

POESÍA DEL SIGLO XVII. TRADICIÓN Y RENOVACIÓN POÉTICA EN EL BARROCO

1. Planteamiento general

Etimológicamente, Barroco es una palabra portuguesa⁷ con la que se designa una perla de forma irregular, y que en el ámbito de las Humanidades se ha adoptado para aludir a las manifestaciones culturales del siglo XVII, caracterizadas, precisamente, por esta dualidad: aspirar al preciosismo, a la belleza absoluta, haciendo de cada pieza artística una joya única, cuidada con un esmero infinito en cada detalle, en la que, sin embargo, queda latente una imperfección oculta, una traición. Lo grandioso sugiere la idea de lo informe, lo caótico.

Todo el arte barroco es, en este sentido, la constatación de un desengaño; se ha perdido la confianza en los dos pilares que fundamentaron el Renacimiento. Si entonces se creía que el hombre era capaz de Dios y reflejo de sus atributos (lo bueno, lo bello, lo verdadero), ahora se tiende a pensar lo contrario: el pecado original ha corrompido nuestra naturaleza, la vida está indisolublemente ligada a la muerte, se sabe que se vive en la misma dirección y sentido en el que se va murien-

do (un día más en mi vida es un día menos para mi muerte). Por otra parte, si el Renacimiento entendía el mundo como una realidad estable, sencilla, clara, con límites precisos, el Barroco pone de manifiesto que la naturaleza nos engaña con su absoluta capacidad de metamorfosis.

El hombre del Barroco busca con desesperación lo permanente tras las apariencias. Intuye que el mundo y los seres están sustentados por una estructura firme, una forma eterna, gobernada por leyes inmutables, y se esfuerza por encontrar esa unidad subyacente. El siglo XVII es el siglo de los grandes sistemas. El imperio de la razón cartesiana contribuye a un mejor conocimiento del mundo (Descartes, Leibniz, Böhme, Spinoza) y a su escrupulosa clasificación en redes formales. Es la gran época de las fórmulas y las construcciones, no sólo científico-teóricas, también sociales (pasión por el ceremonial), políticas (justificación divina de la monarquía absoluta) y artísticas (exuberancia de las fachadas arquitectónicas, triunfo de las preceptivas poéticas, desarrollo de la música como arte puramente aritmético).

Todo ello contribuye a una interpretación de la realidad *more scenico*. Se concibe el mundo como teatro, y la vida, como resultado de un juego de fuerzas. Este modelo comienza a desarrollarse y a apoderarse de todos los ámbitos de la actividad humana: 1) la libertad de conciencia renacentista, llevada a su extremo da como resultado un espacio social desarticulado, en el que triunfa el individualismo; 2) el Estado se desarrolla extraordinariamente y fagocita todo en aras del poder, poniendo a su servicio, como si se tratara de marionetas, a los ciudadanos a quienes debería servir; 3) el ideal de progreso degrada el mundo convirtiéndolo en un espacio colosal, despersonalizado, en el que es prácticamente imposible orientarse; 4) la revolución científico-técnica produce grandes metrópolis agresivas, hostiles a lo natural y a lo humano; y 5) la revolución económico-productiva es tan potente que el capital financiero cobra autonomía y se desarrolla a expensas de gran parte de la población sumida en la miseria.

El ser humano no siente que sea dueño de su propio destino. Constata que no puede ganar la partida al tiempo (fracaso del ideal de libertad, de los valores subjetivos), ni llegar a un equilibrio (fracaso del ideal social, de los valores objetivos), ni siquiera abandonarlo (fracaso del ideal espiritual, de los valores absolutos). El gran problema de la cultura en crisis del Barroco reside en que todos los valores que la integran son parcialmente verdade-

ros; sin embargo, como falta la forma que dé sentido al conjunto, cada uno de ellos desarrolla sus contenidos ilimitadamente, con el consiguiente desequilibrio y el riesgo de que un valor en concreto acabe prevaleciendo sobre el resto e imponga su ley (militar, económica, jurídica).

Por eso, el Barroco supone, en muchos aspectos, una vuelta a actitudes medievales. Se trata de un período en el que al hombre le corresponde aceptar la autoridad y someterse a ella sin cuestionarla. De ahí su carácter libresco y erudito, la proliferación de compendios, que abarcan las más diversas actividades (la guerra, el amor, la filosofía, el derecho, la teología, la moral o la retórica). Pero, a la vez, constituye un preludio de la Modernidad inaugurada en el siglo XVIII. Si el XVII es el siglo de las grandes teorías, el XVIII nace con la voluntad de aplicarlas al progreso de la humanidad.

2. Presupuestos estéticos

La estética barroca se caracteriza por la pérdida de la armonía y el equilibrio clásicos, el recargamiento, la complicación, la artificiosidad, la exageración, la deformación grotesca o, por el contrario, la idealización desproporcionada. Se trata además de una estética de contrastes, que mezcla elementos heterogéneos: lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo sensual, lo serio y lo burlesco, lo trágico y lo cómico. A ello hay que sumar, como tercera característica, la búsqueda de una belleza poética deslumbrante.

Estos tres presupuestos estéticos se sustentan en dos estilos literarios aparentemente contrapuestos: el culteranismo y el conceptismo.

El culteranismo, cuyo creador y maestro fue Góngora, tiende al esteticismo y se preocupa esencialmente por trabajar la forma, para crear un poema que halague los sentidos en todos los niveles: 1) fónico, mediante el empleo de abundantes cultismos, sobre todo los esdrújulos por su especial sonoridad (púrpura, aéreo, émulo, cándido); 2) morfosintáctico, con una sintaxis latinizante y de gran complicación (hipérbaton, perifrasis, encabalgamiento); 3) léxico-semántico, con un vocabulario colorista y sensorial (oro, plata, nácar, cristal, lirio, rosas), neologismos, latinismos, helenismos, metáforas audaces, hipérbolos; y 4) pragmático (intertextualidad, alusiones mitológicas). Se busca un lenguaje literario deliberadamente apartado del habla usual. Se renuncia a llamar a las cosas por su nombre. El tema es mínimo, anecdótico.

El conceptismo, cuyo principal representante fue Quevedo, se caracteriza por el ingenio, la agudeza y la complicación conceptual; trabaja con el fondo, con las ideas, condensando la expresión, buscando la concisión, el laconismo: lo importante es expresar muchas cosas con pocas palabras. El juego con los conceptos se desarrolla en cuatro planos: 1) mediante la creación de palabras nuevas por composición o derivación inesperada («pretenmuela», que no llega a pretendiente,

⁷ Equivalente al español *berrueco* o *barrueco*.

«archipobre», «protomiseria»); 2) se dan significados nuevos a palabras que ya existían («hambre imperial»); 3) abundan los juegos de palabras (paronomasias, calambures, retruécanos), las asociaciones ingeniosas de ideas, los dobles sentidos (dilogías), antítesis, paralelismos, paradojas, elisiones, oxímoron; y 4) se recurre a metáforas, imágenes originales, símiles y caricaturas.

En realidad, culteranismo y conceptismo no son estrictamente movimientos opuestos, parten de una base común: la búsqueda de un estilo que refleje la complejidad, lo enigmático e incomprensible de la época Barroca.

3. Los temas de la poesía barroca y su tratamiento. Algunos aspectos formales

Para el hombre barroco, la realidad es variada, cambiante y esconde la verdad bajo las apariencias. Se concibe el mundo como un ámbito inseguro y engañoso. En medio de este mundo se encuentra el ser humano, cuyo vivir es fugaz e incierto. En este contexto se desarrollarán fundamentalmente dos tipos de lírica: una poesía religiosa, moral, filosófica, continuadora de la tradición ascética y mística del siglo anterior, que trata de ofrecer vías de consuelo ante el desengaño de la vida; y otra de naturaleza profana, que incluye temas amorosos, satíricos, burlescos, mitológicos, descriptivos (paisajes, jardines, objetos) o de circunstancias (elogios, elegías).

Cada una de estas ramas se corresponde con una actitud vital:

bien estoica, bien vitalista. El estoicismo ayuda al hombre a enfrentarse con el azar en la lucha por forjar su propio destino, del que ya no se siente dueño. El Barroco deja en un segundo plano a Ovidio y a Horacio, los modelos clásicos del Renacimiento, y acude a Cicerón y a Séneca, las figuras principales del estoicismo latino. Al hombre del Barroco no le preocupa tanto ir al fondo de las cosas, como orientarse entre ellas sin perder el equilibrio y la serenidad: *sustine et abstine*, soporta y renuncia, no cedas a la tentación de afirmarte, porque perderás pie en la realidad y sucumbirás; obra moralmente, con una moral de resistencia para tiempos duros. Esta línea se fija preferentemente en la oposición vida-muerte, que va unida al tiempo, la finitud, el devenir. Sus motivos predilectos son el reloj, las ruinas (el tópico del *carpe diem* se sustituye por el *sic transit gloria mundi*, así pasa la gloria del mundo y sus afines), las flores, los libros (culturalismo), el arte y la religión (anhelo de eternidad en el orden religioso y artístico, fundidos o confundidos); el amor, el sueño como vía de escape, el viaje como itinerario del hombre a Dios o como exploración interior.

Lo característico de la actitud vitalista es la búsqueda de sensaciones y la afirmación de la existencia. La reflexión es la siguiente: si he de morir inevitablemente, lo acepto, pero mientras tanto seré el rey de la vida y no un esclavo. La línea vitalista se centra en la juventud, la fuerza, el gozo, el amor, la

pasión, el juego, el vino, la fiesta, el capricho, las emociones, la diversión. Algunos de sus tópicos predilectos son la locura del mundo, el mundo al revés, el mundo como mesón (cercano a los *Carmina burana*) donde todos se divierten sin preocuparse de la muerte, la rotación del reparto de la fortuna, la condición aparente, carnavalesca de la realidad. Son poemas que invitan a la carcajada, más que a la risa; no quieren dar testimonio de una existencia satisfecha y en calma, sino de un estado de excitación y turbulencia. Apelan al gusto y al placer, defienden una aparente libertad de opción, con escasos argumentos pero llenos de vehemencia. Son una explosión de júbilo, pero se nos antojan poco sinceros: tras el dinamismo, el disparate, la locura, la ocurrencia, se encierra una amargura y una brutalidad tremendas. La razón entre aspiraciones y logros arroja un cociente negativo.

Desde una perspectiva formal, la lírica barroca sigue los fundamentos de la estética renacentista con algunas incorporaciones:

- Se continúa con una lírica culta en verso italiano (endecasílabos y sus combinaciones), en la línea clasicista (sonetos, tercetos encadenados, octavas reales, estancias, liras, silvas). A la vez, hay algún intento de asimilar formas de origen grecolatino, como la anacreóntica (que exalta el placer, la comida, el vino, el amor) o la sáfico adónica (estrofas de tema amoroso formadas por tres endecasílabos y un cuarto verso pentasílabo), con escaso éxito,

pero con posterior repercusión en el siglo XVIII.

- Se renueva e impulsa la lírica popular y tradicional (poemas en verso castellano octosílabo) con glosas, villancicos (que se identifican casi siempre con la letrilla), redondillas, quintillas; y, sobre todo, el Romancero nuevo.

4. Hacia el gongorismo

POETAS SEVILLANOS: ARGUJO, MEDRANO, DE RIOJA, CARO, FERNÁNDEZ DE ANDRADA

La figura de Góngora no es insólita o imprevista; es el resultado de una evolución, un proceso desarrollado durante prácticamente dos siglos por los poetas de la denominada escuela andaluza. Esta escuela se distingue claramente de la de Garcilaso (petrarquista e italiana). A la sencillez y la claridad de aquella, una poesía limpia, con poca adjetivación y somera en recursos, la andaluza (lo hemos visto al hablar del manierismo) opone una lírica culta, suntuosa, elocuente, cuajada de epítetos, que despliega metáforas audaces y crea nuevas palabras partiendo de las fuentes clásicas. Incluso se habla de una suerte de imaginación meridional, inspirada en la naturaleza, en la combinación del mundo greco-latino con el sentimiento religioso, en las experiencias cotidianas del propio autor, que aportan a sus poemas una frescura fuera de lo común.

La escuela andaluza se inauguraría con Juan de Mena, el autor de *El laberinto de Fortuna*

(1444), una visión alegórica del mundo que ya se distingue por su erudición; evolucionaría con Fernando de Herrera, en el que se advierte una expresión renovada; y culminaría con Góngora. La línea se podría seguir hasta llegar al presente, pasando por Bécquer o Juan Ramón Jiménez, en los que se apreciaría la misma pasión por transformar el idioma.

Los poetas andaluces del siglo XVII que preludian a Góngora se reparten, a su vez, en varias escuelas, de las que sobresalen dos: la sevillana y la antequerano-granadina. Existen academias, tertulias poéticas, auspiciadas por la nobleza, que aglutinan a jóvenes poetas en torno a un modelo y en las que se produce un estimulante intercambio entre sus miembros, se organizan certámenes y también vejámenes, en los que los autores se satirizan entre sí amistosamente.

Los poetas sevillanos son discípulos directos de Herrera. Escriben una poesía basada en la preocupación moral, el estoicismo y el cultivo de mitos.

5. La poesía culterana. Luis de Góngora

Luis de Góngora y Argote nace en Córdoba en 1561 de una familia ilustre. Su padre, Francisco de Argote (Góngora cambió el orden de sus apellidos, ya que consideraba más eufónico que el esdrújulo siguiera a su nombre de pila), juez que administraba los bienes confiscados por la Inquisición, tenía aficiones eruditas y poseía una copiosa biblioteca. Su madre, Leonor de Góngora, pertenecía a una noble familia cordobesa. Luis se educa en el hogar familiar con excelente aprovechamiento; se dice que a los nueve años ya dominaba el latín y el griego. Prosigue sus estudios con los jesuitas y, más tarde, en la universidad de Salamanca. En el ambiente estudiantil de la capital castellana empiezan a circular los versos de este joven prodigio de diecinueve años. Lleva una vida alegre, desahogada y ociosa, que explica que, tras varios cursos, abandone las clases sin licenciarse.

Entra entonces, por motivos económicos, en la carrera eclesiástica, para poder heredar las rentas de un tío materno, racionero de la catedral. De vuelta a Córdoba, en 1587, recibe las órdenes mayores y se incorpora a la catedral. En el coro catedralicio

tiene ciertos enfrentamientos con sus compañeros, que lo denuncian por sus ausencias e insultos y le acusan de «vivir como muy mozo» y llevar una vida incompatible con sus deberes religiosos: escribe versos profanos, va a los toros, a las comedias, a las tertulias y se aficiona a las casas de juego.

Sancionado con una multa y la prohibición de asistir a espectáculos, Góngora es trasladado a Madrid como enviado del cabildeo. El cargo le va a permitir viajar por España, frecuentar la corte, entrar en contacto con otros escritores y granjearse sus enemistades, como ocurrió con Quevedo y Lope.

En 1617, gracias al duque de Lerma (a quien dedica un panegírico en agradecimiento) se le hace encargado de la capilla real de Felipe III. El puesto de capellán real le concede una tregua en su lucha constante por mejorar su posición social y económica, mermada por el juego y las necesidades familiares. Sin embargo, la caída de Lerma y el ascenso del conde duque de Olivares, como valido de Felipe IV, unido a sus grandes gastos en la corte le ocasionan serias dificultades monetarias. En 1625 enferma. Al año siguiente, Quevedo compra su casa y lo deja en la calle. Góngora se ve obligado a regresar a Córdoba, donde muere en 1627. En su testamento no deja más que deudas.

La obra de Góngora es reducida. Ocupa apenas un tomo. No la publicó nunca en vida (circuló de forma oral y manuscrita); las prime-

ras ediciones son de 1627, 1630 y 1633. Entre 1648 y 1921 no se vuelve a publicar. Alabado en su tiempo, el poeta es olvidado en el siglo XVIII por excéntrico e incomprendible. Los primeros en sentir curiosidad por él fueron los simbolistas franceses (Verlaine saludaba a sus colegas poetas con el último verso de las soledades «A batallas de amor, campo de pluma»), a través de los cuales pasa a Rubén Darío (lo aprecia por ser un poeta difícil, símbolo de una poesía aristocrática, sugerente, evocadora), que lo reintroduce en España. Tras Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez escribe y se interesa por él. Finalmente, en el tercer centenario de su muerte, queda rehabilitado en el acto de homenaje que celebra en el Ateneo de Sevilla la Generación del 27.

El término culterano, que se aplica a su poesía, fue creado por sus enemigos, Quevedo y Lope, con intención burlesca. Al igual que en el ámbito religioso se utilizaba el término luterano para hablar de los protestantes que se habían apartado del recto camino católico, se dio a Góngora y sus seguidores el nombre de culteranos, para señalarlos como herejes de la poesía. El juego de palabras se ve propiciado, además, por la condición de conversos de la familia de Góngora.

Hasta hace poco, la historia literaria separaba la obra poética de Góngora en dos partes. Existía un Góngora humano, juvenil, claro, que escribe letrillas y romances de inspiración popular, con palabras comunes, incluso vulgares, y un Góngora divino,

que aparece a partir de 1610 con poemas cultos: la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* (1612), las *Soledades* (1613), y el *Panegírico al duque de Lerma* (1617). Equidistante entre ambos, se podrían citar sus numerosos sonetos y canciones de estilo clásico. Hoy, por el contrario, se tiende a afirmar que existe un único Góngora con dos producciones simultáneas, una culta y otra sencilla, y que mezcla en el idioma y en el estilo aspectos contrapuestos: el populatismo de Lope y la exquisitez de Herrera.

De la producción gongorina de arte menor destacan los romances (noventa y cuatro) y las letrillas (ciento veintiuna). Junto con Lope, Góngora figura a la cabeza de los autores del Romancero nuevo. Muchas de estas composiciones eran ya en su tiempo cantadas e incluso representadas popularmente. Los temas son variadísimos: caballerescos, moriscos, de cautivos («Amarrado al duro banco»), mitológicos, burlescos y humorísticos, de costumbres («Hermana Marica»), amorosos. Las letrillas son composiciones en verso de arte menor de tema amoroso («La más bella niña») o religioso (*Al nacimiento de Cristo nuestro Señor*), asuntos cotidianos, lenguaje burlesco («Ándeme yo caliente»). En ciertas letrillas conviven prodigiosamente la frescura de raíz popular y la más refinada elaboración culta. Se aprecia el invariable virtuosismo de Góngora para manejar las formas empleando antítesis, juegos verbales y agudezas, que se acercan mucho al conceptismo de Quevedo.

Frente a los poemas populares de corte realista, encontramos los poemas cultos de estilo clásico y métrica italiana: sonetos (ciento setenta y siete) y canciones. Góngora es uno de los mejores artífices de sonetos de su tiempo. Se distingue por la agudeza de conceptos, la riqueza de las metáforas, la cuidada elaboración que va de la métrica hasta los más pequeños detalles. Se suelen dividir en: 1) dedicatorios (*A Córdoba*), 2) amorosos (*De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, «La dulce boca que a gustar convida», «Suspiros tristes, lágrimas cansadas»), 3) satíricos y burlescos («De chinches y de mulas voy comido»), 4) fúnebres (*Inscripción para el sepulcro de Domingo Greco*), 5) morales, sacros, patrióticos (*De la brevedad engañosa de la vida*, «Ayer naciste, y morirás mañana», «Mientras por competir con tu cabello»). Las canciones son de esquema italiano, estética petrarquista y sin gran elaboración.

Si dejamos de lado el *Panegírico al Duque de Lerma*, sus dos poemas mayores son las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*. El *Polifemo* cuenta el amor que siente este cíclope por la ninfa Galatea, que ama a su vez al joven Acis; el despecho de la ninfa provoca la venganza del gigante que mata a Acis arrojándole un enorme peñasco. Se compone de 63 octavas reales, 504 versos, divididos en cuatro partes: 1) presentación de los protagonistas y del lugar donde se desarrolla la acción; 2) triunfo del amor entre Acis y Galatea; 3) canto de

Polifemo desdeñado por Galatea, y 4) desenlace rápido, abrupto.

El mito de Polifemo y Galatea, que ya había fascinado a otros poetas, adquiere con Góngora su recreación más perfecta y más ajustada al gusto barroco que se complace en los contrastes: se hace coincidir un ser feo, grotesco y monstruoso junto a otro hermoso, blanco y suave, la ninfa, y aún más, en un solo ser, Polifemo, coinciden características contrapuestas, como la ferocidad y la ternura; la descripción de la caverna de Polifemo es contrafigura perfecta del *locus amoenus* renacentista, que es, precisamente, el marco en el que se produce el enamoramiento de Acis y Galatea.

Las *Soledades*, dedicadas al duque de Béjar, son un proyecto jamás concluido, que causó sensación en la época de Góngora y le valió a su autor el apelativo de «ángel de tinieblas». Son un alarde de originalidad, de potencia creadora y de ambición; un ejemplo de dificultad y audacia poéticas. Góngora se propone pintar en un poema diferentes ciclos de la naturaleza dividiéndolo en cuatro cuadros: soledad de los campos, soledad de las riberas, soledad de las selvas y soledad de los yermos. La forma métrica es la silva.

Góngora sólo escribió la primera y la segunda parte. La soledad primera (1098 versos) nos presenta al protagonista, un joven desdeñado por su amada que, huyendo de ese amor desgraciado, naufraga y llega a una playa donde es recogido por unos

cabreros. A la mañana siguiente participa con un grupo de serranos en una boda aldeana y en los festejos que se siguen. La soledad segunda (979 versos, fragmentaria, queda interrumpida) retoma el hilo narrativo relatando los sucesos del tercer y cuarto día, las andanzas del joven con unos pescadores y sus bellas hermanas, y su asistencia a una partida de caza respectivamente.

¿Por qué su título? La palabra «soledad» es un concepto clave en el Barroco. Ante la desilusión, el miedo, y la apariencia, el solitario se refugia en lo propio, aislándose para encontrar la quietud y la paz.

Estos extensos poemas deberían destacar por su argumento, sin embargo, no es así. La literatura de Góngora nace cuando el lenguaje no reproduce la experiencia (petrarquista, ascética, mística), sino que comienza a ser la experiencia misma. El *Polifemo* y las *Soledades* son los grandes poemas de una realidad poética autónoma, que nos dispensa del enfrentamiento directo con la exterioridad y su finitud, resolviendo así el problema barroco del tiempo y de la muerte. Más aún, en Góngora se empieza a fraguar algo que se hará realidad en el Romanticismo, a la renacentista poética de la imitación le sucederá la poética de la imaginación y la sustitución del artista intérprete por el artista creador: «Yo sé un himno gigante y extraño», comienzan las *Rimas* de Bécquer. La realidad ya no existe en sí, sino en función de algo, de alguien —el poeta— que la enuncia.

7. La poesía conceptista. Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo y Villagasa ya era un escritor conocido a los veinte años; cuando Pedro de Espinosa publica sus *Flores de poetas ilustres* en 1605 ya lo incluye junto a Góngora o Lope. Hombre de gran cultura, Quevedo conocía el latín, el griego, el hebreo, el francés y el italiano, y era un lector voraz de libros de temática diversa: política, filosofía, historia, moral, teología o crítica literaria.

Nacido en Madrid en 1580 y en el seno de una familia de la aristocracia palaciega (su padre era secretario personal de la reina y su madre, dama de honor de la corte), su infancia transcurre en el mismo Palacio Real. Estudió con los jesuitas y en las universidades de Alcalá y Valladolid. En 1606 abandona su ciudad natal para seguir al duque de Osuna, virrey de Nápoles, que se convierte en su protector y viaja por Italia donde participa en arriesgadas misiones diplomáticas. Cuando el duque de Osuna cae en desgracia en 1620 arrastra con él a Quevedo, que sufre destierro en su señorío de la Torre de Juan Abad, en Villanueva de los Infantes, la Mancha. Es una etapa oscura y desgraciada que marcó su carácter escéptico y decepcionado. Allí escribe gran parte de su obra, tanto en prosa como en verso.

En 1634, Quevedo se casa, pero su matrimonio no llega a funcionar. La subida al trono de Felipe IV le devuelve a la vida públi-

ca; el rey lo perdona y le convierte en su secretario. Desconfía del nuevo valido, el conde duque de Olivares, contra quien escribe un libelo político, y en 1639 es de nuevo detenido por un asunto turbio (parece implicado en una conspiración con Francia). Quevedo permanecerá en la cárcel de San Marcos de León hasta la caída de Olivares en 1643. Una vez en libertad, Quevedo es ya un hombre acabado; se retira y muere en 1645 en Villanueva de los Infantes.

La expresión poética de Quevedo (que debe mucho a la escuela salmantina de Fray Luis) se caracteriza por una concisión extrema y una resistencia tenaz al adorno, que lleva el verso a un lenguaje enérgico, coloquial. Su estilo, modelo de conceptismo, se caracteriza por la variedad del léxico, el juego constante con las palabras (dilogía, paronomasia, calambur, retruécano) y las categorías gramaticales, la contraposición de ideas o términos (anítesis, paradoja, oxímoron) así como el manejo especialmente rico de la hipérbole con intención humorística y la metáfora (es lo más indicado en el conceptismo, que trata de decir más cosas con menos palabras, de concentrar y expandir significados).

Fascinado por la crudeza de la vida, conmocionado por los súbitos cambios de la fortuna, Quevedo se interesa por destacar los vicios y las locuras del ser humano con una intención didáctica;

ca, ética. Según su tema, su poesía se clasifica en satírico-burlesca, metafísico-moral, religiosa, política y amorosa.

La poesía satírica y burlesca es la del Quevedo más conocido y popular (se cuentan hasta 363 poemas de este tipo). Critica con ingenio y mordacidad en sonetos («Yo te untaré mis obras con tocino», *Mujer puntiaguda con enaguas*), letrillas («Madre, yo al oro me humillo», «Pues amarga la verdad»), romances o jácaras (escritos en jerga de germanía⁸) a sus rivales literarios, a los pícaros, a los mendigos, a las mujeres, al matrimonio, a los médicos, a las viejas...; prácticamente ningún tipo social sale bien parado.

La poesía metafísica y moral se centra en la caducidad de las cosas humanas (el reloj es símbolo predilecto de la fugacidad, «¿Qué tienes que contar, reloj molesto...»), que conduce a una visión desengañada de la vida. Los afanes del hombre en este mundo (*vanitas*, *vanitatum*) son ridículos si se contempla su intrascendencia («¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?»). La muerte nos iguala a todos (tradicción medieval, recuérdese a Manrique o las *Danzas*), por eso no tiene sentido codiciar los bienes materiales, perseguir la fama o querer mantener la juventud y la belleza («Todo tras sí lo lleva el año breve»). La muerte convierte la vida del hombre en un destino fatal, que le lleva de la cuna a la sepultura en un breve espacio de tiempo («Vivir es cami-

⁸ Jerga propia de delincuentes y barrios bajos.

nar breve jornada», «Ya formidable y espantoso sueña»). Nuestra existencia está condenada de raíz, y además, como el ser humano es el único de la creación que conoce de forma cierta que un día desaparecerá, eso le convierte en la más infeliz de las criaturas, porque una muerte conocida es una muerte adelantada («¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!»). Quevedo ve el propio cuerpo como una suerte de «tumba portátil», en la que está presa el alma. La única actitud razonable es poner los ojos en Dios y llevar una vida medida y austera (tópicos de la *aurea mediocritas* y el *beatus ille*).

La poesía religiosa trata la relación de la persona con Dios. Muchos poemas muestran el arrepentimiento del hombre, que suplica ante Dios, supremo juez, su salvación. En otras ocasiones, por el contrario, se critica la dureza del corazón humano, que se niega a convertirse. En un tercer grupo se recurre a motivos bíblicos (Cain y Abel, nacimiento de Cristo, la Magdalena, el buen ladrón, las negaciones de Pedro), marianos (la Concepción) o a la contemplación de Cristo en la cruz (muy rica en su simbolismo: paradoja vida / muerte, amor divino / odio humano, el judío como pueblo escogido / pueblo decidido).

La poesía política, de dolor por la decadencia de España cuenta con muy pocos ejemplos; los más conocidos son la *Epístola satírica y censoria al conde duque de Olivares* y el *Salmo XVII* «Miré los muros de la patria mía».

La poesía amorosa de Quevedo (romances, madrigales, pero, sobre todo, excelentes sonetos) es amplísima y muy variada. Parece ser que Quevedo estuvo unos veinte años enamorado de una dama de la familia de Medinaceli, Luisa de la Cerda, sin ser correspondido. Aparece en sus poemas como Lisi (aunque no es la única mujer que se cita en ellos, también: Filis, Amarilis, etc.). Sus primeras composiciones son petrarquistas (mujer de cabellos rubios como el oro, labios rojos como claveles o rubíes y dientes brillantes como relámpagos, cuya contemplación —dentro del neoplatonismo— nos invita a imitar la belleza divina), y algunas se construyen sobre referencias mitológicas (Orfeo, Tántalo); o sobre motivos pastoriles. Poco a poco, el amor se va personalizando y aparecen los desprecios de la amada, que a veces se sufren pacientemente («Es hielo abrasador, es fuego helado»), a veces se rechazan con burlas, reproches mordaces e ingenio conceptista, y a veces, llevan al poeta a la desesperación y a desear la muerte. La obsesión de Quevedo por la caducidad de lo terreno afecta también a la amada (su belleza es fugaz, «A fugitivas sombras doy abrazos»); sin embargo, el amor parece tener la virtud de superar esa última frontera («Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra», tópico del *amor post mortem*).

En Quevedo se conjuga lo vitalista con lo ascético, lo grave con lo angustiado, lo burlón con lo satírico. Ambas facetas tienen como punto en común el desen-

gaño existencial e histórico. El hondo pesimismo quevedesco, la desolada visión del hombre y del mundo, la vida como loca carrera hacia la muerte son temas que han superado las fronteras del Barroco y se han instalado como motivos temáticos de la literatura universal.

8. Lope de Vega. Vida y poesía

Lope de Vega es uno de los casos más extraordinarios de la historia literaria, tanto por su fecundidad como por su calidad. El máximo talento dramático del Siglo de Oro nació en Madrid en 1562. Hijo de un artista bordador, aficionado a escribir versos, mujeriego, y de profundo fervor religioso, Lope —que heredó todo esto de su padre— fue un niño prodigio que escribía poemas a los cinco años y piezas de teatro a los diez. El «Monstruo de la Naturaleza», el «Fénix de los ingenios», como se le da en llamar, se educa con los jesuitas y más tarde en las universidades de Alcalá de Henares y Salamanca.

La característica más acusada de su poesía es el hecho de que su peripecia vital está volcada en sus escritos: crisis espirituales, rivalidades literarias, amistades, amores y desamores, todo ello se refleja en su literatura: «¿Que no escriba decís o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta / que yo haré con mi pluma que no escriba».

Ya que sus propias vivencias son la principal fuente de inspiración de su obra poética, ésta se

ha venido explicando a partir de los vaivenes vitales que atraviesa: son cinco las mujeres con las que Lope de Vega compartió su vida, de la exaltación y el desasosiego amoroso al arrepentimiento y la paz.

En los cinco años que median entre 1583 y 1587, tiene amores con Elena Osorio (Filis o Zaida en sus versos). Cuando ella lo abandona por unos amores más rentables, Lope le dedica poemas difamatorios a ella y a su familia, lo cual da lugar a una denuncia del padre de la joven y a un escandaloso proceso, que acaba con Lope condenado al destierro. A este momento corresponden los primeros romances de *La Dorotea* (1632), obra que recrea su juventud amorosa y literaria, y algunos sonetos en *Rimas* (1602), entre ellos el célebre «Suelta mi manso, mayoral extraño».

Despedchado por Elena, Lope se casa (tras raptarla) con Isabel Urbina, Belisa en sus poemas, con la que vive en Valencia hasta 1590. Entretanto, Lope tiene ocasión de enrolarse en la Armada Invencible, mudarse a Valencia y, cuando termina su destierro, pasar a Alba de Tormes, como secretario del duque de Alba, que, a la sazón, también andaba desterrado por causas amorosas. Allí es donde muere su esposa en 1594. A Isabel va unida *La Arcadia* (1598) y también varios romances pastoriles que se publicaron en el *Romancero general* de 1600 y 1604.

Viudo de su primera esposa y de vuelta a Madrid en 1595, pier-

de una hija. Esto no obsta para que ese mismo año tenga un nuevo proceso por amancebamiento. Un nuevo amor llega en 1598 con Juana de Guardo, con la que contrae nuevo matrimonio y de la que tiene tres hijos. A la vez, y hasta 1608, mantiene relaciones con Micaela Luján, que aparece en sus libros como Camila Lucinda, de la que tiene cinco hijos. Lucinda está en relación sobre todo con las *Rimas*. Por su parte, Juana no será específicamente musa del poeta, aunque le dedique algunas epístolas en endecasílabos recopiladas en *El jardín de Lope de Vega* (1621-1624).

En 1612 muere su hijo predilecto, Carlos Félix, y al año siguiente la madre, Juana Guardo. Lope sufre una fuerte crisis y, a sus cincuenta y dos años, se ordena sacerdote. Por esa época, su poesía se reviste de hondura religiosa: *Pastores de Belén* (1612), que narra la vida de Jesucristo, y *Rimas sacras* (1614), que contiene el célebre soneto «¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?».

Doblemente viudo y consagrado sacerdote, el amor vuelve a tentarle. En 1616 conoce a Marta Nevares, Amarilis o Marcia Leonarda en su obra, que estaba casada. Lope se la arrebató prácticamente a su esposo y vive muchos años un amor adúltero y sacrilego con ella, que da como fruto una hija. Hacia 1623 Marta queda ciega y pocos años más tarde enloquece. Lope la cuida hasta que muere en 1632 y la llora en la égloga *Amarilis*

(1633). De este amor quedan, además, huellas en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).

En los últimos años nuevas desgracias sacuden a Lope: una de sus hijas, Antonia Clara, se fuga con un don Juan, y su hijo Lope Félix pierde la vida en América. El autor concluye las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), en las que critica la moda culterana de la época y muere un año más tarde, en 1635. Su entierro provocó una multitudinaria manifestación de duelo en Madrid.

Frente a los artificios de Góngora y Quevedo, Lope tiene fama de poeta claro. Muy moderno, edita sus versos en libros de carácter unitario. Une poesía y vida en su deseo de comunicación; no encontramos nada igual desde Garcilaso hasta Bécquer. A su obra poética como tal, muy repartida en alrededor de una treintena de volúmenes, habría que sumar las composiciones incluidas en cientos de obras teatrales. Para poner cierto orden en este vasto panorama, sus poemas se pueden agrupar en cuatro bloques: épico-narrativo, didáctico-literario, poesía popular y poesía culta.

El bloque épico-narrativo estaría integrado por relatos en verso de argumento muy variado. Por orden cronológico destacaremos: *La Dragontea* (1598), que cuentan la historia del famoso corsario Francis Drake; *El Isidro* (1599), sobre la vida del santo madrileño, cuya canonización fue motivo de grandes festejos en Madrid e ins-

piración de buen número de obras literarias; *La hermosa de Angélica* (1602), que mezcla episodios histórico-legendarios y sensuales en las luchas con los moros en España y Francia; *La Jerusalén conquistada* (1609), a propósito de la tercera cruzada de Ricardo Corazón de León; *La corona trágica* (1627), trata de la prisión y muerte de María Estuardo; y *La Gatomaquia* (1634), un poema burlesco sobre los amores de tres gatos.

En el bloque didáctico-literario se encuentra el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), la preceptiva que describe la comedia nueva lopista polimétrica, dividida en tres actos, que rompe con la unidad de lugar, tiempo y acción, y mezcla elementos populares y cultos, cómicos y trágicos, líricos y dramáticos.

La poesía popular de Lope está integrada por romances, sobre todo los de tipo pastoril y morisco, en los que recuerda episodios sentimentales de su juventud con Elena Osorio, recogidos en 1632 en *La Dorotea* y en el *Romancero general* de 1606. Al margen de ellos, encontramos un *Romancero espiritual* (1619) testimonio de su crisis, y diversos villancicos, canciones de camino, de siega, de boda, seguidillas...

Dentro de su diversidad temática, la poesía lírica en metros cultos se puede clasificar siguiendo distintos ejes temáticos. De influjo petrarquista son sus *Rimas* (1602); de tema mitológico son *La Filomena* (1621), *La Andrómeda* (1621) y *La Circe* (1624); mientras que al

aspecto religioso moral corresponderían: *Rimas sacras* (1614), *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), *Triunfos divinos con otras rimas sacras* (1620), y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), apócrifo de Lope, una suerte de heterónimo en el que se oculta el autor, un individuo irónico, enamorado, aficionado al disfraz, parodia burlesca de las certezas renacentistas y de la épica heroica. A todo ello se deben sumar los tres mil sonetos que forman parte de sus comedias.

Se ha dicho que fueron cuatro las pasiones que dirigieron la vida de Lope: la mujer, la literatura, la patria y Dios. Cuatro, por tanto, serían las huellas impresas en su genial obra poética. Pese a todo, sus poemas, no hablan tanto de su autor como de sus lectores. Su poesía es un sentimiento rehecho en la intimidad, un sentimiento ciertamente individual, pero que atañe a todo el mundo, que a todo el mundo llega. Seguramente, el Lope dramaturgo extiende su poder a sus poemas, que vienen a ser un pequeño teatro donde nos reunimos los lectores para presenciar la comedia de nuestra alma, de nuestras pasiones sentimentales, culturales, sociales y espirituales.

9. Una voz femenina del Barroco tardío: Sor Juana Inés de la Cruz

Juana de Asbaje, Sor Juana Inés de la Cruz, nace en 1650 en Nepantla, Méjico. Sor Juana es la niña precoz que exige ir a la universidad y escribe poemas desde

los ocho años; es la adolescente autodidacta que adquiere por su cuenta una vasta cultura que hace que a los quince años se convierta en dama e íntima amiga de la virreina; la joven que a los dieciocho decide cambiar el ambiente cortesano por el convento y se hace monja, no por vocación, sino para garantizar su independencia; la mujer que, disconforme con los estereotipos y limitaciones, se gana un puesto relevante en el mundo intelectual, pero que no le cuesta desprenderse de su importante biblioteca, vender los libros

y repartir el dinero entre los pobres; es, por fin, el ser humano que muere en 1695 víctima de la peste tras haber cuidado a los afectados por dicho brote epidémico.

La producción poética de Sor Juana está compuesta de piezas amorosas, feministas, intelectuales, espirituales y religiosas. Su obra más memorable, *Primer sueño*, es un largo poema culterano, en el que quiere expresar el misterio del mundo y del hombre dentro del barroco tema de la vida como sueño.