

Warning Concerning Copyright Restrictions

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyright material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction not be "used for any purposes other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that use may be liable for copyright infringement.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y
Nilagón RODRÍGUEZ CÁCERES: Las épocas
de la literatura española, Barcelona,
Ariel, 2002.

CAPÍTULO 3

EL RENACIMIENTO

1. El Renacimiento y su época

1.1. EL CONCEPTO DE RENACIMIENTO

La palabra y el concepto de Renacimiento fueron lanzados al mundo de la historiografía en 1860 por Jacob Burckhardt [CRI]. Se crearon para aludir a la cultura italiana del *quattrocento*, ligada al humanismo y al redescubrimiento de la antigüedad clásica. Sus rasgos esenciales los hemos enumerado y descrito en el capítulo anterior [vid. 1.3 y 1.4]. Señala Ynduráin [HRE, 9] que «así como el Humanismo es una categoría histórica, un concepto existente en un momento determinado, no sucede lo mismo con el concepto de Renacimiento, que es una categoría historiográfica lábil». Burckhardt [CRI] lo formuló en contraposición al de Edad Media, espigando los rasgos de la cultura del siglo xv italiano que le parecieron positivos. La misma palabra *renacimiento* es una metáfora optimista y esperanzada, que puede aplicarse y se ha aplicado a otros momentos históricos y culturales. Nosotros vamos a designar con este nombre a la mayor parte del siglo xvi (1517-1598 aproximadamente). Es una época en que triunfan en España y en el resto de Europa ciertas ideas y formas creadas por el humanismo italiano, y, al difundirse, evolucionan y se alteran para constituir lo que será el paradigma del arte clásico occidental.

Hay un haz de rasgos que definen esta situación: la asimilación y nacionalización del humanismo, el triunfo de las lenguas vernáculas como vehículo de expresión literaria, la reforma religiosa, la resurrección de los ideales caballerescos, el nuevo y más fecundo influjo italiano, la formación del ideal clásico en las artes...

1.2. EL NUEVO HUMANISMO Y LAS LENGUAS VERNÁCULAS

Como vimos en el capítulo 2, 1.6, la aproximación al humanismo es relativamente temprana en España, pero su implantación real no llega hasta finales del siglo xv, cuando Nebrija consigue debelar la barbarie y pone en circulación sus *Introducciones latinae*. Nuestro filólogo precede en unos

años a una espléndida generación de humanistas europeos que brillarán en las primeras décadas del siglo XVI: Guillaume Budé (1468-1540) en Francia, Erasmo de Rotterdam (1466-1536) en los Países Bajos, Johannes Reuchlin (1455-1522) y Felipe Melancton (1496-1560) en Alemania, Tomás Moro (1474-1535) en Inglaterra... Muchos de ellos se verán involucrados e incluso perderán la vida en el torbellino de la reforma religiosa.

En España la fundación de la universidad de Alcalá (1508), consagrada a los estudios teológicos, dio un fuerte impulso a las humanidades, necesarias para el análisis y comentario de las sagradas escrituras. Durante el reinado de Carlos I, el interés humanístico creció, pero se desplazó de los reinos peninsulares a las posesiones de la corona en Flandes e Italia. El emperador protegió a Erasmo, y Felipe II puso particular empeño en promover una nueva edición de la *Biblia*, cuya alma fue Benito Arias Montano; pero el equipo filológico y tipográfico que hizo posible la *Biblia regia* (1568-1572) no trabajó en España, sino en Amberes, en torno a las oficinas impresoras de Plantino.

El éxito de las *Introductiones* de Nebrija las convirtió en texto básico y único de la enseñanza gramatical en España. Este monopolio (en muchas universidades se prohibió utilizar cualquier otro método) constituyó «el pecado original» de nuestro humanismo [Gil: *Pshe*, 98-116]. Los coetáneos del emperador reaccionarán contra esta situación. Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* dedica durísimas críticas a Nebrija; Juan Lorenzo Palmireno, el Brocense, Pedro Simón Abril y otros discrepan de sus métodos, pese a lo cual el *Antonio*, como se llamaba popularmente a su manual, siguió en su posición de predominio y probablemente constituyó una rémora para el desarrollo de los estudios en España.

El libro de Luis Gil [*Pshe*] está sembrado de anécdotas que muestran la lucha de nuestros humanistas contra un medio hostil, que les retira los presupuestos imprescindibles para el fomento de la educación, que sospecha de su ortodoxia y que los minusvalora frente a los juristas y teólogos. Sin embargo, la simple existencia de multitud de reclamaciones de los gramáticos revela hasta qué punto el gremio había crecido y se había extendido por el mundo cultural español.

Aunque nuestro humanismo latino sea más pobre que el de otros países europeos, no podemos olvidar que publican estudios gramaticales, entre otros, Pedro de Torres, Pedro Simón Abril, Juan de Maldonado, Francisco de Thámara, Andrés Sempere, Juan Oliver, Juan Torrella y el Brocense (*Minerva*, 1563, acrecentado en 1587 con las *Veræ brevesque Gramatices Latinae institutiones*). Algunos de estos manuales están redactados en español. Incluso el griego cuenta con artes de Arias Barbosa, Francisco de Vergara...

La creación literaria es amplia, pero dispersa: abundan los panegíricos, las dedicatorias, la poesía de ocasión... No hay que olvidar textos más extensos como *Thalycristia* (1522) de Álvaro Gómez de Ciudad Real, *Humanæ salutis monumenta* (1571), *Poemata* (1589) de Benito Arias Montano, etc. [vid. Alcina: *PIRE*]. Hay que contar con la *Hispaniola*, pieza dramática de Juan de Maldonado, y el espléndido conjunto de las obras de Juan Luis Vives escritas en el exilio flamenco.

En las disciplinas académicas el uso del latín está más generalizado. Parte de la historia se escribe en esta lengua: desde *De motu Hispaniæ* de Juan de Maldonado a la *Historiæ de rebus Hispaniæ libri XXX* (1592) del padre Mariana, y lo mismo ocurre con el derecho (Francisco de Vitoria) o la teología (desde las *Annotaciones contra Erasmum* de Diego López de Zúñiga a la mayor parte de la obra académica de fray Luis de León).

Sin embargo, el siglo XVI es, incluso en Italia, una época de reivindicación de las lenguas vernáculas. Con razón, Ynduráin [*HRE*, 485] subraya que el auténtico Renacimiento literario coincide «con el acabamiento del ciclo del humanismo *alla italiana*», es decir, con el desprestigio del exclusivismo latino. En la patria del Renacimiento el parto de la literatura en lengua vulgar fue trabajoso; pero en España, donde el romance vernáculo tenía una sólida tradición (en parte por el escaso dominio del latín), el español se impuso en el uso literario y aun en el científico: los historiadores de Indias, botánicos como el doctor Laguna, sicólogos como Huarte de San Juan, místicos y teólogos... escriben en su lengua materna. Apologías y panegíricos del castellano se encuentran a lo largo de todo el siglo. Desde la temprana fijación de la *Gramática* de Nebrija al *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, los escritos de fray Luis...

El fenómeno no es exclusivamente español. La floración de la literatura italiana en toscano (Ariosto, Maquiavelo, Aretino, Bembo, Castiglione, Tansillo, los Tasso...) es del siglo XVI. De este momento son las célebres *Prosas sobre la lengua vulgar* (1500-1525) de Pietro Bembo o el *Diálogo sobre la lengua* de Maquiavelo. En Francia, Francisco I empieza a usar el francés en los actos públicos y Du Bellay escribe su *Defensa e ilustración de la lengua francesa* (1549). Las traducciones bíblicas de Lutero (1534) convierten al alemán en lengua de cultura.

A la vista de este panorama, no parece prudente limitar la consideración de nuestro humanismo a la producción en latín. En España hay muchas personas cultas que quieren tener los textos clásicos en su lengua. Por eso son fundamentales las traducciones. Hay que recordar al jovencísimo Fernán Pérez de Oliva, que vierte a Sófocles y Plauto al español; a Pedro Simón Abril, que traduce a Terencio; a Juan de Timoneda, que recrea y adapta a Plauto; a fray Luis de León, que además de tener una amplia producción latina, se convierte en «el primer poeta humanista español en lengua vulgar» [A. Blecua: *Ep/L*, 99]. Traduce a Virgilio y Horacio cifiéndose a los originales y dándoles, al tiempo, «naturaleza castellana». Sus versiones, como el resto de su poesía, no se imprimen en vida, excepto las cuatro odas de Horacio que incluye el Brocense en sus *Anotaciones* a Garcilaso. Corren manuscritas y suscitan la naturalización de un género: el de la oda horaciana; «por esta vía, fray Luis de León se erige en pórtico de la clasicidad en España, en una de las fuerzas principales que impulsa ejemplarmente el Renacimiento» [Lázaro Carreter: *FLC*, 20].

Ese humanismo en lengua española también será cultivado por los poetas sevillanos y ayudará a conformar la literatura de la segunda mitad del siglo.

1.3. ERASMISMO Y REFORMA

Al entrar en la Edad Moderna, había en occidente una necesidad de renovación religiosa. Sin duda, los vicios y excesos introducidos en la curia romana y los usos y costumbres del clero propiciaban los movimientos de reforma. Se ha señalado la destacada intervención de Cisneros como regenerador de la Iglesia española, papel que Bataillon [EyE, 1-10] reduce al de enérgico reformador de su propia orden, la de los franciscanos, aunque subraya cómo en su tiempo también se producen cambios entre los dominicos y en otras instancias eclesiales. Desde tiempo atrás existían corrientes de espiritualidad afines a la reforma que se fraguó a principios del siglo XVI [vid. Ansensio: *Ecea*].

Cisneros se propuso elevar la formación del clero y dar nuevo impulso a los estudios teológicos. A ese fin obedeció la fundación de la universidad de Alcalá, a la que invitó al más notable de los reformadores de ese momento: Desiderio Erasmo (1466-1536), que no acudió a la llamada (es célebre su frase «Non placet Hispania»). Probablemente su rechazo se debió al carácter excéntrico de la península y a un vago antisemitismo: España, país en el que hasta hacía algunos años florecían las aljamas judaicas y que aún tenía en su territorio importantes bolsas de población musulmana, era —en su concepto— poco menos que tierra de infieles [vid. Bataillon: *EyE*, 77-82].

Sin embargo, los escritos y la doctrina de Erasmo estaban destinados a tener un amplio eco entre la intelectualidad española. En parte porque el rey Carlos I, flamenco de nacimiento, reforzó las ya viejas relaciones entre Castilla y los Países Bajos, y puso en primer plano a la figura más notable del humanismo en aquellas tierras. No en vano Erasmo le había dedicado su *Educación del príncipe cristiano* (1516).

La fama internacional de Erasmo se cimentó en los *Adagios* (1500; 2.ª ed., 1508), creció con el *Elogio de la locura* (1511) y alcanzó notoriedad, no exenta de polémica, con la edición bilingüe (texto griego y nueva traducción latina distinta de la *Vulgata*) del *Nuevo testamento* (*Novum instrumentum*, 1516), al que siguieron unas audaces *Anotaciones*.

El ideario erasmista, que nunca se ofreció sistematizado, pero que no es difícil de espigar entre estos escritos [vid. Bataillon: *Ee*, 141-161], aspira a la recuperación de la espiritualidad primitiva. La fe en Cristo es la piedra angular de la vida religiosa y de ella se derivan los principios morales que la informan. Hay que acudir siempre a su palabra. La enseñanza evangélica se antepone a la tradición y a los santos padres. Por eso es necesario divulgar entre el pueblo los textos neotestamentarios.

Cree en el cuerpo místico de Cristo, del que forman parte todos los cristianos. Aboga por una relación más intensa e íntima con la divinidad y recomienda la oración mental frente a la oral y a las ceremonias y rituales, en que ve un poso de judaísmo no depurado. Aunque no se pronuncia abiertamente, puede percibirse cierta tibieza en la aceptación del dogma de la Trinidad.

Atacó los abusos de las órdenes religiosas, en particular las mendicantes, y se burló de la incultura de monjes y clérigos. Criticó también determinadas prácticas simoníacas de las autoridades eclesiásticas.

Muchas de estas doctrinas eran compartidas por amplios sectores de la Iglesia. Incluso había órdenes religiosas (beneditinos, jerónimos...) que respaldaban los escritos erasmianos. Era fácil, sin embargo, establecer conexiones con ciertas tendencias heterodoxas de la época. La oración mental y la espiritualidad desprovista de ceremonias se vincularon con la herejía de los alumbrados, con los que también guardan relación algunas manifestaciones posteriores del misticismo español. Las sátiras contra viejos abusos de la Iglesia romana, la búsqueda de una piedad desnuda de ritos, la idea del clero como predicador de la palabra de Cristo, el rechazo del escolasticismo... permitieron identificar en ocasiones a Erasmo con algunos aspectos de la reforma en rebeldía desatada por Martín Lutero (1483-1546).

Como es sabido, este agustino fijó en la iglesia del castillo de Wittenberg noventa y cinco tesis de discusión sobre la eficacia de las indulgencias papales. El conflicto empezó, pues, por un asunto muy caro a Erasmo: la crítica de la compraventa de bienes espirituales. A esto siguieron cuestiones más graves, como la discusión de la autoridad del papa y del concilio, y la negación del rito de la confesión, al que Lutero opone un acto íntimo de renovación espiritual en el que se reconozca nuestra condición corruptible y se busque la salvación, no por nuestros méritos, sino por la fe en Cristo. Lutero fue excomulgado en 1520 y proscrito del imperio por la dieta de Worms (1521). Sin embargo, engendró un movimiento de adhesiones espirituales y políticas, al calor del deseo de autonomía del clero alemán y del capitalismo centroeuropeo, que veía en la ortodoxia romana un freno centralizador y feudalizante.

La reforma de Lutero se hizo fuerte en los territorios del emperador y adquirió nuevas y más atrevidas formulaciones. El calvinismo, además de los aspectos puramente teológicos, puso especial énfasis en la proyección de la religión sobre la ética civil, lo que dio como resultado algunos de los rasgos más relevantes de las modernas sociedades capitalistas: el puritanismo, la filantropía, la moral del trabajo y el ahorro (justifica teológicamente el lucro comercial e industrial al considerar que los bienes materiales son un signo de la bendición divina). El anapbatismo, por el contrario, pretendió una radical subversión del orden social y económico, simultánea a una profunda reforma religiosa. Fue objeto de feroz represión por parte de los príncipes alemanes que apoyaban a Lutero y por parte de la jerarquía católica y del imperio. Influiría sobre la concepción religiosa del español Miguel Servet, cuyas doctrinas antitrinitarias y la voluntad de devolver el cristianismo a su primitiva pureza (su libro más significativo es *Christianismi restitutio*) lo llevaron a la hoguera en la Ginebra calvinista, tras haber sido condenado también por las autoridades católicas.

La reforma anglicana responde a coordenadas distintas. El enfrentamiento entre Enrique VIII y el papado se aprovechó para transformar la moralidad católica y crear una Iglesia autónoma favorable a los intereses nacionales y del naciente capitalismo.

Entre los seguidores y aliados de Lutero y los reformadores se contaron discípulos directos de Erasmo, como Felipe Melancton (1497-1560), o humanistas formados bajo su influjo, como Juan Zwinglio (1484-1531).

El erasmismo fue una doctrina permanentemente cogida entre dos fuegos: se vio «obligado a hacer frente a un mismo tiempo a los papistas intransigentes y a los luteranos irreductibles» [Bataillon: *EyE*, 230]. Para no verse acusado de connivencia con la herejía, Erasmo tuvo que marcar lo que de ella lo separaba, en especial la doctrina luterana de la predestinación, a la que combatió en 1524 con *De libero arbitrio* («Sobre el libre albedrío»). A pesar de las ambigüedades y de las fintas con que trató de sortear las amenazas de varia procedencia [vid. Bataillon: *EyE*, 150-154], este opúsculo supuso la ruptura del humanismo con el agustinismo radical protestante que anula al hombre y lo deja todo en manos de Dios. Lutero replicó un año después con su *De servo arbitrio*.

Erasmo era un humanista, un intelectual, escéptico aunque piadoso, y no tuvo nunca el entusiasmo y la ceguera y terquedad que necesitaba el hombre de acción en los años turbulentos que le tocó vivir. Su estrella brilló y se eclipsó al compás de los acontecimientos políticos, en los que intervino mucho menos de lo que cabría esperar de su prestigio intelectual. Su fama e influjo crecieron hasta 1517, momento en que la rebelión luterana contra Roma pareció dar la razón a quienes auguraban que los críticos y reformistas habían de derivar inevitablemente en cismáticos y revolucionarios. Erasmo se vio obligado a hacer protestas de su fidelidad al papado y a mantenerse un tiempo retraído. Sin embargo, el apoyo de la corte imperial propició que el influjo creciera en los años siguientes. La idea de buscar un acuerdo entre Roma y los protestantes, la necesidad de convocar un concilio que volviera a reunir a los hermanos separados ponían el erasmismo en el fiel de la balanza. Pese a esa posición de privilegio, Erasmo se abstuvo de participar en las dietas de Worms (1521), de Augsburgo (1530), de Ratisbona (1532)..., en que se trató de atajar las guerras de religión.

En España contó con el apoyo del inquisidor general, Alonso Manrique, hermano del autor de las *Coplas a la muerte de su padre*; de Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago y más tarde de Toledo, y de altos funcionarios como Alfonso de Valdés. El claustro de Alcalá era mayoritariamente favorable y un nutrido grupo de humanistas estaban difundiendo sus doctrinas: Juan de Maldonado, Juan de Vergara... Las traducciones españolas de sus obras, impresas tanto en la península como en Amberes, se sucedieron: *Tratado de cómo se queja la paz* (1520) de Diego López de Cortegana, *Enquiridión o manual del caballero cristiano* (1526?) de Alonso Fernández de Madrid, *Coloquios familiares* (1529) de Alonso de Virués, *Aparejo de bien morir* (1549) de Bernardo Pérez de Chinchón, *Apotegmas* (1549) de Juan de Jarava...

El enfrentamiento de Carlos V con el papa y el famoso saqueo de Roma (1527) dieron alas a estos reformadores. La cancillería del emperador se encargó de justificar el asalto.

Los erasmistas, confundidos a veces con los alumbrados, por su común insistencia en la piedad íntima, sufrieron diversas persecuciones. Pero se trató de hechos concretos, inducidos con frecuencia por odios personales. Incluso en el momento en que las disensiones religiosas habían enconado

los espíritus y arrinconado a los ánimos conciliadores, el erasmista Francisco de Encinas dedicó al emperador el *Nuevo testamento* (1543), traducción del *Novum instrumentum* erasmiano, que no llegó a circular debido a la censura inquisitorial, y Furió Ceriol publicó su *Bononia* (1556) en defensa de las traducciones bíblicas cuya prohibición había renovado el índice inquisitorial de 1551.

La reforma luterana tuvo algunos seguidores en España, pero fue extirpada sin dificultades por la Inquisición. El erasmismo, en cambio, ejerció su influjo hasta que, muerto el emperador, perdida definitivamente la esperanza de reconciliación ecuménica, el concilio de Trento confirmó las tesis de sus enemigos.

Para el estudio de conjunto de esta materia, deben consultarse los trabajos de Lortz [*Hr*] y Delumen [*R*].

1.4. LAS GUERRAS DE RELIGIÓN Y LA CONTRARREFORMA

El concilio de Trento (1545-1563) se convoca cuando ya las posturas de católicos y protestantes se han afianzado y resultan irreconciliables. Un año después de su inauguración, estalla la guerra entre el emperador y la Liga de Esmalcalda y, con ella, una serie de conflictos religiosos que ensangrentarán Europa durante la segunda mitad del siglo renacentista. Trento reafirma contundentemente las doctrinas de la ortodoxia romana: refuerza la autoridad papal; renueva, hacia la austeridad y la rigidez, la moral católica; mantiene el carácter sacramental de la confesión oral; pone énfasis en el ritual y la ceremonia; mantiene la tesis del libre albedrío y rechaza la justificación por la fe sin obras; reitera la vieja prohibición de traducir la *Biblia* a las lenguas vulgares, y somete la interpretación de los textos sagrados a la tradición de la Iglesia. Y, por lo que respecta a las artes, las orienta hacia fines apologeticos y propagandísticos de las verdades de la fe.

España, la potencia hegemónica del momento, se convierte en el principal valedor de esta reforma católica. Ya en 1530 Ignacio de Loyola había fundado la Compañía de Jesús, precisamente con la intención de servir al papado en la propagación de su doctrina. La Inquisición ha adquirido autonomía y el nuevo inquisidor general, Fernando Valdés, endurece la persecución contra todo atisbo de herejía.

Con el fin de preservar a los españoles de semejantes contagios, Felipe II publica una pragmática en 1559 por la que prohíbe que «ningún natural de estos reinos vaya a estudiar fuera de ellos». El rey prudente no quería tener en casa las guerras que desgarraban el imperio y que unos años después sacudirían Francia (Noche de san Bartolomé y guerra civil, 1572-1574). No pudo evitar, sin embargo, que el conflicto se desatara en los Países Bajos. Ese año de 1559 el inquisidor Valdés publicó su índice, en el que se prohibían o expurgaban obras literarias que hasta entonces habían circulado con entera libertad.

1.5. EL CABALLERO Y EL CORTESANO

El siglo XVI representa una cierta recuperación intelectual de los ideales caballerescos y de la liturgia que los acompaña. La desbordante y a veces disparatada fantasía de estas narraciones prende entre los lectores de la primera mitad del siglo. En Italia, tras el *Morgante* (1482-1483) de Luigi Pulci y el *Orlando enamorado* (1487) de Mateo Boiardo, surge el gran poema épico que, desde la ironía, se entrega al placer de la aventura: *Orlando furioso* (1516; 2.ª ed., 1521) de Ludovico Ariosto (1474-1533). Con sus cantos a las damas, caballeros, armas y amores llenará todo el siglo y aun los siguientes. Pocos años antes, la edición del *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo había resucitado la estirpe de estos paladines y engendrado una larga saga que penetra en el siglo del Renacimiento, alcanza a Portugal (*Memorial de las proezas de la segunda tabla redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, 1567) y llega hasta la culta Italia, donde Bernardo Tasso publica en 1560 su *Amadigi*.

La corte del emperador está empapada de estas fantasías caballerescas. Y es el propio Carlos V el que promueve la traducción de *Le chevalier délibéré* de Olivier de la Marche, que lleva a cabo en quintillas el poeta Hernando de Acuña con el título de *El caballero determinado* (1533) y que se reproduce hasta cuatro veces en veinte años.

El mantenimiento del gusto por la caballería se ha justificado por las relaciones dinásticas del emperador con la corte de Borgoña, paradigma de los últimos esplendores del Medievo. Además, algunas otras circunstancias históricas invitaban a compenetrarse con el mundo fabuloso de las caballerías. La misma corte itinerante de Carlos I, su participación personal en batallas, la permanente amenaza del imperio otomano, la conquista y colonización de América... se presentan como una verificación de los lances de las novelas. Los prodigios que encierran las nuevas tierras, la sorprendente visión de animales y plantas desconocidos, de gentes e imperios con insólitas costumbres... recuerdan permanentemente a los soldados las aventuras de Amadís y otros paladines.

El humanismo había establecido una frontera entre la vida intelectual, que incluía la política ciudadana, y el mundo de las armas y la acción. Al empezar el siglo XVI, se traza un nuevo modelo en el que se funden el caballero y el letrado. Su paradigma se encuentra en *El cortesano* (1528) de Baldassar di Castiglione, pronto traducido al español por Juan Boscán (1533). Recomienda tanto el manejo de las armas, en la guerra y en la paz, cuanto el hablar y escribir con gracia y sin afectación, el conocer la música y saber conversar adecuadamente. Y aún se alarga a describir una perfecta dama, que ha de tener «noticia de letras, de música y del pintar». Como se ve, la cultura ya no es exclusiva de los gramáticos, sino que se debe extender a las clases privilegiadas y enriquecerse al contacto con otras actividades.

La hegemonía militar y política de la corona española propicia el resurgir del espíritu caballeresco, pero fundido con el interés por la cultura. A lo largo del siglo renacentista, abundan los soldados poetas y los conquistadores que se transforman en cronistas de Indias. Hombres de acción que dan

una peculiar inflexión a la creación literaria, muy alejada, aunque no enteramente ajena, de la de los cancilleres y secretarios de cartas latinas. Algunas figuras ilustrísimas ejemplifican este maridaje: Garcilaso de la Vega, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza, Hernán Cortés, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco de Aldana...

1.6. EL INFLUJO ITALIANO ASIMILADO

La creación literaria del Renacimiento español se nutre de una cuádruple aportación: la literatura popular (romances, villancicos, refranes, cuentos folclóricos), los modelos clásicos (en particular los latinos: Virgilio, Horacio, Séneca), el influjo bíblico y la asimilación de la literatura italiana. Se trata de una incorporación de signo muy distinto a la que hubo en el siglo XV. Mena, Santillana, Imperial... absorbieron con tal avidez los modelos italianos y clásicos, que se empacharon y no pudieron digerirlos.

En el siglo XVI el proceso es otro. En parte, porque la misma Italia ya ha asimilado su propia literatura. Boscán y Garcilaso adoptan el endecasílabo cuando existe una pléyade de poetas petrarquistas italianos. Gracias a la intuición de Garcilaso, el petrarquismo se integra en nuestra cultura de una vez y perfecto. A partir de la publicación en 1543 de sus *Obras*, se crea una corriente que ya no conocerá retroceso. Incorpora dos versos esenciales: el endecasílabo común (con acento dominante en cuarta o sexta sílaba), con sus múltiples variedades, y el heptasílabo. Fija combinaciones estróficas que serán el cauce expresivo para varios siglos de poesía: soneto, estancia o canción italiana, tercetos encadenados, octavas reales, versos blancos... Y fija la lira, siguiendo los pasos de algunos poetas italianos coetáneos. El endecasílabo recreado por Garcilaso se convertirá en uno de nuestros versos nacionales y en el instrumento más adecuado para los asuntos graves y para los géneros de raigambre clásica que se introducen también en ese momento: la epístola, la égloga, la elegía, la oda, la poesía narrativa...

Como recuerda Prieto [*Pe*, I, 30], estos géneros no están representados en el *Canzoniere* petrarquesco. Esa riqueza y variedad es fruto maduro de la poesía renacentista. Friedrich [*Eli*, II, 4] señala, al hablar de la lírica italiana del siglo XVI, cómo el rótulo de petrarquismo que se le suele aplicar no es injusto, pero resulta insuficiente. Pietro Bembo (1470-1547), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Giovanni della Casa (1503-1556), Luigi Tansillo (1510-1568) y Torcuato Tasso (1544-1595) aportan novedades formales y conceptuales que no están en Petrarca. Integran plenamente el platonismo de Marsilio Ficino en los temas líricos de su modelo; desarrollan los motivos cortesanos, los juegos epigramáticos de Catulo, Marcial o la *Antología griega* y —añadimos nosotros— ensanchan el mundo y los modos poéticos con los ejemplos de Virgilio (églogas, poemas épicos) y Horacio (odas, sátiras, epístolas...).

Este petrarquismo, que es Petrarca y mucho más, se incuba en Italia a principios del siglo XVI y se extiende rápidamente por el resto de Europa. A Portugal llega a través de los ensayos de Francisco Sá de Miranda (1481?-1558) y, sobre todo, gracias al influjo de Garcilaso en el propio Sá de

Miranda, Antonio Ferreira (1528-1569), Diogo Bernardes (1530?-1595?) o Luís de Camões (1524?-1580). En Francia, Pierre Ronsard (1524-1585) introduce la lírica renaciente a la italiana y reúne en torno a sí a un brillante grupo de poetas autodenominado «La Pléiade», entre cuyos miembros se cuenta Joachim Du Bellay (1525-1560). Incorporan el endecasílabo, pero cultivan con asiduidad el alejandrino, que sigue siendo el verso francés por excelencia. También llega a Inglaterra en la segunda mitad del siglo de la mano de Edmund Spenser (h. 1552-1599) o Philip Sidney (1554-1586). En este periodo se fragua el endecasílabo blanco, que habrá de ser el instrumento métrico del teatro isabelino.

La asimilación del petrarquismo es paralela a la incorporación de la narrativa caballeresca (los *Orlandos* de Boiardo y Ariosto) y de la novela pastoril con la *Arcadia* (escrita antes de 1481) de Jacopo Sannazaro, cuya estructura y motivos se difunden por toda Europa, impulsados por los humanistas del quinientos, que admiraban en ella, además de su estilo cincelado y perfecto, su análisis de las pasiones humanas.

El cuento o *novella*, al modo del *Decamerón* de Boccaccio, se cultivará profusamente en Italia: Mateo Bandello (1490-1560), Giambattista Giraldis Cintio (1504-1573)... Estos relatos son traducidos y adaptados al francés, al español y al inglés. Están en la base del nacimiento de la moderna novela corta [vid. capítulo 4, 5.3] y aportan argumentos y motivos a otros géneros, en especial el teatro.

También en la evolución de la escena y la dramaturgia tuvo mucho peso el influjo italiano. Las comedias de principios de siglo de Ariosto o Maquiavelo, de inspiración clasicista, y el teatro caricaturesco y popular de Il Ruzzante (1502-1542) prepararon el terreno para el desarrollo del género dramático en las postrimerías de la centuria y en el siglo XVII.

1.7. HACIA EL IDEAL DE BELLEZA CLÁSICA

Los humanistas del siglo XV entrevieron el ideal de belleza de la antigüedad y lo trasladaron a sus escritos y a sus obras plásticas. Leon Battista Alberti (1404-1472) publicó varios tratados sobre los ideales clásicos del arte: *De la pintura*, *De la estatua* y, sobre todo, *De la arquitectura* (*De re aedificatoria*, 1452, difundido a partir de 1472), en que exponía y reelaboraba las concepciones de Vitruvio. Él mismo construyó importantes muestras de esos nuevos edificios de inspiración romana, que emplean el arco de medio punto y la bóveda, que resuelven el conjunto como una abstracción espacial unitaria conformada por el juego de simetrías, la pureza de líneas, la grandeza y armonía de las proporciones. Las ideas de Alberti se proyectaron sobre el siglo XVI y, con las aportaciones de Donato Bramante, Brunelleschi, Miguel Ángel..., conformaron no sólo las construcciones más sobresalientes de la época, sino todo un ideal artístico que reaparecería de forma recurrente en los siglos posteriores.

Un papel similar desempeñan en el campo de la pintura y la escultura los genios de Rafael, Leonardo y Miguel Ángel. Aunque cada uno es un

mundo y cada obra singular e irrepetible, las más célebres y características creaciones coinciden en la voluntad constructiva, en una tendencia a reproducir la naturaleza embelleciéndola, estilizándola, pero de modo que no se lleguen a borrar sus rasgos genuinos.

Claro está que en las artes plásticas renacentistas encontramos otras variantes: bien la grandiosidad desproporcionada, la monumentalidad épica de la capilla Sixtina; bien la elaborada ingenuidad de las escenas de costumbres de Brueghel o el disparate surreal de Arcimboldo, con sus figuras formadas con elementos frutales y florales. Pero lo característico es esa búsqueda de la proporción, de la armonía; la creación de la belleza abstracta e ideal, en la que subyace la filosofía platónica y los modelos redescubiertos de la antigüedad.

En España el estilo clásico, que irá desplazando trabajosamente al último gótico y al plateresco, tiene manifestaciones como el palacio de Carlos V de Pedro Machuca en la Alhambra granadina (empezado a construir en 1527), el conjunto urbano de Úbeda, el Hospital Tavera de Toledo, etc. Y va desnudándose hasta llegar a la pura abstracción plástica representada por el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (1563-1585) de Juan de Herrera.

Ese ideal de equilibrio, de perfecta construcción, de pureza y contención expresiva, contradicho por muchos artistas (sirva de ejemplo señero El Greco), se transmite también a las artes literarias. A partir de Garcilaso se crea un ideal clásico para nuestra lengua. Quien analice la apasionada *Égloga I* del poeta toledano se encontrará con una perfecta distribución simétrica de los materiales: empieza con la dedicatoria al Virrey de Nápoles, en tres estancias independientes. A continuación tenemos una estancia que da paso al canto de Salicio, que ocupa doce estancias. Hay una estrofa de transición a la que sigue el lamento de Nemoroso en otras doce estancias y acaba la *Égloga*, que había empezado al amanecer, con el ocaso y la recogida del ganado de los pastores. La naturaleza se eleva e idealiza, alcanza una serena belleza. El lenguaje persigue la elegancia, el buen gusto, que huye de la afectación sin caer en la sequedad y el desabrimiento.

El papel de las doctrinas vitruvianas en arquitectura lo desempeñarán en la literatura los grandes poetas clásicos, en particular Virgilio y Horacio, que enseñarán el secreto de la naturalidad expresiva, fruto de cuidadosa elaboración, el juego de recursos retóricos (epítetos, paralelismos, comparaciones y metáforas) que no llaman la atención de forma estridente. La suavidad y elegancia del endecasílabo (sin el golpeteo de las rimas cancioneriles) será también una decisiva aportación a la configuración del ideal clásico de nuestra literatura.

Como recuerda Kristeller [Pra, 194], a lo largo del siglo XVI se produjo una pugna entre el platonismo, que procedía de los humanistas del *quattrocento*, y el aristotelismo, que se fue imponiendo en la segunda mitad del siglo, sobre todo a partir de la traducción latina y comentario de la *Poética* (1548) debidos a Francesco Robortello. El platonismo justificó tanto la recreación ideal de los modelos como la noción de la locura divina del poeta. El aristotelismo, aunque insistía en la finalidad placentera del arte, indujo a que se pusiera énfasis en el carácter moral de la imitación, que

había de servir para purificar y elevar el alma de los lectores y espectadores. Las doctrinas del concilio de Trento, bien distantes del hedonismo paganizante de principios de siglo, encontraron en las paráfrasis de Aristóteles un eficaz aliado, como puede verse en la *Poética toscana* (1563) de Antonio Sebastián de Minturno. Pronto las sugerencias e indicaciones del filósofo griego se convirtieron, en manos de preceptistas y retóricos, en normas rígidas que suscitarían en el siglo XVII encendidas polémicas entre clasicistas y partidarios de la libertad del artista.

2. El Renacimiento en España: marco histórico y social

2.1. ETAPAS HISTÓRICAS

La hegemonía española, con sus altibajos, se extiende desde finales del siglo XV a las postrimerías del XVI. Los tres grandes periodos coinciden con los sucesivos reinados de los Reyes Católicos (con las secuelas de las regencias de Fernando de Aragón y de Cisneros y el fugaz reinado de Felipe I), de Carlos I y Felipe II. Esbozaremos aquí las líneas primordiales de los dos últimos.

Reinado de Carlos I (1517-1556)

Se inicia con los últimos coletazos de las fuerzas que van a someterse a la corona. La guerra de las Comunidades (1520-1521) ha sido interpretada de muy diversas maneras: para unos se trata de la última resistencia de la aristocracia feudalizante a la política centralista de la monarquía; para otros es una revolución burguesa. Posiblemente, se unían los dos sectores: la nobleza nostálgica del poder perdido y la burguesía ciudadana, que se resistía a subvencionar el proyecto imperial de Carlos V. El carácter revolucionario está más claro en las Germanías valencianas (1521-1523). De estas luchas sale fortalecida la autoridad real.

La situación internacional se complica con la rebelión de Lutero frente al papado. El emperador y su corte de erasmistas van a trabajar, en vano, para llegar a una postura conciliatoria. El fracaso de esa política arrastra a las guerras de religión. En su lucha por la hegemonía, Carlos I tiene que hacer frente a Francia, a los protestantes y a los turcos. Los beneficios obtenidos de la conquista de América y la explotación de sus minas son absorbidos por estas campañas militares. El triunfo de Mühlberg (1547) concita contra él todas las fuerzas europeas, incluido el papado. Finalmente, en 1556 abdica y se retira al monasterio de Yuste.

Gracias en parte a esa agitada política internacional, durante este periodo España está abierta a las más variadas corrientes intelectuales europeas.

Reinado de Felipe II (1556-1598)

El nuevo monarca se tiene que enfrentar, de buenas a primeras, con una alianza entre Enrique II de Francia y el papa Paulo V. La victoria de

San Quintín (1557) coincide con la bancarrota de las finanzas españolas, circunstancia que se repetirá en 1575 y 1596. A la muerte de su esposa, María Tudor, Felipe II regresa de Inglaterra y se recluye en sus dominios. Desde Madrid y El Escorial dirige los asuntos internacionales. El gobierno se convierte en una compleja máquina burocrática que pone freno a muchos de los difíciles problemas del momento, pero que a la larga se revela ineficaz. Junto a los éxitos militares, hay fracasos notables como la derrota de la Armada Invencible (1589) o la sublevación holandesa.

Aunque las convicciones religiosas del rey apoyaban pero no dictaban su política, lo cierto es que a cuenta de la religión la presión sobre los españoles se hizo más fuerte; la actividad del Santo Oficio suprimió disidencias y creó un estado de inseguridad más acusado que el que se vivía hasta ese momento. El proceso del arzobispo Carranza, los autos de fe, el índice del inquisidor Valdés, todo ello en 1559, marcaron el nuevo rumbo de la política religiosa. En estos rigores estuvo posiblemente el origen de la sublevación de los Países Bajos, que el monarca no logró atajar pese a las fuertes medidas represivas. En España la presión se sentía también en los artistas y creadores, aunque —todo hay que decirlo— no de una forma más grave que la que se dio en el resto de Europa.

La indudable capacidad de trabajo de Felipe II y su preocupación por los asuntos nacionales fueron impotentes para renovar un estado que, por su mismo poder e influencia internacional, se veía obligado a un permanente y costoso esfuerzo.

2.2. CAMBIOS SOCIOPOLÍTICOS

El Renacimiento trae consigo dos cambios fundamentales en la estructura socioeconómica: la creación del estado moderno y el capitalismo. En España estos dos fenómenos presentan rasgos muy peculiares.

Hay un abierto contraste entre la sociedad burguesa italiana y la señorial española. En nuestro país, la burguesía es débil al salir de la Edad Media. Las fuentes principales de riqueza son la agricultura y la ganadería, ambas en manos de la aristocracia. La industria tiene una existencia precaria en algunas ciudades. Además, el oro y la plata de América provocan una inflación vertiginosa que hace aún menos atractivo el trabajo para los españoles de la época.

Un agudo problema de castas, que identifica las actividades financieras e industriales con lo judaico, incide en el agravamiento de la situación económica [vid. 2.3]. El burgués, despreciado y tachado de judío, trata de hacer olvidar su origen y recurre a todos los expedientes para ennoblecerse. La primera condición para ello es el abandono de cualquier actividad lucrativa que no sea la agricultura o la ganadería.

Estos mismos condicionantes crean una clase social de labradores ricos que son el sostén de la monarquía y que siguen las directrices ideológicas de la nobleza.

Consecuencia del fracaso de la burguesía es la escasez de posibilidades

económicas del español de la Edad de Oro. Se ha convertido en tópico citar el refrán recogido por Correas que sintetiza todas las opciones de subsistencia dignas: «Iglesia, mar o casa real, quien quiera medrar.»

La otra gran realidad del momento es la constitución del estado moderno. En la génesis de la nueva organización política confluyen un conjunto de factores como el poder real, el aparato burocrático, el nacionalismo, el capitalismo y su red de intereses que superan los límites locales, la organización del ejército con el predominio de la infantería sobre la caballería, de la disciplina sobre el arrojo individual...

No deja de ser paradójico que precisamente en la cuna del Renacimiento, Italia, ese estado moderno no llegue a cuajar. Como señala Maravall [*Emms*, I, 18], es en los países en que la herencia medieval pesa más y la conciencia nacional es más fuerte «donde el estado moderno aparece antes y con más amplia y eficaz actuación que en otras partes».

Durante los reinados de Carlos I y sobre todo de Felipe II, la solidez de la estructura estatal se hará cada vez más firme, a medida que se avanza hacia un sistema burocratizado y hacia el absolutismo monárquico que regirá en los siglos XVII y XVIII.

2.3. LA EDAD CONFLICTIVA

En la España medieval habían coexistido, no sin conflictos, tres comunidades religiosas: cristianos, musulmanes y judíos. A finales de ese periodo se rompe el equilibrio y se inicia lo que Américo Castro ha denominado «la edad conflictiva». Los judíos que no se convierten han de emigrar en 1492; en 1501 se impone la misma disyuntiva a los musulmanes, que abrazan el cristianismo en masa.

El conflicto entre cristianos nuevos (conversos) y viejos (que no descienden de moros o hebreos) se arrastrará a lo largo de todo el siglo. Perdurarán los prejuicios antisemitas, renovados ante los conatos de coligación que se dan entre los conversos. Paradójicamente, en la España áurea una parte sustancial del poder económico y el político lo detentan unas minorías que en buena medida están ligadas por lazos de sangre e intereses a la casta mal-dita. Por ese motivo la aristocracia y los grupos burgueses se oponen a la implantación de medidas discriminadoras. Los cristianos viejos consiguen que en 1556 el papa Paulo IV y, más tarde, Felipe II aprueben un *estatuto de limpieza de sangre* promovido desde 1545 por el cardenal primado Juan Martínez Silíceo, uno de los pocos primados que no proceden de la alta nobleza.

El estatuto impedía el acceso a cargos públicos, a la universidad, la emigración a las Indias... a los españoles que no podían probar que eran cristianos por los cuatro costados. No tener sangre limpia suponía, al menos en teoría, la muerte civil; pero ni las amenazas inquisitoriales ni la discriminación social lograron evitar la permanencia de judeoconversos en puntos claves del estado.

Con excepciones y matices, puede afirmarse que la mayoría cristiano- vieja acabó imponiendo sus criterios. La sociedad española se obsesionó

con el concepto del honor y vivió de cara a la opinión pública. La dignidad personal quedaba ligada a la pertenencia (real o ficticia) a la casta dominante. Ese fenómeno tuvo unos efectos paralizadores. Tanto el trabajo artesanal y comercial como el cultivo de las ciencias y de la medicina se consideraron propios de conversos, con independencia del efectivo origen de cada uno de los ejercientes. Desempeñar actividades lucrativas fue tenido por deshonesto. A ello se debe, en buena medida, el secular atraso español.

La Inquisición salta pronto por encima de su inicial carácter religioso y pasa a ser instrumento de la política represiva. Se convierte, sobre todo en la segunda mitad del siglo, en una amenaza constante contra cualquier intento de renovación interior.

3. Literatura y sociedad

3.1. EL LIBRO Y SU PROYECCIÓN

La temprana incorporación de la imprenta, en el reinado de Enrique IV, y su desarrollo en tiempos de los Reyes Católicos no bastaron para garantizar una industria saneada y potente. En la España de principios del siglo XVI había pocos talleres y de tamaño reducido. Teresa Santander [en *Libro*, 95] contrasta las treinta imprentas que había en nuestro país con las ciento cincuenta de Venecia; o las setenta de la ciudad de Lyon con las dos que operaban en Sevilla, nuestro mayor centro tipográfico. A finales de siglo, la industria había crecido pero no de forma suficiente: en Madrid existían sólo diez talleres. España fue un país importador de libros. No podía competir en la edición de textos latinos y de estudio. De ahí que nuestras imprentas se ocuparan preferentemente en las obras vernáculas. Y aun muchas de éstas se publicaron en Flandes (Amberes, Bruselas...), que formaba parte de la corona española, en Italia (Venecia, Milán...) o en Francia (París, Lyon, Burdeos...).

Desde muy pronto el poder civil y eclesiástico puso el mayor empeño en controlar el nuevo medio de comunicación. Amezáa [*Ohl*, I, 331-373] describió el proceso que había de seguirse para editar un libro. Una pragmática de los Reyes Católicos, dada en Toledo a 8 de julio de 1502, exigía que fuera examinado y aprobado por las autoridades judiciales o religiosas, según las zonas. En 1554 se otorgó la exclusiva de la concesión de licencias al Consejo Real.

La aprobación no exentaba al autor de responder ante los tribunales civiles o inquisitoriales si había alguna denuncia o se detectaba algún ramalazo de heterodoxia religiosa o social. La Inquisición española estableció a lo largo del siglo tres índices que relacionaban los libros prohibidos total o parcialmente: 1551, 1559 y 1583-1584. Esta situación no era exclusiva de España, como a veces se cree. Se daba en toda Europa. El estudio minucioso de los índices permite concluir que nuestra Inquisición fue menos severa que el papado, la Sorbona o la universidad de Bolonia [vid. Ynduráin: *HRE*, 501-507].

En 1558 una nueva pragmática reglamenta con mayor rigor los trámites para la edición de libros. Fija la obligación de imprimir en el cuadernillo inicial los siguientes textos: la *licencia y aprobación*; la *suma del privilegio*, resumen de la disposición real en que se reconoce al autor el derecho a imprimir en exclusiva la obra durante diez años; la *fe de erratas*, en que el corrector oficial garantiza la correspondencia del impreso con el original, y la *tasa* o precio a que se ha de vender el libro.

Estas limitaciones burocráticas, la carestía y mala calidad del papel producido en España, el escaso público lector... determinaron que la imprenta de nuestros siglos áureos no estuviera a la altura de la creación literaria e intelectual del momento. No obstante, en el siglo XVI las impresiones que salieron de los talleres de Juan Cromberger en Sevilla, Juan de Ayala en Toledo, Juan Brocar en Alcalá, los Mey en Valencia, los Fernández de Córdoba en Valladolid, Juan de Junta en Burgos y Salamanca, Andrea Portinari en Salamanca... tuvieron cierta calidad y belleza.

Durante el Renacimiento se consolidó el coleccionismo de libros que hemos descrito en la época anterior. Además de infinidad de bibliotecas menores, se crean dos grandes colecciones que han llegado a nuestros días. En el primera mitad del siglo, Fernando Colón, hijo del descubridor, creó en Sevilla una magnífica biblioteca (La Colombina) que alcanzó los 15.000 volúmenes, con predominio de obras impresas, la mayoría en latín, griego y francés. En el último tercio de la centuria, Felipe II reunió en El Escorial una colección de manuscritos latinos, griegos y árabes que se cuenta entre las más importantes del mundo.

3.2. LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA

Probablemente más del 85 % de la población española del siglo XVI era analfabeta. La lectura tenía un carácter exclusivamente utilitario: solo leían los que por su oficio lo precisaban [vid. Chevalier: *LI*, 19-20]. Aunque la imprenta había abaratado considerablemente el precio de los libros, todavía resultaban muy caros para los que no poseían grandes rentas. No era fácil que se conjugaran la afición a leer (sobre todo obras de ficción) y las posibilidades económicas que permitían disponer de una biblioteca propia. Muchos de nuestros literatos pudieron conocer numerosos volúmenes, que no les era posible comprar, en las casas aristocráticas donde trabajaban como secretarios.

A la lectura directa hay que añadir la que se hace en voz alta; con ella un letrado puede entretener el ocio de personas analfabetas o semianalfabetas. Quizá, como apunta Chevalier [*LI*, 196-197], el *Lazarillo de Tormes* y otras obras similares se difundieron oralmente en forma de cuentecillos y anécdotas.

Las novelas de caballerías merecieron reiteradas condenas morales y literarias, hasta el punto de que en las cortes de Valladolid de 1555 los procuradores solicitaron que no se volvieran a imprimir y que se quemaran las existentes. La petición no tuvo ningún resultado práctico. Contaban con un

público apasionado que las leía directamente o se las hacía leer. Su popularidad era grande y abarcaba los diversos estratos sociales.

La lírica tendrá una vía ideal de difusión a través del canto. Los músicos del Renacimiento español se sirven de todos los géneros en boga [vid. J. M. Blecua: *RpE*, 45-56]. El interés y popularidad de algunos temas poéticos hacen que se multipliquen las versiones musicales, como ocurre con la famosa canción de Boscán «Claros y frescos ríos...». De esta forma se preserva el cancionero tradicional, que a finales de siglo fecundará con sus temas y tonos la naciente comedia española.

También los libros y pliegos sueltos, tan minuciosamente estudiados por Rodríguez-Moñino [*Dbps*], contribuyeron a la difusión de la poesía lírica. Formas relativamente breves como los romances y las glosas encontrarán en ellos la vía ideal para la difusión. Pero tengamos presente que a menudo las obras líricas corrían manuscritas entre los amigos y colegas del poeta [vid. Rodríguez-Moñino: *IpSO*]. Es interesante subrayar que el «desdén por la obra impresa» se une a una reelaboración exquisita y depurada de los textos destinados, al parecer, a una difusión limitada a los cenáculos poéticos [vid. J. M. Blecua: *RpE*, 12-18].

En lo que concierne a la literatura dramática, nos encontramos con una paradoja. En la primera parte del siglo XVI existe una intensa actividad en el ramo del espectáculo [vid. Ferrer: *Net y Pec*]. Como en Italia, se organizan cabalgatas, torneos, embajadas, fiestas palaciegas... Las «invenciones» son una institución que desde el Prerrenacimiento llegará hasta el Barroco. En vivo contraste con este universo espectacular, parece que los poetas dramáticos escriben para los libros. En términos generales, sigue siendo verdad lo que escribió Arróniz [*TeSO*, 16, nota] en 1977: «No nos queda ningún testimonio de que, de la abundante producción dramática del reinado de Carlos V, haya sido representada públicamente ninguna comedia.» Esto a pesar de que los autores tenían muy clara la diferencia entre los textos dramáticos no destinados a la representación (*La Celestina*, por ejemplo) y los aptos para ser escenificados (*verbi gratia* la *Égloga del acto primero de la tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea [vid. Canet: *Chtr*]).

Sabemos que en 1513 Juan del Encina representa una obra (probablemente la *Égloga de Plácida y Vitoriano*) en Roma, y parece claro que las comedias de Torres Naharro están pensadas para la puesta en escena; pero harán falta cincuenta años para pasar de los espectáculos ocasionales, de los espacios efímeros y de las agrupaciones de actores improvisadas, a las representaciones regulares, al corral de comedias y a las compañías de título o legalmente autorizadas.

Hay que esperar al reinado de Felipe II para que se escenifiquen con regularidad textos dramáticos. Lope de Rueda es el eslabón intermedio: unirá en su persona las figuras del poeta, el actor y el director y empresario teatral; pero aún representa en tablados improvisados. Su muerte en 1565 coincide con la creación de los primeros corrales de comedias.

La literatura dramática se difundía fundamentalmente a través de los libros. La *Propalladia* de Torres Naharro se imprimió hasta diez veces entre

1517 y 1573. Timoneda, al editar entre 1557 y 1575 sus propias comedias y las de sus compañeros seguidores de los italianos (Lope de Rueda y Alonso de la Vega), contribuyó a la difusión de este tipo de teatro. También los tragediógrafos publicaban por estas fechas: *Primeras tragedias españolas* (1577) de Jerónimo Bermúdez, *Los amantes* (1581) de Rey de Artieda... Poco después aparecerá la comedia nueva, ya configurada en la década de 1590, aunque tendrá una apasionante evolución en el siglo xvii. Escribir para el teatro se convierte entonces en un negocio cuyos beneficios se obtienen de la representación; por lo tanto, los dramaturgos y comediantes guardan celosamente los textos para que no puedan ser copiados por las compañías rivales. Solo cuando la obra ha sido explotada en las tablas o no existe la posibilidad de explotarla (caso de las comedias de Cervantes), pasa a la imprenta.

3.3. LA LITERATURA A LO DIVINO

Hemos dicho que la lectura tenía carácter utilitario. No ha de entenderse ese término en el sentido actual. Utilitaria para el hombre del siglo xvi era la literatura religiosa, por cuanto la salvación del alma resulta el negocio más importante de la existencia. De ahí se desprende la extraordinaria difusión de las obras devotas. Una parte de ellas se transmitían a través de libros, impresos y manuscritos; pero otra buena porción (los sermones) tenía existencia oral. A menudo se valían también del teatro y la música.

La afición del público a determinadas obras literarias (libros de caballerías, lírica tradicional y cortesana, poesía de Garcilaso...) llevó a la elaboración de versiones a lo divino, que pretendían aprovechar el entusiasmo de los lectores y oyentes para introducir enseñanzas morales o fomentar la devoción. La mezcla y convivencia de lo sagrado y lo profano es característica importante de la literatura áurea española [vid. Wardropper: *Hpld* y Sánchez Martínez: *Hcpd*].

No se trata de una exclusiva de nuestra poesía, pues en Italia ya se habían practicado algunas trasmutaciones de ese género: Malipiero y Salvatore habrían divinizado los versos de Petrarca en 1537 y 1547. Pero, como concluye D. Alonso [Pe, 222], «en ningún sitio el proceso de divinización de obras profanas [ha] durado tanto tiempo, ha tenido tal desarrollo, alcanzado a tantos géneros y ofrecido tantos matices como en España». Los *contrafacta* de novelas, piezas dramáticas y poemas líricos (*Obras de Boscán* y *Garcilaso, trasladadas a materias cristianas y religiosas*, 1575, por Sebastián de Córdoba; villancicos, canciones...) tienen el momento de más intenso cultivo entre 1570 y 1590.

El desarrollo de la literatura a lo divino coincide con el final del concilio de Trento y tiene una relación de causa a efecto, no con sus disposiciones, sino con el nuevo espíritu que infunde a la catolicidad. Las divinizaciones son, en cierto modo, una protesta contra la censura oficial, que deja circular libros que algunos sectores consideran pecaminosos. Con las obras devotas se intenta proteger al lector del daño que han de causarle esos textos profanos.

4. Periodización y generaciones literarias

4.1. LÍMITES CRONOLÓGICOS

Aunque casi todos los historiadores hacen coincidir, poco más o menos, nuestro Renacimiento con el siglo xvi, no faltan voces discrepantes. Así, para Avalle-Arce [*Ded*, 6] comprende «desde el reinado de los Reyes Católicos [...] hasta finales del reinado de Carlos V»; «cuando ya no tiene validez el famoso verso de Hernando de Acuña ("Un monarca, un Imperio y una espada")», se ha acabado el Renacimiento español [*Ded*, 4]. Aunque no coincide con el criterio generalizado, sin duda asiste a Avalle-Arce buena parte de razón, pues los ideales de la segunda mitad del siglo están en abierta oposición a los que han regido hasta entonces.

No es de extrañar, pues, que se haya distinguido en este siglo dos mitades claramente definidas desde el punto de vista de la ideología y de la actitud vital, a las que se ha denominado primero y segundo Renacimiento. La primera, que coincide con el reinado de Carlos I, es una época de ebullición y expansión, en la que se intenta crear un nuevo imperio según el modelo romano. En el campo de la literatura está representada por Garcilaso de la Vega, poeta sentimental y sensual, militar de profesión y simpatizante del erasmismo.

En la segunda subsisten algunos de estos valores, pero otros han sido radicalmente subvertidos. Sucede al vitalismo la renuncia ascética que vemos en tantos escritores de la época. Es el momento de desarrollo de la literatura religiosa. Fray Luis de León puede ser una figura representativa de este segundo Renacimiento o Renacimiento cristiano. Su biografía (estuvo preso en las cárceles de la Inquisición) revela la nueva persecución ideológica que se ha desatado en el país. Su labor filológica, su alegato en favor de las lenguas vulgares y su pasión por los textos sagrados en su versión original (hebrea o griega) están en conexión con el humanismo y se enfrentan a las disposiciones de Trento, que subrayan el valor de la tradición. La obra del agustino se resiente de las dificultades que encuentra en el entorno; de ahí nace el epicureísmo, no gozador sino absteminante, que hallamos en sus escritos.

La efervescencia ideológica de la primera mitad del siglo contrasta con el rigor que frena cualquier novedad en la segunda. Sin embargo, es en el reinado de Felipe II cuando triunfan plenamente las formas artísticas peculiares del Renacimiento: la arquitectura clasicista, el italianismo poético, la oda horaciana, la tragedia senequista...

4.2. LAS GENERACIONES LITERARIAS

Menéndez Pidal [*LCC*, 53-100] establece para el periodo aquí acotado tres grupos generacionales: el «de Garcilaso», el «de los grandes místicos» y el «de Cervantes y Lope». La división es, en términos generales, válida. Cabe, no obstante, hacer algunas observaciones. Esta clasificación obedece

en exceso a los estilos y concepciones lingüísticas (don Ramón pretendía historiar la lengua, no la literatura) y poco al rigor de la cronología. Desde este último punto de vista, hay que desdoblarse la generación de los grandes místicos: cuando san Juan de la Cruz empezaba su vida adulta, santa Teresa de Jesús tenía más de cincuenta años.

La generación de Garcilaso

A partir de la llegada a España del futuro emperador (1517), se inicia una nueva etapa literaria. Sus protagonistas han nacido a finales del siglo xv y principios del xvi. La figura central es Garcilaso de la Vega (1501?-1536). Pero hay que contar con algunos autores de más edad que escriben en la época del emperador, en particular el padre Bartolomé de las Casas (1474?-1566) y Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), historiadores de Indias. Hombres de esta generación son los poetas Cristóbal de Castillejo (1490-1550), Juan Boscán (1492?-1542), Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575)...; dramaturgos como Diego Sánchez de Badajoz, Hernán-López de Yanguas, Vasco Díaz Tanco de Fregenal (?-1560?), Fernán Pérez de Oliva (1494-1531)...; autores de diálogos y misceláneas como los hermanos Alfonso (1490?-1532) y Juan de Valdés (?-1541), Juan Luis Vives (1492-1540), Pero Mexía (1499-1551)...; cronistas de Indias como Hernán Cortés (1485-1547), Bernal Díaz del Castillo (1492-1584)... y los imitadores de *La Celestina*, entre los que destaca Francisco Delicado (1480?-d. 1534). También hay que incluir en esta promoción a fray Luis de Granada (1504-1588) y al anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*.

La generación de transición

Más jóvenes que los anteriores, pero muy próximos cronológicamente, son autores de tanto relieve como Lope de Rueda (1510?-1565) y santa Teresa de Jesús (1515-1582). Los garcilasistas, con la única excepción de Hurtado de Mendoza, nacen en torno a 1520: Hernando de Acuña (1518-1580), Gutierre de Cetina (1520-1557?), Jorge de Montemayor (1520?-1561), Gregorio Silvestre (1520-1569)...

La generación de fray Luis y san Juan de la Cruz

Las fechas límites para los nacimientos pueden ser las de 1527 y 1542: fray Luis de León (1527-1591), san Juan de la Cruz (1542-1591). Abundan los místicos y ascéticos: Pedro Malón de Chaide (1530?-1589), fray Juan de los Ángeles (1536-1609)... A ella pertenecen Jerónimo Bermúdez (1530?-1605?), Baltasar de Alcázar (1530-1606), Alonso de Ercilla (1533-1594), Fernando de Herrera (1534-1597), el padre Juan de Mariana (1536-1623), Francisco de Aldana (1537-1578), Pablo de Céspedes (1538-1603), Gaspar Gil Polo (?-1585)...

Última generación renacentista

Es la que Menéndez Pidal llama «de Cervantes y Lope de Vega». En rigor, sólo pertenecen al siglo xvi los autores nacidos antes 1550: Juan de la Cueva (1543-1610?), Cristóbal Mosquera de Figueroa (1547-1610), Luis Barahona de Soto (1548-1595), Andrés Rey de Artieda (1549-1613), Cristóbal de Virués (1550?-1614?)... Aun dentro de este grupo, hay escritores, entre los que se cuentan nada más y nada menos que Miguel de Cervantes (1547-1616) y Mateo Alemán (1547-d. 1613), que ofrecen sus obras más significativas en el contexto ideológico, estilístico e histórico de la depresión barroca. Naturalmente, también caen dentro de la literatura del siglo xvii los coetáneos de Lope de Vega, aunque sus obras juveniles vieran la luz a partir de 1580.

5. Evolución de los géneros literarios

5.1. POESÍA LÍRICA

Hasta bien entrado el siglo xvi no se difunden en España los versos y modos italianos. La edición, en 1543, de las obras de Boscán y Garcilaso marca el inicio del influjo masivo de esa manera de concebir la poesía. En tanto, los géneros y estilos que proceden del Prerrenacimiento siguen cultivándose intensamente. Para una visión de conjunto puede acudirse a Prieto [Pe].

Lírica culta en metros castellanos

La lírica cortesana llegará hasta los poetas italianistas gracias fundamentalmente a las sucesivas ediciones del *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo [vid. Lapesa: *Gllhc*]. Garcilaso escribe algunos poemas dentro de esa línea; buena parte de la obra de Boscán se mueve en las coordenadas fijadas por los poetas de los cancioneros. En Hurtado de Mendoza, Silvestre, Acuña... encontramos redondillas, coplas de pie quebrado y otras estrofas octosilábicas. Cristóbal de Castillejo se convierte en el más destacado continuador de esta tendencia y mantiene una actitud hostil frente a la incorporación de los metros italianos.

Los poetas de la generación siguiente (Herrera, Barahona de Soto, los místicos...) no desdeñarán este género poético, que llegará hasta el Barroco. Bajo el influjo petrarquista se hará más ágil y sutil. Así se preparará y afina el instrumento métrico (redondillas, quintillas, décimas...) que va a usar la comedia nueva.

El verso de arte mayor sigue cultivándose a lo largo del siglo xvi. En la primera mitad no ha sido sustituido todavía por ningún otro metro. Su abandono se produce cuando triunfa el endecasílabo italiano.

La lírica tradicional y el romancero

En los reinados de Carlos I y Felipe II pervive y se intensifica el entusiasmo culto por la poesía de aire popular que nació en el siglo xv. Los poe-

tas glosan motivos y temas que aparecen en ella; estas glosas tienen a menudo el sello característico de la lírica cortesana. Es una hibridación que da textos de calidad y enjundia cuando el autor goza de un desarrollado sentido melódico y de expresividad poética. Los músicos (Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrábano, Miguel de Fuenllana...) reproducen cantares en sus libros y se siguen recogiendo cancioneros como el de *Upsala* (Venecia, 1556).

Todos los poetas de este periodo rozan, con más o menos intensidad, el campo de la canción tradicional [vid. Alonso y Blecua: *Ape* y Frenk: *LpSO*].

También se difunde el romancero tradicional. Ya hemos hablado del papel de los pliegos sueltos [vid. 3.2]; desde 1508, o antes, tenemos romances impresos por ese sistema. El primer volumen verdaderamente importante es el *Cancionero de romances*, publicado por Martín Nucio en Amberes sin fecha (se supone de 1547-1548) y que tuvo numerosas reediciones. Más tarde aparece la *Primera parte de la Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550) de Esteban de Nájera; la segunda se edita en 1552 en la misma ciudad.

A partir de ese momento, encontramos recopilaciones en las que los viejos poemas se mezclan con romances nuevos, obra de un autor individual aunque por lo común se desconozca su nombre. Difieren notablemente de los engendrados por la colectividad. Tal es el caso de las diversas *Silvas de romances* que van apareciendo, especialmente la de Barcelona de 1561. La primera publicación en que predominan los romances artísticos es la de las cuatro *Rosas* de Juan de Timoneda: *Rosa de amores*, *Española*, *Gentil* y *Real* (Valencia, 1573). En la última década del siglo triunfarán los romances de la primera promoción barroca encabezada por Lope de Vega y Luis de Góngora [vid. capítulo 4, 5.1].

La poesía italianista

De todos es conocido el encuentro de Boscán con Andrea Navagero, embajador de Venecia, amante de los clásicos y hombre de gran sensibilidad. Esta entrevista, celebrada en 1526, con ocasión de la entrada triunfal de Carlos I en Granada, habría de cambiar el rumbo de nuestra poesía.

La incorporación del endecasílabo supone una inmensa renovación técnica [vid. Alonso: *Oc*, II, 539-542]. El pesado verso de arte mayor queda arrumbado. Sin el nuevo metro no se hubiera podido dar cabida a la estética italiana, poco acorde con el verso tradicional castellano. Petrarca y los petrarquistas italianos son, sin duda, los modelos inmediatos. De ellos se toma el sentimiento de la naturaleza, que sirve de marco y engarce a la poesía amorosa, la expresión delicada e íntima de los afectos y el gusto por los temas mitológicos puestos en relación directa con el sentir del autor. En definitiva, una nueva concepción del fenómeno poético.

Los sonetos, églogas, epístolas y elegías unen la musicalidad y el equilibrio expresivo, recrean y revitalizan las imágenes y tópicos poéticos tanto del petrarquismo [vid. Manero: *IepE* e *Iple*] como de la poesía cancioneril y de Ausias March. Transmiten la impresión de sinceridad, de confesión auto-

biográfica, pero el apasionamiento se encauza en una estructura cuidada, perfecta, sabiamente diseñada... [vid. 1.7].

Tras la publicación póstuma de su obra, Garcilaso se convierte en modelo de los poetas de su generación y de otros posteriores: Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina... Es evidente que ninguno de ellos está a su altura, pero mantienen viva la tradición petrarquista, que en la segunda mitad del siglo tendrá excelentes cultivadores.

En el segundo Renacimiento, aunque persisten aún los metros castellanos, la lírica culta seguirá por los nuevos derroteros que marca el italianismo garcilasiano. Los grandes inspiradores son Petrarca y Horacio. Se dan, así, dos corrientes de tono y estilo distintos, aunque ambas utilizan los metros italianos: la petrarquista, más florida, sonora, brillante y sensual, dedicada al cultivo de la poesía erótica, y la horaciana, de mayor sobriedad expresiva, que prefiere la concisión de la lira y los temas morales y religiosos tratados en el formato de la oda [vid. Pérez-Abadín: *Ope*].

Estas dos tendencias están ejemplarmente encarnadas por Fernando de Herrera y fray Luis de León. El primero se caracteriza por la amplitud del periodo, la sonoridad, el colorido, el vocabulario selecto, la sensualidad... Son rasgos comunes a quienes profundizan en la dirección abierta por la poesía erótica de Garcilaso. Herrera (*Algunas obras*, 1582; *Versos*, ed. póstuma, 1618) recrea determinadas imágenes obsesivas, especialmente el contraste luz / sombra, el fuego, oros y esplendores, etc. Con un lenguaje vehemente y muy elaborado (antítesis, oxímoros, metáforas sobre metáforas) construye una filosofía del amor, con presuntas proyecciones autobiográficas, en que trata de suplir el desgaste de los motivos, temas e imágenes del petrarquismo por medio del amontonamiento y la reiteración.

El mismo Herrera cultiva la poesía moral en que reflexiona, desde una perspectiva estoica, sobre el paso del tiempo, la virtud humana para sobreponerse a las pasiones, la búsqueda de la ataraxia... Lo más original en ella es el giro irónico de sus piezas capitales al contrastar estos principios doctrinales con la exposición de su pasión amorosa.

Los que se proponen crear sobre los cauces horacianos tendrán como estrofa predilecta la lira, empleada por Garcilaso en la *Oda a la flor de Gnido*. Con la lira, que rompe el amplísimo periodo de la *canzone* petrarquesca, tratan de forjar una poesía más prieta, menos palabarrera, más intensa. Y, al mismo tiempo, intentan recrear los esguinces y quiebros, la agilidad expresiva de Horacio. Fray Luis, con poco más de una veintena de poemas originales, «obrecillas» que se le cayeron «como de entre las manos», según dijo con irónica modestia, es el más alto creador de esta línea. Poeta esencial, su discurso avanza a saltos, de imagen en imagen; empieza *ex abrupto*, prescinde de argamasas, elimina anécdotas y tiende a expresar en palabras sustantivas y capitales su visión del mundo.

Poeta moral, desgarrado, anhelante de una armonía universal que compense una vida de lucha y desasosiegos, predica la *aurea mediocritas*, aconseja un matizado epicureísmo... A Horacio le une la disposición técnica del poema, la insistencia en ciertos temas y tópicos; pero le separa la sinceridad, su compromiso con cuanto dice, bien lejos del cinismo, del

regodeo sarcástico, del doble fondo que sorprende y desconcierta en el poeta latino.

Entre los cultivadores más notables de la poesía italianista se cuentan en este periodo, además de fray Luis y Herrera, el italo-extremeño Francisco de Aldana, los castellanos Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Pedro Laynez..., los andaluces Baltasar de Alcázar, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Luis Barahona de Soto, Juan de Mal Lara, Pablo de Céspedes... Se puede hablar de un grupo sevillano o andaluz y de un grupo castellano o salmantino, siempre que tengamos la prudencia de no asignarles unos rasgos que la experiencia de lectura desmiente a cada paso. Cultivar la poesía amorosa o la moral, inclinarse hacia la ampulosidad expresiva o ceñirse a un lenguaje escueto y recortado no es cuestión regional, sino de temperamento individual, de selección de modelos y de adopción de una u otra serie literaria. Bonneville [PSSO] ha estudiado cómo los influjos y estilos de un grupo y otro se mezclan y confunden.

Dentro de la extraordinaria floración de poesía religiosa que conoce el reinado de Felipe II, tiene un puesto de honor la figura de san Juan de la Cruz, que lleva a sus versos sus éxtasis místicos [vid. 5.3].

Junto a las composiciones amorosas, por un lado, y a las religiosas y morales, por otro, encontramos las de tema nacional y tono heroico y exaltado, representadas por la *Canción en alabanza de don Juan de Austria por la reducción de los moriscos* y la *Canción en alabanza de la divina majestad por la victoria del señor don Juan* (sobre el triunfo de Lepanto) de Fernando de Herrera.

5.2. POESÍA ÉPICA

La épica culta aspira a la creación de un mundo heroico análogo al de las epopeyas clásicas. No obstante, las circunstancias que rodean a la obra han cambiado considerablemente y no será posible resucitar la esencia del género. La épica tradicional (desde Homero al *Cantar de Mio Cid*) estaba concebida como obra de difusión oral. Por el contrario, los esquemas sociales del siglo XVI no permiten esa vía, sino que se accede a los textos sobre todo a través de la lectura individual. La concepción y forma de la nueva epopeya tendrán que adaptarse al canal de transmisión. El ambiente de comunicación colectiva, de exaltación heroica, que constituía la esencia de la epopeya popular, ya no puede reproducirse. Es un intento de reconstrucción culta de un género, desvinculado ya del ambiente que le dio vida.

El poeta épico culto tiene una evidente voluntad de estilo, plasma su personalidad en la obra y deja constancia de su nombre. El concepto de autoría es insoluble ya de la actividad literaria. La presencia de los modelos clásicos e italianos se hace patente en temas, técnicas y recursos estilísticos; pero hay que señalar que hasta que se difunden las obras de Garcilaso y se generaliza el uso del endecasílabo y de una lengua poética adaptada del petrarquismo, no existe una épica española renacentista [vid. A. Blecuca: VE].

El estilo y el metro (la octava real) de nuestra épica culta se configuran en las traducciones del *Orlando furioso* (1549), debida a Jerónimo de Urrea, de la *Odisea* (1551), obra de Gonzalo Pérez, y de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco, que se reimprime repetidamente entre 1555 y 1614. Virgilio y Lucano son los modelos más relevantes. Pero, tanto o más que los latinos, influyen los italianos. Como apunta Arce [Tpe, 34-35], a lo largo del siglo XVI nuestra épica evoluciona desde el poema novelesco, con acumulación de lances, inspirado en Ludovico Ariosto y Mateo Boiardo, o el que toma sus asuntos de la historia reciente, cuyo modelo clásico es *La Farsalia* de Lucano, hacia el influjo de Torcuato Tasso que aporta la presencia de lo maravilloso cristiano, los temas localizados en la Edad Media y la importancia de lo religioso, de signo marcadamente contrarreformista.

El desarrollo de la épica, con excepción de alguna obra temprana, se produce íntegramente en la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del siglo XVII [vid. Pierce: PeSO]. Se empieza fundamentalmente con poemas heroicos sobre temas contemporáneos, sin que falten muestras de la épica novelesca y religiosa. Las primeras obras de relieve están dedicadas a exaltar la figura de Carlos I, aunque se componen en los primeros años del reinado de Felipe II: *La Carolea* (1560) de Jerónimo Sempere, *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata. El rey prudente no atrajo la atención de los épicos, cuya inspiración se desplazó hacia don Juan de Austria (*La Austriada*, 1584, de Juan Rufo) y sobre todo hacia los temas americanos: *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla; *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña... En tanto, el influjo de Ariosto es evidente en *Las Abidas* (1566) de Jerónimo de Arbolanche y *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto.

A medida que avanza la centuria, cuando el influjo de Ariosto cede el puesto al de Tasso, los temas contemporáneos empiezan a ser desplazados por los religiosos y de exaltación nacional, cuyo cultivo continuará en el siglo XVII. Aunque el italiano deja su huella en obras como *El Montserrat* (1587) de Cristóbal de Virués, la primera aplicación sistemática de sus teorías la encontramos en *Las Navas de Tolosa* (1594) de Cristóbal de Mesa.

La valoración que la crítica posterior ha hecho de la épica culta ha sido negativa. Se suele repetir que es un género abocado al fracaso, que no posee la suficiente autonomía respecto a la épica clásica y, por tanto, se limita a reproducir esquemas ya fosilizados. La acumulación de elementos mitológicos, desconectados del entorno, resta agilidad al relato, que en muchos casos resulta extremadamente pesado e incapaz de suscitar el entusiasmo y exaltación que el género requiere. Por otra parte, hay obras en que se advierte la tensión del autor entre la actividad creadora y su papel de testimonio histórico. Sin embargo, tuvo gran número de lectores y numerosos cultivadores. Chevalier [LI, 105] sitúa los años de esplendor entre 1550 y 1650 aproximadamente y subraya la gran cantidad de obras que salen a la luz en ese periodo: en torno a los setenta poemas [vid. capítulo 4, 5.1]. Sin duda alguna, hay una estrecha relación entre el éxito del género épico y el empuje del nacionalismo español en el siglo XVI [LI, 111].

5.3. OBRAS ASCÉTICAS Y MÍSTICAS

Ascética y mística, como apunta Sainz Rodríguez [Ee, 39], son dos partes de la teología o ciencia que estudia el conocimiento de Dios, pero suponen un grado distinto de acercamiento a la divinidad.

La ascética tiene por objeto aquellos ejercicios espirituales que debe seguir todo cristiano que quiera aspirar a la perfección. Es habitual aludir a las tres vías que debe seguir el alma hasta la unión con Dios: la *vía purgativa*, de purificación, en la que se libera de los lazos terrenales y de las pasiones humanas; la *iluminativa*, en la que se aproxima a la divinidad y se ilumina el camino, de modo que quedan atrás los apetitos materiales y va penetrando la gracia y, con ella, los dones del Espíritu Santo, y la *vía unitiva*, que supone la unión plena, cuando todas las potencias quedan en suspenso.

Ese último estadio es el propio de la mística; parte de la ascética, pero supone un grado superior que sólo está reservado a algunas almas escogidas a las que Dios distingue con gracias especiales. Frente al carácter activo de la ascética, «en la mística es Dios quien penetra en el alma sin que ésta manifieste otra actividad que la de recibir y saborear este don de Dios» [Sainz Rodríguez: Ee, 41]. No obstante, no siempre resulta fácil deslindar los dos campos, dada la extraordinaria sutileza de ese tipo de manifestaciones espirituales.

La literatura mística y ascética española es tardía respecto a la que se desarrolla en otros países. No se logra una asimilación de los materiales importados hasta el periodo comprendido entre 1500 y 1560, en que tiene lugar la actividad de los llamados precursores. Su plenitud llega en la segunda mitad del siglo XVI, con la etapa postridentina [vid. Andrés: HmEO].

Se ha discutido mucho acerca de cuáles son las fuentes en las que tiene su origen la mística española. Como respuesta al problema existen tres teorías fundamentales. La árabe rastrea la presencia del influjo semítico, sobre todo en el empleo de algunas imágenes. La germánica, que es la de mayor prestigio, defiende el influjo de los místicos alemanes y flamencos de los siglos XIV y XV: Taulero, Ruysbroeck, Kempis... (el libro más leído en España en la primera mitad del siglo XVI fue la *Imitación de Cristo*). La secular encuentra antecedentes del simbolismo de nuestros místicos, en especial san Juan de la Cruz, en la poesía profana, ya sea popular o culta, sobre todo en la obra de Garcilaso, el romancero, las canciones tradicionales y la lírica cortesana [vid. Alonso: Oc, II, 943-980]. Sainz Rodríguez [Ee, 73 y ss.] habla también de la influencia que ejerce la escuela italiana que arranca del siglo XIV, con autores como san Bernardo de Siena, Feo Belcari y Savonarola, y alcanza su esplendor en el siglo XVI. Ricard [Ehr, 189] llega a la conclusión de que nuestra mística se apoya en tradiciones a veces difusas, cuyos elementos son muy difíciles de rastrear ya que su transmisión se hizo en gran parte por vía oral, a través de la predicación, la confesión o simplemente la charla.

Es evidente que la mística propiamente dicha, debido al carácter inefable de la experiencia que nos trasmite, sólo puede manifestarse a través de

un «lenguaje paradójico y conceptualmente contradictorio» [Morón: Me, 20]. Orozco [Pm, 39] afirma que el lenguaje místico, igual que el poético, se tiene que plasmar en expresiones e imágenes que están fuera de lo común, de lo estrictamente racional. Su única solución es sugerir los sentimientos de manera simbólica [vid. Cilveti: Ime, 54 y ss.].

Dentro del misticismo español, que puede estudiarse a partir de las órdenes religiosas a que pertenecen los distintos autores, como propuso Menéndez Pelayo [Hie, I, 561-562], cabe distinguir varias corrientes. En una de ellas predomina la concepción afectiva de la experiencia mística. La teología es la ciencia del amor a Dios, que se trasmite a las criaturas como reflejo de la divinidad. Franciscanos (Hernando de Talavera, Alonso de Madrid, Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, san Pedro de Alcántara...) y agustinos (santo Tomás de Villanueva, Alonso de Orozco, Pedro Malón de Chaide... y fray Luis de León, cuyo misticismo es discutido) cultivan esta tendencia. Por el contrario, dominicos (fray Luis de Granada: *Guía de pecadores*, 1556; *Introducción al símbolo de la fe*, 1582; san Juan de Ávila) y jesuitas (san Ignacio de Loyola, san Alfonso Rodríguez, san Francisco de Borja...) se suelen considerar englobados en una corriente intelectualista.

Una actitud ecléctica, que armoniza lo afectivo y lo intelectual, se observa en la mística carmelitana. Le cabe la gloria de contar entre sus filas a santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz. La santa de Ávila, feliz poeta en algunas ocasiones, prefiere la prosa y escribe a la vez obras ascéticas y doctrinales (*Camino de perfección*, 1569) y otras en que revela sus propios éxtasis místicos (*Las moradas o Castillo interior*, 1577). La lengua, muy enraizada en el habla popular de su tiempo y de su tierra, con ciertos arcaísmos, rusticismos, anomalías fonéticas, uso constante de diminutivos, anacolutos..., se convierte en el instrumento ideal para la trasmisión de la intensa y singular experiencia emocional de la elevación mística.

San Juan expresa sus vivencias espirituales por medio de un exuberante lenguaje simbólico rayano en la irracionalidad, fruto de un proceso de creación altamente intuitivo, en el que los elementos constituyentes se han reunido en virtud de asociaciones que obedecen a un auténtico raptó, no a los mecanismos habituales de la lógica y el oficio poético. Reelabora genialmente, trasciende, da un giro de radical modernidad a los motivos y tópicos que toma de la *Biblia*, del petrarquismo garcilasista (que le ofrece la lira como estrofa de sus grandes poemas) y de la canción popular. El acercamiento a Dios se trasmuta en intensísimos poemas eróticos en los que afloran imágenes sadomasoquistas. Abundan las alusiones simbólicas a penetraciones y dolores, «llagas regaladas» y «cauterios suaves». El poeta desvela, mucho antes y con mayor nitidez que la moderna psicología, hasta qué punto se funden en el alma humana el placer y el dolor; cómo en las más radicales conmociones amorosas no faltan nunca las alternancias de violencia y abandono que retrata por medio del oxímoron en sus grandes poemas. La estética del Simbolismo e incluso la del Surrealismo apuntan en los singulares, extraordinarios, encendidos versos de amor que son *Cántico espiritual* (1577-1584), *Noche oscura del alma* (1578-1579) y *Llama de amor viva* (1585-1587).

Además, glosó en prosa estos poemas en fechas posteriores y por partida doble. Los bellos comentarios son un esfuerzo para traducir los complicados símbolos poéticos, tan susceptibles de interpretaciones profanas, al mundo de la religiosidad ortodoxa y a la lengua que entendían todos los teólogos de su tiempo: la escolástica.

5.4. LA PROSA RENACENTISTA

Diálogos y misceláneas

El humanismo propicia el desarrollo de un género típicamente renacentista: el diálogo [vid. Gómez: *DRe*]. Se halla estrechamente vinculado a la difusión de la ideología erasmista, ya que algunos de los más notables cultivadores dedican su producción a la apología de la nueva doctrina [vid. Bataillon: *EyE* y *Ee*]. Ése es el caso de Juan Luis Vives, cuya obra se desarrolla íntegramente en latín, o de los hermanos Alfonso y Juan de Valdés, autor este último del célebre *Diálogo de la lengua* (1535?), donde formula el ideal estilístico de la época: sencillez, naturalidad y concisión.

El diálogo adopta en ocasiones la estructura típica de la fantasía lucianesca, con un viaje por el mundo de ultratumba (*Diálogo de Mercurio y Carón*, 1529, de Alfonso de Valdés) o con el relato de un personaje que ha pasado por diversos estados en sucesivas reencarnaciones (*El Cróton*, 1552-1553, atribuido a Cristóbal de Villalón).

Otros humanistas que compusieron destacadas piezas son Fernán Pérez de Oliva (*Diálogo de la dignidad del hombre*), Pero Mexía (con un buen número de diálogos y coloquios), Antonio de Torquemada (*Coloquios satíricos*, 1553), Pedro de Luxán (*Coloquios matrimoniales*, 1550)...

En el reinado de Felipe II encontraremos todavía algunas muestras notables, como el *Viaje de Turquía*, aún muy influido por Erasmo, que Bataillon [*EyE*, 670 y ss.] atribuye al doctor Andrés Laguna. La fórmula del diálogo dará cuerpo a una de las grandes obras de nuestro Renacimiento: *De los nombres de Cristo* (1583-1585) de fray Luis de León. Cuando reaparezca en el siglo XVII, el tono y la finalidad serán enteramente distintos [vid. capítulo 4, 5.4].

Junto al diálogo, gustan los humanistas de las misceláneas, en las que también se dan noticias sobre los asuntos más variados. Merece destacarse el *Examen de ingenios* (1575) de Juan Huarte de San Juan, que intenta llevar a cabo un análisis profundo de la sicología humana, haciendo suya la teoría de los humores y temperamentos, heredada de la tradición.

Proliferan las recopilaciones de carácter sentencioso, a menudo ligadas a la difusión del erasmismo, con la vista puesta en los *Adagios* de su fundador: *Philosophia vulgar* de Juan de Mal Lara, *Las seiscientas apotegmas* (1596) de Juan Rufo...

También alienta una finalidad didáctica y moral en las obras del franciscano fray Antonio de Guevara, autor del famoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) y de unas no menos celebradas *Epístolas familiares*

(1539-1541) que, dirigidas a gran número de personajes de importancia en la corte, tratan de los temas más dispares.

La historia

Ocupa esta disciplina un lugar muy importante en la literatura del siglo XVI [vid. Sánchez Alonso: *Hhe*]. No se trata de un género riguroso y frío, sino de auténticas creaciones artísticas donde el estilo y la armonía son tanto o más relevantes que la verdad de lo narrado.

Surge en el Renacimiento un gran interés por conocer la historia nacional. Durante el reinado de Carlos I, abundan las crónicas de sus campañas imperiales: *Crónica del emperador Carlos V* de Alonso de Santa Cruz, *Historia del emperador Carlos V* de Pero Mexía, *Comentario de la guerra de Alemania* de Luis de Ávila y Zúñiga... Encontramos asimismo una inconclusa *Crónica general de España* (1541) de Florián de Ocampo, que reelabora el texto de Alfonso X.

En tiempos de Felipe II se abordan historias generales de mayor rigor científico: *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita, que, pese a su título, contiene una auténtica historia peninsular; la *Crónica* de Ambrosio Morales, prolongación de la de Ocampo, pero con un espíritu totalmente distinto; la *Historiae de rebus Hispaniae libri XXX* (1592; traducida por el autor en 1601) del padre Juan de Mariana, menos rigurosa que las anteriores, que da pie a la polémica por el empeño que pone el autor en no ocultar aquellos rasgos que afean la conducta de España, vistos incluso con notable severidad... Circulan, además, gran cantidad de relaciones de sucesos muy variados que nos ayudan a conocer detalles de la vida de la época. Considerable valor tienen las historias religiosas y de santos: *Vida de san Ignacio de Loyola* del padre Pedro Rivadeneyra, *Historia de la orden de san Jerónimo* de fray José de Sigüenza...

Consideración muy especial merece por su belleza, interés y emoción la obra de los cronistas de Indias [vid. Esteve Barba: *Hi* y Murray: *ScI*]. La gran aventura de ultramar proporciona a estos historiadores no profesionales un arsenal inagotable de sucesos dignos de ser contados. Nos ofrecen a la vez una panorámica deslumbrante del mundo americano y un intenso retrato de las conductas de cuantos participaron en aquellos acontecimientos. A menudo tienen que defender su actuación o la de sus jefes y protectores, atacar a sus rivales... Asistimos a los triunfos y reveses de los españoles frente a los nativos, pero también se dan a conocer las tensiones internas y las sangrientas luchas por el poder que se entablan entre los conquistadores.

Por lo general, los cronistas de Indias no se limitan a narrar los hechos acaecidos, sino que además proporcionan abundantes noticias acerca de temas de gran interés, como pueden ser las costumbres de los indígenas y sus caracteres raciales o la fauna y la flora de las tierras descubiertas y su constitución geográfica. De ahí que sea habitual citarlos como fuente en buen número de materias.

Estos escritos tienen un valor estético muy superior al de las historias anteriormente citadas, ya que en ellos predomina el estilo personal del

autor, que nos trasmite una experiencia vivida, sobre el interés por el dato minucioso y científico. Las más de las veces se nos da una impresión subjetiva y apasionada, mucho más próxima a la literatura que a la historia.

Inicia el género el propio Cristóbal Colón con sus *Cartas* dirigidas a los Reyes Católicos y su *Diario*. También Hernán Cortés aportará unas *Cartas de relación* (1519-1526) escritas al emperador. Piezas fundamentales son los veinte libros de la *Historia general y natural de las Indias* (ed. parcial, 1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo, lo mejor que se ha escrito sobre el tema, y la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1575) de Bernal Díaz del Castillo, en torno a la campaña mejicana. El más polémico de nuestros cronistas fue el padre Bartolomé de las Casas (*Apologética historia de las gentes destas Indias*; *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552; *Historia general de las Indias*, 1527-1556), que se dedica con todas sus fuerzas a la defensa del indígena, del que tiene una visión idealizada, al tiempo que ataca con extrema dureza a los colonizadores y denuncia los abusos en que incurrieron.

5.5. LOS GÉNEROS NARRATIVOS

La novela es el género burgués por excelencia. Parece lógico, por tanto, que alcance su mayoría de edad en el Renacimiento, época en que se disputan los favores del público buen número de modalidades. Por otra parte, se siguen leyendo algunas obras del siglo xv, especialmente la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, y gozan de éxito las novelas de caballerías, revitalizadas a principios de siglo con la publicación del *Amadís de Gaula* y que tendrán una prolífica sucesión en la época que estudiamos [vid. capítulo 2, 5.5].

Puede sorprender el tirón que en el arranque de los tiempos modernos tienen estos libros que sustentan los ideales aristocráticos de etapas anteriores. Sabemos que interesaban mucho incluso a personajes de alta alcurnia y elevado nivel cultural, empezando por el propio emperador y su corte. Chevalier [Li, 97 y ss.] apunta la posibilidad de que atrajeran a los caballeros, que constituían la inmensa mayoría de la masa lectora, porque encontraban en sus páginas modelos de valor y cortesía, pero sobre todo porque reflejaban una sociedad que era la suya, oculta sólo bajo un leve disfraz. En definitiva, les ofrecían una visión idealizada y halagüeña de la sociedad aristocrática. Posiblemente, la nobleza empezaba a sentir nostalgia de la aventura, que cada vez tenía menos cabida en una existencia cortesana y carente de emociones fuertes. Las novelas de caballerías eran el símbolo de un pasado en que este grupo social gozaba de mayor independencia. A medida que se va adaptando a su nueva situación, decrece el éxito del género.

La novela pastoril

Pese al éxito que la acompaña en Italia, tarda más de medio siglo en entrar en España. Su momento de esplendor, durante la segunda mitad del

siglo xvi, coincide con la decadencia de las novelas de caballerías, si bien nunca llega a alcanzar tan altas cotas de popularidad. Frente a ellas, se caracteriza por el *tempo lento* de la acción y la delectación morosa en el análisis de los sentimientos. Su fama se prolonga en los primeros años del siglo xvii [vid. capítulo 4, 5.3]. Véanse los estudios de Avalle-Arce [Npe] y López Estrada [Lple].

La tradición bucólica, que arranca de Virgilio, arraiga en la poesía renacentista, con la idealización del mundo natural y de los pastores. La novela pastoril se inscribe en la misma línea de las *Églogas* de Garcilaso, quintaesencia de ese arte refinado y convencional. Cuenta con modelos italianos de tan alta calidad estética como el *Ninfaletto* de Boccaccio y la *Arcadia* de Sannazaro.

Hay en este tipo de narraciones dos elementos capitales que se funden en uno solo: el paisaje y el intimismo. La naturaleza, presentada bajo una apariencia idílica e irreal, como un remanso de paz y felicidad, es el escenario inseparable de las desventuras amorosas del pastor, que se identifica con ella. Ambos están sometidos a un mismo proceso de estilización idealizante. Dentro de este marco lo que se nos ofrece no son insólitas aventuras, sino el análisis de la intimidad. Frente a la acción, priva el mundo interior. La visión dinámica que nos ofrece la novela de caballerías es sustituida por una actitud estática y contemplativa.

Desde las primeras muestras se opta por mezclar el verso y la prosa. Se insertan en la trama fábulas mitológicas, que el autor trata de acompañar con el estado de ánimo de los personajes. El estilo es afectado y cae en la sintaxis latinizante, circunstancias que, sin duda, restan modernidad al género. Su mismo carácter convencional va en detrimento de la vivacidad y expresividad. Aun así, gustaron mucho al público lector, que debió de verse atraído por la elegancia y distinción del relato, así como por la suavidad y melancolía de los sentimientos reflejados en él.

A pesar de que la novela pastoril se inscribe en la corriente del amor platónico y suele presentar historias en las que no triunfa el pecado, fue objeto de una dura persecución por parte de los moralistas, que censuraban su delectación en el análisis de las vivencias amorosas.

La obra que inaugura propiamente el género en la península es *Los siete libros de la Diana* (1558-1559) del portugués Jorge de Montemayor. Antes su compatriota Bernardim Ribeiro había publicado *Menina e moça*, pero es una obra que está a medio camino entre el mundo caballeresco y el bucólico.

La *Diana* se convierte en un modelo indiscutible para todos sus seguidores. No producen obras de interés, salvo la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, que supera en algunos aspectos a la novela de Montemayor, a cuya trama, que había quedado en suspenso, proporciona un desenlace, partiendo de una concepción del amor totalmente opuesta que rechaza la pasión desenfrenada de su antecesora. Ya en un momento en que el género ha entrado en decadencia, nos encontramos con *El pastor de Filida* (1582) de Luis Gálvez de Montalvo, la *Galatea* (1585) de Cervantes y la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega.

La novela morisca

Este género renacentista, al igual que los llamados romances moriscos [vid. capítulo 4, 5.1], se caracteriza por su maurofilia e idealización. Narra, con mayor o menor fidelidad, sucesos históricos relativos a las luchas fronterizas entre moros y cristianos. Como es natural, el autor altera los episodios o añade todo lo que sirve a su intención estética. Los personajes son un dechado de perfecciones, prototipo de belleza, nobleza y valor, cualidades que se exaltan en todo momento.

Las dos obras más representativas son *Historia del Abencerraje Abindarráez y de la hermosa Jarifa*, de autor desconocido, de la que existen cuatro versiones distintas, y la *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* (1595), más conocida con el título de *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. También merece ser destacada *La historia de Ozmín y Daraja*, que se inserta en el capítulo VIII del libro primero del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

La novela italiana

En el siglo XVI se desarrolla el gusto por los relatos breves que sirven de entretenimiento y se dan algunos intentos de adaptación y refundición de las obras italianas de Boccaccio, Giraldi Cintio, Bandello, Straparola y Sachetti. Destaca entre los iniciadores el valenciano Juan de Timoneda, que en realidad no es propiamente un creador, sino que se limita a recopilar cuentos ajenos. Su mayor mérito es el haber difundido ampliamente este género literario a través de sus colecciones: el *Patrañuelo* (1565), *Sobremesa y alivio de caminantes* (1569) y *El buen aviso y Portacuentos*.

Habrá que esperar al Barroco para que se consiga la definitiva incorporación de este género a nuestras letras.

La novela bizantina

Es redescubierta en el siglo XVI a través de traducciones de los grandes clásicos del género que despertan interés en toda Europa: Heliodoro, Aquiles Tacio, Jacobo Caviceo...

Todas las obras tienen una serie de características comunes en su desarrollo argumental. Presentan una sucesión de aventuras, las más de las veces desquiciadas, que llevan consigo la separación de los amantes o de los miembros de una familia, normalmente por obra de un naufragio o un rapto, y culminan en la anagnórisis final, con el reencuentro feliz. Otro tema muy habitual es el de las largas peregrinaciones por todo el mundo: Suelen ser relatos excesivamente complejos que reúnen los más extraordinarios sucesos. En esta línea se sitúan *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alfonso Núñez de Reinoso o *La selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras. Las obras más notables del género se darán en el siglo XVII.

La novela picaresca

Obra cumbre de la narrativa de la época es el anónimo *Lazarillo de Tormes*, de la que se conocían tres ediciones fechadas en 1554 (en Alcalá de Henares, Burgos y Amberes), a las que hay que añadir la recientemente descubierta de Medina del Campo, también de 1554. Sabemos de la existencia de otras dos anteriores que datan de 1552 o 1553. Su difusión se vio dificultada, pero no interrumpida, por la censura. En 1559 apareció en el *Indice de libros prohibidos* de la Inquisición. En ediciones sucesivas hubo de ser expurgado de los pasajes en que satiriza al clero.

En cuanto a la fecha de composición, lo único que puede afirmarse sin lugar a dudas, tras el análisis de los ambivalentes datos históricos, es que fue escrita después de 1525, probablemente en los años próximos a la impresión.

Se ha dicho que con el *Lazarillo* se abre el camino de la novela realista. El autor sitúa a sus personajes en un marco referencial, bien conocido por sus primeros lectores, y dota al relato de coherencia y verosimilitud. El protagonista reacciona frente a las presiones externas y así va forjando su personalidad. Todas sus actitudes configuran a un individuo que no se mueve en la pura convención literaria aunque parta de ella. Una significativa galería de personajes, retratados con pocos pero ciertos rasgos, va presentando a los ojos del espectador el panorama social del segundo cuarto del siglo. No obstante, hay que subrayar que no se ajusta a los principios del realismo por antonomasia e incluye en sus páginas abundantes materiales de origen folclórico [vid. Bataillon: *NfL*].

El lenguaje de la novelita es un prodigio de equilibrio entre el habla coloquial, pródiga en expresiones populares, y un cierto artificio que se manifiesta en el uso del polisíndeton, los zeugmas y algunos ingeniosos juegos de palabras. El mayor artificio, sin embargo, es haber dotado al texto de esa apariencia de sencillez que tan bien cuadra con la humilde condición de su protagonista.

Se viene manteniendo que con esta obra se inicia uno de los géneros más representativos de nuestra literatura a lo largo de todo el Siglo de Oro. Como nos recuerda Cabo [Cglp, 9-44], en un denso estado de la cuestión, la idea de que existiera un género picaresco no es contemporánea, sino una construcción crítica muy posterior. Entre esta novela y la siguiente (primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, 1599), que es ya un fruto plenamente barroco, media un lapso de medio siglo, motivo que, unido a las profundas diferencias que separan a ambas y que se acentuarán en las obras que aparecen en el siglo XVII, ha llevado a algunos críticos a negar la existencia del género [vid. capítulo 4, 5.3]. Sin embargo, no cabe duda de que los escritores áureos tuvieron clara conciencia de que estaban cultivando la «materia picaresca», caracterizada tanto por los asuntos (la vida de un personaje marginal que ha de luchar por la supervivencia) como por ciertos rasgos formales: la autobiografía, la comunicación epistolar (lo que Cabo llama «la recepción inmanente») y el estilo, que se construye sobre el lenguaje coloquial. A estos rasgos se ligan algunos

otros que la exuberante crítica sobre la materia ha ido fijando a lo largo de los dos últimos siglos.

Característica común de estos libros es el empleo de la forma autobiográfica. Es el pícaro, un antihéroe, el que nos cuenta sus propias andanzas. Hasta la fecha, la prosa narrativa no había dedicado su atención a personajes insignificantes, de baja calidad; el recurrir a la autobiografía permite abordar el relato de una vida carente de brillo que difícilmente hubiera encontrado un cronista ajeno [vid. Rico: *Nppv*, 15-21]. Los ideales caballescres no son ahora el motor de la acción, sino que ésta se va a centrar en la lucha por la subsistencia.

La visión unilateral del narrador-protagonista se nos impone de principio a fin. Todo queda supeditado a su enfoque particular, que manipula la realidad impidiendo un diálogo real entre las fuerzas que intervienen en la acción novelesca. Como ha señalado Rico [*Nppv*], se trata de la «novelización del punto de vista».

La novela picaresca tiene carácter episódico. Es una estructura abierta que se compone de escenas sueltas, situadas en diferentes lugares y en las que intervienen distintos personajes. El único lazo de unión es la presencia del pícaro. Podrían añadirse nuevas peripecias o suprimirse otras sin modificar el plan general. Con el tiempo, este rasgo se acentuará y el género se irá desintegrando [vid. capítulo 4, 5.3].

El ser un relato itinerante —pues el protagonista se desplaza sin parar de un sitio a otro— facilita la sátira social. Desde su posición de criado que cambia constantemente de amo, el pícaro entra en contacto con individuos pertenecientes a los distintos grupos de la sociedad y se venga de la marginación que él sufre mostrando con toda crudeza las lacras morales de esa fauna grotesca. Desde su resentimiento, nos hace verlos a todos ridículos y engañosos. Aunque en el *Lazarillo* no hay acritud, la sátira llegará a ser amarga y desgarrada en obras posteriores.

También al hablar de la caracterización del pícaro hay que marcar distancias entre Lázaro, un pobre infeliz, y sus sucesores. A partir de Guzmán, se intensifican los rasgos negativos del personaje; no sólo es astuto como un zorro, sino también mentiroso, ladrón, amigo de trampas y engaños... En estas novelas reina el fraude, la treta ingeniosa y la burla, pero no la violencia. Gómez Yebra [*Np*] analiza la personalidad del niño-pícaro desarraigado y su evolución en un entorno que propicia su progresiva degradación moral.

Sobre estos individuos pesa un determinismo invencible, pues sus padres (ladrones, brujas, prostitutas...) pertenecen a los estratos sociales más bajos y denigrados. El pecador arrepentido no deja nunca de hablar de esos orígenes deshonorosos para autojustificarse y presentarse a nuestros ojos como víctima inocente. Aunque es un vagabundo solitario que mira a la colectividad con desprecio e ironía, aspira al ascenso social; pero sus intentos se ven invariablemente frustrados.

Se ha discutido cuál es la actitud del pícaro respecto a la honra. Bataillon [*Pp*, 205] afirma que le tiene sin cuidado y lo considera «la antítesis del hombre honrado, obsesionado por sus preocupaciones de decencia y de

decoro». Sin embargo, convendría matizar algo más esta cuestión. Es verdad que el protagonista desdén la honra mundana y se burla de los que viven de cara a la galería. Sólo le preocupa mantener una apariencia honorable en la medida en que le sea necesario para sus negocios, para sus intentos de ascenso social. En cambio, le interesa la honra como derecho al respeto de sus semejantes, al que se sabe acreedor por el hecho de ser hijo de Dios.

La picaresca ha sido siempre considerada como un documento social que refleja fielmente la vida de la época. Son muchos los que han analizado la situación real que da pie a que nazca este género; especial atención merece a este respecto el exhaustivo estudio de Maravall [*Lphs*]. Junto a la cara brillante de la España imperial, había otra mucho más sórdida: la del elevado número de menesterosos que acudían a las grandes ciudades en busca de algún medio de vida. El ambiente de holgazanería y parasitismo que respiran estas novelas podía encontrarse en muchos rincones de nuestro país.

Además de los trabajos que hemos citado hasta ahora, hay otros muchos dignos de ser tenidos en cuenta, entre los que figuran los de Belic [*Aeth*, 21-60], Molho [*Ipp*], Ife [*LfSO*], Dunn [*Spf*]...

5.6. EL GÉNERO CELESTINESCO

El tema, el ambiente y el estilo creados por Fernando de Rojas se desarrollaron en un conjunto de textos de la primera mitad del siglo XVI. Escritas en prosa, son piezas eminentemente realistas, a medio camino entre la narrativa y el drama, en las que pueden rastrearse las más hondas raíces del lenguaje popular, si bien es cierto que a veces derivan hacia lo retórico y altisonante.

Aunque coinciden en algunos aspectos con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, su espíritu es muy distinto. La intención moralizante que se atribuye a Rojas falta en la mayor parte de las prolongaciones, cuya finalidad esencial es el entretenimiento a través de una serie de escenas desenfadas, al margen de todo prejuicio moral.

Lamentablemente, ninguno de los imitadores logra aproximarse a la calidad estética y densidad del original. Se encuentran con una fórmula literaria ya elaborada que calcan con más o menos fortuna. El mundo cerrado de los personajes de Rojas se sustituye por un panorama amplio y con ramificaciones que abarca aspectos muy diversos de la realidad contemporánea. Lo que se pierde en intensidad dramática se gana en reflejo del ambiente.

Lo marginal (personajes y peripecias secundarias) amplía su importancia a costa de la acción central. El *dramatis personae*, tan ceñido en el modelo, se ensancha para dar cabida a tipos y figuras que no siempre tienen una concreta funcionalidad dramática; el autor trata de pintar un cuadro apicador y se detiene morosamente en los aspectos que le parecen sugerentes, graciosos o pintorescos.

Otro rasgo característico es la sátira contra los clérigos, centrada en los que llevan una vida inmoral. No es de extrañar que el género celestinesco, tras su florecimiento en la primera mitad del siglo, decaiga en el momento en que la Inquisición se muestra más vigilante contra las burlas y críticas a las jerarquías eclesiásticas. La audacia y desenvoltura erótica de algunas escenas merecerá también la reprobación de censores y moralistas.

Especial consideración merecen las tres *Celestinas*, cuya afinidad con el original es más patente: *Segunda comedia de la Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* (1536) de Gaspar Gómez de Toledo y *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada «Elicia» y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñino. Completan la serie la *Comedia Tebaida*, la *Comedia Hipólita* y la *Comedia Serafina*, anónimas las tres, que se publican juntas en Valencia en 1521, la *Tragedia Policiana* (1547), la *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florián, la *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas... Además, los motivos y temas de *La Celestina* dejaron huellas en el teatro en verso de pie quebrado, al modo de Juan del Encina: *Comedia Tesorina* (1528?) de Jaime de Huetete, *Comedia Tídea* (1550) de Francisco de las Natas, *Auto llamado Clarindo* (1535?)... [vid. Pérez Priego: *Ccc*].

Características afines al género celestinesco presenta *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado. Es una novela dialogada que por su desenfado y carencia de prejuicios supera con mucho a las restantes. Ofrece un magnífico retrato, lleno de vitalidad, de la Roma del Renacimiento, con sus vicios y miserias. La acción gira en torno a las relaciones sexuales de hombres y mujeres en un ambiente de absoluta despreocupación moral, en el que brilla la protagonista por su sensualidad y ambición.

5.7. LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

A los primeros pasos que dan los dramaturgos de la generación de los Reyes Católicos, sigue durante todo el siglo un gran esfuerzo creador que prepara la eclosión de la comedia lopesca. A pesar de ello, puede decirse que al llegar a sus postrimerías la literatura dramática está aún en mantillas. Se ha recorrido un largo camino jalonado por más fracasos que éxitos.

El valor histórico de todos los intentos del siglo XVI es muy grande, pero su entidad estética (salvando contadas piezas) es muy limitada. Como ha demostrado Russell [TC, 457-458], el teatro fue el único género de la literatura profana que se vio seriamente afectado por las prohibiciones inquisitoriales. Es comprensible si tenemos en cuenta que la lectura estaba reservada a una minoría culta, mientras las representaciones se abrían a todo el mundo.

El teatro religioso

Partiendo de los autos y farsas de la generación de los Reyes Católicos, se inicia en tiempos de Carlos I el desarrollo del drama religioso, que sólo

a partir de 1630 alcanzará su forma definitiva gracias al impulso de Calderón. Lo que busca hoy el estudioso en estas primeras composiciones es el origen del auto sacramental, no su intrínseco valor estético ni unas experiencias escénicas que la torpeza común de los autores no puede proporcionar.

Disponemos de algunas colecciones de piezas religiosas entre las que destaca el *Códice de autos viejos*, un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional con el título de *Colección de autos sacramentales, loas y farsas del siglo XVI* [vid. Reyes: *Cav*]. Estas obras, en su inmensa mayoría anónimas, versan sobre asuntos bíblicos, hagiográficos, teológicos, marianos... Entre los numerosos cultivadores del teatro religioso se cuentan Hernán López de Yanguas (*Farsa sacramental*, 1520), Diego Sánchez de Badajoz (*Recopilación en metro*, 1554), Micael de Carvajal (*Auto de las cortes de la muerte, Tragedia llamada Josefina*), Sebastián de Horozco (*Parábola de san Mateo, Historia evangélica de san Juan*)... [vid. Wardropper: *Itr*].

Aportaciones de cierto relieve en el dominio de la tragedia clasicista son las veinticinco piezas del padre Pedro Pablo Acevedo, que se sirve constantemente de la alegoría y antepone a cualquier otro objetivo la preocupación moral, y la *Tragedia de san Hermenegildo*, obra de tres dramaturgos, que se centra en el problema íntimo de la religiosidad del protagonista, al margen de cualquier planteamiento político.

El teatro de influjo italiano

Como en otros terrenos, el influjo italiano se deja sentir en el drama. Es la generación de Lope de Rueda, que escribe a mediados de siglo, la que difunde y adapta las comedias de Cecchi, Giancarli, Ariosto... [vid. Arróniz: *Iice*]. Ninguno de ellos equivale a lo que Petrarca representa en la lírica; tampoco los imitadores españoles consiguen nada comparable a la poesía de Garcilaso. Lo mejor de ese teatro (los tipos y el lenguaje popular de los pasos) es aquello en que se aparta con mayor decisión de sus fuentes. En la base de la formación de la comedia española están estos dramaturgos que buscan en las experiencias italianas el camino para crear un teatro popular.

El más destacado de todos ellos es, claro está, el sevillano Lope de Rueda, un hombre de teatro en permanente contacto con la escena. Son célebres sus pasos, piezas breves y sencillas de carácter humorístico, protagonizadas por personajes esquemáticos que son una reducción caricaturesca e hilarante de tipos populares con su peculiar sintaxis, sus errores y prevenciones. La risa que provocaban y siguen provocando nace precisamente de esa elementalidad y de los constantes *quid pro quos* que se plantean. Se hallan recogidos en dos volúmenes: *El deleitoso* (1567) y *Registro de representantes* (1570).

También conservamos cinco comedias suyas. No tiene reparo en entrar a saco en temas, argumentos e incluso estructuras dramáticas ajenas que puedan servir de cañamazo para un espectáculo popular. El influjo italiano le proporciona una agilidad y movilidad desconocidas hasta el momento. Pero su interés no está tanto en la acción central, poco hilvanada y torpe-

mente construida, sino en los episodios cómicos enteramente independientes que se insertan en ella; sin duda, eran el plato fuerte de la representación. Es posible que en una misma pieza Lope de Rueda interpretara los papeles de boba, soldado fanfarrón y negra derrochando la vis cómica que le reconocen todos sus contemporáneos.

Entre los autores que recurren a los mismos modelos, se cuenta Juan de Timoneda, cuyas reelaboraciones de novelas italianas son fuente de varias obras dramáticas de sus coetáneos, incluido el propio Lope de Rueda [vid. Arróniz: *Iice*, 167]. Compuso algunas piezas de carácter profano y religioso.

El teatro clasicista

Se trata de una dramaturgia al margen del público de su época. En rigor, es una parte de la formación académica, no un intento serio de construir piezas que tengan valor *per se*. Las tragedias y comedias clasicistas sólo vivieron en los recintos de las universidades y colegios.

Hermenegildo [TRe, 18] ha visto con singular clarividencia la esencial marginalidad de estos intentos: «La tragedia española del Renacimiento es una empresa de intelectuales marginados por una sociedad agresiva.» A esta falta de sintonía con los tiempos y la sensibilidad de los espectadores se une la inmadurez técnica: «Sus tentativas para buscar soluciones a los problemas planteados van a resultar, en gran parte, fallidas» [TRe, 15].

A veces no se trata de creaciones originales, sino de refundiciones de piezas greco-latinas, cuya finalidad sería dar a conocer a los grandes maestros del pasado. Entre los traductores de comedias se cuentan Fernán Pérez de Oliva y Juan de Timoneda, que adaptan a Plauto. Por lo que respecta a las tragedias, se han perdido la mayoría de los textos [vid. Hermenegildo: TRe, 403-417]. Conservamos dos versiones del mismo Pérez de Oliva: *La venganza de Agamenón* y *Hécuba triste*.

A medida que avanza el siglo, los dramaturgos empiezan a introducir temas y elementos nacionales, aunque sigan la estructura o las normas que ellos creen propias del teatro greco-latino. En esa línea se encuentran las tragedias de Jerónimo Bermúdez (*Nise lastimosa*, 1577; *Nise laureada*, 1598). El influjo de Séneca es patente en los tragediógrafos que escriben en la década de 1580, especialmente en el valenciano Cristóbal de Virués, que presenta en sus obras ejemplos espeluznantes de crueldad: *La gran Semíramis*, *Atila furioso*... Por esas fechas, su paisano Andrés Rey de Artieda intenta en *Los amantes* nacionalizar un cuento de Boccaccio y crear una intriga y unos caracteres verosímiles, aunque sin alcanzar el éxito. Cervantes crea una tragedia heroica (*La Numancia*, 1585), que quedará olvidada hasta el siglo XVIII.

Hacia la comedia

Se viene subrayando en los últimos tiempos la importancia que tiene el grupo de dramaturgos valencianos en el proceso de creación del teatro clá-

sico español [vid. Frolidi: *LVfc*]. En la segunda mitad del siglo XVI, Valencia se ha convertido en un importante centro dramático, donde la casa de comedias de la Olivera funciona con regularidad. Las razones de ese fenómeno son claras: es una capital muy populosa, con una población burguesa y abierta al influjo de Italia.

La incorporación de elementos novelescos y temas nacionales a la tragedia permite a estos autores ir rompiendo las trabas de la imitación clasicista y avanzar hacia un teatro en el que dominan la intriga, el ingenio y la brillantez, y que, tras diversas tentativas fallidas, desembocará en la comedia nueva. El más veterano de estos dramaturgos y, en consecuencia, el que debió de madurar en fecha más temprana, es el canónigo Francisco Agustín Tárrega. Sus obras tienen ya los rasgos de la comedia española. Los elementos históricos y legendarios se funden con la fábula de amores en *La sangre leal de los montañeses de Navarra*, *El cerco de Rodas*... La comedia urbana aparece ya conformada en *El prado de Valencia*: el amor es el sostén de toda la trama, el sentimiento del honor actúa como motor de la acción, el ritmo crece con el desarrollo argumental, el lenguaje poético tiene una brillantez conceptista... Otros dramaturgos valencianos más jóvenes (Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro, Carlos Boil...) unían la experiencia de su ciudad al influjo de Lope de Vega [vid. capítulo 4, 5.2].

Una situación similar se daba a finales del siglo XVI en Sevilla, pero es posible que la tradición autóctona (influida por el clasicista Juan de Mal Lara) dificultara el desarrollo de una dramaturgia comercial como la que se cultivaba en Valencia. Sin embargo, en la obra de Juan de la Cueva encontramos algunos elementos que Lope retomará y acabará de conformar. Recurre a los romances y leyendas para crear algunas obras (*La muerte del rey don Sancho* y *reto de Zamora*, *Los siete infantes de Lara*...) y pergeña algunas comedias de ambiente celestinesco (*El tutor*, *El viejo enamorado*, *El infamador*) en las que se ha querido ver apuntes de algunos personajes y tipos de la comedia española. Sin embargo, Juan de la Cueva carece de habilidad para estructurar adecuadamente la intriga, le cuesta mantener el ritmo dramático y tiende a conferir a sus dramas un aire narrativo, en las antípodas de lo que será el nuevo teatro.

Bibliografía citada

- Alcina: PIRE = Juan F. Alcina: *Poesía latina del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, 1995.
- Alonso: Oc, II = Dámaso Alonso: *Obras completas, II. Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte. Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Gredos, Madrid, 1973.
- Artículos citados:
- pp. 539-542: «Elogio del endecasílabo»;
- pp. 871-1076: «La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)».
- Alonso: Pe = Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971, 5.ª ed.
- Artículo citado:

- «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz», pp. 219-305.
- Alonso y Bleuca: *Ape* = Dámaso Alonso y José Manuel Bleuca: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956.
- Amezúa: *Oh!*, I = Agustín G[onzález] de Amezúa: *Opúsculos histórico-literarios*, I, CSIC, Madrid, 1951.
- Artículo citado:
«Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», pp. 331-373.
- Andrés: *HmEO* = Melquíades Andrés: *Historia de la mística de la Edad de Oro*, Editorial Católica, Madrid, 1994.
- Arce: *Tpe* = Joaquín Arce: *Tasso y la poesía española*, Planeta, Barcelona, 1973.
- Arróniz: *lice* = Othón Arróniz: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- Arróniz: *TeSO* = Othón Arróniz: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Asensio: *Ecea* = Eugenio Asensio: «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», en *Revista de filología española*, XXXVI (1952), pp. 31-99.
- Avalle-Arce: *Ded* = Juan Bautista Avalle-Arce: *Dintorno de una época dorada*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1978.
- Avalle-Arce: *Npe* = Juan Bautista Avalle-Arce: *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1975, 2.ª ed.
- Bataillon: *Ee* = Marcel Bataillon: *Erasmus y el erasmismo*, Crítica, Barcelona, 1983, 2.ª ed.
- Bataillon: *EyE* = Marcel Bataillon: *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, 2.ª ed.
- Bataillon: *NfL* = Marcel Bataillon: *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, Anaya, Madrid, 1973, 2.ª ed.
- Bataillon: *Pp* = Marcel Bataillon: *Pícaros y picaresca*, Taurus, Madrid, 1969.
- Belic: *Aeth* = Oldrich Belic: *Análisis estructural de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, 1969.
- Artículo citado:
«Los principios de composición en la novela picaresca», pp. 21-60.
- Bleuca, A.: *EpfL* = Alberto Bleuca: «El entorno poético de fray Luis», en *Academia literaria renacentista, I. Fray Luis de León*, edición de Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 77-99.
- Bleuca, A.: *VE* = Alberto Bleuca: «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», en *Actas del VI^o Simposi. Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis Clàssics*, Barcelona, 1982, pp. 61-77.
- Bleuca, J. M.: *RpE* = José Manuel Bleuca: *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977.
- Artículos citados:
pp. 9-44: «Sobre el rigor poético en España»;
pp. 45-56: «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla».
- Bonneville: *PSSO* = Henry Bonneville: «Sur la poésie à Seville au Siècle d'Or», en *Bulletin Hispanique*, LXXVI (1964), pp. 311-348.
- Burckhardt: *CRI* = Jacob Burckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Edafe, Madrid, 1982.
- Cabo: *Cglp* = Fernando Cabo Aseguinolaza: *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- Canet: *Chtr* = José Luis Canet Vallés: *De la comedia humanística al teatro representable*, Universitat de València, 1993.
- Cilvetti: *Ime* = Ángel L. Cilvetti: *Introducción a la mística española*, Cátedra, Madrid, 1974.

- Chevalier: *Ll* = Maxime Chevalier: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- Delumen: *R* = Jean Delumen: *La reforma*, Labor, Barcelona, 1973.
- Dunn: *Spf* = Peter Dunn: *Spanish picaresque fiction. A new literary history*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1993.
- Esteve Barba: *Hi* = Francisco Esteve Barba: *Historiografía indiana*, Gredos, Madrid, 1992, 2.ª ed.
- Ferrer: *Net* = Teresa Ferrer Valls: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Universitat de València, 1993.
- Ferrer: *Pec* = Teresa Ferrer Valls: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tàmesis Books, London, 1991.
- Frenk: *LpSO* = Margit Frenk Alatorre: *La lírica popular en los Siglos de Oro*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1946.
- Friedrich: *Eli* = Hugo Friedrich: *Epoche della lirica italiana*, Mursia, Varese, 1974 (3 vols.).
- Froldi: *LVfc* = Rinaldo Froldi: *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1973, 3.ª ed.
- Gil: *Pshe* = Luis Gil Fernández: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid, 1981.
- Gómez: *DRe* = Jesús Gómez: *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Gómez Yebra: *Np* = Antonio A. Gómez Yebra: *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Hermenegildo: *TRe* = Alfredo Hermenegildo: *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- Ife: *LfSO* = B. W. Ife: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1992; la edición original en inglés es de 1985.
- Kristeller: *Pra* = Paul Oskar Kristeller: *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1986.
- Artículo citado:
«El sistema moderno de las artes», pp. 179-240.
- Lapesa: *Ghlc* = Rafael Lapesa: «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 259-275.
- Lázaro Carreter: *Fic* = Fernando Lázaro Carreter: «Fray Luis de León y la clasicidad», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, edición de Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 15-27.
- Libro = *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ed. Pirámide, Madrid, 1994.
- Artículo citado:
Teresa Santander Rodríguez: «La imprenta en el siglo XVI», pp. 95-140.
- López Estrada: *Lple* = Francisco López Estrada: *Los libros de los pastores en la literatura española (La órbita previa)*, Gredos, Madrid, 1976.
- Lortz: *Hr* = Joseph Lortz: *Historia de la reforma*, Taurus, Madrid, 1963.
- Manero: *IepE* = María Pilar Manero Sorolla: *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, P.P.U., Barcelona, 1987.
- Manero: *Iple* = María Pilar Manero Sorolla: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, P.P.U., Barcelona, 1990.
- Maravall: *Emms* = José Antonio Maravall: *Estado moderno y mentalidad social*, Revista de Occidente, Madrid, 1972 (2 vols.).

- Maravall: *Lphs* = José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Taurus, Madrid, 1986.
- Menéndez Pelayo: *Hie* = Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas*, CSIC, Madrid, 1974, 4.ª ed. (2 vols.).
- Menéndez Pidal: *LCC* = Ramón Menéndez Pidal: *La lengua de Cristóbal Colón. Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.
- Artículo citado:
- «El lenguaje del siglo XVI», pp. 53-100.
- Molho: *lpp* = Maurice Molho: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca, 1972.
- Morón: *Me* = Cirriaco Morón Arroyo: *La mística española (Antecedentes y Edad Media)*, Alcalá, Madrid, 1971.
- Murray: *ScI* = James C. Murray: *Spanish chronicles of the Indies: sixteenth century*, Twayne Publishers, New York, 1994.
- Orozco: *Pm* = Emilio Orozco: *Poesía y mística. Introducción a la lírica de san Juan de la Cruz*, Guadarrama, Madrid, 1959.
- Pérez-Abadín: *Ope* = Soledad Pérez-Abadín: *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Pérez Priego: *Ccc* = Miguel Ángel Pérez Priego: *Cuatro comedias celestinescas*, Universitat de València, 1993.
- Pierce: *PeSO* = Frank Pierce: *La poesía épica en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1968, 2.ª ed.
- Prieto: *Pe* = Antonio Prieto: *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1984-1987 (2 vols.).
- Reyes: *Cav* = Mercedes de los Reyes Peña: *El «Códice de autos viejos»: un estudio de historia literaria*, Alfar, Sevilla, 1988 (3 vols.).
- Ricard: *Eir* = Robert Ricard: *Estudios de literatura religiosa española*, Gredos, Madrid, 1964.
- Rico: *Nppv* = Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- Rodríguez-Moñino: *Deps* = Antonio Rodríguez-Moñino: *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970.
- Rodríguez-Moñino: *TpSO* = Antonio Rodríguez-Moñino: *La transmisión de la poesía española de los Siglos de Oro*, Ariel, Barcelona, 1976.
- Russell: *TC* = Peter E. Russell: *Temas de «La Celestina» y otros estudios. Del Cid al Quijote*, Ariel, Espuignes de Llobregat (Barcelona), 1978.
- Artículo citado:
- «El Concilio de Trento y la literatura profana: reconsideración de una teoría», pp. 441-478.
- Sainz Rodríguez: *Ee* = Pedro Sainz Rodríguez: *Espiritualidad española*, Riarp, Madrid, 1961.
- Sánchez Alonso: *Hhe* = Benito Sánchez Alonso: *Historia de la historiografía española. Ensayo de un examen de conjunto*, CSIC, Madrid, 1944-1950, 2.ª ed. (2 vols.).
- Sánchez Martínez: *Hcpd* = Francisco Javier Sánchez Martínez: *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Alicante, 1995 (en curso de publicación).
- Wardrop: *Hpld* = Bruce W. Wardrop: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- Wardrop: *Itr* = Bruce W. Wardrop: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Anaya, Salamanca, 1967.
- Ynduráin: *HRE* = Domingo Ynduráin: *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994.

De los Siglos oscuros al de oro
DAMASO ALONSO

pañoles, soterraña, acceda sal y sangre de nuestra tierra, desde el romancero hasta Lope, desde Lope hasta Federico.

Junto al octosílabo —ya nuestro para siempre—, apuntada a empresas más levantadas, quedaba, para morir en seguida, el verso de arte mayor: de vuelo lento y monótono, torpe avutarda de cuatro aletazos por renglón.

ELOGIO DEL ENDECASILABO

A José García Nieto

¿Qué era lo que llegaba de Italia?

Un nuevo, maravilloso instrumento: el endecasílabo.

Del siglo xv nos habían quedado el octosílabo y el verso de arte mayor.

El octosílabo estaba maduro ya, tras la larga lección de los cancioneros. Verso ligero y gracioso, mas con insospechadas metamorfosis. Mímica arzilla, aquí, rápida, inasible; si se detiene un instante es para concentrar una hiriente agudeza. Breve barquichuelo siempre, pero allá adaptable en los meandros al demorado, fluir de la narración. O deslumbrante juego de felices arcaduces que voltean, chispeando, ligeros afectos de gracia, delicadezas de amor. ¡Oh, si el octosílabo se adapta tan bien a las medidas humanas, que en muchas lenguas se produce y en muchas lozamente vive! Sí, y, sin embargo, unido a la entrañada tradición popular en que nacimos, ¡le sentimos tan nuestro!... octosílabo nuestro, profundamente hispánico, en el romance y en las canciones, secularmente filtradas, íntima vena de nuestra eterna expresión popular, allí donde alienten aire y garbco es

Al muy prepotente don Juan el Segundo...

¡Cómo agobia a este verso algo como un lastre medieval, a este verso al que no sé qué diablillo irónico, vengador de la Edad Media, quiso hacer recipiente de primeras esencias renacentistas! ¡Señor, si Dante había temblado ya como un sauce primaveral, si Petrarca ya había hecho fluir su psicología amorosa por un canalillo fino y exacto, de limpias ondas musicales, y con tal propiedad que cada onda reflejaba, perfecta, cada sentimiento!

Y llegaba ahora, por fin, de Italia el endecasílabo, el instrumento de Guido Cavalcanti y de Lapo Gianni, de Dante y del Petrarca, criatura perfecta ya, y siempre virginal, cítara y arpa, dulce violín de musical madera conmovida.

¿Qué ángel matizó la sabia alternancia de los acentos? la grave voz recurrente de la sexta sílaba, o los dos golpes contrastados de la cuarta y la octava, en el modo sáfico? ¿Quién le dio la magia proteica de ser siempre uno y siempre vario, nuevo y cambiante en cesuras y libres cuashemísticos, concertado a las siete sílabas o a las cinco, lánguida, criatura ondulante, en sí mismo valle y colina? ¿Y aquella gracia torradiza de la rara acentuación en séptima, en que un pie tan donosamente se sabía invertir, en Dante o en nuestros primeros cultivadores,

...tus claros ojos, ¿a quién los volviste?...

con un gusto de la variación, por desgracia pronto olvidado? Llegaba ahora un divino instrumento, perfeccionadísimo, de maravillosas voces, registros y potencias que unía en sí gravedad, matiz, flexibilidad, fuerza y siempre elegancia. Superior al pentámetro vambico, que podrían oponerle los pueblos del Norte: pentámetro machacante, con sus casi inflexibles cinco golpes acentuales (aunque algún pie se invierta a veces). E incomparable con los otros metros acentuales de diez o más sílabas, todos de una música demasiado evidente. Del mejor de ellos se podría decir lo que Verlaine de la rima:

...ce bijou d'un sou
qui somme creux et faux sous la lime!

¡Cuántos ejemplos se podrían citar! Todas aquellas zarabandas polimétricas que nuestros románticos aprendieron, en *Les Djinns*, de Víctor Hugo, y mucho Salvador Rueda, y un poco del peor Rubén, y casi toda la bisutería modernista.

*El metro de doce son cuatro corceles,
corceles latinos de espléndida tropa...
¡Galopa, galopa, galopa, galopa!*

Etcétera. Dejémosle galopar... que él se despeñará. Vamos a prescindir de comparaciones, y allá se las hayan otros versos con sus fáciles musiquillas. Útiles a veces, bellas a veces, cuando un genuino artista las hace zigzaguar siguiendo a la expresión, en repentinos esguinces:

*La blanca cigüeña
dormita volando,*

*y las golondrinas se cruzan, tendidas
las alas agudas al viento dorado...
Y hay una que torna como la saeta,
las alas agudas tendidas al aire sombrío...*

O cuando una poderosa intuición las quiebra con un acorde de agua o de cristal:

*Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.*

Metros que han de ser manejados, angélicamente, nerviosamente, y a la par con sordina y con difuminación. Y muy de tarde en tarde.

Pero de la música del endecasílabo no nos cansaremos, no nos saciaremos nunca. Manejado por un Góngora, cíncela lo infinitamente complicado. Cargado de la pasión de un Quevedo, desgarrado, o esculpe, apretado, la sentencia de granito. Y en Lope es variedad vital y salada donosura. Como en Garcilaso fue sedena nostalgia, trémolo de la voz que las lágrimas apenas si empañaron. Y en San Juan de la Cruz, ya lleno y luminoso de naturaleza, va apagado en el aniquilamiento del sentido, frontera o linde con la Divinidad.

Amplio registro el del verso italiano que si tiene una limitación es la de no servir o malamente y a repelo, para charrazas y rudas locosidades. Apto lo mismo para la grave, escueta sentencia escatológica.

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente...*

como para hacer eterno, en la idea estremecida, el dulce y momentáneo clamor de la belleza humana:

*Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi non l'ardiscon di guardare...*

A España había llegado, pues, el que iba a ser el más maravilloso instrumento poético común a las tres lenguas románicas, no oxitónicas, del Occidente: el italiano, el español y el portugués, verdaderas *sorelle*, de voz gemela y música congenial. Por él, por el endecasílabo, hemos tenido los tres pueblos un destino poético común y el ensueño intercambiable.

¡Maravilloso instrumento el endecasílabo italiano!

GARCILASO, RONSARD, GÓNGORA
(APUNTES DE UNA CLASE)

Comienzo a hablar de Garcilaso. Trato de explicar el prodigio de su perfección por tres causas: 1.ª El perfeccionamiento de la lengua poética a lo largo del siglo xv (hasta la suavidad y casi excesiva facilidad de Fray Ambrosio Montesino y Fray Íñigo de Mendoza). Debería haber añadido que la lengua poética de Garcilaso va a ser muy distinta en contenido (léxico, etcétera) pero que sus moldes (giros gramaticales, costumbres métricas: sinalefa, etc.) son casi los mismos. 2.ª La perfección del nuevo instrumento (Dante, y luego Petrarca). 3.ª En fin, las cualidades del mismo Garcilaso (las dos primeras causas habrían podido obrar también en Boscán, el fracasado).

Pongo algunos ejemplos de la capacidad de la lengua de Garcilaso como instrumento expresivo:

Capacidad para expresar con belleza y diafanidad admirables, pero también con una extraña fuerza representativa, pictórica:

a) Egloga 2.ª, versos 446-448 (y aun los 449-451):

*... el arena que de oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua se bullía.*

traron en el arte nuevo. Y en el nuevo ideal la fórmula más justa para expresarse cabalmente. La vida y la obra de Garcilaso son ambas una bella arquitectura del Renacimiento más puro. Alguien de los comentaristas del poeta lo ha comparado, por su discreción, virtud y valentía, con el cortesano ejemplo del conde Baltasar de Castellón; su obra es igualmente un producto típico de la cultura del quinientos.

Para apoyar con pruebas esta última aseveración, y a manera de resumen, damos aquí un breve esquema de cuanto se ha expuesto en las páginas de este comentario con el propósito de encuadrar la poesía de Garcilaso dentro del Renacimiento.

POESÍA DE GARCILASO.

A) Tema esencial. — El análisis de las propias emociones, aislamiento, ausencia de lo épico, individualismo.

Subtemas:

El amor destacado sobre un fondo petrarquista y platonico.

El dolor.

- Como conflicto: tema de razón frente a pasión.
- Como realidad inmutable: tema del hado, el destino, la astrología.
- Aceptación del dolor, melancolía: «No me podrán quitar el dolorido sentir.»

El sentimiento de la naturaleza.

Dios; lo pastoril, la edad de oro, Orpheus illi.

Temas del Renacimiento.

Neo-estoicismo.

- Virtud.
- El suicidio.
- Desprecio de la adversidad.
- La razón.

2. Platónico.

- Las armonías universales.
 - Astrología.
 - La beatitud platónica.
- Carpe diem.
 - Amor y Lealdisa.
 - La milicia.
 - La fama inmortal.
 - El castreño-simpliar.
 - Mitos.

C) Estética del Renacimiento.

- Imitación clásica.
- Señaltes de forma.
- Sintaxis resuelta.
- Imágenes y metáforas singulares.
- Melodía dulce, grave, de ambiente maestro.
- Claridad.
- Transparencia.
- Medida.
- Concepción del mundo sin péch arquitectural.

D) Ideal renacentista.

- Elegancia.
- Modestación del sentimiento «gracia riposata» «delicatura».
- Idealización del sentimiento y de la naturaleza.
- Mundo limitado: no comprende sino lo que responde a una noción estética.
- Planos, líneas rectas.
- Acento sobre lo personal, sobre el individuo, sobre lo humano.

Keniston encuentra analogías entre el arte plateresco español y la poesía de Garcilaso, fundándose en la exquisita delicadeza de algunos de los versos del poeta toledano. No obs-

juntos en justicia y seguridad.

Tal fue la habla que don Fernando el Zaguer les hizo, con que quedaron animados, indignados y resueltos en general de rebelarse presto, y en particular de elegir rey de su nación.

Antología Literaria

SANTA TERESA DE JESÚS

Figura señera de la mística española del siglo xvi, es la monja carmelitana Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada (1515-1582), natural de Avila, más conocida bajo el nombre de Teresa de Jesús que adoptó al entrar en religión. Extremadamente aficionada desde muy niña a la lectura de vidas de santos y de libros de caballerías, su temperamento apasionado, imaginativo y soñador la llevó, a los siete años, a escapar-se de su casa para recibir el martirio en tierras de morería, y a los catorce a escribir un libro de caballerías en colaboración con su hermano. A los dieciséis años, recluida por su padre en un convento para apartarla de unos inocentes amoríos juveniles, sufrió una grave enfermedad y asistió al despertar de su vocación religiosa, que la indujo, tres años más tarde, a ingresar contra la voluntad paterna en el Convento de la Encarnación de las Carmelitas de Avila. A partir de aquel momento, en que contaba escasamente veinte años, se inició el tremendo desgarramiento espiritual, la lucha prolongada y tenaz de aquélla alma apasionada y ardiente para adaptarse a su nueva vida. Aquejada, a poco de entrar en religión, por una serie de convulsiones y desmayos que quebrantaron gravemente su salud, tuvo que salir del convento; al volver a él, agudizó nuevamente el proceso de su enfermedad, hasta el punto de pasar casi cuatro años postrada e inmóvil en la cama, sin poder andar. Tras una milagrosa curación, que no alivió las agudísimas molestias y dolores que padeció durante casi toda su vida, su espíritu religioso sufrió una profunda crisis de sequedad y tibieza espiritual, que duró desde los veintisiete hasta los treinta y nueve años, en que tuvo lugar lo que se ha llamado la conversión de Santa Teresa. Según cuenta en el *Libro de su vida*, ésta tuvo lugar en el oratorio del convento, ante una imagen de «Cristo muy llagado», que provocó su firme determinación de emprender una nueva vida, propósito confirmado con la lectura de las *Confesiones* de san Agustín, cuya conversión ejerció en su ánimo una influencia decisiva. A partir de aquel momento, disipada ya la sequedad de espíritu que paralizaba su recogimiento interior, empezó a tener visiones y experiencias místicas durante las cuales se le representaba la presencia de Cristo. Presa de súbitas visiones, que la arrebatában con vehementes ímpetus de amor, entre las que fue célebre la merced del dardo o de la transverberación; aquejada de inesperados arrobamientos, que la sacaban de sí, la dejaban rígida y la levantaban del suelo, sólo el parecer favorable de un varón tan justo y temeroso de Dios como el franciscano san Pedro de Alcántara logró disipar los recelos de sus confesores, que consideraban tales experiencias como engaños del demonio. Tranquilizada la Santa por su aprobación y por el valiente dictamen del padre Pedro Ibáñez, doctísimo teólogo dominicano por cuya orden escribió el *Libro de su vida*, concibió entonces el audaz propósito de reforma de la Orden Carmelitana, a base de una regla de más severa observancia. A partir de 1562, fecha de la fundación del primer convento de carmelitas reformadas, la indomable energía de la Santa, que hasta entonces se había encauzado por las escondidas sendas del misticismo interior se volcó por entero en la obra ingente de la reforma, que promovió contra ella toda suerte de persecuciones y calumnias, enzarzándola en una lucha titánica que ocupó los últimos veinte años de su vida. Dotada de una férrea voluntad y de una actividad incansable,

aquella «*fémína inquieta y andariega*», a la que el Nuncio de Su Santidad llegó a confinar en Toledo; que fue procesada en Sevilla por el tribunal de la Inquisición, y llegó a verse expulsada de un convento de su propia Orden por una priora rebelde, soportó toda suerte de enfermedades corporales y fatigas voluntarias en sus incesantes viajes, visitas y fundaciones y en las largas noches en vela pasadas en oración, redactando sus obras o escribiendo innumerables cartas. Con la sola ayuda de san Juan de la Cruz, que llevó a cabo una labor idéntica en la rama masculina de la Orden, y con el apoyo de los más altos espíritus de la España de su época, no sólo logró la aprobación de Felipe II y del Consejo de Castilla para formar una provincia aparte con la rama reformada de los Carmelitas Descalzos, sino que fundó además treinta y dos conventos en los que había de observarse ya para siempre la nueva regla del Carmelo. Sus obras más importantes, el *Libro de su vida*, compuesto en dos redacciones escritas en 1562 y 1565; *Camino de perfección*, escrito en 1565, y *El castillo interior o las moradas*, escrito en Toledo en 1577, fueron publicadas por Fray Luis de León seis años después de su muerte y constituyen por su estilo llano y jugoso, popular y castizo, uno de los supremos modelos de la prosa castellana del siglo XVI.

EDICIONES. — SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas*. Nueva revisión del texto original con notas críticas. Edición preparada por los padres FR. EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS y FR. ORILIO DEL NIÑO JESÚS, O. C. D., «Biblioteca de Autores Cristianos», Madrid, 1951, vol. I.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras. La vida. Camino de perfección. Las moradas*. Edición, prólogo y notas por ANTONIO COMAS. Editorial Vergara, Barcelona, 1961.

LIBRO DE LA VIDA

CAPÍTULO I

En que trata cómo comenzó el Señor a despertar esta alma en su niñez a cosas virtuosas y la ayuda que es para esto serlo los padres

El tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara, si yo no fuera tan ruin, con lo que el Señor me favorecía para ser buena. Era mi padre aficionado a leer buenos libros, y así los tenía de romance para que leyese sus hijos. Esto, con el cuidado que mi madre tenía de hacernos rezar y ponernos en ser devotos de Nuestra Señora y de algunos Santos, comenzó a despertarme, de edad, a mi parecer, de seis u siete años. Ayudávame no ver en mis padres favor sino para la virtud; tenían muchas.

Era mi padre hombre de mucha caridad con los pobres y piedad con los enfermos y aun con los criados; tanta que jamás se pudo acabar con él tuviese esclavos, porque los había gran piedad, y estando una vez en casa una de un su hermano la regalava como a sus hijos; decía que, de que no era libre, no lo podía sufrir de piedad. Era de gran verdad. Jamás nadie le vio jurar ni murmurar. Muy honesto en gran manera.

Mi madre también tenía muchas virtudes y pasó la vida con grandes enfermedades. Grandísima honestidad. Con ser de harta hermosura, jamás se en-

2 piedad, piedad.

20 tendió que diese ocasión a que ella hacía caso de ella; porque con morir de treinta y tres años, ya su traje era como de persona de mucha edad. Muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los trabajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente.

25 Eramos tres hermanas y nueve hermanos. Todos parecieron a sus padres, por la bondad de Dios, en ser virtuosos, si no fui yo, aunque era la más querida de mi padre. Y antes que comenzase a ofender a Dios, parece tenía alguna razón; porque yo he lástima cuando me acuerdo las buenas inclinaciones que el Señor me había dado y cuán mal me supe aprovechar de ellas.

30 Pues mis hermanos ninguna cosa me desayudavan a servir a Dios. Tenía un casi de mi edad; juntámonos entrambos a leer vidas de Santos (que era el que yo más quería, aunque a todos tenía gran amor y ellos a mí). Como via los mártirios que por Dios las santas pasavan, parecíame compravan muy barato el ir a gozar de Dios, y deseava yo mucho morir así, no por amor que yo entendiese tenerle, sino por gozar tan en breve de los grandes bienes que leía haver en el cielo, y juntávame con este mi hermano a tratar qué medio habría para esto. Concertávamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen; y paréceme que nos dava el Señor ánimo en tan tierna edad, si viéramos algún medio, sino que el tener padres nos parecía el mayor embarazo. Espantávamos mucho el decir que pena y gloria era para siempre, en lo que leíamos. Acaecíanos estar muchos ratos tratando de esto y gustávamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre! En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad.

40 De que vi que era imposible ir adonde me matasen por Dios, ordenávamos ser ermitaños; y en una huerta que había en casa procurávamos, como podíamos, hacer ermitas, poniendo unas pedrecillas, que luego se nos caían, y así no hallávamos remedio en nada para nuestro deseo; que ahora me pone devoción ver cómo me dava Dios tan presto lo que yo perdí por mi culpa. Hacía limosna como podía, y podía poco. Procurava soledad para rezar mis devociones, que eran hartas, en especial el Rosario, de que mi madre era muy devota, y así nos hacía serlo. Gustava mucho, cuando jugava con otras niñas, hacer monesterios, como que éramos monjas, y yo me parece deseava serlo, aunque no tanto como las cosas que he dicho.

45 Acuérdome que cuando murió mi madre, quedé yo de edad de doce años, poco menos. Como yo comencé a entender lo que había perdido, afligida fuime a una imagen de Nuestra Señora y supliquéa fuese mi madre, con muchas lágrimas. Paréceme que, aunque se hizo con simpleza, que me ha valido; porque conocidamente he hallado a esta Virgen soberana en cuanto me he encomendado a Ella y, en fin, me ha tornado a sí. Fatígame ahora ver y pensar en qué estuvo el no haver yo estado entera en los buenos deseos que comencé... Pues pasando de esta edad que comencé a entender las gracias de la naturaleza que el Señor me había dado, que según eran muchas, cuando por ellas le había de dar gracias, de todas me comencé a ayudar para ofenderle, como ahora diré.

39 Espantávamos, nos asombraba.
44 De que, desde que.

46 poniendo, poniendo.
60 entera, firme.

FRAY LUIS DE LEÓN

El verdadero renovador de la poesía española del segundo Renacimiento, a quien se debe la sustitución del casuismo amoroso de la escuela petrarquista por un nuevo clasicismo humanista y cristiano, inspirado en las más puras fuentes de la antigüedad grecolatina, fue el monje agustino fray Luis de León (1527-1591), natural de Belmonte del Tajo, en la provincia de Cuenca, pero salmantino de adopción, cuyo genio meditativo y austero le convierte en el más alto exponente del humanismo español de la Contrarreforma. Dotado de una inteligencia privilegiada y de un insaciable afán de saber, su temprana vocación religiosa le indujo a renunciar al brillante porvenir que le aseguraba el rico patrimonio familiar, para profesar a los diecisiete años en la Orden de San Agustín. Humanista trilingüe que cursó sus estudios teológicos y bíblicos en las Universidades de Salamanca y Alcalá, su prodigiosa erudición en el campo de las tres antigüedades, hebrea, griega y latina, se refleja claramente en su obra de escritor e incluso en su producción lírica. Catedrático de Biblia en la Universidad de Salamanca a los treinta y dos años, decidido partidario de los trabajos de los hebraizantes para una más fiel interpretación del texto bíblico, su resistencia a admitir la validez exclusiva de la Vulgata le ocasionó la enconada hostilidad de los escolásticos intransigentes, quienes le denunciaron al tribunal del Santo Oficio y dieron con él en las cárceles de la Inquisición, donde permaneció encerrado cuatro años, hasta que, después de un largo proceso, fue absuelto, y restituido a su cátedra con todos los derechos. Entre los cargos formulados contra él en el largo proceso inquisitorial, que puso duramente a prueba la indomable energía de su carácter, figuraba el de no haber respetado las decisiones del Concilio de Trento, que prohibían la versión de los libros sagrados a la lengua vulgar, permitiendo la divulgación de su *Exposición del Cantar de los Cantares* de Salomón, traducción literal en prosa del texto bíblico, seguida de un amplio comentario de su místico simbolismo, que fray Luis había hecho para que la leyera únicamente Isabel Osorio, monja del convento de Sancti Spiritus de Salamanca, y que se había difundido en copias manuscritas contra la voluntad del autor. Al mismo tipo de exégesis bíblica pertenece, dentro del cuadro de sus obras en prosa, la *Exposición del Libro de Job*, traducción literal del texto hebreo con una amplia explicación de su contenido y una versión parafrástica en tercetos. Mayor difusión y popularidad han alcanzado, sin embargo, el famoso tratado *La perfecta casada* (Salamanca, 1583), dedicado a una lejana parienta suya a quien fray Luis quiso aleccionar acerca de los deberes y virtudes que requiera el estado del matrimonio; y, sobre todo, el bellissimo tratado *De los nombres de Cristóbal* (Salamanca, 1583), dedicado a su amigo don Pedro Portocarrero. Dividido en tres partes y escrito en forma de diálogo, este libro, que el genial agustino compuso en su mayor parte en la cárcel, pero cuya acción sitúa en su retiro de La Flecha, en las riberas del Tormes, no es más que una exposición y comentario de los diversos nombres de fray Luis lo convirtió en una de las obras más bellas de la literatura religiosa del siglo XVI y uno de los monumentos capitales de la prosa española de su época. En cuanto a su producción lírica, que constituye la expresión más alta e impercedo-

ra de su genio de escritor, aunque alcanzó una amplia difusión manuscrita, sólo al final de su vida se decidió a recogerla en un volumen, que dejó preparado para la imprenta, y que por razones que se ignoran no llegó a ver la luz. Perdido el manuscrito original, que contenía el texto autógráfico y definitivo de sus *Poesías*, éstas sólo fueron publicadas cuarenta años después de su muerte por don Francisco de Quevedo, quien, valiéndose de un códice incompleto, las hizo imprimir en Madrid en 1631. Fruto de un complejo entronque de influencias bíblicas, grecolatinas y toscanas, en el molde estrófico de la lira garcilasiana, las odas de fray Luis de León constituyen la más alta cima que ha alcanzado en la poesía española del siglo XVI la armoniosa fusión del espíritu horaciano, el sentimiento platónico y el pensamiento cristiano.

EDICIONES. — FRAY LUIS DE LEÓN, *Obras Completas Castellanas*. Edición revisada y anotada por el Rdo. F. FÉLIX GARCÍA. «Biblioteca de Autores Cristianos», Madrid, 1944.

DE LOS NOMBRES DE CRISTO

INTRODUCCIÓN

Era por el mes de junio, a las vueltas de la fiesta de San Juan, a tiempo que en Salamanca comienzan a cesar los estudios, cuando Marcelo, el uno de los que digo (que así le quiero llamar con nombre fingido, por ciertos respetos que tengo, y lo mismo haré a los demás), después de una carrera tan larga como es la de un año en la vida que allí se vive, se retiró, como a puerto sabroso, a la soledad de una granja que, como V. M. sabe, tiene mi monasterio en la ribera de Tormes; y fuéronse con él, por hazerle compañía y por el mismo respecto, los otros dos. Adonde habiendo estado algunos días, aconteció que una mañana, que era la del día dedicado al apóstol san Pedro, después de haber dado al culto divino lo que se le debía, todos tres juntos se salieron de la casa a la huerta que se hace delante della.

Es la huerta grande, y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden; mas eso mismo hacía deleite en la vista, y sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron paseando y gozando del frescor, y después se sentaron juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nace la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entraba en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropezando, parecía reirse. Tenían también delante de los ojos cerca dellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lejos, se veía el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchido bien sus riberas, iba torciendo el paso por aquella vega. El día era sosegado y purísimo, y la hora muy fresca. Así que, asentándose y callando por un pequeño tiempo, después de sentados, Sabino (que así me place llamar al que de los tres era el más mozo), mirando hacia Marcelo y sonriéndose, comenzó a decir así:

—Algunos hay a quien la vista del campo los enmudece, y debe ser condición de espíritus de entendimiento profundo; mas yo, como los pájaros, en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar.

SAN JUAN DE LA CRUZ

La más alta cima de la poesía mística española corresponde a la figura genial del monje carmelitano Juan de Yepes Alvarez (1542-1591), hijo de un tejedor del pueblecillo de Fontiveros, en la provincia de Avila, universalmente famoso bajo el nombre de san Juan de la Cruz. Espíritu ensimismado y soñador cuya incapacidad manual para aprender cualquier oficio le indujo a ingresar como mandadero en el hospital de Medina del Campo, cursó allí las primeras letras y estudió en el Colegio de los Jesuitas hasta que, impulsado por su vocación religiosa, profesó en el convento de Carmelitas de aquella ciudad. Antes de ordenarse sacerdote, fue enviado a Salamanca por sus superiores para completar sus estudios cursando tres años de filosofía y teología en la Universidad salmantina, en una de cuyas cátedras profesaba por aquel entonces fray Luis de León. Su encuentro con santa Teresa en Medina del Campo decidió su incorporación al movimiento de reforma de la Orden Carmelitana, y a partir de entonces, su vida entera aparece consagrada a la fundación y organización de conventos de la nueva orden de carmelitas descalzos, en lucha abierta con los partidarios de la observancia tradicional, que llegaron a tenerle encarcelado en Toledo. Fundador del primer convento de descalzos en Duruelo, en donde tomó el nombre de fray Juan de la Cruz, ocupó luego preeminentes cargos en su orden: maestro de novicios, definidor general, prior del convento de Granada y vicario general de Andalucía, hasta que, muerta Santa Teresa, fue desterrado al convento de la Pañuela, en las entrañas de Sierra Morena, muriendo al poco tiempo en el convento de Ubeda, adonde había ido en busca de asistencia médica, a la edad de cuarenta y nueve años. Fruto de una exquisita sensibilidad y de una extraordinaria inteligencia poética, la obra lírica de san Juan de la Cruz, cuantitativamente muy exigua, constituye la más alta cima de la poesía española del siglo XVI y una de las más altas creaciones de la poesía mística de todos los tiempos. Nacida de una inefable intuición creadora, que funde la más extática iluminación con el más riguroso conocimiento intelectual, él mismo pudo afirmar que esa poesía, en la que había intentado reflejar su arróbdada búsqueda de la divinidad, había sido compuesta «en amor abundante de inteligencia mística». Dado su alto y oscuro simbolismo, las poesías de san Juan de la Cruz son inseparables de las declaraciones o comentarios en prosa que las acompañan, que llevan su mismo título y explican, estrofa por estrofa y verso por verso, su sentido místico y teológico. El primero y el más importante de estos comentarios es el famoso *Cántico espiritual*, título con que se conocen modernamente las *Canciones entre el Alma y el Esposo Cristo* y la extensa declaración que las acompaña. Idilio místico y simbólico, directamente inspirado en el *Cantar de los Cantares* de Salomón, «el orden que llevan estas canciones es, desde que un alma comienza a servir a Dios, hasta que llega al último estado de perfección, que es el matrimonio espiritual». No menor importancia posee la *Subida del Monte Carmelo*, exposición o comentario en prosa de las tres primeras estrofas de la canción *Noche oscura del alma*, que explica de manera alegórica, «el modo de subir hasta la cumbre del monte, que es el alto estado

de la perfección, que aquí llamamos unión del alma con Dios». Por su tema y contenido, aparece en íntima relación con la tercera de las grandes obras en prosa del genial místico carmelitano, la *Noche oscura del alma*, extenso comentario de las cuatro primeras estrofas del poema del mismo título. En cuanto a la cuarta y última de sus obras, la *Llama de amor viva*, describe en verso y en prosa el más alto estadio de la unión mística, en que el alma, transformada en fuego de amor, arde en una viva llama sin consumirse. En lo que respecta a sus poesías dispersas, no inferiores en calidad y trascendencia a los tres grandes poemas que hemos mencionado, son un corto número de canciones, glosas y romances a lo divino, inspirados muchas veces en motivos populares, cuya leve y alada musicalidad, unida a la más honda densidad conceptual, contiene portentosos aciertos líricos consagrados en su mayor parte a la descripción de su inefable experiencia mística.

EDICIONES.—*Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Edición de la «Biblioteca de Autores Cristianos», Madrid, 1950.

NOCHE OSCURA DEL ALMA

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual

- 1 En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.
- 2 A oscuras, y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.
- 3 En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
- 4 Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.
- 5 ¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

- 6 Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infernos, cielos riegan, y las gentes,
aunque es de noche.
- 7 El corriente que nace de esta fuente
bien sé que es tan capaz y omnipotente,
aunque es de noche.
- 8 El corriente que de estas dos procede
sé que ninguna de ellas le precede,
aunque es de noche.
- 9 Aquesta eterna fonte está escondida
en este vivo pan por darnos vida,
aunque es de noche.
- 10 Aquí se está llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a escuras,
porque es de noche.
- 11 Aquesta viva fuente, que deseo,
en este pan de vida yo la veo,
aunque es de noche.

FERNANDO DE HERRERA

Uno de los grandes renovadores de la poesía española del segundo Renacimiento, el innovador audaz a quien se debe el inicio de una nueva manera poética en la historia de nuestra lírica, es el gran poeta andaluz Fernando de Herrera (1534-1597), creador de la escuela poética sevillana, al que sus contemporáneos honraron con el sobrenombre de «el Divino». Orgulloso, retraído y severo, dueño de una sólida cultura humanística y de un profundo conocimiento de la poesía italiana de su época, Herrera es el prototipo del poeta del segundo Renacimiento, cuya actitud minoritaria y aristocrática prepara el advenimiento de las formas prebarrocas de la escuela antequerrana, antecedente directo del culteranismo de Góngora. Su criterio innovador, desde el punto de vista lingüístico, patente en la profusa introducción de cultismos y neologismos; su irreprimible énfasis retórico unido a la más pura inspiración; su denodado culto del arte, basado en el don de encerrar el sentimiento en una forma bella, y su constante insatisfacción artística, le convierten en un claro precursor del poeta de las *Soledades*. Por otra parte, la agudeza de sus juicios literarios, contenidos en sus *Anotaciones a las Obras de Garcilaso* (Sevilla, 1580) verdadero modelo de saber crítico, y el rigor intelectual de sus doctrinas estéticas, le convierten en uno de los mejores críticos y preceptistas de su época. La obra de Herrera, parcialmente recopilada durante su vida en una edición antológica preparada por él, que lleva por título *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1582), se vio aumentada veintidós años después de su muerte con la extensa recopilación de *Versos de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1619), hecha por Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, y en nuestros días con la preciosa edición de sus *Rimas inéditas* (Madrid, 1948), descubiertas y publicadas por José Manuel Blecua. Los temas fundamentales de la lírica herrerriana, de derivación claramente petrarquista, son, ante todo, el amor y la patria, y en segundo lugar, el sentimiento religioso, relegado en cuanto a su extensión a un plano secundario y muy profundo. En su poesía amorosa, la idealización de la mujer amada que encontramos ya en Petrarca se convierte en el más puro idealismo platónico, para el cual la mujer aparece a los ojos del poeta como «un divino esplendor de la Belleza». Este amor, referido a una persona real, doña Leonor de Milán, condesa de Gelves, es cantado por el poeta en una apasionada serie de sonetos, elegías, canciones y églogas, donde, a través de la alambicada conceptuosidad de las fórmulas petrarquistas, vibra un sentimiento profundamente real y humano. Tradicionalmente se han observado tres momentos bien diferenciados en el amor de Herrera por doña Leonor de Milán. Un momento inicial de apasionada súplica, en el cual el poeta canta la fuerza de su pasión y la angustia de su ilusión amorosa. Un momento central, en que el poeta se siente arrebatado por una apasionada embriaguez amorosa ante la aparente correspondencia de la condesa. Finalmente, un postrer estadio en el cual un imprevisto cambio de actitud de la enamorada provoca la melancolía y el desengaño del poeta, víctima del más riguroso abandono. Este esquema aparece hoy inexacto, ya que la publicación de las *Rimas inéditas* ha proyectado una nueva luz sobre la intimidad sentimental del poeta, y permite aventurar la hipótesis de un amor fugazmente correspondido por parte de la condesa. En cuanto a su vena patriótica y heroica, mon-

tada con una suntuosidad formal no exenta de grandeza, adquiere en manos de Herrera un acento profético que no es extraño a sus abundantes reminiscencias bíblicas. La Canción por la victoria de Lepanto y la Canción a don Juan de Austria, dedicadas al mismo héroe y a la misma simbólica contienda de la Cristiandad contra el Islam, representan el punto culminante de esta vena heroica, que coincide con el máximo impulso hegemónico y batallador de la España de la Contrarreforma.

EDICIONES. — FERNANDO DE HERRERA, *Poesías*. Edición y notas de VICENTE GARCÍA DE DIEGO. «Clásicos Castellanos», vol. 26. Espasa-Calpe, Madrid, 1941.
Versos de Fernando de Herrera. Edición y prólogo de ADOLPHE COSTER, «Bibliotheca Romanica», núm. 232-236, Strasburgo, s. f.

ALGUNAS OBRAS

SONETO X

- Rojo sol, que con hacha luminosa
 cobras el purpúreo y alto cielo,
 ¿hallaste tal belleza en todo el suelo,
 que iguale a mi serena Luz dichosa?
- 5 Aura süave, blanda y amorosa
 que nos halagas con tu fresco vuelo;
 cuando se cubre del dorado velo
 mi Luz, ¿tocaste trenza más hermosa?
- 10 Luna, honor de la noche, ilustre coro
 de las errantes lumbres y fijadas,
 ¿consideraste tales dos estrellas?
 Sol puro, aura, luna, llamas de oro,
 ¿oístes vos mis penas nunca usadas?
 ¿Vistes Luz más ingrata a mis querellas?

SONETO XVII

- El color bello en el humor de Tiro
 ardió, y la nieve vuestra en llama pura,
 cuando, Estrella, volvistes con dulzura
 los ojos, por quien mísero suspiro.
- 5 Vivo color de lúcido zafiro,
 dorado cielo, eterna hermosura,
 pues merecí alcanzar esta ventura
 acoged blandamente mi suspiro.
- 10 Con él mi alma, en el celeste fuego
 vuestro abrasada, viene, y se transforma
 en la belleza vuestra soberana.
 Y en tanto gozo, en su mayor sosiego
 su bien, en cuantas almas halla, informa;
 que en el comunicar más gloria gana.

SONETO XXXIII

- Ardientes hebras, do se ilustra el oro
 de celestial ambrosia rociado,
 tanto mi gloria sois y mi cuidado,
 cuanto sois del amor mayor tesoro.
- 5 Luces, que al estrellado y alto coro
 prestáis el bello resplandor sagrado,
 cuanto es amor por vos más estimado,
 tanto humildemente os honro más y adoro.
- 10 Purpúreas rosas, perlas de Oriente,
 marfil terso y angélica armonía,
 cuanto os contemplo, tanto en vos me inflamo
 y cuanta pena el alma por vos siente,
 tanto es mayor valor y gloria mía;
 y tanto os temo, cuanto más os amo.

SONETO XXXVIII

- Serena Luz, en quien presente espira
 divino amor, que enciende y junto enfrena
 el noble pecho, que en mortal cadena
 al alto Olimpo levantarse aspira;
- 5 ricos cercos dorados, do se mira
 tesoro celestial de eterna vena;
 armonía de angélica sirena,
 que entre las perlas y el coral respira,
- 10 ¿cuál nueva maravilla, cuál ejemplo
 de la inmortal grandeza nos descubre
 aquesa sombra del hermoso velo?
 Que yo en esa belleza que contemplo
 (aunque a mi flaca vista ofende y cubre),
 la inmensa busco, y voy siguiendo al cielo.

SONETO XLV

- Clara, süave Luz, alegre y bella,
 que los zafiros y color del cielo
 teñís de la esmeralda con el velo
 que resplandece en una y otra estrella;
- 5 divino resplandor, pura centella,
 por quien libre mi alma, en alto vuelo
 las alas rojas bate, y huye el suelo,
 ardiendo vuestro dulce fuego en ella;
- 10 si yo no sólo abraso el pecho mío,
 mas la tierra y el cielo, y en mi llama
 doy principio inmortal de fuego eterno,