasta ocupar algunos cargos. El fin del conflicto hizo empeorar su condición, y aunque desempeñó algunas funciones importantes, los negocios a los que se dedicó y que no marcharon lo dejaron en una situación precaria hasta su muerte.

Simplicissimus (*Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*) —literalmente, «El aventurero alemán Simplísimo»—, publicado en 1669, es el resultado de una interpretación entre realista, irónica y moralista de la vida alemana del siglo XVII, y quizá por ello, unido a la forma autobiográfica que preside el relato, lo más cercano —pero exclusivamente en este sentido— a la picaresca española. Al igual que el pícaro español, *Simplicissimus* se conforma en el relato, ante todo, como un antihéroe, contrapuesto en todo a los héroes que la novelística extranjerizante estaba imponiendo en Alemania; pero, aquí, el protagonista no intenta hacerse una forma de vida distinta con la que medrar en un mundo corrupto, sino que las aventuras le parecen destinadas a *Simplicissimus* sólo y exclusivamente en tanto que personaje literario: esto es, el personaje parece pretexto para la reflexión narrativa sobre una sociedad a la que se intenta moralizar —sentido éste extraño a la picaresca española, salvo, en gran medida, al *Guzmán de Alfarache*—. Todo da la impresión, por tanto,

de hallarse fatalmente predestinado, escrito de antemano como síntoma de una concepción del mundo y de la vida determinada por el punto de vista del autor.

Interesan de forma especial en el *Simplicissimus* las descripciones, realistas en su mayoría pese al simbolismo que ocasionalmente pretenden encerrar; destacan las de las batallas y, en general, las de una vida regida por la presencia continua de la guerra: saqueos, matanzas, asaltos, etc., están excelentemente recogidos por un observador que los presenta testimonialmente en un plan por regla general desordenado, demasiado espontáneo a la vez que ceñido a una fórmula de pensamiento excesivamente rígida.

5. El teatro alemán en el Barroco

Durante el siglo XVII, el teatro alemán se ve lastrado en gran manera por la enseñanza en las escuelas del latín y de la correspondiente normativa clásica a la que el género se debía atener; sin una tradición válida, la mayoría de los dramaturgos presentan una temática fuertemente clasicista de tipo casi académico, mientras que reciben la influencia de países vecinos que, como Holanda, han logrado crear un teatro de sentido cercano al alemán. La dramática anterior, poco consistente, es cierto, se ve completamente minusvalorada por los autores barrocos, necesariamente cultos y alejados, por consiguiente, del molde que sólo Hans Sachs, en el siglo anterior, había llevado a su posibilidad de continuación. Ante una producción culta, esta tradición fue silenciada (como en el caso de Opitz), criticada o incluso parodiada (por Harsdörffer y Gryphius, respectivamente).

Quizás el más clasicista y rígido de los dramaturgos barrocos alemanes sea Jakob Bidermann (1578-1639?), educado en el drama escolar latino y destacado retórico, además de censor. Su *Cenodoxus* (1602), reelaboración dramática del *Fausto* de finales del siglo XVI (véase el *Epígrafe 2.d.* del *Capítulo 7*, en el Volumen III), es una de las primeras obras del período; en ella intenta ofrecer ciertos rasgos alegóricos de los que no estará totalmente desprovisto el teatro posterior.

Gryphius, ya considerado como lírico —acaso el más destacado del Barroco alemán— es, a la vez, el gran renovador del drama nacional: aunque su teatro no es sobresaliente —como ninguno de la época—, tiene el mérito de separarse más o menos conscientemente de la tradición anterior (Hans Sachs y los comediantes «ingleses»). En el terreno de la tragedia, la concepción dramática de Gryphius debe mucho a la lectura de clásicos como Séneca, Sófocles y Eurípides, a la vez que, influido por el drama «jesuítico» holandés —y especialmente el de Vondel (*Epígrafe 2.b.ii.* del *Capítulo 8*)—, su obra trágica adquiere un sentido plenamente barroco al estar guiada por la idea de la vanidad de lo terreno. Generalmente, sus tragedias se aplican a héroes al estilo clásico (*León Armenio*, 1652; *Papiano*, 1659), sin que falten interpretaciones más o menos libres de famosos episodios históricos

(*Carlos Estuardo*, 1657; *Catalina de Georgia*, 1651) e incluso tragedias de asunto sentimental (al estilo de su *Cardenio y Celinda*, de 1657, el más poético de sus dramas).

Más convincentes hoy, aunque poco adecuadas al género, sus comedias pueden parecernos más interesantes: quizá las más significativas sean *Peter Squentz* (1658), casi una farsa que recuerda —probablemente influida por los «comediantes ingleses»— al *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare; y *Horribilicribrifax* (1663), que, en una vía mucho más clasicista, nos presenta a un veterano de las guerras de religión según los moldes cómicos grecolatinos, satirizando zumbonamente toda la cultura y los modos de vida que han surgido a través de años de exaltación militar.

Menos importante como dramaturgo, el también poeta Lohenstein, muy influido por un sentido barroco manierista, hace de su teatro una manifestación espectacular basada en el continuo juego verbal; sus obras adolecen de sobra de metaforización, imaginería y simbolismo, resultando truculentas a la vez que estáticas en la acción. Sólo merece citarse su *Cleopatra*, escrita en 1661 y no representada hasta 1680, a la que podría unirse, quizá, *Sofonisbe* (1680).

El Clasicismo literario

Introducción al Clasicismo francés

No siempre se ha entendido el Clasicismo francés del siglo xvii —«le Grand Siècle»— como el resultado literariamente diferenciado (frente al europeo) de una crisis en todo idéntica a la que en el resto de los países estaba dando lugar al Barroco. Es decir, no se ha tenido en cuenta que el Clasicismo estaba produciéndose en Francia junto al Barroco, en estricta contemporaneidad con las producciones barrocas del resto de Europa; y que en algunos países —concretamente, Inglaterra— el siglo xvii habría de contemplar el paso de unos modos de producción barrocos a otros clasicistas. Por tanto, no pueden estar tan alejados los unos de los otros como se ha repetido frecuentemente, sino que, por el contrario, Clasicismo y Barroco deben de surgir —hasta yuxtaponerse progresivamente en Europa— a partir de una respuesta diferenciada a idénticas premisas políticas, sociales y, en suma, ideológicas.

Se ha olvidado frecuentemente que el pleno Clasicismo no tiene su inicio en Francia hasta 1660, y que no todos los artistas se plegaron a él de idéntica forma ni con igual convencimiento; de hecho, a las primeras producciones literarias de este siglo xvii francés deberíamos calificarlas como «barrocas», por más que portaran ya en germen presupuestos propios del Clasicismo —también albergados embrionariamente, no lo olvidemos, en el seno de todas las literaturas barrocas europeas—. Del mismo modo que el paso del Renacimiento al Barroco en el resto de Europa sólo fue posible gracias a la renovación de la forma de entendimiento y relación con el Clasicismo imperante desde el humanismo; del mismo modo —decíamos—, el Clasicismo francés se configura, en definitiva, como un período histórico determinado por su modo de entender y relacionarse con modelos clásicos comunes, a fin de cuentas, a todo Occidente.

Todo ello podría explicar en definitiva por qué el Clasicismo como fórmula ideológica habría de tener su asiento primero, casi paradójicamente, en un país que, como Francia, no había logrado deshacerse totalmente de cierta dependencia medievalista en sus producciones culturales. Recordemos que, literariamente, el Renacimiento francés resulta el quizá más rígido de todos los europeos, a la vez que probablemente el menos efectivo. Tardío y poco flexible, asentado en aspectos muy determinados, falto de una asimilación desde el humanismo, y políticamente ineficiente, en Francia el Renacimiento habría de imponerse «desde arriba» (merced a la labor de una muy limitada serie de intelectuales que llevaron la imitación clásica a un extremismo desconocido en otras partes de Europa). En muchos sentidos, esta falta de coherencia libró al clasicismo renacentista francés de una completa

asimilación y de su consecuente limitación, impidiendo también por ello el acabamiento renacentista que culminaría con el Barroco. En general, los puntos de contacto existentes entre el Barroco europeo y los primeros años del siglo XVII francés, se deben a la semejanza entre ciertas fórmulas ideológicas barrocas y medievales, muy operantes aún estas últimas en Francia, país cuyas producciones ideológicas no habían logrado configurarse todavía para estos años como plenamente modernas.

Igualmente, a nivel político la consecución en Francia de un Estado moderno no se logra hasta el siglo XVII: sólo la habilidad de capaces ministros y validos posibilitará la superación de una prolongada crisis a todos los niveles en Francia. El proceso confluirá de forma significativa en el poderío francés resumido en la figura de Luis XIV, el Rey Sol, que desde fórmulas absolutistas llevará a su máxima expresión la Edad Moderna no sólo francesa, sino europea. Antes, sin embargo, de estos años (hasta 1660 no puede hablarse aún de un «Grand Siècle» francés), el país sigue manteniendo fórmulas en todo deudoras de la Edad Media, especialmente en lo referente a las relaciones sociales, establecidas en muchos casos gracias a residuos de innegable carácter feudal. El ejemplo más significativo lo constituye la clase noble, vinculada al poder real merced a una ideología medieval que aún veía en la figura del monarca al mayor de los nobles, digno por ello del vasallaje de los demás poderosos del reino.

Conforme transcurre el siglo XVII, la política francesa se remodela en base tanto al intransigente proteccionismo de Colbert —quien posibilitó la preponderancia bélica francesa—, como a la hábil labor diplomática de Mazarino —creador de una complejísima red de relaciones, casi siempre sinuosas, que lograron el aislamiento definitivo de la monarquía española y la alianza con Inglaterra y las Provincias Unidas del norte europeo—. La burguesía francesa apoyó tales medidas, pues en ellas cifraba la ruptura definitiva de los esquemas tradicionales, indispensable no sólo para ella misma, sino también para la Corona que amparaba tales proyectos. El ascenso de esta clase burguesa (casi indiscriminadamente ennoblecida como favor regio a su colaboración) pone en sus manos el control de aparatos de gobierno de importancia decisiva, más aún conforme la burguesía configure y a la vez domine sus recursos como indispensables para un poder paulatinamente más diversificado y burocratizado.

La sociedad así dispuesta habría de reconocer inmediatamente en la monarquía el foco irradiador del poder público, progresivamente dimanado desde el vértice a la base e inmediatamente legitimado desde el pensamiento racionalista. De esta forma, en Francia se asentó una concepción fuertemente jerarquizada de lo social, incluida la literatura como forma de relación (por ejemplo, el «gusto» —término muy en boga— lo establecieron las clases altas francesas, que de este modo separaban definitivamente las producciones literarias cultas de las populares). La literatura producida desde tales presupuestos se transformó rápidamente en cortesana —casi

«estatal», al servicio del sistema que la ampara—; lo cual, en la Francia del siglo XVII, es lo mismo que decir en autoritaria, esto es, en reglamentada y, por necesidad, reglamentadora. A partir de 1660 (la época más teorizadora del Clasicismo francés, pero la menos creativa), el definitivo establecimiento del más férreo Clasicismo como estilo e ideología literaria, potenciado ahora desde un racionalismo regulador, dio lugar a una literatura «duramente» clasicista —básicamente ligada a la corte estatal (Versalles)— y desvinculada en su mayor parte, salvo honrosas excepciones, de lo que constituía la tradición literaria francesa.

Según tal pensamiento, toda producción no refrendada por la corte —esto es, producida en y desde ella— quedaba invalidada, y si en los primeros años los salones nobles y burgueses (algunos de los mejores situados en provincias) llegaron a ser centro de producción literaria, a partir de mediados de siglo todo subjetivismo quedó subordinado a los ideales que guiaban y justificaban el absolutismo impuesto —en su misma inercia— por Luis XIV. Pero no debemos olvidar que existe otro modo de producción que, más ecléctico, mantiene su actitud de acercamiento al público ilustrado de los núcleos urbanos; se trataba de conservar los logros del Clasicismo francés al tiempo que se buscaba este público burgués cuyos gustos intentaban satisfacerse en la producción de una literatura para ser «consumida».

Lógicamente, el éxito debió ser para las fórmulas «centralizadas» de producción literaria, en manos de unos cuantos «poderosos» de la cultura cercanos al poder político; pero sus consecuencias fueron en todo distintas de las que el mismo sistema podía esperar: el modelo centralizado de cultura, y su difusión desde el vértice a la base, hizo posible un acceso generalizado a la producción artística por parte de clases más amplias y progresivamente más capacitadas —concretamente, sectores de la burguesía urbana—. En pocos años, los individuos salidos de estas fracciones de clase burguesa se agruparon formando un verdadero sector social cuya significación será relevante a partir justamente de los últimos años del siglo XVII: los intelectuales (o «filósofos», término con el que se les conoció en un principio). Tales intelectuales, formados por regla general en los salones «preciosistas», definieron sus producciones a partir de modos mucho más subjetivos y personalizados (en cierta medida, más «barrocos») que los imperantes a finales del siglo XVII; pensadores y críticos de la producción literaria, y participantes en ella —la crítica y la teoría se configurarán como parte fundamental de la literatura—, los integrantes de esta clase intelectual burguesa pondrán las bases para una forma ideológica literaria ya diferenciada para el siglo XVIII.

«Le Grand Siècle» francés: el Clasicismo literario

1. Las nuevas fórmulas de pensamiento

En realidad, el racionalismo que impregnará todas las manifestaciones del siglo XVII francés, y que más tarde pasará al resto de Europa, no es extraño a momentos precedentes ni se trata de una abstracción propuesta por un grupo de pensadores desgajado de la época en la que se inserta. El racionalismo como fórmula de pensamiento había aparecido ya en Occidente con determinados filósofos griegos, y se había reforzado en gran manera gracias a pensadores cristianos que retomaron sus principios desde una perspectiva idealista; incluso en momentos de fuerte tensión espiritual en el seno del Cristianismo ya oficializado, el racionalismo se configuraba como una tendencia natural del pensamiento, enfrentada de forma necesaria a la fe y, por tanto, también necesariamente conciliable con ella.

La aparición de fórmulas modernas de pensamiento gracias al humanismo —de base, sin embargo, idealista— potenció la reaparición del racionalismo desde una teorización más coherente, causa última, en muchos casos, de conflictos religiosos que determinarían una nueva configuración del mapa europeo. Estas cuestiones de pensamiento racional, idealistas en un principio, fueron desarrollándose por pensadores de diversos países y, merced a la profundización que supuso en nuevas perspectivas, revestirían un matiz paulatinamente más materialista (hasta desembocar en corrientes de pensamiento ya casi estrictamente contemporáneas a partir, concretamente, del siglo XVIII).

a) *Descartes*

El pensador más influyente en la ideología racionalista que impregna la Francia del siglo XVII es René Descartes (1596-1650); curiosamente, el gran pensador francés estuvo desvinculado de la vida literaria y cultural de su época, y su madurez no la pasó en Francia, sino en Holanda: allí se alistó en el ejército, participando en las primeras batallas de la Guerra de los Treinta Años. Aplicado a las matemáticas, su preocupación por el pensamiento científico lo llevó a la especulación filosófica guiado siempre por el afán de objetividad y claridad que presidía el desarrollo de las ciencias en Europa. Murió en Suecia, donde la corte de la reina Cristina quiso

albergarlo ofreciéndole una vida dedicada al estudio que no logró realizar.

Su obra decisiva, configuradora en gran medida del pensamiento moderno, es el *Discurso del método* (*Discours de la méthode*, 1637), donde todo principio filosófico queda definitivamente ligado a la comprobación por la razón. A partir de Descartes, la verdad se cifra única y exclusivamente en ella, dando así los últimos pasos —sin él saberlo ni afirmarlo— para la destrucción de los principios tradicionales de autoridad: toda idea —filosófica, artística, literaria, etc.—, es decir, toda manifestación del pensamiento humano queda subordinada al principio de verdad, y ésta se determina por la razón como único medio de evidencia. Tal filosofía racionalista fue pronto aceptada en su trascendencia e incluso bien considerada por la Iglesia, puesto que el autor conciliaba fe y razón al contemplar a Dios como la noción misma de la perfección, como idea innata que sólo Dios mismo, en su existencia así comprobada, puede haber otorgado impresa en el entendimiento humano.

La idea de la perfección fue más ampliamente desarrollada en su *Tratado de las pasiones* (*Traité des passions*, 1649), también muy influyente en la configuración ideológica de la producción literaria clásica francesa. Según el estudio cartesiano, el hombre está dominado corporalmente por las pasiones, que deben ser combatidas por las potencias espirituales humanas: la razón y la voluntad; la primera enjuicia la pasión, mientras que la segunda la refrena o la potencia según su naturaleza. Hace notar Descartes la fuerza de la pasión amorosa, que no es sino un impulso a la perfección, debiendo ser considerada ésta anteriormente por la razón, la cual establece en último término si en el objeto de la pasión se encuentra realmente la perfección. Tales concepciones cartesianas de pasión y voluntad serán literariamente reproducidas de forma fundamental en la escena trágica francesa, que recupera así para Europa gran parte de la ideología última que había guiado la correspondiente tragedia clásica griega de la Antigüedad.

Pero la importancia de la obra de Descartes no sólo radica en su decisiva influencia en la ideología que determinará el Clasicismo francés, sino además en el hecho de escribir sus obras filosóficas en lengua vulgar: Descartes se expresó conscientemente en francés, pero no por una consideración artística, sino más bien por ese afán de claridad que preside su pensamiento y que le hace comprender el valor de la prosa vulgar. A nivel estilístico, su frase —alejada de lo retórico— aspira siempre a la concisión y a la diafanidad, aunque el período pueda parecer excesivamente largo debido tanto al afán por la concatenación de las ideas como al resabio de la enseñanza en latín.

b) *Port-Royal y el jansenismo*

El jansenismo habría de aparecer y configurarse en Francia como una actitud de renovación espiritual nacida, a su vez, como casi necesario contrapeso al racionalismo cartesiano. Si éste dio lugar a la corriente de librepensamiento que se

impondría —también desde Francia— en el siglo XVIII, el jansenismo fue el resultado de una desconfianza en la razón como forma última de conocimiento.

Su aparición estuvo ligada a la Reforma católica —más conocida como Contrarreforma—, y su origen primero, por más que posteriormente responda a otras, se debe a razones estrictamente espirituales y, en concreto, religiosas. En 1640 publicaba el obispo Jansenius su *Augustinus*, que, apoyándose en San Agustín, venía a establecer la necesidad de la gracia divina para la salvación, sin que el hombre pueda intervenir en tal proceso de forma alguna.

La idea de la predestinación, pese a su poco atractivo, caló muy hondamente en la comunidad francesa de Port-Royal, cuyo abate era fiel seguidor de las ideas de Jansenius. La abadía funcionó desde entonces como un verdadero foco de espiritualidad no limitada a lo estrictamente religioso, sino también muy influyente en la vida socio-moral de la Francia de la época, y especialmente de ciertos sectores intelectuales a los que albergó y educó según sus propios ideales. De espíritu austero, la educación que se impartía en sus «Pequeñas Escuelas» («Petites Écoles») era de la más lograda del momento, llevada a término por los «Solitarios» —como ellos mismos se denominaban—, seglares retirados de la vida mundana y dedicados a la contemplación y al estudio. Casi paradójicamente, su enseñanza se basaba decididamente en el racionalismo, en tanto que éste era el medio idóneo para el ejercicio de la voluntad, y a tal concepción se deben algunas obras de excelentes logros no sólo científicos, sino también pedagógicos (como su *Gramática* o la *Lógica*).

c) *Pascal*

Fue la de Blaise Pascal (1623-1662) una personalidad genial a la vez que contradictoria: de salud enfermiza, su padre, magistrado aficionado a las matemáticas, lo formó en un espíritu racionalista y científico; en tal formación destacaría como una de las mentes más lúcidas de su tiempo. Desconfiando del simple racionalismo cartesiano, creó lo que se denominaría «método experimental»: Pascal corroboró todas sus teorías mediante la experiencia, y a él se le deben un tratado sobre geometría, la invención de una máquina de calcular, la creación —junto con el matemático Fermat— del cálculo de probabilidades y las primeras experiencias razonadas sobre la física de la presión del aire. Pero, por otro lado, diversos sucesos, unidos a su naturaleza enfermiza, agudizaron una conciencia religiosa arraigadamente piadosa y austera; tal tendencia se afirmó con sus graves crisis religiosas, en medio de una de las cuales trabó contacto con el jansenismo gracias a dos «Solitarios» de Port-Royal.

Desde los ambientes mundanos, tal crisis religiosa lo llevó a la abadía, donde se dedicó a la reflexión filosófica y teológica como portador de la formación en un espíritu estrictamente laico. En esta época escribió diversos tratados apologeticos de

tono inflamado en defensa de la espiritualidad jansenista, así como otros exclusivamente teológicos y filosóficos, todos ellos dominados por una idea de serenidad en el dolor arraigada en su propia experiencia de la enfermedad.

I. LAS «PROVINCIALES». Las *Provinciales* (1656-1657) son la primera obra compuesta por Pascal desde la espiritualidad jansenista, y llegaron en un momento de fuerte controversia ideológica en torno al tema de la predestinación. La Iglesia jerárquica y el Estado francés veían en el jansenismo animado desde Port-Royal a un peligroso enemigo que había que combatir, más aún cuando las diversas condenas oficiales no sirvieron sino para exacerbar los ánimos. En este clima, Arnauld, prestigioso jansenista atacado y censurado en la Sorbona, convence a Pascal, muy estimado por la opinión pública, para que escriba una serie de panfletos en contra de los enemigos de los reformadores —especialmente los jesuitas— y a favor del jansenismo como doctrina verdaderamente cristiana.

Publicadas anónima y clandestinamente, las *Provinciales* (como fueron conocidas, pues aparecieron con el título de *Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial...*) son un conjunto de dieciocho cartas en las que Pascal defiende a Arnauld, ataca la moral jesuítica y exculpa a Jansenius de las imputaciones provenientes del Papa romano. A grandes líneas, Pascal rechazaba la moral católica imperante, por la cual el hombre es libre frente a un Dios que actúa junto con él en su salvación; pero defendía, a su vez, la idea de una vida cristiana ascéticamente esforzada pese a la predestinación. La rápida difusión de las *Provinciales* no se debió sólo a su tono polémico en un momento de fuerte pasión religiosa, sino sobre todo al hecho de que Pascal basara todo su pensamiento en la razón, lo que hasta cierto punto confiere a sus ideas valor universal. Evidentemente, la intención, por la misma formación de Pascal, determinó una producción dirigida a gran número de lectores: destaca la simplicidad y la objetividad con la que se desarrollan todos los extremos, al mismo tiempo que la lógica racional que guía todos los pensamientos contenidos en las *Provinciales*. Igualmente, el acierto de Pascal se encuentra en ese tono polémico que arrastra a su producción a la expresión vigorosa pero natural, a la efectividad contemplada desde la lógica y el discernimiento persuasivos, características que harán de las *Provinciales* la primera muestra de la prosa clásica francesa.

II. LOS «PENSAMIENTOS». Más ambiciosa intentaba Pascal que fuera su *Apología de la religión cristiana* (*Apologie de la religion chrétienne*), pero ésta no se pudo llevar a término debido a la muerte del pensador; de cualquier forma, nos quedan las notas de lo que iba a ser la obra dedicada a la «conversión» de los incrédulos mundanos entre los que el mismo Pascal se había contado. Tales notas fueron publicadas —muy incompletas— en 1670 por los «Solitarios» de Port-Royal con el título de *Pensamientos* (*Pensées*), aunque hasta 1844 no se conoció una edición más o menos rigurosa. El mérito principal de una obra tan fragmentada consiste en la concisa

brevidad del pensamiento que encierra: la frase se acorta, gana en profundidad y en perspectiva de consideración, y se resuelve ocasionalmente en verdadera poesía concentrada. Su estilo es en todo momento directamente humano, especialmente por cuanto que Pascal era consciente de estar escribiendo para un determinado tipo de lector acostumbrado a la reflexión desde el racionalismo: en sus *Pensamientos* aparece lo evidente, pero ello no evita que, a partir de ahí, el lector culto ascienda a otras verdades, guiado por cierto fervor apasionadamente místico del que Pascal hace gala en todo momento, y que lo acompaña tanto en los momentos de pesimismo como de optimismo vital.

2. La renovación literaria

a) *La reforma poética y lingüística*

El lastre principal con el que se encontraba la poesía francesa desde el Renacimiento era de naturaleza lingüística, ya que la puesta en práctica poética a partir de *La Pléiade* acarreaba una conciencia de fuerte purismo que, a pesar de haber enriquecido el idioma, no había trascendido unas esferas muy limitadas (véase en el Volumen III el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 2*). La labor principal del Clasicismo, siguiendo esa línea de teoría y práctica poética, será la de normalizar y fijar la lengua literaria, corrigiendo excesos y sirviéndose de los aciertos del clasicismo renacentista.

I. MALHERBE. El encargado de regularizar y fijar la lengua culta francesa sería, en un primer momento, François de Malherbe (1555-1628), personaje aún a caballo del contradictorio Renacimiento literario francés. Su mérito principal consiste en consagrarse como poeta disciplinado, impersonal y hasta cierto punto rígido cuya fama cundió pronto y llegó hasta la corte de Enrique IV y, ante todo, hasta el cardenal Richelieu, en quien el poeta vio inmediatamente —pese a su autoritarismo— al pacificador de Francia.

La poesía de Malherbe sufrió una evidente evolución desde sus primeras obras al estilo petrarquista, con marcados restos de poesía provenzalizante, hasta sus obras más clasicistas, guiadas por un claro orden racionalista y carentes en todo momento de lirismo. De cualquier forma, por un extremo o por otro, su poesía peca siempre de una innegable falta de intimismo al que nunca fue dado y que, progresivamente pulido, llegó hasta la fría impersonalidad de sus últimas composiciones. En su producción todo cobra un matiz de verdad universal que nos enfrenta a conceptos generales, nunca a sentimientos propios; así, mientras falta la sensibilidad, prima, por su lado, una severa conceptuosidad siempre animada por un arraigado sentido de la lógica y de lo verdadero.

En lo estilístico, la producción de Malherbe se atiene exclusivamente a lo que el uso puede sancionar, a lo que la evidencia de la observación lingüística le da como válido: esto es, atendía al léxico contemporáneo, pero haciendo primar lo culto sobre lo popular, ceñido siempre al francés parisino; a su vez, daba preferencia a la lógica, decidiéndose por el término que expresara más justamente la idea a la que se refería. La lengua así determinada como válida poéticamente resultaba empobrecida y demasiado rígida para la consecución de una obra realmente lírica; pero Malherbe logró trascender y potenciar este disciplinado sentimiento poético al restringir la imitación de los clásicos —ya propuesta en el siglo anterior por Ronsard— a lo formal: sus calcos métricos de la poesía grecorromana resultan, estrictamente vertidos a una lengua moderna, demasiado exigentes; propugnando una rima, un ritmo y una acentuación fijos, Malherbe llevaba a la práctica su idea de «hacer difícilmente versos fáciles». En definitiva, falta en su poesía inspiración —en la que no creía, sino en el trabajo—, pero fue el impulsor de la forma cuidadosamente pulida y estudiada que hizo posible el Clasicismo literario francés; como diría Boileau en un verso, «... réduisit la Muse aux règles du devoir» («...redujo la Musa a las reglas del deber»).

Hay que anotar que, lingüísticamente, la labor de Malherbe llamó la atención de otros autores contemporáneos que, reunidos en tertulia, discutieron asuntos de lengua y literatura francesas. Interesado Richelieu por tales discusiones, les dispensó su protección constituyendo la Academia Francesa, que pronto acometería la redacción de un *Diccionario* publicado a finales de siglo, en 1694, según el criterio restrictivo ya impuesto por Malherbe e insistiendo más aún en el uso culto.

II. SEGUIDORES Y DETRACTORES. La producción poética de Malherbe contó pronto con una serie de seguidores que continuaron poéticamente los presupuestos del maestro. Destacan sus dos discípulos Honoré de Bueil y François Maynard: el primero de ellos, señor de Racan (1589-1670) y protector de Malherbe, adolece en su poesía de falta de técnica, aunque sobresale expresivamente en su melancólica descripción de la naturaleza —según se revela en sus *Odas* y *Pastorales*—; Maynard (1582-1646), por el contrario, trabajaba excelentemente el verso y era muy elogiado por el maestro, pero carecía de vigor poético; sobresalen sus *Odas* y sus *Epigramas*.

Pero Malherbe encontró igualmente detractores de su poesía; los más enconados hubieron de ser los adscritos, por la fecha de composición de su obra, a los presupuestos de la poesía renacentista, especialmente Philippe Desportes y Bertaut (ya considerados en el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 2* del anterior Volumen). Sobresalió entre ellos, por la virulencia de sus ataques a Malherbe, Mathurin Régnier (1573-1613), sobrino de Desportes de carácter enérgico, inclinado literariamente a la producción satírica. Régnier concibe la sátira como género en el que caben todos los tonos y temas, sin que deba por ello estar necesariamente orientada al ataque personal. En el conjunto de sus *Sátiras* inscribe la crítica a Malherbe y a sus seguidores, calificados como gramáticos pedantes atentos sólo a nimios problemas

lingüísticos. No es de extrañar tal actitud si comprobamos que Régnier, en directa relación con la tradición francesa, revalidaba en su obra todo lo que el uso lingüístico consentía, sirviéndose de todos los registros; su riqueza idiomática, unida a su fuerza descriptiva, lo orientan ya a cierto tipo de producción más popular que, depurada en otras fuentes, culminará en la comedia de Molière.

b) *La reforma de la prosa*

Evidentemente, la prosa hacia el siglo XVII era el género que había cosechado los mejores logros para la literatura francesa: prosistas como Rabelais o Montaigne son a la vez grandes autores en lengua francesa, pero a sus obras les faltaba la unidad lingüística que pudiera hacer de ellas modelo de prosa francesa. Esta labor habría de venir de la mano de Guez de Balzac, quien, al igual que Malherbe para la poesía, haría del género un instrumento válido a través de un trabajo disciplinado; esto es, a través de la aplicación constante a la equilibrada lima y pulimento de la prosa francesa.

I. GUEZ DE BALZAC. Jean Louis Guez de Balzac (1597-1654) sería un autor de escaso mérito de no habernos dejado sus *Cartas (Epîtres)*, puesto que otras obras suyas — tratados como *El Príncipe* o *Sócrates cristiano*— nada aportan de nuevo sobre los tópicos morales o políticos ya conocidos. Aunque en sus *Cartas* tampoco aparece ninguna idea original, su prosa es la más efectiva e influyente de la época: como Malherbe, Guez de Balzac enseña a sus contemporáneos el número, la cadencia y la armonía del período en prosa, recibiendo por ello el sobrenombre de «el único elocuente». Aunque posee pocas ideas, y nunca originales, su sentido de la forma prepara, en prosa, el camino de los grandes clásicos franceses.

II. D'URFÉ Y EL «PRECIOSISMO». La instauración en Francia de una sociedad cortesana al estilo moderno habría de ser producto del reinado de Luis XIV, el «Rey Sol»; pero ya con anterioridad la vida de la corte francesa debió de contar con un ambiente propicio: en concreto, Enrique IV logró reunir en torno a su persona una sociedad de cierto refinamiento, si bien con actitudes aún algo «feudales» (véase la *Introducción al Clasicismo literario*).

En este ambiente debió de moverse la marquesa de Rambouillet, Catherine de Vivonne, hija de un embajador francés, que hasta 1600 vivió en Roma; escandalizada —en la medida de lo posible— por la rudeza de la corte francesa, decidió retirarse en 1608 a su «hôtel», y en él reunió a lo más selecto del cortesanismo del país. La novedad consistía en que tales encuentros no se debieron a ninguna ceremonia en concreto, sino al simple gusto por la reunión intrascendente en la que tratar temas diversos de carácter pseudointelectual: el único quehacer era la conversación, la tertulia con la que demostrar un ingenio creciente o una incipiente sensibilidad en la

que todos los asistentes se complacían.

Por el «Hôtel de Rambouillet» pasaron personajes como Richelieu, Malherbe, Corneille, La Rochefoucauld, Mlle. de Scudéry, Bossuet, La Fayette, la marquesa de Sévigné, etc., siendo los años más fecundos los comprendidos entre 1624 y 1648. Para 1660 las tertulias de la marquesa estaban definitivamente liquidadas, pero el ejemplo había sido ampliamente imitado por otros círculos galantes incluso de provincias: había nacido la sociedad «preciosista», generalmente capitaneada por mujeres y siempre empeñada en la difusión de ideas mundanas a través del contacto entre intelectuales o la discusión trivial sobre nimiedades y extravagancias; sociedad que, a su vez, sería en su degeneración el blanco preferido de autores que veían en ella el síntoma extremo de la ridiculez del siglo. La depuración empobrecedora de la lengua, el culto al ingenio y la exacerbación de la sensibilidad, agudizaron la conciencia del valor comunicativo del lenguaje, pero a la vez obligaron a cierta superficialidad afectada a nivel de pensamiento.

En las tertulias de la marquesa de Rambouillet encontramos a Honoré d'Urfé (1567-1625), quien justamente para cuando se abren las puertas del «hôtel» comienza a publicar *La Astrea* (*L'Astrée*, 1610-1627), obra de influjo decisivo no sólo en la sociedad «preciosista», sino también en toda Europa. La extensa novela es la obra maestra del género pastoril en Francia, y en ella localizamos diversas fuentes españolas e italianas —la *Diana* de Montemayor, La *Galatea* de Cervantes, la *Aminta* de Tasso y el *Pastor fido* de Guarini, fundamentalmente—. El argumento es muy simple, pero, como el género exigía, complicado insistentemente por múltiples digresiones, por la aparición de relatos interpolados o mediante la simple acumulación de aventuras: el pastor Celadon ama a la pastora Astrea, pero creyendo ésta que la engaña, lo rechaza; el pastor, desesperado, se arroja al río Lignon, cuya corriente lo arrastra hasta ser rescatado por Galatea, quien se enamora de él. Huido a un bosque, un druida lo ayuda a acercarse a Astrea confiriéndole el aspecto de su propia hija; descubierto, es nuevamente rechazado a pesar de que la pastora lo ama. Encuentran ambos a Silvano y Diana, y juntos marchan a la Fuente de la Verdad del Amor, donde los cuatro son finalmente unidos en amoroso lazo.

La importancia de *La Astrea* radica en que respondió de forma clara a esa futilidad temática que el mismo preciosismo propugnaba; igualmente, la novela hacía gala —como reconocieron grandes autores— de un inusitado gusto literario, refinado y sutil según exigía el espíritu mundano de principios del siglo XVII francés; por fin, lograba abstraer valores que se consideraron genéricos en el comportamiento amoroso (pudor y dignidad en la mujer; sacrificio y fidelidad en el hombre), enmarcándolos en un efectivo —y cada vez más detallista— sentimiento de la naturaleza.

1. Teoría y crítica del Clasicismo francés: Boileau

a) *El clasicismo «absoluto»*

Hemos considerado el Clasicismo francés como consecuencia directa de una forma ideológica esencialmente racionalista que venía a contemplar al individuo como sujeto único capaz de arte, a la vez que determinaba la razón humana como único modo de expresión del pensamiento. Pero —según hemos visto, y como se dirá después— la entrada de Francia en un orden clásico no debe ser tenida por consecuencia directa de tales formulaciones ideológicas, sino que éstas llegarán progresivamente a su forma más estricta, conforme la sociedad vaya asimilando y haciendo suyas tales premisas. La respuesta más apropiada hubo de venir de la misma configuración de la política y de la sociedad a partir de la subida al trono de Luis XIV: monarca absoluto, dispuso el Estado —y, desde él, también la cultura— según una fórmula de rígida jerarquización que pretendía responder, a su vez, a la consideración racional por la que todo se imponía «desde arriba». De este modo, encontraba respuesta tanto la necesidad real de poder como el convencimiento pleno de que, por lógica, el vértice de esa escala jerárquica debía controlar los aparatos de poder ideológico y político en tanto que clase social más apta y capacitada para ello.

Literariamente, tal pensamiento significó la entrada en el Clasicismo más absoluto, pues además de capacitar a la clase intelectual para la definición y delimitación de las producciones culturales, invalidando críticamente las que no considerase tales; además —decíamos—, facilitaba a esa clase la labor de criba del pretendido Clasicismo francés, esto es, confiaba en sus manos la teorización que estableciera en sus justos términos lo que ya empezaba a considerarse literatura clásica. Así, a una etapa de fuerte «voluntarismo» cartesiano seguirá un momento, amparado por la estructura social francesa, de convencido rigorismo, consecuencia última y más extrema del racionalismo imperante. Tal período, virulento en lo literario, se carga críticamente en un intento tanto de desmarcarse de la estricta normativa clásica como de imponerla decididamente para triunfo de un orden artístico racional; el éxito de una u otra fórmula dependerá también en gran medida de los círculos a los que una producción concreta vaya dirigida. De cualquier forma,

interesa destacar que, al mismo tiempo que declaraba al individuo como único sujeto de arte —y, en muchos casos, como objeto idóneo—, la literatura francesa intentaba constreñir la escritura a unas reglas cuya validez no siempre era observada; finalmente, la disputa entre una y otra forma de concebir la literatura (y el arte en general) habría de dar lugar a la conocida como «Querrela de antiguos y modernos», síntoma inequívoco de la disgregación del Clasicismo francés en las diversas fórmulas que tendrán su asiento en el siglo XVIII (véase el *Epígrafe 1* del *Capítulo 13*).

b) Boileau

El crítico y teórico más influyente de su tiempo fue el burgués parisino Nicolás Boileau (1636-1711), hombre enteramente dedicado a la literatura, poco capaz para la creación pero excelentemente dotado para la observación y la reflexión. Apartado de los ambientes literarios, conoció a muchos contemporáneos con los que trabó amistad —especialmente La Fontaine, Molière y Racine—, pero nunca fue personaje habitual en los salones y en las tertulias. Burgués por tradición y soltero por vocación, su vida careció de todo exceso —salvo comidas y bebidas a las que era aficionado—, dedicándose por entero a la literatura gracias a la prudente administración de una modesta fortuna familiar.

Con una fama relativa que debió a la composición de sus *Sátiras*, su mayor influjo se localiza en el campo teórico y crítico; comedido y razonable, sus indicaciones literarias, aun las más negativas, siempre eran tenidas en cuenta por los distintos autores, especialmente teatrales, pues en ese género contemplaba Boileau las mayores excelencias. El favor que le dispensó la corte, y la admiración de Luis XIV, quien veía en él al mejor portavoz del Clasicismo literario, le valieron la designación de historiador regio junto a Racine; pero, a la muerte de éste —buen amigo suyo—, Boileau abandonó el cargo y el ambiguo cortesanesismo en el que se había visto obligado a vivir, para retirarse definitivamente y seguir dedicándose por entero a la literatura.

I. LAS «SÁTIRAS». La primera producción de Boileau, las *Sátiras*, revelan ya un carácter inconforme con muchas de las manifestaciones de la vida social y cultural francesa; sirviéndose de un molde a la vez tradicional y clásico —sus fuentes son Régner (*Epígrafe 2.a.ii.* del *Capítulo 10*), Juvenal y Horacio—, el autor deja claras actitudes propias muy determinadas con respecto a diversos temas tanto graves como jocosos.

Compuestas entre 1660 y 1705, están integradas por doce poemas en los que se entremezcla la crítica de costumbres con la literaria e incluso con la reflexión más abstracta; en ellas, Boileau no sobresale tanto por la rima —algo deficiente comparada con la de otros contemporáneos— como por su comedida pero efectiva

ironía, basada en la razón y en el sentido común. Las sátiras más logradas son las literarias, especialmente las dedicadas «A Molière» y «A su ingenio», esta última un autorretrato mediante el que reflexiona sobre su condición de crítico; se trata de un diálogo donde él mismo se interroga y contesta sobre la pertinencia y la validez de su oficio literario.

Las *Sátiras* de Boileau son la representación primera de la crítica francesa contemplada como doctrina científica o, al menos, susceptible de constituirse razonadamente. Aunque Boileau pone en ellas mucho de creación, no debe perderse de vista que es el primer crítico que funda sus opiniones en puntos de vista estrictamente literarios; su prolongada elaboración —lo cual acercó a Boileau al momento de más «absoluto» Clasicismo— hace de estas *Sátiras* el primer intento de aplicación de las normas, basadas en la razón, a determinadas producciones literarias contemporáneas.

II. EL «ARTE POÉTICA». Con su poema didáctico en alejandrinos *Arte poética* (*Art poétique*), publicado en 1674, Boileau se convierte en el primer y fundamental teorizador del Clasicismo francés, al mismo tiempo que en su máximo justificador. En un momento en el que la literatura clásica francesa se halla en pleno funcionamiento, cuando está conociendo sus mejores producciones, Boileau se atreve a hacer de ellas materia de observación razonada para la deducción y establecimiento de lo que debe ser el arte poético contemporáneo. Como es de suponer, no se puede exigir de la obra de Boileau un conocimiento exhaustivo del período, y menos aún de sus implicaciones a nivel europeo; con sus limitaciones, imperfecciones y errores —aparte de sus omisiones—, el *Arte poética* fue el documento fundamental de la teorización del Clasicismo, y como tal fue entendido por sus contemporáneos.

Dedicado al estudio de los géneros estrictamente poéticos —más aún en un momento de tan inusitado rigorismo—, Boileau comienza exponiendo la necesidad de seguir las premisas que Malherbe estableciera como renovador de la poesía francesa (*Epígrafe 2.a.I. del Capítulo 10*); trata poco profundamente la lírica y determina como «grandes géneros» la epopeya, la tragedia y la comedia: en la primera contempla la mayor dificultad por tratarse de un género —a su entender— sólo posible desde la elaboración literaria; en la tragedia y la comedia, sin embargo, propone como única norma la observación y reproducción de la naturaleza, estableciendo como modelos indiscutibles, en la Francia clásica, a Racine y Molière, respectivamente, y este último no sin reservas. Finalmente —pero no en último lugar—, Boileau expone su teoría de la moralidad de la poesía, pues entiende que un arte que no tienda a la perfección (esto es, que no intente alcanzar el supremo bien) no puede ser arte perfecto ni, por ello, efectivamente clásico.

Aunque la cuestión de la moralidad de la poesía es la última tratada en el *Arte poética* de Boileau, no sería erróneo considerarla como resumen final, como conclusión necesaria de la obra teórica. Al igual que Descartes, Boileau propone la

razón como configuradora primera de cualquiera de las manifestaciones del pensamiento humano, entre ellas la literatura; por tanto, ésta debe tender a lo absoluto y universal, pues sólo de este modo puede alcanzar la verdad —verosimilitud— que el arte busca; a su vez, esta verdad se encuentra en la naturaleza (entendida en su valor universal y general, nunca concreto ni excepcional). Si conceptualmente la naturaleza es objeto de estudio e imitación —«mímesis», tal como la concebían los griegos—, formalmente la imitación debe ceñirse a los clásicos, puesto que todas las culturas han coincidido en señalarlos, durante todas las épocas, como «verdaderos»; la originalidad, consecuentemente, quedará salvaguardada tanto por la validez del estudio del modelo como por el ansia de perfección en su imitación.

Con estas premisas, hubiera sido fácil que el arte se hubiera vaciado de sentido, pero Boileau no pudo sustraerse a la concepción por la cual la producción poética no tenía otra finalidad que la de agradar; Boileau justificó estéticamente una «teoría del gusto» que hubo de recoger de forma especial el siglo XVIII: si toda verdad es, por naturaleza, agradable, la poesía debe buscar tanto más la verdad cuanto que su único objeto es agradar. Así, al mismo tiempo que ofrecía una pedagogía —de tipo moral, entendida en su más amplio sentido—, la poesía satisfacía el gusto de un público progresivamente más lector, más preparado para el deleite artístico.

Paradójicamente, estas premisas que creemos «aristocráticas» hubieron de conformar poco más tarde todo un mercado del «gusto literario» que no sólo incorporaría definitivamente a la burguesía a la literatura —en este siglo XVII, ciertas producciones ya estaban orientadas a ella—, sino que también determinaría, en el siglo XVIII, la aparición de una corriente ya propiamente «contemporánea» de la literatura europea y occidental.

III. OTRAS OBRAS. Además de crítico y teórico, Boileau fue un creador literario de discreto talento en sus *Epístolas* (*Epîtres*, 1669-1695); al estilo de las clásicas, estas cartas buscan un destinatario concreto, pero ciñéndose a temas y asuntos que trascienden lo particular para alcanzar aspectos de consideración general.

Menor interés tiene su poema épico paródico *El atril* (*Le lutrin*), compuesto a raíz de una apuesta para demostrar que de un nimio asunto puede hacerse materia literaria; obra en todo similar a producciones italianas contemporáneas —y en concreto influida por *La secchia rapita* de Tassoni (*Epígrafe 3.b.I.* del *Capítulo 5*)—, Boileau nos presenta en este poema la disputa entre dos miembros del cabildo de la Sainte-Chapelle parisina por la sombra que un atril proyecta sobre el púlpito de uno de ellos.

2. La Fontaine y la fábula clásica

La puesta en práctica de las ideas poéticas de Boileau fue determinante en la obra

de Jean de La Fontaine, el más estricto de los clásicos franceses y, probablemente, el único de los poetas que puede llevar este título en Francia durante el siglo XVII. Confiere ese carácter a la obra de La Fontaine su decidida orientación moral —en un sentido práctico, como el racionalismo la proponía— y su carácter estrictamente imitativo —deudor de Boileau en su teoría de la «mímesis» de la naturaleza y de los clásicos antiguos—. La obra de La Fontaine fue la demostración más evidente de que las ideas de Boileau podían llevarse a la práctica; pues, aunque debe como ninguna sus asuntos a la Antigüedad clásica y a precedentes europeos poco significativos, su autor logró con ella la obra más original del Clasicismo francés. Es cierto que la fábula ganaba con respecto a otros géneros en la falta de definición de sus límites, pero no lo es menos que La Fontaine contribuyó a configurar el género tal como hoy lo concebimos en Occidente, alcanzando así la categoría de clásico no sólo para la literatura francesa, sino para la occidental en general.

a) *Biografía*

Jean de La Fontaine nació en 1621 en Château-Thierry, donde su padre era guardabosques y montero del rey; su infancia transcurre en la provincia, pasando su tiempo en paseos por el bosque o en la biblioteca de su abuelo. A los diecinueve años, creyendo responder a una vocación religiosa, entró en el Oratorio, pero lo abandonó al año siguiente; inconstante y egoísta por naturaleza, vivió completamente al margen de cualquier realidad que lo implicara directamente, nota por la que se caracterizó toda su vida. Su padre se encargó de que heredara su puesto y de que se casara, obligaciones ambas de las que pronto se zafó para pasar a París; allí vivió hasta su muerte gracias a la hospitalidad de diversos amigos que veían su manifiesta imposibilidad para tomar contacto con la realidad circundante.

Su dedicación a las letras se inicia de forma disciplinada a partir de 1654, cuando publica una traducción del *Eunuchus* de Terencio; Fouquet se le ofrece como mecenas en el período que va de 1657 a 1661, hasta que éste cae como intendente del rey y pierde su favor: en estos años ha compuesto algunas poesías y cuentos. Su segunda protectora es a condesa de Bouillon, que mantiene un centro para la independencia económica de los artistas; en 1664 publica su primera serie de *Cuentos* y al año siguiente otra más. En 1668 aparecen los primeros seis libros de *Fábulas*, dedicados al Delfín en vista a congraciarse con Luis XIV, a quien disgustaba el carácter independiente de La Fontaine, y más aún su declarada amistad con Fouquet. La casa de Madame de Sablière lo alberga de 1672 a 1692, años que contemplan la publicación de cinco libros más de sus *Fábulas*; a la muerte de la mujer, pasa a ser protegido por Madame de Hervart, en cuya casa muere en 1695 olvidado por casi todos sus contemporáneos.

b) Las «Fábulas»

Las *Fábulas* son la obra maestra de La Fontaine, y a su composición dedicó —a pesar de su aparente simplicidad— casi treinta años; aparecieron en tres redacciones y entregas en los años 1668, 1678-1679 y 1694, con doce libros que contienen doscientas cuarenta fábulas. La intención primera de las *Fábulas* de La Fontaine no era, ni mucho menos, original; muy al contrario, el primer volumen apareció con el título de *Fables d'Ésope mises en vers par Mr. de La Fontaine*, y en cada uno de los poemas que integran el resultado final pueden localizarse —sin que haya en modo alguno afán de ocultarlas— fuentes muy determinadas: Esopo y Fedro, obligadamente, entre los antiguos; pero también Marot, Rabelais y, ante todo, el medieval *Roman de Renard*. Estas fuentes pueden estar reelaboradas, refundidas o interpretadas —generalmente, se sirve de los tres procedimientos en un mismo relato—, pero lo importante es su continua declaración de buscar el contenido al tiempo que la moralización. Moral y agrado quedan así definitivamente unidos en las composiciones de La Fontaine, tal y como lo exigía la *Poética* de Boileau; por otro lado, afirma su originalidad en la libertad de interpretación de sus fuentes: a partir de la versificación que un día estableciera Esopo, las *Fábulas* de La Fontaine vierten el escaso sentido del lirismo del que fue capaz el Clasicismo francés. Con asuntos ante los que cualquier otro autor podría haberse sentido distanciado, La Fontaine logra introducir notas de irónica sensibilidad que nos revelan al más lírico de los poetas clásicos franceses; así, cuando el autor nos ofrece —en dísticos o en cuartetos— la moraleja final, ésta ya ha quedado invalidada debido a que el arte se resume en ese inusitado y lírico sentimiento de la naturaleza que invade los poemas de las *Fábulas*.

Aunque este marco natural del que La Fontaine provee a sus fábulas estaba exigido por el mismo género, el autor francés logra una descripción en todo verosímil, desprovista de cualquier implicación moral o simbólica; el paisaje descrito es el observado por él mismo, gozado en su impresión y presentado de idéntica forma a como la tradición francesa lo había hecho. No se trata de una naturaleza convencional, sino de una muy concreta naturaleza francesa cuya descripción hace uso de medios de expresión propios, recogidos en la tradición más realista del paisajismo literario nacional. De igual modo, los animales de las fábulas de La Fontaine, según el simbolismo que el género requería, son un trasunto de la sociedad francesa contemporánea; pero llegan más allá por lo que tienen de resultado de su observación directa. La perfecta identificación entre hombre y animal no es sino consecuencia de contemplar bajo idéntica perspectiva comportamientos que parecen diversos: por un lado, se sirve de lo que la tradición ofrecía sobre determinados tipos; por otro, interpreta personalmente en base a la observación y al conocimiento directo. Unidas, tipología y observación nos revelan una inusitada —y rapidísima— intuición psicológica y un acertado sentido de la realidad natural.

La Fontaine se nos presenta en esta obra como lo que realmente fue, esto es,

como un espíritu despreocupado por el momento en que vivía pero a la vez decididamente inmerso en él —probablemente, no podría concebirse a un La Fontaine distinto al surgido en el siglo XVII francés—: independiente y libre, logró resumir el Clasicismo en sus versos como ningún otro, y ello a pesar de abandonar totalmente la preceptiva que recomendaba el alejandrino para la composición poética. Consciente de estar reproduciendo, recreando, reelaborando un género poético, La Fontaine se tomó la libertad de recurrir a todos los metros posibles, adecuándolos en todo momento al asunto y al tema presentado. La riqueza y variedad de matices que la realidad observada le ofrecía, le obligaron a un trabajo de búsqueda incesante del léxico apropiado a su obra: el lenguaje popular y el tradicional literario se le ofrecen como fuente inagotable de la expresividad lingüística que sus poemas requerían, y cuando no la encuentra, recurre a la naturalidad de los términos que él mismo consagrará como válidos, según hicieron autores franceses medievales y renacentistas.

Un trabajo, a fin de cuentas, que le costó treinta años de elaboración hasta llegar a la redacción que hoy conocemos, en muchas ocasiones variada por el autor en su totalidad con respecto a la original de 1668. No hay medidas ni acentos al estilo clásico francés, pero sí en todo momento adecuación de tono y tema, de contenido y forma; sin crispaciones ni grandilocuencias, sin áridas disertaciones ni moralejas innecesarias, La Fontaine logra en sus *Fábulas* una de las más límpidas y esclarecidas producciones del Clasicismo francés.

3. La Rochefoucauld

El duque François de La Rochefoucauld, también príncipe de Marsillac, nació en 1613 de una muy ilustre familia francesa; ambicioso e inquieto, se dedicó durante largos años a la política, plena en esos años de intrigas y maquinaciones en las que supo desenvolverse con gran acierto. Participante en las dos «Frondas» francesas —partidos facciosos que durante la minoría de Luis XIV sostuvieron una verdadera guerra civil contra la corte—, de todo ello sólo sacó una importante herida en los ojos que lo retiró de la vida política, y constantes y amargas decepciones al no ver recompensados sus esfuerzos intrigantes.

Desde 1652 se instaló en la vida mundana de los salones y los palacios, dedicando sus fuerzas a la reflexión y el pensamiento según lo entendía la clase culta francesa del XVII: hábil e inteligente, destacó en el ejercicio de la frase breve y sentenciosa tan del gusto de las tertulias de la casa de Madame de Sablé, la más frecuentada por La Rochefoucauld. Entre 1652 y 1659 compone sus *Memorias*, obra de escaso interés que suscitó gran curiosidad y revuelo en la Europa del siglo XVII. Delicado de salud, tuvo que resignarse a un estricto reposo que no impidió las frecuentes visitas a amigos —Madame de La Fayette, de la que estuvo enamorado, y Madame de Sévigné

— y a antiguos enemigos —De Retz— con los que departió habitualmente hasta su muerte en 1680.

Las *Máximas* (1665) de La Rochefoucauld son quizá la expresión más personal, pero también la más significativa, de la mentalidad de un siglo que se ha impuesto a sí mismo las constreñidas reglas de la convivencia y manifestación social propias de un mundo avanzado y orientado a la contemporaneidad. Las *Máximas*, que por naturaleza son expresiones claras y concisas de una verdad de tipo filosófico y moral —en el sentido más inmediato y práctico del término—, nos presentan al hombre voluntarioso que, en su propio devenir, se ha topado con la incredulidad y el pesimismo vital, frutos ambos de su choque con una realidad que le ha negado la posibilidad de conformarse según su libre antojo. En definitiva, la obra de La Rochefoucauld nos ofrece, probablemente como ninguna otra, la historia de un siglo que contempla el surgimiento de la individualidad razonada al mismo tiempo que su subordinación a aspectos que escapan de su control.

En general, en la obra de La Rochefoucauld no hay sitio sino para el pesimismo, y aunque en ello haya que ver más una manifestación de su propio carácter que un pensamiento propio de la época, no puede dejar de llamar la atención el que gran número de «artistas» del siglo XVII francés se dedicaran a tal tipo de producción. Las *Máximas* escandalizaron a sectores puritanos o, simplemente, con una visión más optimista del mundo en torno; pero no por ello deben ser interpretadas como una obra de tipo moral, ni siquiera filosófico, al menos en un sentido estricto. Nos revelan a un escritor inconforme con el mundo que le ha tocado vivir, sin que dejen por ello de ser un «juego de salón», el juego de moda en casa de Madame de Sablé: para obtener éxito, las máximas deben ser reflexiones sabrosas escritas en un estilo agresivo, y La Rochefoucauld, a título personal, opta por la presentación de una sociedad hipócrita e inconsistente («Las virtudes no son con frecuencia más que vicios disfrazados»; «Lo que los hombres llaman amistad no es más que un comercio en el que el amor propio siempre se propone ganar algo»; «Todas las virtudes se pierden en el interés, como los ríos en el mar»; etc.). A lo largo de su obra, destila la realidad matizándola con las apreciaciones de su propia sensibilidad, melancólica e irresuelta la mayoría de las veces, pero también —no lo olvidemos— en cierto modo inadaptada a la refinada sociedad aristocrática contemporánea.

Lo más significativo de sus *Máximas* es un estilo recortado y conciso, pero no siempre artístico; aunque prima la paradoja y la antítesis, la búsqueda de la claridad extraliteraria acerca a La Rochefoucauld a la expresión de un pensamiento seudofilosófico. Los valores estilísticos se encuentran en la inesperada asociación del pensamiento, pero nunca de la forma, por regla general simplificada a su mínima expresión, como buscando abstraer realidades más en la sugerencia lingüística que en la lengua misma.

4. La novela francesa del siglo XVII

La fuerte ruptura que el Renacimiento francés supuso a nivel literario con respecto a su tradición anterior se vio confirmada en todas las producciones de este siglo XVII, pero de una forma especial en el género narrativo. Si el siglo XVI presentó la magistral excepción del *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais (Volumen III, *Epígrafe 2 del Capítulo 2*), deudor en gran medida del final de la Edad Media, puede afirmarse que, en general, la ruptura de la tradición supuso la invalidación del género narrativo en Francia, justamente uno de los países europeos en mejores condiciones para su desarrollo.

La configuración de una sociedad claramente cortesana en la Francia del siglo XVII determinará, como en momentos anteriores de la historia literaria, la aparición de unas fórmulas narrativas especialmente dirigidas al importante sector femenino integrante de estos elevados grupos sociales; en concreto —vuélvase sobre el *Epígrafe 2.b.ii. del Capítulo 10*—, la novela en el Clasicismo francés está directamente ligada en su aparición al «preciosismo» de los salones elegantes, de forma tal que podría decirse que ambos se conforman mutuamente. La publicación en años sucesivos de *La Astrea* de D'Urfé fue un éxito que las «preciosas» aplaudieron y que su autor fue desarrollando según el gusto que había logrado satisfacer; la novela, que no tenía nada de excepcional —imitación, por otra parte, de la pastoril italiana y española—, se estableció como punto de partida para un género que, aunque de poca altura en líneas generales, logró en este siglo XVII su primera configuración como novela moderna gracias, justamente, a una escritora salida de las líneas del «preciosismo» femenino.

a) Scudéry y la novela «preciosista»

La continuación más fiel de lo que *La Astrea* había supuesto para el género se encuentra en la obra de Madeleine de Scudéry, mujer influyente en los círculos «preciosistas» de París que escribió generalmente en colaboración con su hermano Georges. Su serie de novelas obtuvo un rápido éxito en su momento, aun cuando hoy carezcan, en general, de interés para el público. De carácter similar a las tragedias que por esos años se estaban representando —esta afinidad con el drama trágico fue usual en la novela francesa del siglo XVII—, eligieron para ellas temas históricos muy del gusto de las personas cultas de los salones galantes; alternaban así, como en la tragedia, escenas históricas —generalmente batallas o escenas cruentas, escritas por Georges— con otras de alcance psicológico o moral —usualmente compuestas por Madeleine de Scudéry, y donde se encontraba lo más novedoso de tales composiciones—.

La más célebre de sus obras es *El Gran Ciro (Le Grand Cyrus)*, extensa novela compuesta entre 1649 y 1653, en la que prima el costumbrismo y cierto moralismo en

los sentimientos. Ciro, hijo de Cambises, bajo el nombre de Artameno está enamorado de Mandane, hija del rey medo; la disputa a sus rivales y conquista Asia para encontrarla y casarse con ella. Con esta trama, madame de Scudéry compone una novela en clave donde representa a algunos de los personajes más renombrados de la sociedad «preciosista» en la que se mueve: en Ciro suele verse a Condé, en Mandane a madame de Longueville, y la misma autora se presenta en la obra como Safo. Los caracteres están bien trazados, aunque resulten un tanto difuminados por cierta falta de concreción psicológica; de cualquier forma, debieron de resultar exactos, pues la obra fue excelentemente acogida por la sociedad a la que retrataba.

Clelia (1654-1660) resulta mucho más alambicada que la anterior; aunque se trata también de una novela en clave, el simbolismo predominante entronca directamente con el medievalismo francés, y en concreto con el *Roman de la Rose* y las «señales» de la lírica amorosa provenzal. Consiste en una ingeniosa exposición geográfica —a la novela la acompaña el «Mapa de la Ternura»— en la que se analizan fina y minuciosamente las clases de ternura o amor. Tres ciudades llevan el nombre de «Ternura»: «Ternura de Estimación», «Ternura de Reconocimiento» y «Ternura de Inclinación»; las rutas que conducen a estas ciudades están jalonadas de pueblecillos por los que el caminante debe necesariamente pasar: «Grandes Servicios», «Sinceridad», «Generosidad»...; pero también existen zonas peligrosas, concretamente el «Mar de la Enemistad» y el «Lago de la Indiferencia». En la obra, dedicada de forma especial a madame Scarron, la futura madame de Maintenon, ésta aparece como la virtuosa pastora Liriana. En definitiva, una obra de circunstancias donde priman el ingenio y cierta frivolidad, que fueron características de la sociedad «preciosista», una de cuyas más afamadas novelistas fue madame de Scudéry.

b) Una novela moderna: «La princesa de Clèves»

I. MADAME DE LA FAYETTE: VIDA Y OBRA. Marie-Madeleine Pioche de la Vergne nació en 1634 de una familia de la pequeña nobleza, aunque sus padrinos de bautizo fueron personajes muy influyentes en la vida social de la época; educada en un gusto refinado, pronto se hizo un lugar en la sociedad cortesana, especialmente gracias a un carácter fielmente reservado que le valió grandes amistades; habiendo quedado viuda, su madre se casó con un Sévigné, lo que la emparentó con la célebre marquesa, cuya amistad no la abandonará en toda la vida. En 1665 se casa con el conde François de La Fayette, de gran renombre pero de escasa fortuna; frecuenta prudentemente los círculos galantes, donde entabla amistades literarias que, unidas a su talento e inteligencia, le llevan a la publicación de su *Historia de la Princesa de Montpensier* (1662); es el momento de su instalación definitiva en París, donde recibe frecuentes visitas de la Sévigné y La Rochefoucauld, secreta y apasionadamente enamorado de ella. En 1670 su *Historia de Enriqueta de Inglaterra* (*Histoire d'Henriette*

d'Angleterre) queda inconclusa, y la terminará en 1684, añadiéndole un prefacio sobre la muerte de la que fuera su amiga. Los años 1671 y 1672 ven la publicación de *El Príncipe de Clèves* y la composición de la *La princesa de Clèves*, esta última publicada en 1678. En los últimos años de su vida, muerto su marido y uno de sus hijos —el segundo morirá poco después de ella, dejando sin descendencia la casa de La Fayette—, es asistida por un sacerdote jansenista; la condesa de La Fayette muere el 25 de mayo de 1693, un año más tarde que su entrañable amiga Sévigné.

II. «LA PRINCESA DE CLÈVES». La primera de las novelas modernas de la literatura francesa, *La princesa de Clèves* (*La princesse de Clèves*), es al mismo tiempo la más clásica de las obras narrativas del siglo XVII; pero no tanto porque pueda responder de forma más o menos efectiva al clasicismo de la época, sino por tratarse de la primera novela francesa que un lector contemporáneo podría reconocer como tal. En el sentido más clásico, por tanto, de la palabra, *La princesa de Clèves* nos ofrece por vez primera en la literatura francesa el planteamiento de una acción, su desarrollo y su desenlace, todo ello de forma coherente, verosímil y, aún más, alejada de cualquier moralismo o didactismo, lo cual es ya bastante decir en el siglo XVII, cuando el género no se halla en condiciones —en ningún lugar de Europa— para ofrecer tales premisas. *La princesa de Clèves* gozó de gran éxito desde su publicación aunque madame de La Fayette nunca reveló que se tratase de una obra suya; armó gran revuelo debido, precisamente, a su final, que unos veían poco apropiado y otros creían magistralmente verosímil; pero todos reconocieron —lectores y críticos— en quien la hubiera escrito un excelente uso de los procedimientos narrativos, totalmente originales para una novela del siglo XVII.

Justamente por ello no conviene insistir en el carácter trágico que a *La princesa de Clèves* se le ha querido otorgar repetidamente; es cierto que existen evidentes paralelismos entre el tratamiento de los personajes de la tragedia clásica francesa y el de esta breve novela de madame de La Fayette; pero de ahí a querer hacer de ella simple trasunto narrativo de la tragedia corneilleana y racineana hay un abismo. Lo único que une a ambos tipos de producción es su modo de responder literariamente a una idéntica ideología moderna, que a su vez cifra el interés en el ahondamiento psicológico del personaje, presentado éste tanto narrativa como dramáticamente. Si se califica a *La princesa de Clèves* como novela moderna, es justamente por su exacto sentido de la trama psicológica, por su ajustado y verosímil tratamiento: la obra de madame de La Fayette debe figurar como el primer retrato psicológico de un personaje llevado a la novela, y sólo en virtud de él se construyen los demás elementos que configuran la obra.

En *La princesa de Clèves* no importa tanto la acción como lo que ésta comporta, esto es, la progresiva toma de conciencia de un proceso vital y su desenlace final; porque, en definitiva, *La princesa de Clèves* es una historia por la cual la protagonista se ve entre el amor —tibio y poco apasionado, pero siempre noble— de su esposo y

su propio amor correspondido por el galante duque de Nemours. El tema, muy desarrollado en la narrativa medieval y renacentista, se plantea como original por cuanto que con él no se pretenden moralejas, didactismos ni costumbrismos, sino sólo la presentación de una evolución vital y sentimental estrictamente personal.

Evidentemente, todo ello debe mucho a una definitiva conciencia de la individualidad que sólo el mundo moderno podía ofrecer; del mismo modo, esta respuesta destipificada a un tema clásico —el del conflicto amoroso— sólo podía encontrar nuevos planteamientos desde la óptica de una nueva forma de entender el mundo. El personaje de la princesa de Clèves encuentra su originalidad literaria, en primer lugar, al presentárenos como persona, esto es, como sujeto consciente; en segundo lugar, al evidenciar en su actitud —planteada, desarrollada y finalmente asumida desde el compromiso— unas premisas racionalistas que pretenden hacer al ser humano dueño de su propio destino (como había logrado llevar a la escena la tragedia clásica contemporánea). La presentación, en *La princesa de Clèves*, de un mundo cortesano con el que se está disconforme; de la angustias, dudas y complejos amorosos; de la final renuncia al verdadero amor y la soledad y la muerte que acarrea; todo ello, decíamos, desde el principio hasta el final de la novela, va dando forma —va personalizando e individualizando— a un personaje entrañado en su comportamiento de forma verosímil.

Por tanto, el desenlace —la resistencia a las propias pasiones y la renuncia, con lo que conlleva de soledad— puede parecernos más o menos apropiado, pero nunca puede negarse como excelentemente planteado y justificado: se trata de un acto de libre voluntad por parte de la protagonista, fruto en definitiva de su propia experiencia vital; de él saldrá la mujer vencida y a la vez victoriosa, dueña en cualquier caso de su voluntad aunque derrotada por sus circunstancias. Lo racional y lo irracional, la seguridad y el miedo se hallan conjugados en un riguroso análisis narrativo —el primero válido en Francia— del ser humano como un algo complejo y limitado.

5. La oratoria sagrada: Bossuet

a) *Biografía*

Jacques-Benigne Bossuet nació en Dijon en 1627, y su familia lo reservó desde pequeño para la Iglesia; habían fundado para él una canonjía en Metz, y allí marchó Bossuet tras sus estudios en París. La ciudad, cuya diversidad religiosa era manifiesta, le serviría como lugar primero de predicación y polémica, ocupaciones que habrían de guiar toda su vida religiosa. Pasó más tarde a París, donde sus dotes de elocuencia le valieron algunas llamadas a la corte —con cuyos miembros e

intelectuales estuvo muy en contacto—; en 1670, poco después de ser nombrado obispo de Condom, Luis XIV le encargó la educación del Delfín, el heredero del trono: para él elaboró un ambicioso plan de estudios y redactó algunas obras didácticas excelentemente documentadas. En 1681 se le nombró obispo de Meaux, y desde ese cargo, gracias a sus dotes y a su renombre, logró establecerse como alma de la Asamblea del clero francés que discutía la configuración del galicanismo; fortaleció la frágil unidad de la Iglesia católica francesa y logró, al mismo tiempo, ciertas concesiones de autonomía que el Estado estaba buscando para el catolicismo nacional. En Meaux, y una vez concluida la Asamblea, Bossuet se dedicó por entero a su diócesis: sigue escribiendo y polemizando sobre temas concretos y específicos del momento, pero, sobre todo, predica continuamente en la conciencia de que es éste el medio más directo de difusión y esclarecimiento de la doctrina. Bossuet murió, en su diócesis de Meaux, en 1704.

b) *La obra de Bossuet*

La inclusión de Bossuet junto a los grandes autores del Clasicismo francés se debe, esencialmente, a su consideración como significativo elocuente del siglo XVII: gran observador, y muy preocupado por la vida social del país, Bossuet fue pronto consciente de que su acercamiento a los círculos cortesanos —adonde era llamado con frecuencia— acarrearía la necesidad de competir con los ingenios más cultos de la época. Por tanto, no sólo habría de presentarse como el más considerado de los oradores eclesiásticos, sino, en general, como el mejor exponente de la elocuencia clásica, de cuya obra —además— nos ha dejado numerosos ejemplos. En este sentido, Bossuet se dobló perfectamente a los gustos de la época y logró resumir a la perfección el sentido clásico de la palabra hablada en Francia: profundidad de ideas, gusto por la abstracción, períodos perfectamente contruidos, rigorismo conceptual y expresivo... son las notas fundamentales de la prosa que de él hemos conservado.

I. OBRAS DE PREDICACIÓN. Lo más directo de su producción son sus *Sermones*, de los que se nos conservan unos doscientos; en ellos destaca por la inusitada unión de razón e imaginación, por la conjunción de su capacidad conceptual y la ardiente pero precisa expresión lingüística. En contra de muchos de los predicadores de la época, Bossuet propugnaba un modelo de sermón sencillo y claro en la idea, a la par que severo en la expresión; la predicación debe ser conmovedora, pues se orienta primordialmente al provecho por parte de los oyentes (en este sentido, no era poco frecuente que se dirigiera a relevantes personajes de la corte, llegando en una ocasión —en el sermón «Cuaresma del Louvre»— a reprender la conducta en ella imperante, comenzando por la de Luis XIV). Actualmente, como es de suponer, de estos *Sermones* sólo conservamos los borradores, pues en la mayoría de los casos Bossuet sólo redactaba un esquema que luego desarrollaba oralmente. Destacan de entre todos

ellos «La honra del mundo», «La impenitencia final», «La muerte» y «Los derechos de los reyes».

Más pomposas retóricamente, pero quizá más famosas en su tiempo, las *Oraciones fúnebres* eran composiciones destinadas a ensalzar a un personaje fallecido de la alta nobleza, al mismo tiempo que servían como plegaria integrante de las honras fúnebres que en la corte se le dispensaban. Preocupado por su aspecto ilustrativo, Bossuet las orientó preferentemente a realzar la idea de la muerte como medida de la vida humana. Dadas a la imprenta contemporáneamente —por orden expresa del rey—, algunas de ellas resultan excelentemente documentadas, pues, además de conocer personalmente a ciertos personajes, buscó información en memorias, cartas o en los testimonios de amigos de los difuntos. Sobresalen de forma especial las dedicadas a Condé, a María Teresa de Austria (reina-madre de Francia) y a Enriqueta de Inglaterra.

Las últimas obras de Bossuet, *Meditaciones sobre el Evangelio* y *Elevaciones sobre los Misterios*, fueron compuestas en 1695 para las monjas de la Visitación de su diócesis de Meaux: resultan por ello más sencillas al cubrir necesidades espirituales de personas menos instruidas. El estilo, mucho más directo, desprovisto de conceptuosidad, quiere realzar la simplicidad de una doctrina que se funda en la entrega amorosa: en el caso de la primera obra, explica las palabras del Sermón de la Montaña y las últimas que pronunciara Jesús en los días anteriores a su muerte; en la segunda, más compleja, pretende hacer un breve recorrido por la historia de la Salvación desde la Creación hasta la predicación de Cristo, pasando por la Encarnación.

II. HISTORIA Y POLÉMICA. El *Discurso de la Historia Universal* (*Discours sur l'Histoire Universelle*, 1681) no es más que una parte del vasto curso de historia escrito por Bossuet para el Delfín; este discurso —así denominado en tanto que exposición metódica— abarca el tiempo transcurrido desde la Creación hasta Carlomagno, y en él no puede sustraerse el autor a una interpretación providencialista de la historia por la que Dios está siempre presente en el acontecer y devenir humano. En la primera parte ofrece un resumen cronológico de los principales acontecimientos de la humanidad; en la segunda, expone la continuidad de la religión cristiana desde Moisés, interpretándola a la luz del triunfo de la Iglesia; por fin, en la tercera parte estudia la acción de la Providencia sobre los grandes imperios de la Antigüedad, demostrando cómo, absorbidos unos por otros, confluyen en la Roma clásica como paso necesario para la expansión de la doctrina cristiana.

Entre sus escritos de controversia puede señalarse la *Historia de las variaciones de las iglesias protestantes* (*Histoire des variations des églises protestantes*, 1688), obra excelentemente documentada compuesta para demostrar a las sectas protestantes la imposibilidad de formar en base al libre examen una doctrina común. La unidad de la Iglesia católica, sin embargo, se basa en la tradición común y la aceptación de los

dogmas —curiosamente, Bossuet afirmó la infalibilidad de la Iglesia Universal; pero nunca la del Papa, aún sin definir dogmáticamente—.

También polemizó Bossuet en torno a la conveniencia del teatro, cuestión candente entre moralistas y comediantes del siglo XVII francés: sus *Máximas y reflexiones sobre el teatro* (1694) condenan el género por escenificar pasiones humanas, lo cual nunca puede aprovechar a hombre alguno ni ser soportado por un cristiano. Ataca a Corneille y a Racine, pero, sobre todos, a Molière, acusándolos de excitar las pasiones sin proponer ningún remedio.

c) *Los continuadores*

Entre los predicadores que habrían de seguir en gran medida la orientación emprendida por la retórica de Bossuet destacan nombres como los de Fléchier, Mascaron y Bourdaloue, cuya obra, pese a todo, reviste caracteres más estrictamente cortesanos —y ocasionales— que la de Bossuet.

Fléchier (1632-1710) frecuentó el «Hôtel de Rambouillet» y se aficionó sobremanera al «preciosismo» allí reinante; predicó en la corte en numerosas ocasiones, pero fueron sus oraciones fúnebres las que acreditaron sus dotes de orador. Mascaron (1634-1709), orador más rudo y vehemente de lo usual en este siglo XVII, sobresalió igualmente en la composición de oraciones fúnebres, siendo las más celebradas las dedicadas a Ana de Austria y a Enriqueta de Inglaterra. Bourdaloue (1672-1704), jesuita, también predicó en la corte; los testimonios contemporáneos atestiguan que causó admiración, especialmente por sermones ocasionales como el referente a la hipocresía, que respondía al *Tartufo* de Molière negándole al teatro el derecho a tratar asunto tan grave; su sermón sobre la maledicencia parece atacar el jansenismo de las *Provinciales* de Pascal.

6. Cartas y memorias del siglo XVII francés

La aparición de importantes epistolarios y memorias de relevantes personajes de este siglo XVII se nos presenta como un claro síntoma de una decidida pero incipiente transformación ideológica y social en Europa; la producción de tal tipo de literatura en otros países europeos demuestra que el francés no debe constituir un caso aislado. Es cierto que el género se configurará como especialmente relevante en el siglo XVIII, conforme ganen terreno y se afiancen en toda Europa las premisas del neoclasicismo literario; pero, de cualquier forma, el punto de arranque debe localizarse en un tipo de producción que toma conciencia, en su mismo hacerse, del papel de la individualidad en la conformación del producto literario. Que sean justamente Francia e Inglaterra las primeras en contemplar la aparición de la memoria y la carta como género

moderno, se debe a una muy determinada configuración de sus correspondientes sociedades y, ante todo, al grado de desarrollo por ellas alcanzado.

Según lo hasta aquí dicho, puede deducirse que la diferencia fundamental entre el género epistolar según lo contempló la Antigüedad clásica y la carta moderna que Francia nos ofrece, radica en el hecho de reemplazar al objeto —filosofía y moral, especialmente— del que se ocupó el género clásico (y que heredó, con peor fortuna, la Edad Media) por el sujeto, por la persona, centro de atención preferente de la carta moderna. En ésta no interesa tanto el contenido —evidentemente, lo hay— como el sujeto-escritor, la persona que escribe y de ahí, precisamente, la aparición de la memoria personal como forma ideológica literaria. Una y otra participarán de la presentación de un individuo y de la sociedad que lo rodea, y de ellos hará materia literaria sobre la que escribir en clave personal: la experiencia en tanto que realidad humana insoslayable y decisiva —verdad consecuente del racionalismo cartesiano— determinó el «descubrimiento» de la intimidad como reducto último de la individualidad, y a ella se aferraron diversos personajes que, en base a su propia experiencia interiorizada, configuraron las primeras producciones modernas del género epistolar y autobiográfico.

a) *Madame de Sévigné*

La parisina Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696) nació en el seno de una familia acaudalada; gracias a la fortuna familiar, casó con el marqués de Sévigné, noble arruinado que se encargó de dilapidar el dinero de su mujer y que fue muerto en un duelo a causa de otra. Aunque parezca poco trascendente, el suceso decisivo de su vida fue el matrimonio de su hija, pues, viéndose separada de ella —su marido, el conde de Grignan, residía en Provenza—, se decidió a enviarle numerosas y prolijas cartas en las que describir sus sentimientos, narrar los más relevantes y escandalosos sucesos de la corte o, en general, reflexionar —en varios tonos— sobre los más diversos asuntos, de los más triviales a los más trascendentes. Las *Cartas (Lettres)* de Madame de Sévigné se convierten así tanto en la crónica personalmente interpretada de una época como en un verdadero diario íntimo donde se entremezclan reflexiones, impresiones y pensamientos diversos.

Aunque las *Cartas* de Sévigné no fueron publicadas hasta 1725, suscitaron un interés que no escapó a su propia autora; es cierto que no estaban concebidas en modo alguno para su publicidad, pero tampoco era inusual que, antes de ser depositadas en el correo, se copiaran y se leyeran en los salones elegantes de París, donde eran muy estimadas; especie de gaceta sobre más de cuarenta años de la vida parisina más refinada, revelan un conocimiento directo de la corte y de las manifestaciones que la caracterizaban, desde la literatura hasta la moda, pasando por espectáculos, chismes, etc. Al estar redactadas según el gusto imperante en la alta sociedad del XVII francés, y concretamente el «preciosista» de los salones, la prosa de

las *Cartas* de madame de Sévigné peca ocasionalmente de rebuscamiento y afectación; pero sobresale por su naturalidad expresiva, esto es, por el ingenio del que hace gala en la descripción de las diversas realidades. La expresión vivaz y graciosa —no pocas veces picante— nos ofrece, sin duda, una de las más claras muestras de lo que habría de ser el «ingenio» según lo entendían los contemporáneos más exigentes, a la vez que satisfacía el comedido gusto de que habrían de hacer gala no pocos de los integrantes de las tertulias «preciosistas» parisinas.

b) *El cardenal de Retz*

La sin duda más sincera de las producciones literarias autobiográficas del siglo XVII francés salió de la pluma de Paul de Gondi (1613-1679), cardenal de Retz. Sus *Memorias* (*Mémoires*) nos ofrecen el autorretrato de un hombre extremadamente ambicioso y calculador que llega al más descarado de los cinismos, sin que pretenda por ello justificarse en ningún momento gracias al subterfugio de la sinceridad. Voluntarioso hasta lo amoral, declara no haberse parado en ningún momento a reflexionar sobre los medios, sino sólo sobre los fines de su acción. Conspirador en la Fronda, consiguió gracias a ella el cardenalato, distinción desde la que pretendía optar al cargo de ministro del rey. Finalmente vencido —estaba aliado con Condé—, fue encarcelado, y tras intentos poco convencidos de salvar sus dignidades (especialmente el arzobispado de París), abandonó todo —es cierto que tal jugada le valió la adjudicación de importantes abadías— y se retiró dignamente de toda actividad pública para empezar a componer sus memorias.

Publicada después de su muerte (en 1717), la obra parece no ir buscando la difusión entre sus contemporáneos; tampoco una justificación, por cuanto que sus principios seguían afirmando la «maldad» como única forma de triunfo entre los hombres: las *Memorias* descalifican a sus principales enemigos, repudian la política imperante y, en general, desfiguran los hechos históricos para hacer ganar relieve —que no altura— a su propio retrato. Quizá lo más importante se halle en las reflexiones político-morales que la obra encierra, muy acordes, en gran medida, con el espíritu que guía las *Máximas* de La Rochefoucauld. Pintoresco y desaliñado, su estilo parece hoy extraño a la idea que del Clasicismo francés tenemos formada: elegante en la construcción, no desdeña el elemento expresivo, renunciando al «buen gusto» imperante en favor del realce de una prosa casi exclusivamente personal.

c) *Otros autores*

I. SAN VICENTE DE PAÚL. Muy distintas intenciones de las hasta aquí descritas ofrecen las *Cartas* y las *Conferencias* de San Vicente de Paúl (1581-1660), el gran espíritu de la Reforma católica en Francia. Aunque San Vicente comenzó su carrera eclesiástica

buscando —como otros muchos sacerdotes contemporáneos— el favor noble y la vida relajada, pronto se convirtió en el gran organizador de la caridad francesa. Preocupado por la miseria moral y material en la que vivía la gran masa de la población, renovó profundamente el sentido evangélico de la entrega cristiana; su obra literaria estuvo dirigida frecuentemente a lograr, desde un espíritu estrictamente racionalizador, la toma de conciencia de los problemas sociales por parte de las clases más privilegiadas. Nos ofrece datos precisos sobre las reales condiciones de vida de la masa social del siglo XVII francés; su predicación —por la que sobresalió y en cuya escuela se formó Bossuet—, al igual que su obra escrita, fue muy tenida en cuenta por gran parte de sectores sociales relevantes de la época.

II. MADAME DE MAINTENON. Menos importante por su producción que por su misma personalidad, Françoise d'Aubigné (1635-1719) estuvo en contacto con la vida literaria a raíz de su matrimonio con el escritor —especialmente cómico— Scarron; habiendo enviudado, se le encargó la educación de los hijos de madame de Montespan, y gracias a ella trabó contacto con la corte francesa. En 1674, Luis XIV la nombra marquesa de Maintenon y en 1685, tras la muerte de la reina María Teresa, el monarca se casa con ella en secreto, viniendo a ser, de hecho, reina de Francia.

Maltratada por sus contemporáneos —que veían en ella a una hipócrita intrigante —, en madame de Maintenon se descubre una muy acusada tendencia al pragmatismo, al mismo tiempo que ciertos ideales altruistas ocasionalmente extravagantes. De cualquier forma, a ella se le debe la fundación del Colegio de Saint-Cyr, destinado a la educación de niñas de la nobleza empobrecida; literariamente, es autora de las *Cartas y conversaciones sobre la educación*, que nos la presentan como una mujer de gran sentido común e indudables capacidades organizativas.

III. SAINT-SIMON. Rezagado con respecto a su época, pero al mismo tiempo precursor de ciertas notas románticas, Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon (1675-1755), comenzó a componer sus *Memorias* en 1723, al abandonar su brillante carrera política y diplomática. La idea de llevarlas a la práctica tiene su origen en su juventud, por lo cual pudo echar mano de gran número de notas sobre acontecimientos y personajes de su tiempo, tomadas a lo largo de los años. A su muerte, los papeles de Saint-Simon fueron entregados al ministro de Asuntos Exteriores, datando la primera edición extractada de las *Memorias* del año 1762; la obra completa aparece en 1829, cuando un descendiente del duque realiza una edición en 22 volúmenes.

Apasionado en todos los sentidos, Saint-Simon recoge observaciones no siempre dignas de crédito; aunque sus *Memorias* pretenden cierto grado de objetividad, su naturaleza lo llevó a tomar en consideración extremos no documentados. Igualmente en el aspecto estilístico no ofrece una redacción correcta ni académica, como él

mismo reconocía; pero, en contrapartida, se aparta del no pocas veces árido clasicismo para buscar la expresión justa, sirviéndose con frecuencia de un imprevisto lenguaje popular de procedencia oral; logra así tanto cuadros animados y coloristas de la sociedad como retratos llenos de vida y autenticidad en la tradición más realista de la literatura francesa.

1. El drama francés a principios del siglo XVII

a) *La vida teatral y sus condiciones*

La situación del drama francés a principios del siglo XVII era resultado directo de la herencia teatral de la Edad Media y del Renacimiento; el hecho determinante, en este sentido, sería la prohibición por parte del Parlamento (1548) de la representación de obras deshonestas u ofensivas. El teatro francés, que había venido orientándose tradicionalmente hacia la farsa y la sátira cómica, debió abandonar a partir de entonces tal tendencia, con lo que el drama de la segunda mitad del siglo XVI intentará, animado además por el humanismo, una tragedia de tipo histórico que habría de ser la triunfante ya para principios del siglo XVII.

Sin embargo, no se podía pedir aún a tales producciones que siguieran la línea que habría de imponerse con el Clasicismo francés; sino que, como resultado directo del drama tradicional, la producción trágica de principios del siglo XVII estará todavía determinada por su carácter popular. Hasta cierto punto, podría hablarse en este momento de un teatro «barroco» francés, mucho más logrado que el género ensayado por precedentes como Jodelle, Garnier o Montchrestien (véase, en el Volumen III, el *Epígrafe 5 del Capítulo 2*), pero todavía sin la regularidad que caracterizará al teatro clásico pocos años después.

El teatro francés, tras la prohibición del Parlamento en 1548, había encontrado en los temas de la Antigüedad, en las leyendas populares o en la Biblia sus fuentes fundamentales; se trata, en definitiva, de una materia histórica —o con pretensiones de tal— que habría de caracterizar al género durante largos años, y a la que habrían de ceñirse casi totalmente los autores dramáticos. Al correr el siglo, se impondría en el tratamiento de la materia una progresiva primacía de la acción —aun la psicológica— a la que se subordinarían los demás elementos; el resultado será un esquema menos rígido, pero también de carácter más novelesco, hasta cierto punto cercano al determinante del género en países que —como España o Inglaterra— habían logrado crear su «teatro nacional» para el siglo XVII. En Francia, el molde trágico pasó a caracterizarse paulatinamente como tragicomedia, en un proceso cuya condición necesaria era la libre interpretación en el respeto a las unidades dramáticas

aristotélicas. Igualmente, esta libertad permitió el desenvolvimiento de un género dramático pastoril de influencia innegablemente española e italiana, a la que la prosa francesa había respondido ya con *La Astrea* de Honoré d'Urfé (véase el *Epígrafe 2.b.II. del Capítulo 10*).

La vida escénica en la Francia de principios de siglo era irregular, pero no escasa; curiosamente, habría que localizar en provincias síntomas de mayor interés por el teatro que en la capital, aunque será en ésta donde aparezca el drama nacional cuando se afiance una concepción absolutista y cortesana —también «preciosista»— de la vida social parisina. En teoría, todo lo representado en la capital pasaba necesariamente por la «Cofradía de la Pasión», institución heredera de la que se encargara en su día de la representación de los «misterios», prohibidos desde mediados del siglo XVI; en la práctica, se limitaba a alquilar el Hôtel de Bourgogne a las compañías de comediantes, las cuales, a su vez y por propia naturaleza, intentaban por todos los medios evitar el pago en un negocio poco rentable. Las compañías de comediantes eran varias, abundando las españolas e italianas; era usual el tráfigo de unas a otras, aunque algunas intentaban cierta continuidad recurriendo a un protector al que prestaban el nombre a cambio de sufragios económicos. Evidentemente, la más conocida de ellas —y también la más estable— era la de los «Cómicos del Rey», sin que quedara a la zaga la «Compañía del Príncipe de Orange»; la primera, la única estable del período y la que albergaba a los más famosos actores, fue también la que logró conectar de forma más directa con los gustos del público francés.

Aunque las compañías más modestas representaron exclusivamente en la sala del Hôtel de Bourgogne dependiente de la «Cofradía», los comediantes buscaron otros escenarios, hasta que la irrupción del poder público normaliza la situación: en 1628, el Hôtel de Bourgogne pasa a ser teatro oficial, mientras que Richelieu comienza a dispensar su protección en el Hôtel Marais; por su parte, el rey ofrece repetidamente a los más famosos actores la sala del Petit Bourbon, demolida en 1660 y sustituida, gracias a Luis XIV, por la del Palais Royal, donde representó preferentemente Molière.

b) *Los autores*

I. HARDY. El dramaturgo más fecundo de los primeros años del siglo XVII, y sin duda el más influyente para la tragedia posterior, es Alexandre Hardy (1570-1632), quien —según él mismo afirma— compuso cerca de setecientas obras; sea cierto o no este extremo, de él conservamos treinta y cuatro dramas más otros once atribuibles. Profundamente interesado por el teatro, obtuvo el título de «Poeta del Rey» y colaboró en la compañía real hasta que se enemistó con ella, pasando entonces a la de Claude Deschamps.

Que Hardy lograra renovar el drama francés se debe en gran medida al hecho de

que se hallase inscrito en los ambientes teatrales de su tiempo: aunque sigue muy de cerca la labor trágica renacentista —cuyo principal exponente había sido Garnier—, sabe encontrar la libertad suficiente como para acentuar la acción, totalmente olvidada por el drama anterior. Sin embargo, esta atención preferente a tal unidad le hace arrinconar la verosimilitud escénica cifrada en las unidades de tiempo y lugar, a la vez que lo acerca a un gusto irracional por las escenas violentas.

Su mérito principal radica en la caracterización de un héroe activo, en todo contrario al pasivo que había dominado la escena trágica francesa en la segunda mitad del siglo XVI: la aparición de un protagonista en lucha contra el destino hace depender la temática de su teatro de una ideología marcadamente racionalista, claro adelanto del asunto corneilleano por el que se establece el combate de la voluntad humana contra su propia circunstancia. A partir de Hardy, determinados autores insistirán sobre un conflicto moral psicológicamente caracterizado que habrá de ser frecuente en el teatro clásico francés.

Obras de Hardy como *Coriolano*, *Alceste*, *Ariadna*, *La muerte de Alejandro* (*La mort d'Alexandre*), *Marianne*, etc., quedaron pronto invalidadas, pues el gusto del público iba virando hacia otros refinamientos «preciosistas» que —aunque de corta vida— empezaban a cubrir autores más jóvenes. No hay que olvidar, con todo, su obra más lograda, *Dido*, cuyo conflicto psicológico amoroso (la retención de Eneas por parte de Dido) se nos presenta como uno de los mejor establecidos por el teatro de la época, además de muy acorde con el análisis literario del sentimiento por parte de autores posteriores.

II. VIAU. El sentimiento «preciosista» puesto en funcionamiento por un sector de sociedad refinadamente aristocrática en lo intelectual, exigió la entrada en la escena de un drama de tipo lírico, correspondencia casi exacta de lo que el «preciosismo» suponía en otros géneros de tendencia novelesca.

En el drama, el mejor exponente de este sentimentalismo aristocratizado e intelectualizado sería Théophile de Viau (1590-1626), joven poeta a quien el drama francés le debe su *Píramo y Tisbe* (*Pyrame et Thisbé*), éxito sin precedentes que señala a las claras la transformación del gusto del público. De hecho, gracias a obras de este tipo pudo pasarse en Francia de un espectáculo pensado para una pequeña minoría (funcionarios y militares, principalmente), a un espectáculo de corte burgués, orientado a los altos cargos del Estado, financieros enriquecidos y, especialmente, a sus mujeres, que empiezan a acudir al teatro que antes rehuían.

La obra de Viau destaca por su tratamiento del verso, que logra introducirse de forma plenamente lírica en el drama: versos delicados de corte evidentemente «preciosista» constituyen de este modo el marco ideal para la representación del sentimiento amoroso, contemplado siempre como superación «civilizada» de la pasión, como disquisición y casi tópico de conversación incluso en la escena.

III. MAIRET. Pero, dentro de este grupo, el dramaturgo más cercano a los grandes autores clásicos sería Jean de Mairet (1604-1686), enconado enemigo de Hardy y de Corneille. Su *Silvanira* (1631), pastoral cercana en sus presupuestos al bucolismo «preciosista», supone la primera toma de conciencia respecto a la necesidad de atenerse a unas reglas en la escritura dramática; además, la obra presenta un prefacio donde el autor expone sus ideas sobre las unidades de acción, lugar y tiempo.

En su tragedia *Sofonisba*, Mairet se esfuerza de modo sin precedentes por aplicar las reglas dramáticas en las que él mismo confía. Presenta una acción desarrollada en veinticuatro horas, pero la rigidez de la construcción hace todavía inverosímiles muchas de las acciones, por más que el realismo psicológico esté perfectamente logrado. En definitiva, *Sofonisba* puede valorarse como precedente de la tragedia regular propia del Clasicismo francés, pero no como tragedia en sí, dadas las evidentes deficiencias que ofrece.

2. La renovación teatral: Corneille

La consagración definitiva de las fórmulas dramáticas clásicas vino de la mano de Pierre Corneille; su producción pondría las bases de una concepción teatral que respondía a la verosimilitud exigida por el género desde una mentalidad racionalista, educada, a su vez, en el «buen gusto». Sus obras marcaron un hito en la producción literaria de la época, al hacer suya una mentalidad que habría de encontrar en el teatro su mejor forma de expresión, pues no sólo respondía por su propia naturaleza a la ideología racionalista, sino que, además, la ceñía a la individualidad que ésta suponía; al mismo tiempo, por fin, era un excelente aparato de poder «desde arriba» para la educación en el absolutismo político, por lo que no era de extrañar el interés de las clases más altas, y del mismo poder, por un género al que protegieron de manera especial.

a) Biografía

Pierre Corneille nació el 6 de junio de 1606 en Ruán, ciudad en la que vivió durante largos años y en la que su padre era abogado en el Parlamento. De familia burguesa acomodada, se educó en el colegio de los jesuitas de su ciudad natal, destacando como conocedor de los clásicos; en este colegio comienza a escribir versos latinos que siguió componiendo durante toda su vida. Habiendo finalizado sus estudios en 1622, a los dos años actúa como abogado auditor junto a su padre, sin abandonar por ello una producción literaria a la que se sentía inclinado: a partir de 1625 se estrenan en París, al parecer con bastante éxito, sus primeras comedias, género al que se aplicará casi exclusivamente durante años. En 1635, Corneille forma parte del grupo de los «Cinco Autores», protegido y pensionado por Richelieu para la

composición de comedias en colaboración; sin embargo, la composición de *El Cid* en 1636 orientará definitivamente su producción hacia la tragedia.

A partir de estos años, estrena y publica más asiduamente, con paréntesis ocasionales debidos a los pleitos que debe entablar para mantener sus cargos administrativos; hasta 1651, su dedicación al teatro es exclusiva, pero el fracaso de *Pertharite*, unido a la pérdida de sus puestos, le suponen una crisis tras la cual anuncia su intención de retirarse del teatro. La razón habría que buscarla, sin embargo, en el gusto del público, que ha cambiado básicamente para 1650, año de estreno de su *Edipo*. Se abre otra etapa de producción dramática poco lograda, con obras fríamente acogidas en la mayoría de los casos; aunque Corneille se traslada a París en 1662, donde es celebrado y pensionado por el rey, publicando además su *Teatro completo* (1663), el fracaso de público de sus obras hace mella en él, y comienza a publicar obras de tipo religioso en contacto con la espiritualidad jesuita y en contra de la jansenista.

Los últimos años de Corneille debieron de ser difíciles: enemistado con Racine y ocasionalmente con Molière, sin pensión real y con un éxito cada vez más discreto, el dramaturgo se dedica a los versos ocasionales mientras las otras dos grandes figuras del teatro clásico francés ocupan su lugar (Racine, además, es elegido para la Academia Francesa, mientras que Corneille siempre ha visto sancionada su obra por la institución, a pesar de pertenecer a ella desde 1647). Su propio hermano, que comenzó tardíamente su producción, está cosechando un éxito de público y crítica que él ya no contemplará: debilitada su salud desde 1681, Pierre Corneille muere el 2 de octubre de 1684.

b) *Las comedias de Corneille*

Las primeras obras de Corneille fueron comedias al estilo clasicista que provenía del anterior Renacimiento: se trata, ante todo, de piezas que, siguiendo la forma de composición de una comedia culta, consiguen muchas más libertades que su precedente renacentista, especialmente en lo que se refiere a la representación de una sociedad burguesa que gusta de verse retratada —siempre comedidamente— en la escena. Tales piezas debieron de cosechar grandes éxitos en París dada la naturalidad que las presidía: si la comedia de principios de siglo seguía orientada al calco clasicista, Corneille será el primero en infundirle una naturalidad y un desarrollo verosímil que sintonice con el gusto del público.

Su éxito comenzó con *Melita* (*Mélite*, 1625), su primera obra compuesta y estrenada, a la que siguieron, después de un paréntesis, comedias como *Clitandre o la inocencia perseguida* (1631), que podría clasificarse como tragicomedia; *La viuda* (*La veuve*, 1632); y *La Galería del Palacio* (1632), la comedia de mayor éxito hasta ese momento. Aunque se trata de obras de juventud, debemos anotar que Corneille nunca consideró «indigno» el género cómico, pues a él volvería a aplicarse —aunque

ocasionalmente— en su etapa de madurez dramática.

El principal acierto de la comedia corneilleana radica en su tratamiento de los temas: aunque se aplica a una intriga a veces enrevesada —al estilo de la latina heredada por el Renacimiento—, los ambientes y los personajes se instauran, pese a todo, como efectivamente contemporáneos. Y, aún más, sus temas logran recoger, en clave cómica, las preocupaciones de la sociedad francesa de su tiempo, tratándolas sin mayores dificultades, simplemente desde un costumbrismo que habría de consagrarse en Francia de la mano de Molière: sentimientos (especialmente el amoroso), diferencias generacionales, disputas, etc., todo ello en la clave más estrictamente burguesa, son los asuntos preferidos por la comedia de Corneille en un tratamiento espontáneo y natural.

Pero el teatro francés, en su mismo hacerse, comenzaba a exigir una presentación más rígida y jerarquizada a la que Corneille hubo de responder en un primer momento desde la comedia: a estos modos de producción atentos a las normas clásicas (según se estaban ya teorizando y practicando por otros autores) responden obras como *La seguidora*, probablemente la más rígida de sus comedias, o *La Plaza Real (Le Place Royale)*, ambas del año 1634. También en este sentido habrían de orientarse —y más aún que las anteriores, debido a las condiciones en que se produjeron— la *Comedia de las Tullerías* y *El ciego de Esmirna*, obras de 1635 fruto de la colaboración entre el grupo de los «Cinco autores» animados por Richelieu.

Corneille abandonará este esquema de producción en colaboración poco más tarde, pero no tanto porque no crea en sus resultados como por exigírsele una normalización del género en la que no confiaba. Partidario de la espontaneidad de la producción cómica, compuso en 1636 *La comedia de las visiones (L'illusion comique)*, probablemente la más libre y a la vez reflexiva de las comedias corneilleanas. De igual modo, en 1644 —momento de plena dedicación a la tragedia— estrenó *El mentiroso (Le menteur)*, obra con la que volvía al molde de la comedia costumbrista: es ésta, sin duda, su mejor comedia, y la que cosechó más éxitos; basada en *La verdad sospechosa* del español Ruiz de Alarcón, establece una intriga terriblemente complicada a causa de las mentiras del protagonista, quien finalmente debe terminar víctima de su propia naturaleza. El favor que el público le dispensó le animó a estrenar en el mismo año *La continuación del mentiroso*.

c) *Las grandes obras trágicas*

I. «EL CID». El estreno en diciembre de 1636 de *El Cid (Le Cid)* supuso la mayoría de edad del teatro clásico francés, aunque muchos enemigos de Corneille se empeñaran en lo contrario. La obra —y de ello hubo conciencia en su momento— suponía la plena adaptación de un nuevo esquema trágico que cifraba el conflicto dramático en los personajes, y en concreto en una determinada caracterización psicológica del héroe. No importa por ello si genéricamente *El Cid* es una verdadera

tragedia o una tragicomedia, pues, desconsiderando tales extremos, Corneille logró recuperar para la tradición francesa el esquema trágico que presentaba el conflicto de un héroe enfrentado a su propio destino.

Sí puede extrañar —y se le achacó mucho a la obra— la elección de una fuente española contemporánea (*Las mocedades del Cid*, del dramaturgo valenciano Guillén de Castro), pero esta opción sólo viene a subrayar la naturaleza de premeditada ruptura por parte de la literatura clásica francesa con respecto a su tradición. Por otra parte, aunque el asunto interesó y cautivó a Corneille, quien supo dramatizarlo a la perfección, su conocimiento fue meramente casual, instado a ello por Chalon (Jalón, en castellano), pariente de Corneille de origen español.

El mérito de esta su primera obra maestra resulta evidente: deja de lado todas las aventuras del héroe castellano —dispersas en la obra de Guillén de Castro— para aplicarse a la dramatización de un conflicto muy concretamente enraizado en un sentimiento de tipo amoroso. Con ello Corneille avanza decididamente en el camino de la posterior tragedia clásica francesa: al centrar la acción en un conflicto que atañe y afecta a la moral de los personajes, el dramaturgo confía el desarrollo de la pieza no tanto a una acción a nivel escénico como caracterológico. Como más tarde el de toda la tragedia francesa, el tema de *El Cid* venía determinado por una ideología racionalista que encontraba así en el teatro un medio idóneo para la expresión de las preocupaciones de ella desgajadas.

En *El Cid*, los protagonistas deben escoger entre un bien público y un bien privado, y lógicamente subordinan éste a aquél: Rodrigo y Jimena se aman, pero, al estallar entre sus familias —desconocedoras del idilio— una disputa, Rodrigo debe lavar el honor de su linaje, pues su padre no puede pedir reparaciones por ser demasiado viejo. Enfrentado trágicamente al destino —el deber de matar al padre de su amada—, Rodrigo opta por el honor. También a éste se subordina Jimena, aun enamorada de Rodrigo: pide reparación al rey don Sancho, quien se transforma en su valedor en un «juicio de Dios» del cual sale vencedor el Cid. El monarca, orgulloso de su vasallo, da el beneplácito para la boda, pero el reciente luto de Jimena aconseja mandar al héroe a tierra de moros, donde su valor y el favor real harán lo demás.

Evidentemente, subyace en *El Cid* una ideología del deber moral que, a su vez, se cifra en la tendencia a la perfección ya apuntada por Descartes. De cualquier forma, la grandeza trágica de los héroes se encuentra en esa subordinación del sentimiento amoroso al honor propio: no se trata de un desplazamiento del centro de «perfección» cartesiana (véase *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 10*), sino de la dramatización de un conflicto por el que se comprende que la razón debe buscar en el objeto digno de amor la perfección, y ésta repugna a la razón si está manchada por el deshonor.

El éxito de esta primera tragedia corneilleana no agradó a ciertos teóricos y dramaturgos del Clasicismo francés, que iniciaba ya su tendencia al rigor normativo; según algunas opiniones, *El Cid* se había tomado bastantes libertades y, al parecer de muchos, no había guardado el «buen uso» que era de esperar de una gran obra. Los

libelos y los panfletos se multiplicaron, y la Academia descalificó —instigada y apoyada por Richelieu— una obra que, independientemente de la controversia, gozaba de un gran favor de público. Sea como sea, a *El Cid* se la considera la primera gran obra del Clasicismo dramático francés, instauradora, en definitiva, de un esquema trágico caracterizado por la universalidad del planteamiento en su presentación de una individualidad enfrentada a su propio destino.

II. «HORACIO». En 1640, Corneille representa ante Richelieu, a quien va dedicada, su tragedia *Horacio*; el dramaturgo se procuraba así una buena disposición ante una obra que, por otra parte, había cuidado mucho más que la anterior: no sólo ha estudiado a fondo una fuente latina —Tito Livio—, sino que además ha observado cuidadosamente las unidades dramáticas de un conflicto similar al de *El Cid*, aunque compuesto ahora en una clave más política, según exigían los tiempos. *Horacio* no abandona, de cualquier forma, la decidida inclinación de Corneille a una tragedia de implicación moral en la que los personajes soportan la estructura trágica.

La familia romana de los Horacios y la albana de los Curiacios participan en la guerra fratricida entre sus reyes; éstos determinan que tres de sus guerreros decidan el fin de la guerra mediante un combate singular: son escogidos, por cada bando, los tres hermanos Horacios y los tres Curiacios, entre los lamentos de las hermanas —esposas y prometidas, a su vez, de los que serán enemigos en la lucha—. Mueren dos Horacios, y el tercero huye, estratagema mediante la cual separa a los Curiacios para darles muerte. La hermana de Horacio, que no reconoce a su patria en la Roma que ha asesinado a su prometido, maldice el deber político realizado por su propio linaje, y muere a manos de su hermano, quien es acusado por el rey. Su padre, fervoroso patriota, apela a su derecho para defenderlo, contraponiendo en el juicio la heroica actitud del joven a la de una hija desnaturalizada por su traición a la patria.

La tragedia vuelve a cifrar la perfección humana en el deber al cual se halla vinculado el hombre por encima de sus sentimientos: en cualquiera de sus formas —familiar o conyugal—, el amor deja de revestir «moralidad» cuando el bien individual se antepone al bien común que la patria representa y al que se subordina, como general, toda tendencia a la perfección.

III. «CINNA». En el mismo año de su *Horacio*, Corneille compuso *Cinna* (estrenada en 1641), tragedia también derivada de una fuente clásica, el tratado *De clementia*, donde Séneca refiere la conjuración del nieto de Pompeyo, Cinna, contra Augusto, y el perdón del emperador tanto al criminal como a sus cómplices. En esta pieza, Corneille transforma el dato histórico al crear el personaje de Emilia, a quien hace instigadora de la conspiración como amante de Cinna.

La obra resulta curiosa por ofrecer un planteamiento inverso al usual, esto es, un conflicto pasional que transmuta a un personaje injusto e inflexible en clemente y generoso, si bien —nuevamente— por cuestiones de estado que se imponen al

sentimentalismo. En realidad, como se habrá podido adivinar, el personaje trágico de la obra es el emperador Augusto, y no Cinna, quien, muy al contrario, sacrifica el bien común a una pasión individual; y quizá sea justamente en esta tragedia donde Corneille consiga una mayor altura trágica, pues el desarrollo psicológico de la acción se lleva a cabo con un excelente e inusual sentido de la verosimilitud y de la lógica. Estos factores habrían de proporcionarle, en *Cinna*, uno de sus mayores éxitos, lo cual no quita que insistamos sobre el oportunismo de una obra cuyo tema hacía presentes en el público francés los problemas que llevarían pocos años más tarde a las insurrecciones de la Fronda, reacción desde la misma clase noble al gobierno de Ana de Austria y Mazarino.

El personaje más logrado de la obra es el emperador Augusto, carácter firme y voluntarioso —probablemente por ello el mejor tratado, pues en la voluntad cifraba Corneille gran parte del valor del ser humano—; a pesar de su naturaleza enérgica, sabe refrenar sus pasiones y anteponer su deseo de paz para Roma a su propio afán de venganza. La lucha anímica, que lo domina hasta el final de la tragedia, queda perfectamente descrita y reflexionada desde el personaje, a la vez que el estricto mantenimiento de la unidad de tiempo hace mucho más creíble el proceso: el emperador no sólo perdona a Cinna y a Emilia, sino también a Máximo, el conjurado doblemente traidor a su César y a Cinna.

IV. «POLIEUCTO». La siguiente tragedia le costó a Corneille varios años de trabajo: *Polieucto* (*Polyeucte*) se estrenó en 1643, y la larga labor de composición estaba requerida por la originalidad del asunto, entresacado de una crónica latina medieval. El protagonista, noble armenio casado con Paulina, se ha convertido recientemente al cristianismo; la llegada del emperador Decio junto con Severo, antiguo enamorado de Paulina al que ésta no ha olvidado, pronto le da ocasión para poner a prueba su fe: Polieucto derriba y destruye los ídolos dispuestos para un sacrificio por Severo, favorito del emperador. Con esta acción, se gana el fervoroso amor —hasta ese momento bastante tibio— de su mujer, quien intercede ante el antiguo enamorado; pero Félix, padre de Paulina y gobernador romano de la provincia, determina ajusticiar a Polieucto, muerto en martirio por su fe. Paulina, tocada ya por la gracia divina, declara su conversión al cristianismo; Félix, recriminado por Severo a causa de su crueldad, también se convierte.

La obra fue muy criticada en diversos ambientes parisinos, especialmente en el preciosista Hôtel de Rambouillet, donde, sin ser el cristianismo bien recibido, la leyó Corneille por vez primera. Aunque el proceso psicológico no conseguía la verosimilitud apetecida, *Polieucto* es significativa en tanto que interpretación del martirio cristiano, y del mismo sentimiento religioso, como tendencia del ser humano a la perfección por medio del amor.

V. «NICOMEDES». Tras un paréntesis en el que compone otras obras —entre ellas la

tragedia *La muerte de Pompeyo*, la comedia *El mentiroso* y la ópera *Andrómeda*—, Corneille estrena en 1651 con un éxito considerable *Nicomedes* (*Nicomède*), su última tragedia considerable en un momento de clara decadencia dramática.

Nicomedes presenta una composición peculiar respecto al resto de la producción trágica corneilleana, pues, como el mismo autor afirmó, no dramatiza un conflicto que enfrente pasiones y voluntad. Nicomedes y Atalo son hijos del rey de Bitinia, pero mientras que el primero mantiene un carácter independiente, el segundo, educado en Roma, ve con buenos ojos las relaciones con el Imperio. Tras una serie de intrigas ante las que el protagonista se mantiene firme en su actitud, el mismo Atalo intercede por él ante el embajador romano, y Nicomedes aplaca el movimiento sedicioso insurgente.

Aunque Corneille era consciente de la ineffectividad emotiva de esta pieza, puso en ella algunos momentos verdaderamente logrados, especialmente en lo que se refiere a su construcción, excelente pese a la dispersión que podría haber dominado el asunto. Por otra parte, aunque sin altura heroica, el personaje nos presenta una grandeza de ánimo inquebrantable magistral y verosímilmente descrita.

d) Otros dramas de Corneille

Tras el estreno de *Polieucto* en 1643, se inicia la decadencia del teatro de Corneille: por una parte, porque, habiendo sido el primero en consagrar el teatro clásico, no se atiene estrictamente a las normas que a partir de estos años están elaborándose para la tragedia francesa; por otra, y como consecuencia de lo anterior, porque se vio paulatina y progresivamente desplazado por una nueva generación de dramaturgos que reproducen con gran efectividad los presupuestos clásicos a los que Corneille —él mismo lo reconoce— no logra doblegarse convincentemente (especial virulencia revistió su enfrentamiento con Racine, el trágico clásico francés por antonomasia).

Entre estos años y el de 1651, el del estrepitoso fracaso de su *Pertarito* (*Pertharite*), Corneille se dedica además a la poesía, a la ópera o a la publicación de sus obras dramáticas. Paradójicamente, son los años de su consagración y de su acercamiento a los ambientes cortesanos, aun viviendo fuera de París. A partir de 1650 (con *Andrómeda* y *Don Sancho de Aragón*), el dramaturgo se dedica a la adulación más o menos velada y a la alusión a sucesos presentes como método rápido de conseguir éxito; pero, en contrapartida, su tragedia encuentra cada vez menos admiradores. Trabaja frecuentemente por encargo (en *El Toisón de Oro*, tragedia barroquizante; o en *Edipo*, inspirada por Fouquet, su protector), mientras que las críticas contra su obra arrecian y se sistematizan.

Tras el estreno de *Sertorius* en 1662, Corneille se traslada a París, donde se le consagra como autor dramático y es pensionado por Luis XIV; pero en la tragediografía de Corneille no encontramos ya más que obras insulsas y reiterativas

que intentan hacer pervivir, sin fortuna, un molde que los clásicos a ultranza se han encargado de invalidar. Obras como *Otón, Agesilao* —tragedia galante fracasada— o *Atila* nada añaden a su magistral producción anterior, mientras contempla la imparable carrera trágica de Racine, su gran enemigo personal; por fin, éste lo derrotará simbólica pero estrepitosamente en la llamada «guerra de las *Bérénice*» de 1670. Por encargo del hermano del rey, ambos componen sobre idéntico tema, pero mientras que el joven Racine logra la admiración con su *Bérénice*, el ya anciano Corneille ve rematado su fracaso con *Tito y Berenice*, obra de cortos vuelos frente a la del joven tragediógrafo.

Sus últimas obras, *Pulquería y Surena*, fueron estrenadas en 1672 y 1674, respectivamente, en escenarios ya olvidados del público culto. Sólo el reestreno de la ópera *Andrómeda* tuvo cierta resonancia en un momento de inclinación del género hacia tal tipo de producciones dramático-musicales.

e) *El teatro de Corneille*

La obra dramática de Corneille podría dar, tras lo aquí dicho, la sensación de desigual e incluso confusa; como casi todo el teatro clásico de las diversas literaturas europeas —cada uno en su momento—, el teatro corneilleano acusa tanto una tendencia a lo universal como una muy constreñida limitación a la época que lo determinó. Y, en este sentido, el mismo autor francés se encontró constantemente limitado: Corneille no puede definirse como el gran clásico del teatro francés; muy al contrario, es quizá —por su carácter de precursor— el menos clásico de sus contemporáneos, aunque su cronología y lo avanzado de su edad lo sitúen junto a éstos.

Corneille —ya lo hemos visto— dotó al teatro de un sentido de la verosimilitud inusitado en su tiempo, y ello gracias a su concreción de las reglas dramáticas; pero nunca, evidentemente, limitación a ellas. Nunca las contempló como un valor absoluto, sino como mero instrumento en la definición de un género dramático válido, especialmente trágico. Su incapacidad para subordinar el conjunto a tales reglas, según él mismo reconoció, lo imposibilitó para el seguimiento en la línea que se impondría en el género, si bien este hecho lo convierte en el más legible —en tanto que menos estricto— de los clásicos franceses.

El principal mérito de la tragedia corneilleana radica en su sentido del «deber-ser», con el que se adelanta decididamente a su época: su interés por la intriga psicológica lo acercó sobremanera a una concepción contemporánea del teatro en tanto que producción sintomática de la moral burguesa. Como él mismo afirmaba, la función del teatro —aunque desde un punto de vista «absolutista»— consistía en la educación moral «desde arriba», según una idea de la perfección claramente deudora de la filosofía cartesiana. En este sentido, la caracterización trágica del héroe, excelentemente revitalizada por Corneille, habría de fundamentarse en la voluntad

humana como contrapuesta a un destino irracional contra el que se ha de luchar. Al mismo tiempo, no desdeñaba las implicaciones políticas de tal ideología, emparejando de este modo la orientación de su teatro con la del drama de sus contemporáneos; todos ellos vivieron conscientemente un momento histórico de inusitada grandeza, en el cual la reflexión desde el racionalismo implicaba la politización de la nueva sociedad y de la fórmula que la regía.

3. Racine y la tragedia clásica francesa

La continuación de la tragedia de Corneille vendría de la mano de Jean Racine (1639-1699), su gran enemigo en las tablas; pese a ello, no sólo comenzó su producción en la imitación de Corneille, sino que tampoco pudo salirse de los cauces ya establecidos por su predecesor. Sin embargo, hay que reconocer en la obra de Racine la cima de la tragedia ya instaurada por Corneille, resultando la de aquél mucho más «clásica» que la del burgués de Ruán.

La principal diferencia entre la producción trágica corneilleana y la de Racine se encuentra en su distinta forma de entender el Clasicismo y de asimilarlo dramáticamente: mientras que, por su misma formación, Corneille subordina la normativa a su libertad de composición —tendencia contra la que luchó en su obra—, Racine ha asimilado plenamente el Clasicismo francés, como demuestra su tragedia. Sus obras nos presentan una intriga extremadamente sencilla y verosímil —más aún, razonada y razonable— y una acción plenamente psicológica, reducida a simple motor de conducta y de comportamiento (frente a los asuntos complicados, ocasionalmente extremos, de Corneille y a su acción aún centrada, pese al psicologismo, en lo exterior). Así, mientras que el primero responde a un momento de acercamiento a los presupuestos del teatro clásico, el segundo toma el relevo de la tragedia francesa cuando la producción corneilleana deja de ser efectiva y logra, con la suya propia, «hacer» la tragedia clásica francesa, esto es, darle forma en su más plena expresión.

a) *Biografía*

Jean Racine nació en La Ferté-Milon en 1639 en el seno de una modesta familia burguesa; huérfano a los cuatro años, el pequeño fue encomendado a sus abuelos, quienes, no pudiendo afrontar la carga de un niño —el padre sólo había dejado deudas—, lo enviaron en 1644 junto a su tía abuela, religiosa en Port-Royal, centro del jansenismo francés (véase el *Epígrafe 1.b.* del *Capítulo 10*). Racine se educó en las «Petites-Écoles» de la abadía, donde la formación resultaba de las más completas que se podían ofrecer en Francia, especialmente por la efectiva pedagogía que las guiaba. Más tarde pasó al colegio Beauvais, afín al jansenismo, donde recibió su

educación superior; y posteriormente a otro centro de Port-Royal en el que amplió sus conocimientos de griego.

Hacia 1660 llegó a París, ciudad en la que se hizo de un grupo de amigos más o menos libertinos —entre los que descollaba La Fontaine— que lo iniciaron en la búsqueda de la fama literaria. Escribió entonces una oda elogiosamente dedicada al rey y dos tragedias hoy perdidas, ambas rechazadas por las compañías teatrales. Desanimado, e intentando por todos los medios obtener recursos fáciles para dedicarse a la vida cortesana, pasa en 1661 a Uzès para procurarse una prebenda eclesiástica con la ayuda de un tío suyo; allí compondría una tercera tragedia, *Teágenes y Cariclea* (*Théagène et Chariclée*), borrador del futuro *Bayaceto*. Se acerca de nuevo a la corte y compone para un concurso en favor del rey, que gana con facilidad. Presenta su *Teágenes y Cariclea* a Molière, pero éste la rechaza animando al joven para que siga escribiendo; el cómico se acordaría pronto de él, pues en 1664 le encarga la redacción de *La Tebaida*, obra que habría de enfrentarse a otra de idéntico título estrenada por la competencia: la pieza de Racine pasó sin pena ni gloria. En 1665 el joven presenta a Molière su *Alejandro*, tragedia que sería un éxito; pero teniéndola ya prometida al comediógrafo, Racine se la ofrece a la compañía rival del «Hôtel de Bourgogne». La decisión —oportunista como la mayoría de las que hubieron de presidir su vida— significaba el alejamiento con respecto del autor consagrado en un momento realmente comprometido de la vida pública de Molière, quien veía rechazadas sus obras y su misma persona por ciertos sectores influyentes.

Las motivaciones de otra decisión determinante, la del distanciamiento decisivo respecto del jansenismo, resultan más difíciles de explicar: Racine, apartado del movimiento por el sencillo hecho de dedicarse al teatro —expresamente condenado por la doctrina—, respondió a un jansenista que había atacado a un autor dramático de segunda fila; sin que el asunto le atañera, su nombre lo salvó de una réplica por parte de Port-Royal; volvió a embestir con más virulencia, y la única respuesta fue una entrevista personal en la que se le rogaba que se mantuviera al margen. Desde ese momento, Racine rompe sus lazos formales con Port-Royal.

Absorbido por la vida mundana, el dramaturgo inicia en 1667 sus notorias relaciones amorosas con la actriz Du Parc, robada a su vez a la compañía de Molière; la mujer moriría envenenada al año siguiente en circunstancias poco claras, sin que nada pueda corroborar si Racine estuvo al tanto de los motivos o si incluso presencié su muerte —la mujer pudo haber ingerido sustancias venenosas abortivas, acaso aconsejada por el poeta—. Su idilio con la actriz Champmeslé tiene comienzo en 1670, época de las grandes tragedias pero también de las intrigas para su representación: por estos años resultaba realmente difícil moverse en un mercado teatral que, debido a la concurrencia de temas y compañías, se prestaba al reparto de influencias; Racine, que nunca toleró intromisiones, puso en juego sus numerosos e intrigantes contactos, y actores, compañías y autores vieron en él a un enemigo al que derrotar por todos los medios.

Poco a poco, las influencias comienzan a fallarle; autores de cierta relevancia logran imponérsele; y él mismo se ve obligado a competir en igualdad de condiciones. El favor real se enfría, por lo que personajes poderosos se le enfrentan abiertamente intentando hacer fracasar sus tragedias. Con el estreno de *Fedra* (1677), la situación se le complica, pues un conocido noble cree ver en ella —por el tema del incesto— una alusión personal; falsamente envuelto en la llamada «guerra de los sonetos», Racine y su amigo Boileau, también implicado, llegan a ser amenazados.

Desde hace meses Racine piensa en dirigirse a sus antiguos amigos de Port-Royal: la vida cortesana a la que aspiraba se ha visto plenamente satisfecha, y su éxito —nunca eclipsado en un corto período de producción dramática— le es suficiente. Contempla al mismo tiempo con recelo el enfriamiento de sus relaciones con la corte, pretendiendo orientarlas por otros derroteros. Para 1677, Racine se ha casado con una rica burguesa, ha sido elegido para la Academia francesa y se le nombra, junto con Boileau, historiógrafo real: es el momento idóneo para abandonar su carrera dramática sin dejar totalmente la literatura. Retorna al jansenismo, tiene una familia a la que ama sinceramente y acompaña al rey en sus expediciones como cortesano favorecido. Antes de morir todavía compondrá dos tragedias de orientación muy distinta a las anteriores: *Esther* y *Atalía* fueron representadas en 1689 y 1691, respectivamente, pensadas para la edificación religiosa de niñas nobles, por más que la primera de ellas —dado el renombre del autor— se estrenara ante el rey. Con su éxito aún en la memoria de todos, y especialmente en la de Luis XIV, Racine murió en 1699 dejando dispuesto su entierro en la abadía de Port-Royal.

b) *Sus primeras tragedias*

Las primeras producciones trágicas de Racine, *La Tebaida* (*La Thebaïde*) y *Alejandro Magno* (*Alexandre le Grand*), significan el inicio de su dramática en torno a la consagración del género por parte de Corneille; ambas se constituyen como claras continuaciones del teatro corneilleano, sin que puedan desvincularse de lo que su antecesor había entendido por tragedia.

Estrenadas respectivamente en 1664 y 1665, estas obras deben mucho a un momento de aprendizaje en el Clasicismo todavía en formación; pese a sus logros —la segunda de ellas alcanzó un éxito considerable—, Racine está muy lejos de la reorientación a la que él mismo llevaría el género poco más tarde. Si ambas piezas acusan una tendencia a la asimilación de fuentes griegas no ensayadas aún en la tragediografía francesa —y, en general, europea—, la recurrencia a una acción enrevesada y determinada exteriormente por sucesos extremos, acercan excesivamente estas obras al modo trágico de su antecesor. En el caso concreto de *Alejandro*, la clara lisonja al rey Luis XIV recientemente entronizado recuerda también el sentido claramente oportunista de la mayor parte de la producción corneilleana, en todo momento tan pendiente de los gustos cortesanos.

c) *Las grandes tragedias*

La composición de las consideradas producciones maestras de Racine supone el abandono, por parte de éste, de la concepción trágica corneilleana para desarrollarla e interpretarla de manera más libre. Si estilistas y críticos se han esforzado por probar que en la obra de Racine existe, a nivel formal, un clasicismo más pleno que en la de sus predecesores, interesa constatar, ante todo, la renovación del concepto mismo de la tragedia, así como su funcionamiento diferenciado al ser llevada a un escenario.

Racine depuró la tragedia, dinámicamente barroca, de Corneille, sacrificando progresivamente la acción externa (mínima en sus mejores tragedias) en aras de una intriga más estrictamente psicológica. Este proceso de depuración ya había sido llevado a cabo por Corneille, pero será Racine el configurador último de la tragedia así entendida, esto es, definitivamente consagrada en su molde clásico por excelencia.

I. «ANDRÓMACA». El estreno de *Andrómaca* (*Andromaque*) en 1667 supuso el afianzamiento de la fama de Racine, especialmente al recibirse con agrado en los círculos cortesanos presididos por el rey, y ello pese a que determinados enemigos del dramaturgo —afines a su vez al círculo de Corneille— intentaron hacerla fracasar. *Andrómaca* supuso, al mismo tiempo que su consagración como autor trágico, la instauración de un molde distinto al conocido hasta ese momento por la tragedia francesa; la diferencia, aunque no fundamental, sí resultaba claramente significativa.

Tal diferencia descansa sobre una nota que, ya desde esta *Andrómaca*, dominará la labor de Racine: la abstracción. Al contrario de lo que suele pensarse —y como logró la tragedia clásica griega—, sus personajes (por decirlo gráficamente) no encarnan ideas, sino que éstas quedan abstraídas en los diversos caracteres; al mismo tiempo, la idea abstraída —y será otra de las constantes en la tragedia racineana— se conformará en todo momento como «pasión», entendida ésta como potencia negativa contra la cual el hombre —con su razón— nada puede.

En esta *Andrómaca* la intriga sigue tendiendo a la complicación, si bien debemos tener en cuenta al público a quien se confiaban los asuntos, más culto de lo que hoy podemos concebir y, ante todo, muy familiarizado con la mitología y la historia antigua. La tragedia toma como fuentes a Virgilio, Homero y Eurípides, desarrollando las desventuras de la viuda de Héctor una vez que es tomada como botín de guerra por el vencedor Pirro; la mujer debe escoger entre sacrificar a su hijo Astianax por fidelidad al esposo muerto o, por el contrario, conservar a aquél convirtiéndose en la esposa del asesino de su marido. Intrigas y confabulaciones la deciden por uno u otro extremo, hasta que las pasiones desatadas durante el desarrollo de la obra acaban en muertes, venganzas y guerra.

II. «BRITANNICUS». La crítica y los ambientes cultos acogieron con frialdad la siguiente obra de Racine, *Britannicus* (1669), cuya composición respondía de una forma muy determinada a los ataques de los partidarios de Corneille. Puesto que éstos

le habían negado capacidad para producir una tragedia política, el joven autor eligió —como prefería el mismo Corneille— un tema romano entresacado de los *Anales* de Tácito: Nerón trama una intriga contra los enamorados Junia y Británico, ambos herederos legítimos del Imperio en quienes ve un peligro para su propio poder; raptada la muchacha, el emperador se enamora de ella e intenta deshacerse de Británico y de la emperatriz madre, Agripina, quien auspicia los amores de su rival. Una vez que Burro, consejero de Nerón, logra la compasión del emperador para con los enamorados, el falso halagador Narciso le convence para que envenene a Británico en el convite mismo de la reconciliación. La joven Junia, sin embargo, vuelve a rechazar a Nerón una vez muerto su enamorado, y logra huir para hacerse vestal.

III. «BERENICE». También en abierto enfrentamiento con Corneille compuso Racine su *Bérénice* (1670), tragedia que le valió su definitiva consagración, mientras que invalidaba la producción de su anciano adversario —cifrada en este caso en el correspondiente *Tito y Berenice* que fue tan fríamente acogido (véase el *Epígrafe 2.d*) —.

Bérénice es la única tragedia en la que Racine se permite hacer prevalecer la voluntad sobre la pasión —en este caso la amorosa, la más destructora de las humanas—: se nos presenta aquí la renuncia del emperador Tito al amor de Berenice, la reina palestina, y la abnegación de ésta en el sacrificio al que se ve llamada, renunciando ella misma a Tito y Antíoco. Como en muchas de las tragedias de la época, la única razón más poderosa que la tendencia a la perfección por medio del amor —inusual en la obra de Racine— es la razón de Estado, a la cual se debe el emperador y a la que subordina el bien particular.

IV. «BAYACETO». Si hemos de creer sus propias palabras, Racine compuso su *Bayaceto* (*Bajazet*, 1672) a partir de un asunto acaecido casi contemporáneamente y narrado por un conocido cortesano; el tragediógrafo se alejaba así del recurso a la historia pasada como motivo para la composición dramática, si bien aclaraba que la distancia en el espacio suplía en este caso a la distancia temporal («... nada he visto en las reglas del poema dramático que tuviera que apartarme de mi empresa (...). Los personajes trágicos deben ser contemplados con una perspectiva distinta de aquella con que contemplamos de ordinario a los personajes que hemos visto de cerca»).

La pieza se basa, en concreto, en la tradición oral de una revuelta sangrienta ocurrida en el serrallo del emperador turco; las bajas pasiones se cifran en el violento amor de Roxana, favorita del emperador, por Bayaceto, hermano de éste; pero, aunque su vida se encuentra sujeta al capricho de Roxana, Bayaceto ama a Atalida, y cuando la mujer le ofrece salvarse —pues se ha dispuesto su ejecución— a cambio de que se case con ella, el joven la rechaza. Roxana asesina entonces a Bayaceto, pero a su vez es muerta por un esclavo del emperador, quien ha descubierto la verdadera

inclinación de su favorita; Atalida, por fin, se suicida al comprobar la muerte de su enamorado.

V. «MITRÍDATES». Con *Mitrídates* (*Mithridate*), estrenada en 1673 —el año de su ingreso en la Academia Francesa—, la obra de Racine conoce el comienzo de su gran momento trágico. En ella recurre fundamentalmente a la historiografía griega, y especialmente a Plutarco, para la caracterización de Mitrídates, el rey oriental cruel y despiadado pero a la vez capaz, en su barbarismo, de grandes virtudes.

El rey del Ponto Mitrídates, prometido de la griega Mónica, lucha desde hace años contra los romanos; dado por muerto, sus hijos se presentan ante Mónica, y ésta se enamora de Xifares. Cuando el rey llega, la actitud de la joven y los hijos le hace recelar, de modo que intenta enterarse de la verdad comunicándole a Mónica que debe casarse con Xifares; ante la alegría de la mujer, comprueba sus sentimientos, ordenándole entonces que se case con él mismo, y no con su hijo. La griega lo rechaza, por lo que Mitrídates decide envenenarla; pero, habiendo partido nuevamente a la guerra contra los romanos, está a punto de ser apresado: se hiere con su propia espada y regresa para impedir «in extremis» la muerte de Mónica y consentir en la unión con su hijo Xifares, cuyos sentimientos comprende finalmente.

VI. «IFIGENIA». Si bien la leyenda de Ifigenia había sido tratada por numerosos autores clásicos a los que Racine recurrió, su fuente principal habría de ser la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (esto es, la mejor de las dos tragedias compuestas por el autor griego, y la más lograda de las compuestas en la Antigüedad sobre el tema).

La libertad con la que Racine reelaboró el asunto, y la creación —verosímil pese a su dramatismo— del personaje de Erífila, la criada de Ifigenia, son sin lugar a dudas lo más reseñable de la tragedia, enfrentada a otra que, sobre el mismo tema, se estrenaba a la par suya; el éxito de Racine fue, en este caso, clamoroso. Resulta, además, completamente original el enfoque del asunto desde una óptica moderna cifrada —acaso conscientemente— en la noción de pecado, categoría en todo extraña a la tragedia griega y contemplada en este caso desde el pensamiento de la época.

Las tropas griegas esperan salir para Troya desde Áulide, donde se encuentran retenidas a causa de la exasperante calma del viento; al ser consultado, el sacerdote Calcas expresa la voluntad de la diosa Diana de que se le ofrezca el sacrificio de Ifigenia, de la sangre de Helena: se trata —creen todos— de la propia hija de Agamenón, el caudillo griego. Aunque éste rechaza la idea, finalmente cede y atrae a la isla a la joven mediante el anuncio de un falso matrimonio con Aquiles; con ella vienen su madre y su misteriosa criada Erífila. Arrepentido de su decisión —descalificada por su esposa y por Aquiles—, Agamenón les proporciona medios para la huida, pero Erífila, que secretamente ama a Aquiles, los descubre. Cuando Ifigenia es llevada al altar de Diana, el sacerdote Calcas hace saber que Diana pretende la inmolación de otra Ifigenia, hija de Helena y de Teseo y criada bajo un nombre falso:

Erífila comprende que se trata de ella y se suicida apuñalándose. En el mismo momento de su muerte, comienza a soplar el viento.

La tragedia nace aquí del carácter de Agamenón, el padre cariñoso capaz de sacrificar a su propia hija por razones de estado; pero también, y sobre todo, de la disposición misma de Ifigenia para el sacrificio, aceptado pese a su angustia (¿o acaso a consecuencia de ella?): la clave se encuentra en la idea del pecado, arraigada en Ifigenia por su condición de ser mortal y, por ello, necesariamente esclavizado por las pasiones. Si no estrictamente jansenista, al menos puede afirmarse que en *Ifigenia* Racine se acerca mucho a la contemplación de la persona a través de la doctrina determinista irradiada en Francia a través de Port-Royal (véase el *Epígrafe 1.b.* del *Capítulo 10*).

VII. «FEDRA». La última de las tragedias «profanas» —por así decirlo— de Racine cabe destacarla, al mismo tiempo, como probablemente la más efectiva y fundamentada de sus producciones. *Fedra* (*Phèdre*) sigue, en gran medida, el camino ya trazado en *Ifigenia*, por cuanto que la pieza la ha sido cristianizada desde un sentido moral estrictamente jansenista, sin que esto deba convertir a Racine en portavoz del jansenismo, sino más bien a su obra en un claro síntoma de lo que tal ideología podía dar de sí literariamente.

Siguiendo el tema propuesto por el *Hipólito* de Eurípides, Racine nos presenta el amor de Fedra, creyéndose huerto a su marido Teseo, por su hijo Hipólito; pero el regreso del esposo desencadena la acción: puesto que se le ha hecho creer que es el hijo el enamorado de la mujer, Teseo expulsa a Hipólito de la casa. La maldición paterna recae sobre él, y muere; Fedra, desesperada, se envenena y confiesa la verdad a Teseo, quien, a su vez, adopta a Aricia, la enamorada de Hipólito.

Fedra fue estrenada en 1677 en un ambiente enrarecido por la polémica aparición de otra tragedia del mismo título, puesta en escena como enemistoso y enfrentado contrapunto a la labor de Racine (véase el *Epígrafe 3.a.* de este mismo capítulo); la obra, condenada en estas circunstancias al fracaso, resume sin embargo todo el sentido de la más característica tragedia racineana: la de una psicología humana perfectamente trazada y enmarcada en una carencia casi absoluta de acción externa. Como en ninguna otra tragedia clásica francesa, en *Fedra* el autor confía al psicologismo la abstracción de unas pasiones absolutas a las que el hombre no se puede sustraer, determinantes de una existencia trágica que le niega toda posibilidad de virtud final.

d) *Las tragedias finales*

Doce años después del estreno de *Fedra*, y cuando ya se hallaba definitivamente retirado de la vida teatral francesa, madame de Maintenon le encarga a Racine una obra histórica de tono moral para ser representada, según era costumbre, por las

alumnas del colegio de Saint-Cyr. Lo más reseñable de *Esther* (1689) y *Atalía* (*Athalie*, 1961) —ambas compuestas para el mismo fin pero con desiguales resultados— es la libertad de la que Racine dota ahora a sus tragedias, más espontáneas a la vez que depuradas.

Esther deriva del libro bíblico, sin introducir más modificaciones que las referentes a los episodios violentos, ligeramente suavizados, a su vez, por los caracteres. Dios se presenta aquí como el protector de la inocencia judía, vilipendiada por Amán, favorito del rey persa Asuero; Esther, su esposa, judía cuya fe desconoce el rey, intercede por su pueblo, y Amán es castigado al ser descubierta una antigua trama en la que los judíos intervinieron en favor del monarca. La pieza fue un éxito, y se representó ante Luis XIV y su corte repetidamente.

Atalía, la última obra compuesta por Racine, se estrenó privadamente ante el rey, pues así lo aconsejó madame de Maintenon debido al desproporcionado éxito de las alumnas en *Esther*; aunque a juicio de Boileau es una de las grandes obras racineanas, su mérito es inferior. Más compleja, *Atalía* nos presenta a Dios como verdadero motor de las acciones humanas: no sólo conduce los acontecimientos del mundo, sino que también inspira el sentimiento religioso que guía los corazones nobles.

e) *El teatro de Racine*

Racine es el principal representante de la tragedia clásica francesa en tanto que logra reproducir, como ningún otro autor, presupuestos similares a los que dieron lugar a la tragedia de la Antigüedad clásica; sin embargo, consigue al mismo tiempo instaurar un nuevo orden, totalmente «moderno», en la tragediografía occidental. Libera al género de su dependencia con respecto a una acción externa, reduciéndola progresivamente mediante la abstracción; y por otro lado instaura el definitivo psicologismo dramático propio de una mentalidad que comienza a preguntarse por los aspectos más íntimos de la individualidad.

En mayor medida que en base a una estilística, Racine consigue una reorientación de la tragedia en virtud de una reformulación conceptual, superando de tal forma lo que en la producción corneilleana había sido un simple atisbo de originalidad. Los restantes logros serán consecuencia directa de una nueva forma de entendimiento con la «realidad trágica» a dramatizar; al centrar ésta en esferas más íntimas del personaje, Racine no sólo se proporciona nuevos temas y enfoques, sino, además, caracteres dramáticos verosímilmente humanos. El estilo plenamente «clásico» que se ha considerado tan repetidamente en Racine, es la condición necesaria, a nivel formal, de una concepción teatral: los versos, mucho más pulidos; el léxico, extraordinariamente conciso pese a su limitación; la sobria sonoridad de la frase, etcétera, no son más que derivaciones —magistrales, es cierto— de una forma muy determinada de concebir el teatro. Necesariamente, por tanto, los temas habían de ser idénticos a los ensayados por sus contemporáneos, si bien la recurrencia a las fuentes

griegas indica una mejor y renovada conciencia trágica en Racine.

Igualmente, los héroes racineanos fueron tratados desde una perspectiva muy diferente a la hasta entonces ensayada —y resumida en Corneille—; mientras que el héroe corneilleano está determinado por una voluntad entendida a través de la ideología racionalista, el personaje racineano nace de una conflictiva complejidad de cuya imbricación en su propio ser surgirá la tragedia. Ante todo, la producción de Racine nos ofrece un personaje —a nuestro entender— mucho más humano, especialmente si lo consideramos desde una perspectiva moderna: débil e indefenso ante sus propias pasiones, el héroe logra alcanzar ocasionalmente inexplicables cimas de altura moral, contradictorias en todo con su propio ser (siempre entendido por Racine como potencia negativa). Paralelamente, tales contradicciones sólo se explican si se toman como realmente acordes con la naturaleza humana, enraizada, justamente, en su misma contradicción de «ser hombre». Según tales premisas, todo puede estrellarse o enaltecerse en presencia del hombre, un ser cuya grandeza viene a cifrarse en su miseria misma: el hombre solo basta para la creación del conflicto trágico, y de ahí también la desnudez de acción y tramoya que presidirá progresivamente la producción de Racine.

Esta muy determinada visión del mundo debe mucho, indudablemente, al jansenismo en el que Racine fue educado, sin que por ello pueda tenersele por portavoz de una ideología determinada; más bien, habría que considerar la posibilidad de un Racine desconfiado del ambiente de optimismo histórico que inunda el siglo XVII francés, y consciente —como pocos— de las contradicciones que el racionalismo albergaba en su seno. Para los personajes racineanos no existe lógica, no hay razón ni tan siquiera moral, y sí —sola y exclusivamente— una sociedad contradictoria, rebajada sin maniqueísmo alguno a las pasiones; hipócrita, violenta y, pese a todo ello, pagada de sí misma. Aunque podría considerarse el paralelismo entre tal concepción y el determinismo de la doctrina jansenista, Racine se desvincula de ella en su negación de la trascendencia; ésta desaparece absorbida por la más absoluta inmovilidad, como si el hombre —al estilo del presentado por la antigua tragedia clásica— siempre hubiera sido así y no tuviese, por inexistente, posibilidad alguna de redención, encontrando en esta misma negación el motivo de su grandeza.

4. Molière y la comedia francesa

Si difícil resultaba a principios del siglo XVII la delimitación de lo que habría de ser el género trágico, más incierto resultaba aventurar el camino que habría de seguir la comedia francesa. Efectivamente, el Renacimiento francés no había logrado establecer un molde válido de expresión teatral cómica, reconociendo implícitamente su imposibilidad para la creación del género moderno al limitarse, finalmente, al traducciónismo y al texto escrito desvinculado de la representación ante un público.

Los moldes clásicos —especialmente los latinos Plauto y Terencio— no habían sido entendidos por los predecesores, mientras que, por otro lado, los autores cultos del siglo XVI, en su insistencia sobre el clasicismo grecorromano, se habían desvinculado por completo de la tradición francesa medieval y habían originado un hueco difícil de llenar. Afortunadamente, dos excepciones al panorama general hicieron posible que Molière pudiera poner las bases de la comedia moderna en el siglo XVII: por un lado, la fuerte influencia en Francia de la comedia extranjera —especialmente la italiana *commedia dell'arte*, junto con algo de la comedia española contemporánea—; por otro, la continuación —limitadamente presente— de las fórmulas cómicas tradicionales, y en concreto de la agresiva farsa costumbrista del siglo XV.

Hay que anotar, sin embargo, lo enriquecedora que llegó a ser la estricta normativa clásica para la delimitación de la comedia; gracias a ella, se logró una mejor definición de los géneros y la consiguiente apropiación, por parte de la comedia, de elementos dispersos de otros géneros dramáticos, esencialmente la tragicomedia y la pastoral, ambas de gran éxito popular a principios de siglo.

a) *Biografía*

Jean-Baptiste Poquelin nació en París en 1622, hijo de un burgués comerciante, tapicero del rey; recibió una cuidada educación en el colegio de los jesuitas de Clermont, uno de los más célebres del momento, y allí aprendió el latín suficiente como para leer a Lucrecio, Terencio y Plauto, sus autores favoritos; cursó Derecho en Orleáns y volvió a París, donde juró el oficio de tapicero. Orientado por profesión al comercio y por educación a un cargo público, en 1643 decidió abandonar todo, reclamar su parte correspondiente por la herencia de su madre —que había muerto siendo él niño— y emprender la «carrera» teatral acompañado por el seudónimo que no abandonará, Molière, y guiado por su amiga Madeleine Béjart, ya dedicada al espectáculo. Entre los dos establecieron una compañía, pero los negocios no marcharon bien en París y debieron salir a recorrer las provincias.

Las cosas fueron mejor a partir de entonces; escribe para su propia compañía algunas obras cómicas de las cuales sabemos hoy muy poco y, con un dinero ahorrado, vuelve a París en 1658. El estreno al año siguiente de *Las preciosas ridículas* le vale la simpatía del rey Luis XIV y, en 1662, su consagración oficial como comediógrafo con su actuación en Versalles. Ha acabado su período de aprendizaje escénico, y el contacto directo con el mundo del teatro le supone, a la larga —como a la mayoría de los grandes cómicos universales—, su dominio de los recursos del género, cuya definitiva forma moderna en Francia se le debe a él.

Sin embargo, al igual que para todos los dramaturgos franceses del siglo XVII, la vida teatral de Molière no habría de ser agradable: su decidida pintura de los

ambientes y los tipos contemporáneos, sus aguzadas dotes de observación y su pertinaz inclinación a la sátira, le valieron escándalos, descalificaciones y enemistades —entre ellas la de la Iglesia, que condenó repetidamente su obra y su conducta—. Su unión matrimonial desde 1662 con Armande Béjart, hija de Madeleine y mucho menor que él, tampoco le significó una paz probablemente deseada, pues tanto la conducta de su mujer como su educación —Armande provenía de los ambientes teatrales parisinos— le dejarían mucho que desear. De cualquier forma, Molière, consciente de las condiciones que una vida enteramente dedicada al espectáculo imponía, se bandeó a nivel público y privado con relativa fortuna, admirado y envidiado —pero nunca ignorado— por sus contemporáneos.

Profesional del teatro como ninguno, murió en 1673 tras la cuarta representación —en la que intervenía como protagonista— de su última obra, *El enfermo imaginario*; los sacerdotes llamados para asistirle se negaron a procurarle la unción, y su entierro debió celebrarse a escondidas, pues nada más pudo lograr con su intercesión el monarca francés, ante la prohibición del arzobispo de París de que Molière recibiese sepultura cristiana.

b) *Primeras comedias*

Los comienzos de la carrera dramática de Molière estuvieron directamente determinados por su dependencia del mundo teatral francés de mediados de siglo: hasta el período que se inicia con su vuelta a París y el renovado contacto con la corte, Molière compuso una serie de obras de las que esperaba un éxito fácil y seguro con el que sanear su maltrecha economía. Deseoso de sacar adelante su compañía teatral, se dedica a la producción de farsas al gusto popular, sin complicaciones y en general imitadas de comedias españolas e italianas que —con mayor o menor fortuna— triunfaban en Francia.

En este momento sus estrenos cómicos revisten caracteres generalmente intrascendentes o de sátira más o menos tipificada —es el caso de *El médico volante* (*Le médecin volant*), cuyas ironías contra los médicos no dejan de revestir formas comunes a otras producciones europeas—. Estas primeras piezas, de escaso interés en lo tocante al conjunto de la obra de Molière, revelan sin embargo un progresivo conocimiento y dominio del medio escénico, sin duda determinante para el desarrollo de su obra posterior; los recursos, comunes a otros autores, están frecuentemente entresacados de comediógrafos clásicos o contemporáneos —como en *Los celos del tartajoso* (*La jalousie du barbouillé*), donde el protagonista recurre a un falso hermano gemelo para vigilar a su esposa y conocer sus verdaderos sentimientos.

Algunas de sus primeras obras fueron representadas en París con cierto éxito, lo que finalmente empujó a Molière a intentar la conquista de la corte con su comedia; es el caso de *El despecho amoroso* (*Le dépit amoureux*) (1658), pieza que triunfó en París y que le valió su encuentro con el rey. De cualquier forma, tales obras acabaron

en su mayoría refundidas en comedias posteriores más reflexiva y conscientemente tratadas en su comicidad.

c) *La comedia burguesa de Molière*

El interés del rey por su obra y la entrada en un sistema de relaciones estrictamente burgués —incluido el comercial teatral— convencieron a Molière de la necesidad de lograr una comedia más decididamente «moderna»; esto es, más sintomática del relevante momento histórico que Francia estaba viviendo. Se ha discutido mucho acerca de si el teatro de Molière es de costumbres, de caracteres o si su único valor reside en el simple desarrollo —a la larga— de lo que había sido la farsa nacional. La comedia de Molière es todo eso y, a la vez, su superación: de forma relativamente consciente, Jean Baptiste Poquelin —criado y educado en y por una clase burguesa— logra crear la comedia moderna francesa a través de una «moralización» (afirmación que después matizaremos) aplicada tanto a lo concretamente social como a lo absolutamente humano; no abandona por ello cierta intención crítica que, evidentemente, molestó a muchos de sus contemporáneos.

El primer blanco de crítica por parte de Molière fue el «preciosismo» parisino (véase el *Epígrafe 2.b.ii.* del *Capítulo 10*), acaso una de las manifestaciones más chocantes de la desarrollada ideología burguesa en la Francia del siglo XVII. *Las preciosas ridículas* (*Les précieuses ridicules*), obra en clave de farsa estrenada en 1659, significó no sólo el primer gran éxito de Molière, sino también el ensayo primero de una comedia de costumbres contemporáneas: en ella, dos «preciosas» son pretendidas por sendos caballeros a los que rechazan por considerarlos poco distinguidos; éstos, despechados, disfrazan a dos criados afectados encargándoles cortejar a las damas, y cuando ya van a ser presentados en sociedad, los caballeros los descubren dejando en ridículo a las «preciosas». La comedia fue bien aceptada, especialmente por parte de los círculos cortesanos cultos alejados del aburguesado «preciosismo» ya entrado en su decadencia. *Las preciosas ridículas*, aparte de la originalidad en el tema, nos descubre a Molière como sagaz observador que logra, casi exclusivamente en virtud del diálogo, una centelleante e inusual expresividad.

En los tres años siguientes, Molière compone sin fortuna algunas comedias poco significativas en su carrera hacia sus mejores obras. En 1660 estrena otra farsa, *Sganarelle*, cuya intriga sigue la forma del enredo que determina continuas confusiones; aunque situada en un París real, la obra debe de ser de imitación italiana. Al año siguiente pasó inadvertida por los escenarios parisinos *Don García de Navarra o el príncipe celoso*, floja comedia de tono marcadamente reflexivo y desacertadamente ambientada en España. Por su parte, *La escuela de los maridos* (*L'école des maris*), una de las mejores del grupo, pone en escena la problemática que conlleva una educación estricta; con esta pieza Molière nos aproxima, aunque no acertadamente, al sentido moral (y moralizado) que paulatinamente habrá de ir

configurando su obra y, en general, toda la comedia moderna. Tomando como centro de su crítica la inconveniente diferencia de edad entre los esposos, Molière estrenó en 1664 *El matrimonio forzado* (*Le mariage forcé*); la acusada tendencia a la farsa, junto al tono agrio y despreocupado, hacen de esta obra una comedia más cercana que la anterior al gusto moderno, especialmente por renunciar al final moralizante y acentuar lo absurdo de la situación descrita.

d) *Las comedias de madurez*

I. «LA ESCUELA DE LAS MUJERES». El estreno de *La escuela de las mujeres* (*L'école des femmes*) en 1662 supuso el éxito definitivo de la fórmula cómica propuesta por Molière, aunque al mismo tiempo decidió a sus más encarnizados enemigos a oponérsele frontalmente. La línea seguida por *La escuela de las mujeres* es muy similar a la de su anterior *La escuela de los maridos* (1661); sin embargo, en un solo año, Molière ha comprendido —y de ahí el porqué de su «madurez»— que la comedia podría ser efectivamente «moderna» desde la moral, pero nunca desde el «moralismo», que constreñiría la libertad de pensamiento. A partir de ahora, Molière nos presentará a la perfección diversos momentos y actitudes de la moral burguesa, sin que para ello deba adoptar él mismo una actitud moral —y, mucho menos, respecto a la imperante—.

Más crítica que sus precedentes, *La escuela de las mujeres* recurre al antiguo tema del viejo celoso que compra y encierra a una joven para «preservarla» de cualquier peligro antes de su matrimonio con ella; la naturaleza, por supuesto, lo impide: Arnolfo ve desbaratados sus planes por Horacio, su propio amigo, quien se enamora de Angès sin saber que está destinada al matrimonio con el anciano. Lógicamente, la naturaleza humana «corrompe» finalmente a la muchacha y la situación la resuelve —quizá desacertadamente— el padre de la joven, que llega de América, la recobra y se la entrega a Horacio.

La obra suscitó polémicas literarias —se acusaba a Molière de no seguir las reglas clásicas— y morales —*La escuela de las mujeres*, como la mayoría de las comedias, se consideraba irreligiosa e inmoral—; a ambas imputaciones respondió el autor con una pieza crítica cuyos personajes defienden la validez, literaria y moral, de su obra. Puesto que la polémica —que no cesó desde la recuperación de la comedia francesa— cuestionaba la pertinencia del género en sí, Molière dio forma teatral a lo que sería una puesta en escena de la compañía (esto es, lo que se denomina «teatro dentro del teatro»): *La improvisación de Versalles* (*L'impromptu de Versailles*), aparte su valor literario, es un excelente y sincero documento para la comprensión de la vida teatral francesa del siglo XVII.

II. «TARTUFO». La representación pública de su *Tartufo*, probablemente una de sus mejores comedias, le costó a Molière cinco años y tres redacciones sucesivas de la

obra; blanco de las más aceradas críticas de Versalles, el dramaturgo tuvo que luchar contra una verdadera conjura destinada, en definitiva, a desacreditar el teatro como espectáculo pernicioso e inmoral. Actor y autor, profesional de la comedia, Molière vino a convertirse en el chivo expiatorio de toda la problemática política y moral que el espectáculo teatral suscitaba en la Francia del siglo XVII.

Los más radicales representantes del pietismo y el devotismo francés — derivación esperable del jansenismo militante (*Epígrafe 1.b. del Capítulo 10*)— vieron en el *Tartufo* una obra inmoral e irreverente y manejaron las influencias necesarias para que el estreno, propuesto para la inauguración del Palacio de Versalles, no se llevase a cabo. Ni siquiera el rey Luis XIV, quien dispensaba un gran favor a Molière desde 1658, pudo imposibilitar la urdidumbre de una trama en la que se hallaba presente la Compañía del Santísimo Sacramento, otrora dispensadora de las licencias de representación teatral y verdadero aparato ideológico inquisitorial.

Tartufo arremetía críticamente contra la hipocresía, de la cual estaba sobrada el conjunto de la sociedad francesa (especialmente los sectores religiosos más celosos, que se dieron por aludidos nada más llegar a ellos noticias del ensayo de la obra). El excelente pero irónico retrato de la falsa devoción de Tartufo quiso hacerse extensivo a cualquier persona francamente piadosa; el estreno constituía, por tanto, una ocasión irrepetible para la descalificación de toda la obra de Molière —quien ya había soportado las críticas de inmoralidad por *La escuela de las mujeres*—. La representación del *Tartufo* en Versalles estuvo llamada, desde un principio, al fracaso; por medio estaba la protección de la reina madre a la Compañía del Santísimo Sacramento y los contactos de ésta con ilustres personajes de la corte: a la primera redacción en tres actos se le negaba así toda posibilidad de representación.

La obra conoció varias versiones hasta la definitiva de 1669, y ello supuso, a la larga, un mejoramiento progresivo del texto hasta la edición en cinco actos que hoy conocemos; sin embargo, la intención principal diferirá de una a otra, pues mientras que en la versión original prevalece la hipocresía frente a la virtud (Orgón y su familia son expulsados de su propia casa por Tartufo, a quien, con engaños, la cedió el padre); mientras éste —decíamos— es el final de la primera versión, en la segunda el rey —«deus ex machina»— resuelve la absolución de Orgón, a quien Tartufo ha acusado de maquinación contra el Estado. El hecho de que tal desarrollo de la acción sea extraño al *Tartufo* original lo demuestran las palabras mismas del prefacio con el que Molière encabeza su obra; el autor, según lo ahí dicho, estaba convencido de que la hipocresía —como los sucesos habían demostrado— representaba para la sociedad un peligro mayor que el de cualquier objeto apropiado para la sátira: «Los hombres a los que se saca a escena han dado hartas pruebas de tener en Francia mucho más poder que cuantos hasta hoy llevé al teatro. Marqueses y preciosas, médicos y cornudos sufrieron con paciencia que se les representara (...). Pero los hipócritas no admitieron burlas; alborotáronse al principio, pareciéndoles extraño que (...) pretendiera desenmascarar una profesión en la que están mezclados tantos hombres

de bien».

Uno de los mayores aciertos de Molière en el *Tartufo* quizá sea la perfecta contraposición de caracteres: por un lado, Orgón y su familia, rectos y verdaderamente piadosos —el padre, hasta la inocencia—; por otro, Tartufo, hipócrita y engañoso, adulator y astuto, contrapunto necesario a la recta virtud. La aparición de éste en el tercer acto, cuando ya lo conocemos merced a las reacciones de los demás personajes, permite que Tartufo sea definido desde varias perspectivas; además, gracias a tales formas de reacción se establecen los respectivos modos de ser de los personajes por medio de un recurso estrictamente dramático.

III. «DON JUAN». Debido a la imposibilidad de representar el *Tartufo*, y para intentar paliar el vacío ocasionado en la compañía, Molière compuso y estrenó en 1665 — muy apresuradamente, lo que explicaría su redacción en prosa— su *Don Juan*; aprovechaba así el gran éxito cosechado por las diversas versiones francesas — especialmente a partir de las italianas— de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

La intención de *Don Juan, o el festín de piedra* (*Dom Juan, ou le festin de pierre*), como reza en su totalidad el título, no resulta demasiado clara. El hecho de que represente un paréntesis en la redacción «corregida» del *Tartufo* hace poco creíble que Molière olvidara tan rápidamente un tema que, como el de la hipocresía, le estaba creando serias dificultades; por otro lado, su compañía necesitaba urgentemente una obra que representar y que, al mismo tiempo, sirviera para apaciguar los ánimos; pero, por fin, habría que anotar que el *Don Juan* no solamente no lo consiguió, sino que incluso llegó a exaltarlos aún más.

La obra vuelve a desarrollar, desde otra perspectiva y otros presupuestos, el tema de la hipocresía; más aún parece dedicarse a otro sector social bien determinado, en este caso más galante y culto —por regla general— que el de su anterior obra. Si en *Tartufo* es la burguesía el centro de la crítica, ahora Molière nos presenta al Don Juan noble pero empobrecido y a la vez corrompido por las costumbres y la moral imperante: un hipócrita libertino, irreverente a todos los niveles y que rechaza en todo momento su integración en la vida social establecida. Sin embargo, no todos están de acuerdo en considerar a Don Juan un hipócrita, puesto que en el personaje no hay falsa piedad, sino, muy al contrario, impiedad y, además, castigada —por la Providencia divina— al final de la pieza; lógicamente, Molière no quería más complicaciones.

IV. «EL MISÁNTRORO». Muy del gusto culto de la época, los críticos contemporáneos vieron en *El misántropo* (*Le misanthrope*, 1666) una de las mejores producciones del comediógrafo francés; el público, sin embargo, no corroboró este juicio, y en general la obra fue acogida fríamente. Un tanto alejada de lo que hoy consideraríamos verdadera comedia, en ella Molière se esfuerza por crear un género de caracteres en consonancia con lo que Racine estaba practicando en la tragedia (*Epígrafe 3* de este

Capítulo); esto es, que abstraiera la idea a dramatizar del mismo personaje que la encarnaba.

En esta ocasión Molière pretende hacer visible la virtud misma, en total inadecuación con un mundo dominado por el interés y por el materialismo; la comedia, más «de tesis» que otras obras anteriores, contrapone al ideal de hombre virtuoso por naturaleza una sociedad en la cual la sola presencia de este misántropo resulta escandalosa. Como es de esperar, el humor que se desprende de *El misántropo* es radicalmente distinto del propio a otras comedias y farsas de Molière; el dolor final de Alceste, el protagonista, alcanza en su grandeza dimensiones trágicas: el misántropo, en su intento de hacer prevalecer la honradez, no sólo debe partir al destierro, sino que también pierde, tras su largo esfuerzo de continuo perdón, a Celímene, mujer casquivana e inconstante, su indigna amada.

V. «EL BURGUÉS GENTILHOMBRE». Años más tarde, en 1670, cuando las obras de Molière siguen en realidad un modo de producción cómica muy distinto, se estrena *El burgués gentilhomme* (*Le bourgeois gentilhomme*), feroz burla de las pretensiones burguesas de ascensión a la clase noble. Un pañero enriquecido se empeña en introducirse en los ambientes aristocráticos, pero ante la imposibilidad —subrayada con diversas burlas, algunas de mal gusto—, decide emparentar con la nobleza casando a su hija; como ella ama a un hombre sin posibles, el criado de éste inventa a un emperador turco de paso por Francia que, locamente enamorado de la hija del burgués, pide su mano, concedida con el mayor entusiasmo.

e) Últimas comedias

Poco antes del año 1670, Molière ha cambiado notablemente de forma de producción cómica; como al principio de su carrera —y salvo contados casos—, recurre a fuentes muy precisas y localizadas para la creación de la comicidad que será característica de este último momento. Por regla general, se sirve de personajes ya trazados en obras anteriores o refunde determinados episodios en las nuevas comedias.

Obra de transición —por así decirlo— entre ambos modos fue *El médico a palos* (*Le médecin malgré lui*), que supuso el abandono de un molde cómico estrictamente personal. Aunque el asunto está tomado de uno de los más difundidos «fabliaux» medievales franceses (véase, en el Volumen II, el *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 11*), Molière se sirve igualmente de su obra propia, acudiendo en este caso concreto al personaje Sganarelle y refundiendo fragmentos de *El médico volante*, probablemente su primera comedia original.

Dos de las comedias más difundidas de Molière, en tanto que representativas de su estilo, son justamente de esta época: *Anfitrión* y *El avaro*, ambas de 1668, son una reproducción, respectivamente, de las comedias plautinas *Amphitruo* y *Aulularia*. La

segunda de ellas, muy conocida, ha logrado el retrato más representativo en Occidente del avaro, sirviéndose al mismo tiempo de una intriga paulatinamente complicada; las frecuentes confusiones, que realzan el carácter cómico con una gran efectividad, los incesantes movimientos por la escena y los rápidos diálogos, a veces ambiguos y llenos de doble sentido, son lo más característico de este tipo de comedia.

La reelaboración del tema ya desarrollado en *Las preciosas ridículas*, su primer éxito en la corte, motivó la composición en 1672 de *Las mujeres sabias* (*Les femmes savantes*), certera dramatización cómica de las nuevas ambiciones culturales de las mujeres francesas: la ciencia y la filosofía. El sencillo burgués Chrysale sufre toda clase de desdichas hasta lograr que su hija Enriqueta se una en matrimonio con su enamorado Clitandro; éste es un hombre sin pretensiones, contrario en todo —como Chrysale— al ambiente «culto» que la casa respira merced a las mujeres de la familia. El padre y el futuro yerno deben recurrir a todas las argucias posibles para conseguir lo deseado y evitar el matrimonio de Enriqueta con el pedante e interesado Trissotin.

Al año siguiente estrena Molière su última obra —durante cuya representación moriría el 17 de febrero de 1673—, *El enfermo imaginario* (*Le malade imaginaire*), comedia nuevamente compuesta en clave de farsa donde arremete con fuerza, como en sus primeras obras, contra los médicos; sus aciertos fundamentales están en su carácter popular y en su composición en prosa, notas ambas que la hacen más directa y próxima al espectador. Habría que destacar la cáustica comicidad del último intermedio bailable —especie de entremés del cual se ha servido Molière en otras ocasiones—: porfiando el «enfermo» Argan en que no consentirá la boda de su hija con Cleante a menos que éste se haga médico, su propio hermano le comunica que con sólo colocarse la toga y el birrete de doctor, ya sabrá todo lo necesario. El intermedio de la «ceremonia» de investidura como doctor en medicina de Argan es quizás una de las parodias más logradas en el género cómico francés.

f) *El teatro de Molière*

En una primera apreciación a siglos vista, la producción de Molière nos sorprende como estrictamente diferenciada —y casi enfrentada— a la del resto de los dramaturgos franceses contemporáneos; evitando toda tendencia a la normalización, su comedia nos parece hoy mucho más «moderna» y universal que la tragedia de los grandes reguladores del teatro clásico, cuya obra nos produce una impresión de fría artificialidad a la que es difícil sustraerse.

Evidentemente, Molière es el creador de la comedia burguesa más efectiva en Europa y, por tanto, también más moderna; su caso no es único en el continente, pues hemos podido comprobar cómo, en la instauración de la comedia moderna en el resto de los países, resultan más perdurables las obras orientadas a la representación ante un público determinado, que aquellas que no tengan en cuenta las condiciones

impuestas —tácitamente o no— por el espectador para el que se representan. Molière, muy en contacto con los diversos modos de comicidad italiana, española y francesa, logró en su país la conformación del género sobre las bases que aún hoy lo fundamentan.

Y entre esas bases debe destacarse la moralidad de la comedia moderna, de la que hace gala Molière probablemente por vez primera en la escena francesa; moralidad, y no moralismo, teniendo en cuenta —según la órbita de pensamiento racionalista— que la moral ampliamente entendida (esto es, como forma de conducta) debe ser tratada, presentada y criticada en la escena cómica. En este sentido, la ventaja de la comedia frente a la tragedia clásica francesa es que ésta necesita «héroes», es decir, personas cuya moral quede recogida en un acto que afirme su propia voluntad; en la comedia, sin embargo, no sucede esto, sino que —nos referimos a Molière—, en su presentación de una sociedad contemporánea, el autor se ve necesariamente constreñido por su propia experiencia. Por tanto, nuestra sintonía es mucho más plena con la ideología contenida en la comedia que con la desprendida de la forzada y abstraída tragedia clásica; según el comediógrafo clásico —cuya visión del mundo está más cerca de la nuestra—, los instintos humanos son buenos, siempre que la libertad de someterse a ellos no interfiera con la razón que ampara a todo hombre (el «yo» o el «otro»); se trata de una idea derivada del racionalismo pero más anclada, a su vez, en concepciones morales provenientes de los siglos xv y xvi franceses, menos rígidos que este xvii en el que Molière se mueve.

Por ello no hay en sus personajes sino ansias de vivir, siempre consideradas válidas en tanto que el vitalismo es en todo momento razonable —concretamente, Molière lo suele cifrar en el amor entre jóvenes—; pero si a un personaje se le disparan los instintos, y éstos dejan de ser razonables, interfiriendo su deseo con el de los demás (avaricia, hipocresía, pedantería, etc.), Molière pone entonces en marcha los recursos propios de su crítica más mordaz: subraya hasta lo ridículo sus pretensiones, lo desvincula del resto de los caracteres y lo enfrenta a éstos como medio de expresión de lo inadecuado de su comportamiento en una sociedad —por regla general— feliz. Esta crítica moral no puede entenderse, a su vez, sin una crítica social; aunque en algunas ocasiones tiende a la abstracción, la moralidad de Molière se halla generalmente inserta en una sociedad sin la cual no se concebiría: justamente, su acierto estuvo no sólo en comprender los esquemas sociales (los que vivía el público de su teatro), sino, además, en llevarlos a escena según habían sido asimilados por la masa social francesa del siglo xvii. Según estos presupuestos, no puede extrañar que Molière presentara en su comedia, fundamentalmente, a burgueses de todas las condiciones y, en menos ocasiones, a nobles provincianos; estas clases sociales eran, en definitiva, las más entrañadas —y las principales justificadoras— de los principios de la sociedad burguesa que el autor retrata.

Además del introductor de este tipo de comedia en Francia, Molière ha sido sin duda, para el teatro universal, uno de los grandes creadores de intrigas con indudable

fuerza cómica. Sus comedias de madurez desarrollan una acción que puede decirse mínima, con finales —muchas veces se le ha achacado— inverosímiles o demasiado rápidos (a fin de cuentas, alejados de toda normativa dramática); sus comedias más cercanas a la farsa presentan, por otra parte, una acción en cuyo desbordamiento se origina la situación cómica por medio de la confusión, el enredo y el embrollo. Se trata, sencillamente, de dos formas a las que Molière recurrió según las necesidades: como él mismo reconocía, no se fijaba en las reglas dramáticas, sino sólo en el efecto, conseguido a la perfección por ambos modos. La comicidad no reside exclusivamente ni en el personaje ni en la situación, sino en su combinación; Molière realza cómicamente situaciones y personajes, generalmente mediante una desvinculación entre ambos: de ella surge una premeditada acentuación de lo grotesco o lo ridículo.

Por ello, el estilo de Molière es más realista, más verosímil que el del resto de sus contemporáneos, empeñados en el pulimento lingüístico avalado por el buen uso de las personas cultas. Molière, necesariamente, debió de echar mano de un francés mucho más descuidado —sus condiciones de vida directamente dependientes del teatro así lo exigieron—, pero a la vez más verdadero, enraizado frecuentemente en las fórmulas de expresión tradicional, que de este modo se recuperaron para la literatura francesa.

5. Contemporáneos de los grandes dramaturgos

La renovación de la tragedia francesa a partir de la obra de Pierre Corneille, y concretamente del estreno de *El Cid* en 1636, no había sido una casualidad, sino resultado de las distintas reelaboraciones de la tragedia clásica en el siglo XVI y principios del XVII. El predominio en la escena de Corneille, o su superación por Racine, serviría de acicate para la extensa producción trágica contemporánea, que encuentra cultivadores en otros autores de segunda fila respecto a los grandes maestros. Igualmente en el campo de la comedia Molière fue el genio indiscutido, pero no el único comediógrafo; de hecho, su labor fue posible gracias a ciertos precedentes superados por él en su producción, la cual sería continuada más tarde por otros autores. Así, el teatro clásico, que encontró su máxima expresión en los tres dramaturgos hasta aquí citados, lograría una segura continuidad que desembocaría, finalmente, en el teatro del siglo XVIII.

a) Los tragediógrafos

I. ROTROU. El más destacable de los trágicos franceses contemporáneos de Corneille fue Jean Rotrou (1609-1650), con quien el autor de *El Cid* trabó contacto en el grupo de los «Cinco Autores» formado por Richelieu para la composición de obras en

colaboración.

Rotrou, cuya obra acusa la influencia —e incluso la «contaminación»— de autores clásicos y contemporáneos (entre aquéllos, especialmente los griegos; entre éstos, muy concretamente los españoles), es un dramaturgo de escasa inspiración, aunque su producción contiene logros reseñables. Sus obras más importantes acaso sean *El verdadero San Ginés* (*Le véritable Saint Genest*) y *Venceslas*, ambas derivadas de obras españolas de Lope y Rojas Zorrilla, respectivamente.

El verdadero San Ginés traza la historia de un comediante que, representando ante el emperador Diocleciano una obra sobre el martirio de Adriano, se convierte a la fe cristiana; el paso de la ficción del martirio a la realidad —Ginés, el comediante, proclama su fe y muere por ella—, con la presentación del teatro dentro del teatro (recurso propiamente barroco), es quizá lo más destacable de la obra. *Venceslas*, una de sus obras de mayor éxito, desarrolla el tema de la española *No hay ser padre siendo rey*: el príncipe Ladislao de Polonia, creyendo luchar contra un rival, ha matado en combate a su propio hermano. Condenado a muerte por el rey, su padre, el pueblo intercede por él y lo salva; finalmente, la corona pasa al príncipe, en cuyo favor abdica el monarca.

Además, Rotrou nos ha dejado, entre otras, su tragedia *Antígona*, cuyas fuentes se localizan en Eurípides, Sófocles y Séneca; *Laura perseguida*, basada en la obra de Lope del mismo título; y la comedia *Los socios* (*Les sosies*), tomada del Anfitrión plautino.

II. OTROS AUTORES. Pierre Du Ryer (1605-1658) fue muy celebrado por sus contemporáneos, y desarrolló de forma preferente en sus tragedias temas bíblicos: en 1642 estrenó *Saúl*, a la que siguió, en 1643, su tragedia *Esther*. Compuso también en 1650 su obra *Amarilis*.

Anterior al estreno de *El Cid* corneilleano, la tragedia *Marianne* de Tristan L'Hermite (1601-1655) fue uno de los grandes éxitos del teatro contemporáneo de Corneille; sin embargo, ninguna otra obra de L'Hermite mereció atención posterior.

Por fin, habría que citar a Thomas Corneille (1625-1709), hermano del gran trágico francés, cuya obra gozó, en general, de un discreto favor. Muy fecundo, de él merecen recordarse *Timócrates* (1656), representada durante seis meses consecutivos; *Ariane* (1672), y *El Conde de Essex* (*Le Comte d'Essex*, 1678). Buen conocedor de su oficio, variaba frecuentemente su modo de composición teatral, de acuerdo con los gustos de un público que siempre prestó atención a sus obras pese a su evidente falta de originalidad.

b) Los comediógrafos

I. SCARRON. Indudablemente, el mejor conocedor de la escena cómica francesa anterior a Molière es Paul Scarron (1601-1660), autor muy dotado para la sátira; sin

embargo, tal tendencia a una crítica exacerbada, demasiado grotesca y ridícula para el gusto del público, lo alejaron del favor general. Célebre por sus flaquezas, por su matrimonio con la futura madame de Maintenon, Françoise d’Auvigné, y por su humor algo extremoso, Scarron cultiva todas las fórmulas burlescas, pasando por la poesía paródica propia de la literatura italiana.

Su comedia evidencia un excelente conocimiento de la escena española, de donde entresaca prácticamente todo su repertorio dramático: así, *Don Japhete de Armenia*, cuya fuente es Tirso de Molina, o *Jodelet, o el maestro de Valet*. Habría que reseñar su obra en prosa *Novela cómica (Roman comique)*, donde describe el ambiente en el que se mueven los cómicos de su tiempo, y especialmente las compañías de «cómicos de la legua».

II. OTROS AUTORES. Ahora como comediógrafo, deberíamos volver a citar a Thomas Corneille, muy celebrado también por sus comedias, casi todas ellas imitación de otras españolas: sobresalen *Don Bertrán del Cigarral*, según la obra de Francisco de Rojas, y *El carcelero de sí mismo*.

Menos importantes son Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1679), quien tomaría parte en la «Querrela de Antiguos y Modernos» (*Epígrafe 1 del Capítulo 13*) y compuso *Europa*, comedia política, y *Los Visionarios*, sátira muy celebrada; y La Calprènedé, «Boisrobert» de seudónimo (1592-1662), bufón de Richelieu cuyas obras se inspiran igualmente en otras españolas; su obra más original es *La bella pleiteante (Le belle plaideuse)*, resultado de su observación directa de la sociedad francesa.

La disgregación del Clasicismo francés

1. La «Querrela de antiguos y modernos»

El ambiente literario en Francia estuvo dominado durante el siglo XVII, según hemos ido comprobando, por una extraordinaria viveza marcada en no pocas ocasiones por la extremosidad e —incluso— la violencia; en tal ambiente debía desenvolverse, quisiéralo o no, el escritor clásico, lo cual no es poco decir habida cuenta de los intentos de regularización de los géneros, de las influencias que se dispensaban para la publicación o la representación, de los gustos de un público que debían satisfacerse en tanto que «consumidor» de cultura, etc. Pero, sin duda, la cuestión fundamental consistía en el modo de producción, esto es, en la adscripción a una determinada forma de escritura que, a su vez, resultara válida y —sobre todo— aceptada por la inmensa mayoría del público-lector.

Si el Clasicismo surgió en Francia como resultado más o menos directo del estricto sentido clasicista con el cual se había entendido el Renacimiento —con la consiguiente invalidación de la tradición medieval francesa—, el siglo XVII habría de ir conformándose literariamente sobre la base de la modernidad; esto es, sobre la base de una ruptura con lo anterior; sobre la base —en definitiva— de una nueva forma de entendimiento con una realidad diferenciada. En este sentido, precisamente, se orientan las configuraciones primeras del pensamiento moderno en Francia (véase el *Epígrafe 2 del Capítulo 10*): Descartes y Pascal, o el jansenismo para la vida espiritual y religiosa, son los portavoces de unas nuevas fórmulas de pensamiento según las cuales el individuo es dueño de un universo contemplado a la luz de la razón y la experiencia humanas.

Según establecía la ideología racionalista, el hombre es capaz de las más altas conquistas del espíritu —léase filosofía, arte o ciencia—, a las que se debe como individuo esencialmente razonador; sin embargo, en lo literario, la interpretación práctica de tal premisa distó mucho de ser unitaria, traduciéndose en dos posturas diferenciadas: mientras que algunos autores entendieron que el arte sólo podía ser condicionado por la razón —haciendo de ella bandera de libertad creadora—, otros (recogiendo en gran medida el sentimiento clasicista de la centuria anterior) establecieron una jerarquización de la historia literaria universal en cuyo punto más elevado situaron a los clásicos de la Antigüedad. En general, estos planteamientos

convivieron en el Clasicismo francés con mejor o peor fortuna, pero también conocieron momentos de verdadero enfrentamiento; el más destacable de ellos se localizó en la «Querella» de los últimos años del siglo xvii, cuando, dado el resultado final, puede hablarse de la disgregación del Clasicismo francés, derivado desde ese momento a elementos que serán propios del siglo xviii.

Podremos comprobar, por tanto, que el enfrentamiento conocido como «Querella de antiguos y modernos» es resultado directo de la íntima contradicción que preside, desde su configuración primera, el Clasicismo literario. Ya los primeros justificadores del Clasicismo como fórmula ideológica discreparon del Renacentismo en la validez de la imitación de los antiguos: Descartes y Pascal, cada uno desde sus principios, intentaron combatir la idea de la superioridad de los autores de la Antigüedad; ambos defendieron como absoluta la idea del progreso humano, según la cual, el mundo moderno, en base a la razón y a la experiencia, se encontraba necesariamente en mejor disposición para la cultura en general que el mundo antiguo. Aunque el peso de la tradición clásica seguiría notándose aún durante largos años (especialmente en determinados géneros), la discusión sobre el tema del «Clasicismo» quedaba ya establecida en los orígenes mismos del siglo xvii francés.

Pero la «Querella» encontraría su plena formulación, como algo más que un simple enfrentamiento entre autores determinados, en el seno de la misma Academia Francesa; aunque con anterioridad gran número de sus integrantes se habían opuesto a la estricta regularización clasicista, el gran «conflicto» —que duraría, aproximadamente, unos diez años— lo inició en 1687 Charles Perrault (1628-1703), el conocido autor de los *Cuentos de la tía Anserona* (*Contes de ma mère l'Oye*). Cuando en una sesión de la institución francesa Perrault leía su poema *El siglo de Luis el Grande* (*Le siècle de Louis le Grand*), fue interrumpido por un indignadísimo Boileau que consideraba una vergüenza que tales tesis pudieran salir del seno de la Academia; en líneas generales, Perrault no sólo establecía una atrevida equiparación entre la Antigüedad clásica grecorromana y el siglo xvii francés, sino que, más aún, basándose en la grandeza política y cultural del presente nacional, afirmaba la superioridad de los modernos frente a los antiguos: «Contemplo a los antiguos sin doblar la rodilla: / son grandes, ciertamente, pero hombres como nosotros; / y cabe comparar, sin miedo a ser injusto, / el siglo de Luis al gran siglo de Augusto». El alcance del debate y el apoyo de la mayoría de los académicos y de los personajes cultos de la época, animó a Perrault a escribir sus *Paralelos de los antiguos y los modernos* (*Parallèles des anciens et des modernes*), una serie de ingeniosos diálogos publicada entre los años 1688 y 1697: Perrault defiende a los modernos esgrimiendo su mayor experiencia y conocimiento de la realidad, mientras que ataca a los antiguos achacándoles su desconocimiento de las reglas y su ineficiente aplicación a ellas — justamente como propugnaban los modernos, sometiéndose a ellas sólo según lo exigiera la razón—.

Con anterioridad a Perrault, pero con menor profundidad y, sobre todo,

resonancia, Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1755) había atacado igualmente la concepción clasicista de la literatura, anteponiendo los logros de los modernos a los de los antiguos. Sus artificiosos *Diálogos de los muertos* (*Dialogues des morts*, 1683) enfrentan a determinados autores clásicos con otros modernos, cuando no contemporáneos; en un lenguaje ingenioso, muy influido por el «preciosista», Fontenelle establece unas imaginarias e intrascendentes charlas entre autores dispares de las que siempre sale victoriosa la ideología «moderna». Aprovechando el momento fuerte de la Querrela, publica en 1688 su *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (*Digression sur les anciens et les modernes*), cuya tesis repite descaradamente la establecida por Descartes y Pascal: si la realidad del mundo es la misma para los antiguos que para los modernos, y si éstos heredan los conocimientos de aquéllos, el pensamiento moderno debe de ser necesariamente superior al antiguo; reconoce, de cualquier forma, que si los clásicos no han sido superados, no se debe a incapacidad, sino a que la producción literaria moderna se orienta por otros derroteros.

Los antiguos, por su parte, depositaron su confianza en la respuesta que Boileau pudiera dar; pero el teórico y crítico del Clasicismo francés, que desde la intervención en la Academia de Perrault se había dedicado a la composición de epigramas satíricos contra los «modernos», no encontraba en realidad la manera de descalificarlos. En el fondo, no se trataba de la refutación tanto de la teoría —por otra parte endeble— como de la práctica; esto es, de la imposibilidad de negar la validez de la producción de Racine, Molière, Bossuet o La Fontaine. Publicó Boileau en 1694, poco convencido, sus pesadas *Reflexiones sobre Longino* (*Réflexions sur Longuin*); poco más tarde, reconciliado con Perrault, Boileau reconoció públicamente que, en muchos de los géneros, el siglo XVI francés superaba al Clasicismo antiguo, si bien mantenía la validez de la imitación en otros géneros no igualados por las producciones modernas.

Tal reconciliación, con el consecuente abandono de posiciones por parte de los antiguos, significó la toma de conciencia de un proceso ideológico literario que habría de ver en el racionalismo extremo toda su medida, y en la subordinación a ella la única regla válida de producción literaria. Por primera vez desde la configuración de las diversas literaturas nacionales europeas, éstas comenzaban a despegarse de los moldes imitativos, para pasar a definirse desde la libertad creadora del sujeto-autor: estaban dándose los primeros pasos para el descubrimiento de la «originalidad», condición que hasta entonces no había preocupado a ningún autor europeo.

2. La Bruyère

a) Vida y obra

Jean de La Bruyère nació en París en 1645 y estudió en Orleáns, de donde pasó como abogado al Parlamento de la capital francesa; sin embargo, los años más significativos de su vida transcurrieron junto a los Condé, en cuya casa sirvió al conocerlos por medio de Bossuet, gran amigo suyo. Durante poco más de dos años es preceptor del duque de Borbón, y después permanece en la casa como gentilhombre; en esta época frecuenta la librería de Michallet, donde entrega los *Caracteres*, que aparecerán en 1688. En 1691 se presenta a la Academia, pero ésta no lo admite hasta dos años más tarde. Al morir en 1696, estaba preparando unos *Diálogos sobre el quietismo*.

La obra de La Bruyère presenta ya unos rasgos muy distintos de los dominantes en el Clasicismo francés, habiéndose dicho de él que llega a ser un revolucionario de corte romántico. La producción de La Bruyère nos revela un decidido apartamiento de los presupuestos clásicos franceses: en primer lugar, sus *Caracteres* se sirven de un modo de producción extraño a los moldes clasicistas y, ante todo, despreocupado por los aspectos normalizadores de la preceptiva literaria; en segundo lugar, presentan una escritura —por así decirlo— mucho más visceral, esto es, interpretada desde la experiencia propia, individual; de tal forma, su producción se nos presenta como más «sentimental» y a la vez más original, preludiando lo que habrá de ser propio del siglo XVIII francés (como él mismo afirmara, «cuando una lectura os arrebatara el espíritu y os inspira sentimientos nobles y decididos, no busquéis ninguna otra regla para juzgar la obra: es buena y se debe a la mano de un artista»). Por fin, la naturaleza de los *Caracteres* nos enfrenta con un pensador de su siglo que se plantea cuestiones idénticas a las de sus predecesores, pero en gran medida desde presupuestos totalmente distintos: aunque no logra todavía sistematizar de forma efectiva la crítica de su tiempo, La Bruyère está mucho más cerca que sus contemporáneos de los pensadores del siglo XVIII, quienes se preguntan por la validez y pertinencia del mismo sistema político; logra tomar conciencia de problemas sociales a los que sus contemporáneos no habían prestado atención y, ante todo, los presenta desde un sentimiento —generalmente de indignación— extraño al pensamiento de la época.

b) Los «Caracteres»

El título completo de su obra fundamental es el de *Los caracteres de Teofrasto, traducidos del griego, con los caracteres o costumbres de este siglo*, cuya primera edición apareció en 1688, siendo ampliada hasta triplicar su extensión durante la vida de La Bruyère. La traducción del griego es generalmente inexacta, además de haberse servido de un texto sumamente defectuoso; dieciséis son los capítulos originales de La Bruyère que realmente interesaron desde la publicación de la obra, considerablemente difundida. Aunque tales capítulos disfrutaran de una disposición acertada (tratan del mérito personal, de la fortuna y los bienes, de la ciudad y la corte, de la moda y los usos sociales, de las mujeres, etc.), no dejan de revelar una

redacción realizada a base de anotaciones diarias mediante las que ofrecer una presentación y descripción de diversos aspectos de la realidad de su época.

Estas anotaciones destacan por su viveza poco habitual y, sobre todo, por su excelente uso del retrato; así, mientras que como pensador es notable por su adelanto con respecto a formulaciones propias del siglo siguiente —sin conseguir en su expresión grandes logros—, La Bruyère sobresale como estilista gracias al uso del retrato literario: inclinado a la observación directa, a él se le deben las más certeras y agudas de las apreciaciones sobre su siglo, tanto en la descripción costumbrista como en el retrato particular. El tema moral de los comentarios —cuyo máximo representante fue La Rochefoucauld— se halla dentro de la tradición y del gusto del siglo XVII francés, careciendo el pensamiento, en gran medida, de novedad. Excelente pintor de los caracteres externos de los personajes, hay que anotar, con todo, que los retratos de La Bruyère carecen de profundidad psicológica.

Probablemente influido por el de los españoles Gracián y Zabaleta —muy leídos en la Francia contemporánea—, el estilo de La Bruyère presenta indudables novedades con respecto al habitual del Clasicismo francés. Rápido y vigoroso en los trazos, los recursos literarios por él utilizados (la paradoja, la antítesis o la hipérbole) resultan extraños a la literatura francesa del momento, manifestando un gusto por la diversidad que hace de su obra una de las más variadas de la época; virtuoso del idioma, no logra sustraerse ocasionalmente al afectamiento, aunque en todo momento se sirve de registros idiomáticos muy diversos, desde el técnico al popular más arcaizante; agudo e ingenioso, busca, en resumen, antes que la claridad conceptual a la que se aspiraba desde el racionalismo, la brillantez expresiva.

3. Fénelon

a) *Biografía*

François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715) nació en el castillo de Fénelon, en Perigord; ingresó muy joven en el seminario de San Sulpicio llevado por una sincera vocación misionera que no pudo satisfacer por su delicado estado de salud. En 1678 fue nombrado superior de las Nuevas Católicas, institución donde se catequizaba a las jóvenes recién convertidas al catolicismo; en esta época compuso su primera obra, el *Tratado de la educación de las jóvenes (Traité de l'éducation des filles)*. Recomendado por Bossuet, su protector, Fénelon fue designado en 1689 preceptor del Pequeño Delfín, el nieto de Luis XIV que habría de llegar a ser rey de Francia durante un breve período de tiempo. En 1693 ingresó en la Academia, y dos años más tarde fue elegido arzobispo de Cambrai; durante estos años se enfrenta a Bossuet, su antiguo protector, al defender el quietismo que éste combatía y que

finalmente el Papa condenó expresamente: es el año 1699, y Fénelon cae en desgracia ante Luis XIV, molesto por considerar que en *Telémaco* se encerraba una sátira contra su persona; Fénelon se confinó entonces en su archidiócesis de Cambrai, donde murió.

b) Producción literaria

La importancia del *Tratado de la educación de las jóvenes* (1689) radica, ante todo, en que ofrece la respuesta por parte de Fénelon al momento de preocupación por la educación femenina. Interesa su sentido de la bondad natural, esto es, su confianza en la naturaleza —también humana— como intrínsecamente buena: por tanto, la educación debe potenciar las tendencias naturales intentando encauzarlas. Se trata de una pedagogía práctica que busca eliminar la vana intrascendencia de la mujer de la época, para potenciar los valores que cree esenciales e inherentes del sexo femenino.

Similar ideal pedagógico guía *Las aventuras de Telémaco* (*Les aventures de Télémaque*) compuestas por Fénelon para la educación del pequeño Delfín. Novela y a la vez libro de educación, el *Telémaco* pretendía una muy profunda incidencia ideológica y política en el futuro heredero de la Corona francesa; pensador, y no poco ambicioso, Fénelon inducía a una política «ilustrada» que adelanta las fórmulas del siglo XVIII europeo: favorable a la nobleza, pretende al mismo tiempo que el rey, junto a los poderosos más capaces, sea un efectivo mandatario que vele —casi paternalmente— por todos sus súbditos, incluidos los más desfavorecidos; llama a un saneamiento de la hacienda pública y, al mismo tiempo, expone un ideal de vida cortesana más acorde con principios de austeridad entresacados del racionalismo.

Todas estas ideas sociales, políticas, morales y filosóficas se entreveran en un relato continuación de la *Odisea* homérica: Fénelon narra el viaje de Telémaco, hijo de Ulises, en busca de su padre; en la isla de Calipso el joven da cuenta a la diosa de los episodios anteriores de esta azarosa expedición; luego pasa a Salento acompañado por Mentor, su preceptor, quien en realidad es la misma Minerva, diosa de la sabiduría —y trasunto, a su vez, del propio Fénelon, preceptor del Pequeño Delfín (Telémaco)—; entre ambos pacifican el país, uno como legislador y otro como soldado, devolviéndoselo a Idomeneo, su verdadero rey. Telémaco desciende entonces a los Infiernos por creer que su padre ha muerto, pero descubre que Ulises se encuentra ya cerca de Ítaca, por lo que Mentor y el joven regresan a su patria; allí encuentran al padre en la casa del porquero Eumeo. Como final, Minerva descubre a Telémaco su verdadera personalidad y entre ambos desprenden la moral del viaje y de las lecciones impartidas.

Indudablemente, el *Telémaco* de Fénelon deja literariamente mucho que desear, por más que sea significativo para localizar el momento de disgregación del Clasicismo francés. A pesar de ello, la novela supone uno de los mejores logros de

este género de narrativa cortesana que ya había sido ensayado, con menor fortuna, por Scudéry (*Epígrafe 4.a. del Capítulo 11*): las dotes de Fénelon para la comprensión de la Antigüedad grecolatina resultan indiscutibles, y aunque hoy nos pueda parecer extraña la imitación —y más aún, la supuesta continuación— de tales obras, no lo era para el siglo xvii francés, que dispensó un gran favor al *Telémaco*, muy leído hasta el siglo xix.

La literatura inglesa en la Restauración

1. John Dryden

Si de la época inglesa de la que ahora nos ocupamos hubiésemos de tomar como significativo un nombre, éste sería el de John Dryden (1631-1700), el más notable de los llamados «poetas de la Restauración». Y no tanto por su obra poética en sí cuanto por la arraigada poetización a la que somete a todas sus producciones literarias: dramaturgo, fabulista, ensayista, poeta lírico y satírico..., Dryden cultivó prácticamente todos los géneros literarios con más o menos fortuna, pero siempre como uno de los escritores más significativos de su época.

Así lo entendieron perfectamente sus contemporáneos: pocos datos biográficos podemos ofrecer del escritor inglés, pero todos ellos nos demuestran que —aparte de caídas en desgracia y conversiones políticas y religiosas—, Dryden fue tenido por uno de los mejores poetas de la segunda mitad del siglo XVII. Cronista de Carlos II y «poeta laureatus», su inicial puritanismo lo llevó a cantar las excelencias de una nueva Iglesia (*Religio Laici*) y las hazañas de Cromwell; más tarde celebraría la restauración de los Estuardo (*Astrea Redux*) y finalmente se convertiría al catolicismo durante el reinado de Jacobo II (*La cierva y la pantera*). Tras la expulsión de éste vivió retirado de la corte, debatiéndose entre la miseria y el olvido, del que sólo le salvaba la tertulia del Café de Will.

a) *La obra dramática*

Dramáticamente, la posición de Dryden fue desde un principio demasiado comprometida y delicada como para triunfar: obligado por el gusto cortesano y aristocrático que veía en el Clasicismo francés contemporáneo los mejores logros del teatro extranjero, quiso eliminar la pomposidad propia del drama inglés de la época, pero ello sin dejarse atrapar por un rígido esquema del teatro francés. Al mismo tiempo, pretendía una continuación del mejor espíritu dramático inglés —confiesa en todo momento su admiración por Shakespeare— sin caer en los extremismos melodramáticos de los que se estaba haciendo gala en las últimas producciones.

Aunque no son lo mejor de su producción, los dramas heroicos de Dryden resultan los más convincentes del momento: destacan *Aurengzebe* (1675), tragedia

situada en la India; y una de sus mejores obras, *Todo por el amor* (*All for love*), de 1677, tragedia de contenido histórico compuesta a imitación de Shakespeare en su *Antonio y Cleopatra*. Estructurada también en base a la historia que Plutarco nos ofrece, en la obra de Dryden hay un nuevo enfoque y, ante todo —como antes afirmábamos—, una técnica nueva que resulta, quizá, más lograda escénicamente al renunciar a las descabelladas rimas del drama heroico y presentar una cuidada acción desarrollada en verso blanco. Obras menores como sus tragedias *Amor tiránico* (1669) y *La conquista de Granada* (1670) presentan como tema, respectivamente, el martirio de Santa Catalina, princesa cristiana de Alejandría; y la rivalidad de abencerrajes y zegríes siguiendo *Las guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, realizando en esta ocasión la figura de Lindaraja, cuya pasión amorosa domina el drama.

Mayor influjo habría de ofrecer la obra dramática de Dryden en el terreno cómico, especialmente por cuanto logra atinar con el molde que contemporáneamente, y poco más tarde, habría de ofrecer el género. Como para el caso de la tragedia, Dryden se serviría de modelos franceses no sin una demostración de capacidad crítica poco usual; y así, reconociendo en Molière al genio cómico de la época, no cae nunca en el afrancesamiento que podría haber inundado el teatro inglés, logrando para éste un decisivo primer paso en la conquista de una comedia burguesa, madura y moderna. El rasgo más sobresaliente de la comedia de Dryden es su decisiva orientación hacia el moralismo burgués, que habrá de ser característico de este género dramático hasta nuestros días. La más significativa de sus comedias en este sentido —y quizá la mejor de las por él compuestas—, *Matrimonio a la moda* (*Marriage à la mode*), desarrolla ya en 1672 de forma más que convincente —sobre todo, por moderna— un tema que, tomado en este caso de Molière, encontrará similares planteamientos durante largos años en toda Europa: el del amor como fundamento del matrimonio, abierta crítica de la concepción que veía en éste un contrato social:

*d, and we lov'd, as long as we could:
l our love was lov'd out in us both:
r Marriage is death when the Pleasure is fled:
as Pleasure first made in a Oath.*

(«Nos amamos, y nos amamos tanto como pudimos: / hasta que nuestro amor fue por ambos desechado: / pero nuestro Matrimonio ha muerto cuando el Placer ha huido: / fue Placer antes de convertirlo en Juramento»).

b) Poesía

Si poco más arriba afirmábamos que Dryden era esencialmente poeta, no lo

decíamos por los valores de su producción en verso, sino por la claridad expresiva que consigue de una poesía que en pocos casos había atinado durante el siglo XVII con un molde ajustado al pensamiento que encerraba. Sin embargo, poco es el peso específico del pensamiento poético en la obra de Dryden: atezado por una efímera gloria —no por todos reconocida—, se dedicó a una poesía circunstancial y de lucimiento que supone, con mucho, lo mejor del momento.

Forjador del verso por excelencia, Dryden vio grandes posibilidades en la corriente de racionalización poética que ya se vislumbraba desde los poetas «caballeros» (*Epígrafe 4 del Capítulo 7*): aunque autores como Abraham Cowley habían seguido tardíamente la línea emprendida por Donne, lo habitual sería una labor de regularización poética que habría de culminar, justamente, en la de Dryden. Precediéndolo en tal movimiento, Edmund Waller (1606-1687) y sir John Denham (1615-1669) son los más sobresalientes poetas del momento: de poesía fácil y elegante, al segundo se le recuerda de forma muy especial por su obra *La colina de Cooper*, donde la descripción del Támesis se convierte en programa e ideal poético:

and make thy stream

at example, as it is my theme.

Deep, yet clear; though gentle, yet not dull;

without rage; without o'erflowing, full.

(«...y hacer de tu corriente / mi gran ejemplo, como mi tema. / Si profunda, todavía clara; si suave, aún no pesada; / fuerte sin ira; sin desbordamiento, llena»).

La poesía de Dryden, como la de estos poetas, es especialmente descriptiva y narrativa, aplicándose de forma preferente a la presentación de temas contemporáneos que actualmente nos alejan de su obra: así, en su *Annus Mirabilis* (1667), narración poética de la guerra contra los holandeses y el gran incendio de Londres; o en *Canción para el día de Santa Cecilia* (1687), patrona de los músicos, donde expone su concepción de la armonía desde el punto de vista del idealismo neoplatónico. Del mismo corte son poemas como *Religio Laici* y *La cierva y la pantera* (*The Hind and the Panther*), composiciones de tema religioso escritas, respectivamente, en su período «puritano» y «católico», sirviéndose en la segunda de ellas de la fábula a la que más tarde dedicaría un volumen de poesías.

Pero, por su misma inclinación a una poesía de circunstancias modelada según su ideal de claridad expresiva, los mejores logros de Dryden estuvieron en el campo de la sátira, género poético al que da un definitivo empuje en Inglaterra. Su mejor poema satírico es *Absalón y Aquitofel* (*Ambalom and Achitophel*, 1681), que, tras su tramoya bíblica, desvela los acontecimientos políticos del momento, y en concreto la intransigencia de Shaftesbury y la traición de Monmouth. La sátira, plena de humor desembarazado e inteligente, conformaría un modo poético de producción tanto en el aspecto formal como expresivo, por lo que de claridad y exactitud conllevaba. Como

género en cierto modo emparentado con la sátira, las *Fábulas* de Dryden —cuyos asuntos provienen de los clásicos, Chaucer y Boccaccio— presentan nuevamente una depurada técnica de expresión, ajustada y concisa a la vez que guiada por un incipiente racionalismo.

c) *La producción en prosa de Dryden*

Si la Restauración contempla la extensión de la prosa al campo de la ciencia y el pensamiento en general, Dryden suele ceñirse en su producción a un estudio riguroso de la literatura desde el género ensayístico, siguiendo el modelo ya fijado por Montaigne. El más antiguo de ellos, *Ensayo sobre poesía dramática (Essay of Dramatic Poesy)*, recoge expresamente la denominación con que Montaigne bautizó al género a finales del siglo XVI (Volumen III, *Epígrafe 4.e.ii.* del *Capítulo 2*); el mejor, sin embargo, de su producción, lo compondrá al final de su vida: en el *Prólogo* a las *Fábulas* (1700), hay que añadir a su excelente penetración y sagacidad crítica, un estilo desprovisto ya del difuso manierismo que había caracterizado su prosa durante años. Al igual que en su poesía, esta progresiva clarificación expresiva le haría ganar en vigor comunicativo y en espontaneidad, prácticamente desconocidos para la prosa moderna inglesa coetánea.

2. La sátira antipuritana de Butler

Como habrá podido observarse, poco puede decirse en favor de la poesía de la Restauración cuando la misma obra de Dryden, la más representativa de esta mitad del siglo XVII, queda tan sólo en discreta: ése fue, efectivamente, el destino de la poesía inglesa hasta la entrada en escena, en pleno siglo XVIII, de Pope. Sin embargo, debe hacerse una honrosa excepción si consideramos poético todo aquello que presente el verso como molde expresivo, pues el *Hudibras* de Samuel Butler se sitúa en la mejor línea de producción satírica inglesa y logra mayor alcance que la obra de su contemporáneo Dryden, también gran impulsor de la sátira en la Inglaterra moderna.

Samuel Butler (1612-1680), hijo de campesinos, pasó muy joven al servicio de la condesa de Kent como paje; durante estos años se educa y se cree que se dedicó a la pintura, sirviendo hasta 1659 a otras familias nobles. Casado al año siguiente, comienzan a aparecer sus primeros versos.

Su mejor obra es la mencionada sátira *Hudibras* (1662), ataque directo a la hipocresía puritanista, que gozó de gran éxito en la Inglaterra del momento y conoció una continuación del mismo autor en 1664 y otra —con un final insólito— en 1678. De gran efectividad cómica, las aventuras del caballero presbiteriano sir Hudibras y

su escudero Ralpho se nos ofrecen en una presentación contrapuesta que, unida a la intención burlesca, nos recuerda al *Quijote* cervantino. Como en el caso del autor español, la visión de una sociedad de la época, hipócrita y rastrera, está dominada por una ironía cínica que roza el escepticismo y el descreimiento: la sátira de Butler nace de un impulso ingenuo y sincero; no puede creer en la virtud, la lealtad o la religión, y su concepto de la naturaleza humana está directamente relacionado con su experiencia vital en el seno de una sociedad que le repugna e indigna.

De su obra *Genuine Remains*, publicada después de su muerte y en la que se recogen poemas diversos, cabe destacar «El elefante en la luna», crítica de la corte inglesa; el «Diálogo de Cat y Puss», ridiculización de las narraciones heroicas; y sus logrados cien «Caracteres», género en prosa de intención también satírica —con respecto de los distintos tipos sociales del país— muy abundante en Inglaterra.

3. El teatro en la Restauración

Cuando en 1642 se cierran los locales, el teatro inglés se halla en un mal momento: la tragedia y el drama heroico que habían hecho posible la grandeza del género en la época isabelina, no habían encontrado una continuación válida en los primeros años del siglo XVII; y el desarrollo de la perfeccionada escenografía que se puso al servicio del teatro anterior, no iba ahora pareja con un teatro truculento que en nada se parecía al originado en el Renacimiento por Marlowe, primer inspirador del teatro nacional.

En primer lugar, habría que decir que este mismo espíritu nacional no era ya el que lograron descubrir los grandes dramaturgos isabelinos, especialmente por cuanto que una clase burguesa ya asentada habría de ir configurando, según sus propias necesidades y antojos, todas las producciones ideológicas culturales. En Inglaterra, la decisiva orientación de toda actividad al mercantilismo más exacerbado, habría de originar una nueva escala de valores burgueses que determinarían nuevos derroteros para el género dramático, si bien muy lentamente. La reapertura de los teatros con la Restauración en 1660 supondría el paso a la gran escena de los dramas «privados» que habían venido siendo frecuentes en los años anteriores, cuando la representación pública estaba vedada. Y aunque usualmente reaparecieron obras de Ben Jonson y Shakespeare —modernizados según los nuevos tiempos—, sería la comedia la gran favorecida del teatro de la Restauración, el cual, si bien no deja grandes nombres, encamina el género por vías teatrales que habrán de ser también transitadas en prácticamente toda Europa hasta siglos más tarde, adoptando como propia —y tras algunos intentos poco logrados— la comedia de costumbres.

a) *Las primeras comedias burguesas*

De la mano de George Etherege (1635-1691) hubo de llegar a Inglaterra el primer esquema convincente de la comedia de costumbres, que se consolidaría en su transformación en pocos años. Etherege, que vivió durante un largo período en Francia y murió en París, fue un inteligente imitador de Molière, a quien sigue fielmente en sus mejores comedias, *Ella querría si pudiese* (*She would if she could*) y, sobre todo, en *El hombre a la moda* (*The man of mode*), aguda presentación de la afrancesada elegancia del momento cifrada en el poco edificante galanteo amoroso.

Además de superior dramáticamente, la obra de William Wycherley (1640-1717) ahonda de forma más crítica en el mundo cortesano que ya Etherege nos había presentado, si bien ambos pertenecen a una misma escuela presidida por el influjo de Molière. La especial fuerza de Wycherley —lo que, en definitiva, lo separa del francés—, radica en la acentuación, aun dentro de lo cómico, de los rasgos más crudos de la realidad del momento, característica que podría localizarse como resultado de su conocimiento y admiración por la obra trágica de Ben Jonson. De sus cuatro obras *Amor en un bosque* (*Love in a wood*, 1671), *El caballero maestro de baile* (*The Gentleman Dancing-Master*, 1672), *La esposa campesina* (*The country wife*, 1673) y *El sincero* (*The plain dealer*, 1674), son estas dos últimas las mejores, y a la vez las que más claramente denotan el influjo de Molière: *El sincero*, deudor de *El misántropo* francés, podría ser una buena muestra de las diferencias fundamentales entre el autor continental y el inglés, pues mientras el Alceste protagonista de la comedia francesa toma forma dramática desde la delicadeza, el Manly inglés es un personaje huraño, grosero incluso, definido por medio de un perfil fuertemente violento (véase el *Epígrafe 4.d.IV* del *Capítulo 12*).

b) *La comedia de Congreve*

La consagración del género para la literatura inglesa posterior vino de la mano de un extraño talento de su época, William Congreve (1670-1729). Indudablemente, sobrepasa a los dos autores anteriormente presentados en elegancia literaria y, sobre todo, en ingenio, que se echaba en falta en la obra de sus predecesores. Alejado de la profundidad de la que había hecho gala Wycherley, retorna a la intrascendencia de la obra de Etherege, pero a la vez dota a sus comedias de una inusitada brillantez estilística en el diálogo. Conscientemente apartado, por tanto, de la sentimentalidad y el moralismo burgueses, su producción se caracteriza por cierto despego de cualquier valor establecido que no sea el meramente artístico, lo que a su teatro le supuso el descrédito y la consideración de amoralidad (cuando no de irreverencia). Dominada su obra por un humor fina y brillantemente sarcástico, tal estilo prendió en un género que pronto se transformó hacia la espontaneidad y el artificio ingenioso del que gustaron las clases medias inglesas.

La comedia de Congreve queda diferenciada por su perfección formal, por sus aciertos expresivos y estructurales, pero nunca por los escénicos, desdibujados frente

a los estrictamente literarios: se nos aparece ante la vista un mundo brillantemente presentado y descrito cuya única justificación es la bella luminosidad en la que se encuentra envuelto. La constante presencia del dramaturgo como artista y productor de la obra literaria, lastra definitivamente la puesta en escena (por otra parte, idéntica en casi todas sus piezas).

Destacan, con todo, sus comedias *Amor por amor* (*Love for love*), de 1695, y *Así va el mundo* (*The way of the world*), su última obra, cuyo fracaso lo empujó a abandonar la producción dramática en 1700. Si ya la primera sobresale por la habilidad técnica con que construye y distribuye la trama, la segunda — paradójicamente, su mejor obra— consigue mayor espontaneidad y una delicadeza realmente admirable: a su expresión, la mejor de la comedia inglesa de la Restauración, hay que añadir la creación del personaje Millamant, el cual, aun careciendo de relieve, resulta otro de los más logrados caracteres cómicos de la escena inglesa. A sus otras dos comedias *El insincero* (*The double dealer*) y *El solterón* (*The old bachelor*), ambas de 1693, hay que añadir su única tragedia, *La novia enlutada* (*The mourning bride*), de 1697, cuyo valor más destacable son sus altos vuelos poéticos en momentos muy determinados de la acción.

c) Los últimos dramaturgos de la Restauración

Durante el siglo XVIII, la estrechez de miras del moralismo burgués habría de irse adueñando paulatinamente de la escena inglesa, pero antes se debería contemplar todavía la obra de algunos autores que no tropezaron con demasiadas complicaciones al respecto. Es cierto que ya en los últimos años del siglo XVII encontramos voces que comenzaban a poner en entredicho la moralidad del espectáculo teatral: en 1698 Jeremy Collier (1658-1726) publicó su requisitoria *Ojeada sobre la inmoralidad y profanidad de la escena inglesa* (*Short view of the immorality and profaneness of the English Stage*), dejando así sentir la influencia de la opinión de la Iglesia y de las clases medias sobre el teatro del momento; de cualquier forma, la censura de Collier está más guiada por el constreñido moralismo (todavía puritano) de la burguesía inglesa, que por unos inexistentes inconvenientes de tipo religioso.

Las comedias de sir John Vanbrugh y George Farquhar no se encuentran aún determinadas por el moralismo que se irá imponiendo progresivamente en la escena inglesa, pero sí denotan la entrada en cierto orden, ya «dieciochesco», dominado por el sentimentalismo de corte melodramático. Vanbrugh (1664-1726), que fue arquitecto famoso y diseñó su propio teatro, además de ser director, tuvo gran éxito en Londres; su comedia más lograda es *La recaída* (*The relapse*), de 1696, cuyos rasgos de ingenio no esconden una amoralidad licenciosa que escandalizó a los contemporáneos. Farquhar (1678-1707) fue, quizá, mejor dramaturgo, y ello pese a su corta vida; estudiante en Dublín, actuó en una compañía de la que conoció recursos cómicos muy estudiados. *El oficial de reclutamiento* (*The Recruiting Officer*), sátira

de los procedimientos de alistamiento del ejército inglés, y *La estratagema de los petimetres* (*The beaux stratagem*), superposición de diversas condiciones para el galanteo amoroso en Inglaterra, son sus mejores obras, y en ambas aparece por vez primera una óptica de sentimentalidad fuertemente melodramatizada, en especial por cuanto que la contemplación se realiza preferentemente desde el personaje femenino.

4. La prosa inglesa a finales del siglo XVII

Recordemos —como ha quedado dicho en el *Capítulo 7*— que la prosa del siglo XVII supone, en Inglaterra, una profunda transformación con respecto a la producida en la centuria anterior: si la prosa isabelina se había caracterizado por un modelo preferentemente libre, que desembocaría finalmente en un género narrativo cercano a la novela, el puritanismo de los comienzos del siglo que nos ocupa determinaría un esquema rígido y formalmente contenido. Esta orientación será determinante para la evolución del género hasta finales del siglo XVII, pues a ella se uniría un interés progresivamente mayor por un tipo de prosa cientifista y reflexiva del corte de la ya producida por Dryden (véase el *Epígrafe 1.c.* de este mismo Capítulo).

No es por ello gratuito traer aquí a colación la fundación en 1662, a sólo dos años de la Restauración monárquica, de la «Royal Society», especialmente pensada como academia para dilucidación de los problemas científicos que preocupaban y atraían a toda Europa. La literatura inglesa se definía decisivamente en este siglo XVII por su afán de profundidad conceptual y, a la vez, por su necesidad de claridad y corrección: es cierto que no siempre el resultado fue idóneo (o, al menos, no nos lo parece a nosotros, como en el caso de Milton); pero tengamos en cuenta que, ocasionalmente, profundidad y claridad parecen excluirse mediante unos convencionalismos conceptuales y expresivos que eran en su momento menos significativos de lo que hoy queremos creer.

Justamente la prosa recibe como ningún género las preocupaciones del pensamiento de la época, pudiendo ir de lo más especulativo al pensamiento más particular; permanecía en toda ocasión el ideal —consciente o no— de una expresión concisa y rigurosa que atendiera a la forma de hablar natural, más preocupada por los aspectos de lógica comunicativa que por los meramente estéticos propios del lenguaje literario.

a) *La prosa filosófica*

El momento literario coincidió asombrosamente —o quizá fuera su causa— con el mayor esplendor de la filosofía inglesa, que conocería en estos años a algunos de

sus más relevantes cultivadores, todos ellos en magistral sintonía (y, algunos, a la cabeza) con los cambios de pensamiento que la Edad moderna estaba registrando.

I. HOBBS. Amigo de Galileo y educador del futuro Carlos II de Inglaterra, Thomas Hobbes (1588-1679) expuso su sistema filosófico en una trilogía (*De corpore*, *De homine* y *De cive*) que se conformaba, respectivamente, como presentación de su pensamiento físico, psicológico y político. Sin embargo, sería en este tercer apartado donde Hobbes brillaría con luz propia como uno de los mejores teorizadores del tipo de Estado europeo aún por venir.

Su *Leviatán* (1651) es el tratado político donde lleva a las máximas consecuencias sus ideas de tipo moral e incluso físico: convencido del materialismo que dimana de cualquier acto por su misma naturaleza, cree que la persona está en todo momento determinada por una serie de reacciones a impulsos externos, lo cual llevará finalmente, a nivel político, a la anarquía. Partiendo de la convicción de que «el hombre es un lobo para el hombre» («homo homini lupus»), esto es, de que sólo es capaz de atender a su propio ser individual, Hobbes basa la convivencia humana en la fundación de un Estado absoluto; su papel consistiría en definir la moral y el derecho («que establezca el límite de los egoísmos y domine a todos con brazo de hierro»), como única solución al conflicto de anarquía necesariamente resultante del choque de los intereses particulares.

II. LOCKE. Más plenamente filosófico que el de Hobbes, el pensamiento de John Locke (1632-1704) encuentra un molde de expresión bastante menos acertado, pues si es cierto que gana en lucidez, pierde en expresividad literaria. Su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) intenta rebatir la concepción cartesiana de «ideas innatas», para lo cual describe la génesis del conocimiento humano a partir de la experiencia, única forma de entendimiento ulterior de la naturaleza.

A nivel expresivo, la obra de Locke supone un definitivo alejamiento de la prosa filosófica de los moldes estrictamente literarios, recurriendo por vez primera a una exposición de tipo científico que le asegura la interpretación de lo abstracto a través de la aplicación a lo concreto; aun así —o quizá como consecuencia de ello—, su producción fue decisiva para el pensamiento del posterior siglo XVIII, y en especial para el criticismo de Kant.

b) *La prosa narrativa*

Aunque ya ha quedado dicho que la prosa narrativa renacentista no tuvo continuación en el siglo XVII, quizás hubiera que recordar aquí el relativo éxito que acompañó a las traducciones de determinadas narraciones francesas; estas producciones estaban especialmente destinadas a satisfacer los gustos literarios de las clases aristocráticas inglesas (como en el caso de las traducciones al inglés de la obra

de Madeleine de Scudéry, cuyo *Le Grand Cyrus* se haría muy popular a mediados de siglo).

I. BUNYAN. Pero la más grande contribución a la prosa narrativa inglesa vendría de la mano del puritano John Bunyan (1628-1688), soldado en el ejército de Cromwell y predicador, quien se vio en prisión durante doce años al negarse a aceptar la Restauración monárquica. Sin casi otra cultura que su displicente, continua y pseudomística reflexión sobre la Biblia (Bunyan es el prototipo de toda una clase compuesta por los inadaptados puritanos, quienes veían de pronto minadas sus aspiraciones), el éxito de la obra es sintomático de hasta qué punto habían calado los presupuestos puritanistas en la masa de la población inglesa.

Su primera obra, *Gracia abundante para el mayor de los pecadores* (1666), describe los incidentes que lo llevaron a su profunda conversión; de gran interés psicológico, nos refiere en forma de confesión sus luchas espirituales, sus tentaciones y sus sufrimientos antes de llegar a la paz y la serenidad de la fe sinceramente enraizada en la experiencia propia.

Su mejor obra es *El caminar del peregrino* (*The Pilgrim's Progress*), escrita en la prisión y publicada en 1678, con una segunda parte de 1684. En ella nos traza alegóricamente «la visión de la vida como si fuera la narración de un viaje»: Cristiano, habitante de la Ciudad de la Perdición, es exhortado por el Evangelista a salir a la Ciudad Celeste; atraviesa el Pantano de la Desesperación, el Valle de la Sombra de la Muerte y la ciudad donde se halla la Feria de las Vanidades, cuyas provocativas tentaciones rehúye; llega finalmente a un lugar fresco rico en flores y frutos, cercano a los jardines de las Montañas Deliciosas y a las torres de la Jerusalén Celeste, ciudad de la salvación y la felicidad, última y anhelada meta de Cristiano. En la segunda parte la esposa y los hijos del protagonista, guiados por el Gran Corazón, emprenden el mismo camino y viven idénticas aventuras hasta reunirse con Cristiano. La obra, muy popular en el mundo de habla inglesa, ha conseguido una gran difusión y su funcionamiento casi melodramático ha conmovido a gran número de lectores durante largos años, pese a que hoy su interés radica exclusivamente en su sentido histórico en un determinado contexto religioso.

Se podría recordar también de Bunyan su relato *La vida y muerte del señor Badman* (*The life and death of Mr. Badman*), publicada en 1680, complemento casi necesario y ejemplificador de *El caminar del peregrino*. En ella se nos presenta al señor Badman (literalmente, «Malvado»), negociante perverso que finalmente muere sin arrepentirse de sus pecados y se condena por su mala vida. Técnicamente, su interés radica en la presentación del asunto a través del relato de Wiseman («Sabio») y las observaciones de Attentive («Atento»).

II. OTROS NARRADORES. Destacan igualmente en el panorama de la prosa narrativa una serie de autores que se dedicaron de forma preferente a la novela breve según era

entendida desde el Renacimiento italiano: de ella deriva el molde expresivo e incluso el argumento (mediante el que se presenta a un héroe más o menos individualizado que hace frente a una serie de aventuras); pero busca ahora el género una mayor racionalización, pretendiendo una novela que tenga algo de «tesis».

Ése es el caso de *Oroonoko*, de la curiosa mujer Afra Behn, donde el cierto bucolismo que todavía impregna el marco no impide una literaturización del mito del «buen salvaje»: el esclavo apresado para trabajar en la Guayana resulta, en contraposición, más caballeroso —noble, humano— que aquellos a los que sirve. Cercano al tema, el breve relato de *La isla de Pinos*, de Henry Neville, se acerca en su argumento al posterior *Robinson Crusoe* de Defoe; sin embargo, falta ese afán por demostrar el ingenio civilizador humano ante la necesidad, constituyéndose como una simple narración de aventuras bastante desdibujadas donde la naturaleza «civilizada» aparece en su condición más paradisíaca.

c) *Memorias y diarios*

El recurso a la intimidad propia como tema literario había aparecido ya en la primera mitad de este siglo XVII como necesidad ante el descubrimiento de la existencia (y, ante todo, de la experiencia) como realidad humana primera e indiscutible. En una época, por otro lado, que había salido más menos airoosamente de un momento de grandes convulsiones y agitaciones políticas y religiosas, no es de extrañar que algunos autores se apliquen a la descripción de sus propias impresiones sobre los sucesos de la época.

I. EVELYN. John Evelyn (1620-1706) fue un rico gentilhomme que viajó por Europa y vivió en la corte de la Restauración: menos «cortesano» y aristocrático de lo que en su época se pudiera pensar, estuvo interesado por los aspectos de la vida social y científica del Continente. Sus *Memorias* nos dan idea de una existencia reposada y tranquila, pero en contraposición nos ofrece una de las mejores muestras de la prosa artísticamente elaborada de la época: culto y elegante, se preocupa por la construcción de la frase y por el vigor descriptivo, de los cuales carecen muchos de los diarios y memorias contemporáneos.

II. PEPYS. El *Diario* de Samuel Pepys (1633-1703) tiene, literariamente, mucho menos valor que el de Evelyn; sin embargo, una serie de circunstancias han confluído para darle mayor relieve: escrito en clave, ésta no fue descifrada hasta 1825; el interés del Romanticismo por una vida descrita en toda su crudeza, unida a la importancia del personaje —Pepys fue creador de la Marina Real y presidente de la Royal Society—, hicieron posible la sobrevaloración de sus escritos.

Presenta, por contra, la ventaja de no haberse pensado para la publicación: sin ningún pudor, sin respeto de ningún tipo y con una objetividad envidiable —extraña a

un diario personal—, nos ofrece desde diversas ópticas un impúdico retrato de sí mismo, en ningún momento idealizado. Nos encontramos ante algo cercano a lo que hoy entendemos por petimetre dieciochesco, cuyas preocupaciones están muy lejos de la presentación de problemas comunes realizada por Evelyn.