

Fernando de Rojas (y “antiguo autor”), La Celestina.

1. Sentido e intención de las coplas iniciales.

La obra conocida como “La Celestina” originalmente se publicó de forma anónima. A pesar de ello, existe una primera parte de la obra, bajo el título de “Carta del autor a un su amigo” entre los versos de la cual encontramos acrósticos que indican que el bachiller Fernando de Rojas escribió la obra. El autor declara que la obra fue escrita a partir de un manuscrito que relataba la acción ahora contenida en el Acto I.

Sin embargo, la autoría de la obra es aún una incógnita, pues hay quienes creen que en estas coplas iniciales, Fernando de Rojas solo pretendía proteger su nombre y escapar de la censura (dada la polémica que podían causar los temas tratados en la obra y la intención de esta). Otros creen que la participación de Fernando de Rojas fue menor de lo declarado y que realmente se apropió de la obra de otro autor. Existe otro grupo de críticos, sin embargo, que cree que el autor decía la verdad al manifestar que continuó el principio de una historia de un autor desconocido.

2. Diferencias entre la comedia y la tragicomedia.

La Comedia es una obra de dos autores: un autor anónimo, que se encargó del primer acto, y Fernando de Rojas, los quince siguientes. Más tarde, y, según dice él mismo, Rojas añadió seis actos más, en mitad de auto XIV, que habitualmente se llaman "Tratado del Centurio". A diferencia de la primera versión, la segunda, enteramente de Rojas, añade un componente moral que consiste fundamentalmente en condenar el "loco" o lujurioso amor de los jóvenes amantes, que les lleva a la muerte, como se puede apreciar en las tres octavas finales, asimismo nuevas, y en la introducción específica. La llama Tragicomedia por el final trágico de Calisto y Melibea, coronado por el llanto de Pleberio; previamente han muerto los criados y la propia Celestina, cegados por la codicia.

“La Celestina” de Fernando de Rojas estaba inicialmente destinada a clasificarse como comedia; pues no es hasta el Acto XIV que se empiezan a incluir elementos trágicos. La obra se incluye en el género tragicómico dadas las características de estos últimos actos.

Los protagonistas, en la comedia, se enfrentan a dificultades de la vida cotidiana. En ella se muestran exageradamente los vicios y los defectos de la condición humana con una intención moral concreta. Los personajes que aparecen suelen encarnar un vicio y se representa por medio de situaciones cómicas, divertidas o incluso ridículas. El desenlace suele ser un acuerdo que beneficia a la mayoría de personajes. Su objetivo es provocar la risa en los espectadores, pero no gratuitamente sino para llevarlos a la reflexión sobre el conflicto planteado inicialmente.

En la tragicomedia se mezclan elementos trágicos y cómicos. Esta muestra la trayectoria del héroe tragicómico que tiene un objetivo a perseguir y cómo este lo consigue o no pasando por una serie de obstáculos. Contiene secuencias cómicas aunque el final de este tipo de obras es trágico.

La “Tragicomedia de Calisto y Melibea” es un híbrido entre estos dos géneros, pues no es hasta los actos conocidos como “El tratado de Centurio” que se puede considerar como una obra de carácter trágico.

3. **Carácter paródico del enfermo de amor Calisto.**

La figura que representa Calisto atiende a los estereotipos de un noble de la época: joven, hermoso, seguro de sí mismo, etc. Su nombre, de origen griego, es elegido fundamentalmente por el autor y significa *'bellísimo'*.

El personaje de Calisto y sus comportamientos representan la parodia que el autor hace al amor cortés. Este rompe con los códigos amorosos cuando decide recurrir a una alcahueta para conquistar a su amada; una de las principales razones por las cuales se convierte en objeto de burla e insultos. Su comportamiento le lleva, repetidas veces, a caer en lo ridículo; este es uno de los rasgos que el autor acentúa para evidenciar el carácter paródico del personaje.

Su muerte se entiende como un acto de justicia poética, aunque las circunstancias en las que esta acontece siguen la línea paródica que el personaje ha llevado durante toda la obra: Calisto acaba estrellado contra el suelo y con los sesos desparramados.

4. **Carácter trágico de Melibea.**

La figura de Melibea corresponde, igualmente, a las convenciones: bella, joven, pura, etc. Su nombre, de origen griego también, significa *'dulce como la miel'*.

El personaje de Melibea, a diferencia del de Calisto, presenta una personalidad compleja y un proceso evolutivo lleno de dificultades. Teme perder su honra, esclava de sus pasiones, y agraviar a sus padres.

Finalmente se someterá a los anhelos de su amante, aunque es ella la que manifiesta el deseo de continuar las relaciones. Mentirá y engañará a sus padres, seducida por los placeres del amor.

El dolor, la desesperación y la soledad la invaden en los últimos actos tras la muerte de su amado y la llevan al deseo de quitarse la vida. Su muerte tiene un carácter

totalmente distinto a la muerte de Calisto: es una muerte alivio, un sacrificio por amor.

5. Antecedentes literarios y función de Celestina.

El hecho de que el supuesto autor de “La Celestina”, Fernando de Rojas, fuese un gran aficionado a la lectura influyó considerablemente en la composición de la obra.

Uno de los principales paralelismos con respecto al personaje de Celestina que podemos encontrar en la literatura española es el del personaje de la Trotaconventos en el “Libro del Buen Amor” del Arcipreste de Hita. En esta obra, doña Urraca acude en la ayuda de don Melón para seducir a doña Endrina de Calatayud. No obstante, el personaje de doña Urraca no posee las cualidades pseudodiabólicas que se le atribuyen a Celestina.

Podemos hallar otra huella clara de una de las cumbres del Siglo de Oro valenciano: “Tirant lo Blanch” de Joanot Martorell. En este caso, el personaje de Celestina se encuentra notablemente relacionado con el de Plaerdemavida: ambas representan el tópico literario ‘*carpe diem*’ e incitan a los protagonistas a gozar de los placeres sexuales.

Además, algunos críticos relacionan también a la alcahueta con autores como Ovidio y clásicos como Séneca, Plauto y Terencio.

La función del personaje de Celestina como tercera en los asuntos amorosos entre Calisto y Melibea está vinculada a la estructura de una sociedad de mujeres guardadas y controladas. Su existencia sólo es posible porque existe una sociedad urbana que de alguna manera la necesita. Ha pasado a la historia como la encarnación de la moral sin escrúpulos. Es más, sus servicios la distinguen como liberadora de la represión sexual de la época. Pero el personaje simboliza, además del muy evidente tópico literario ‘*carpe diem*’, el conocimiento y la distancia crítica, que le proporcionan el dominio total de las personas y las situaciones. Así pues, la astucia de la alcahueta, sus conocimientos de la naturaleza humana, engaños, falsa humildad, cinismo, hechicería y su experiencia vital los pone al servicio de su gran pasión: la avaricia.

6. Los criados de Calisto: función y antecedentes. Tipos de amor; incompatibilidad de amor y matrimonio.

Sempronio representa el arquetipo del criado mentiroso, de falsas intenciones, o *servus falax* de las obras de la comedia clásica. Aunque debe tener una edad parecida a la de Pármeno, es claramente más experimentado y desenvuelto. Es él

quien toma la iniciativa de entrar en contacto con Celestina, ya que ve en ello la oportunidad de prosperar económicamente; esta avaricia parece ser su principal valor vital, y no el servicio a su amo, como cabría esperar.

Sabemos que Sempronio estuvo en el pasado enamorado de Elicia, por quien llegó a sentir una gran pasión: “Aquí está quien me causó algún tiempo andar fecho otro Calisto, perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeza vana, los días mal durmiendo, las noches todas velando (...) , saltando paredes, poniendo cada día la vida al tablero (...)” y otros mil actos de enamorado, haciendo coplas (...). Tal vez por eso se muestra siempre en privado defensor de una gran misoginia.

La falsedad es otra de sus características: a menudo hay gran diferencia entre sus pensamientos y sus palabras; así, le dice a Calisto “Haz tú lo que bien digo y no lo que mal hago”. Asimismo, su relación con Pármeneo es similar a la que tiene con su amo: a ambos los ve como meros vehículos para aumentar su riqueza. También, hace lo propio con la alcahueta: sabiendo que ella era la fuente de su prosperidad, no duda en matarla cuando se considera engañado por ella. Es destacable, finalmente, que Sempronio pierde importancia después del acto I, siendo mucho más relevante en la obra el proceso de transformación del otro criado de Calisto.

La trayectoria de **Pármeneo** se relaciona con la de Melibea, ya que ambos rechazan en principio los engaños de Celestina hasta ser engatusados la alcahueta, quien había tenido en el pasado algunos tratos con la familia de ambos. Pármeneo es un personaje trágico, como Melibea; es un adolescente que ha intentado huir de su pasado (el del abandono por parte de su madre bruja), pero al que este, en la forma de la figura de Celestina, volverá a atrapar. También, igual que Melibea, es una víctima del loco amor, en este caso el que siente por Areúsa. Una forma de esta huida de su pasado es su actual servicio en casa de Calisto, donde Pármeneo se conforma con realizar las tareas más bajas, aunque le resulten desagradables (como limpiar la cuadra).

Celestina consigue vencer los escrúpulos de Pármeneo después de tres intentos en la forma de largas conversaciones; en primer lugar, con la promesa de prosperidad económica. La segunda vez, con las alusiones a su pasado en un largo llanto por su madre; la tercera, mediante su acceso a Areúsa, una ramera joven y hermosa; de esta manera, se unirá a Sempronio y Celestina en su deseo de sacar a Calisto todo el oro posible. Es destacable que después de su conversión muestra más iniciativa que Sempronio, incluso durante el apuñalamiento de Celestina.

7. El tratado de Centurio. El “realismo” de la Celestina: personajes, tiempo y espacio.

Se conoce con este nombre a la ampliación de la edición de la Comedia (1499) que la convierte ya en la Tragicomedia (1514). Consiste en el añadido de los cinco actos intercalados entre el XIV y el XIX, en que se modifica el acto XIV para aplazar la muerte de Calisto al día siguiente. En esta parte de la nueva edición de la Tragicomedia, se introducen los siguientes cambios:

- Se matiza la personalidad de Tristán y Sosia, tan sólo esbozada en el acto XIII.
- Se introduce un nuevo personaje (Centurio) que domina la intriga de la venganza que se inicia por parte de Areúsa y Elicia. Estas dos rameras parecen sustituir a Celestina en los manejos de las acciones de otros personajes.
- Los padres de Melibea conciben su matrimonio, lo que es escuchado por Lucrecia, quien avisará a su ama de estas intenciones y contribuirá a acentuar el carácter trágico del enfrentamiento de Melibea con su condición de noble femenina.

El tratado de Centurio constituye un añadido que no altera el argumento general de la obra. Su principal función es la de moldear las etopeyas (psicologías) de los personajes principales y alargar (exactamente una noche más) la tragedia que está apunto de suceder. Su contenido es el siguiente, acto por acto.

Acto XIV

Aquí se consumaba en la *comedia* la muerte de Calisto en su segundo encuentro con Melibea. La acción se desarrolla entonces en dos diálogos paralelos: la conversación entre los enamorados y las réplicas en voz baja de los sirvientes. A la vuelta a casa, Calisto ofrece un largo monólogo en el que se lamenta de la muerte de Sempronio y Pármeneo y de su corta estancia con Melibea. Finaliza con una reflexión sobre la naturaleza y la fuga inexorable del tiempo.

Acto XV

Areúsa y Elicia conciertan la venganza de la muerte de Sempronio y Pármeneo contra los enamorados. Inspiradas en una fugaz visita de Centurio, un rufián presuntuoso inspirado en el *miles gloriosus* de la comedia clásica, deciden hacerle partícipe de sus planes e intentan saber la hora y lugar de la próxima visita de Calisto a Melibea, aunque Elicia se intenta desentender y, en lugar de matar a los protagonistas, propone sólo separarlos.

Acto XVI

El acto decimosexto revela las personalidades de Pleberio y Alisa, padres de Melibea, al planificar su matrimonio. Lucrecia, asustada, avisa a ésta, que la tranquiliza arguyendo que llevan haciéndolo desde hace meses.

Acto XVII

Areúsa, siguiendo su macabro plan para matar a los enamorados, atrae a Sosia con falsas promesas y halagos y le sonsaca el lugar y la hora del próximo encuentro de Calisto y Melibea.

Acto XVIII

Areúsa, aunque enemistada por el anterior encuentro con Centurio, acaba por reconciliarse con él y, junto con Elicia, concuerdan la ejecución de la venganza. Una vez solo, Centurio revela su personalidad como rufián mentiroso, que no va a obedecer las órdenes de las sirvientas, dejando la encomienda al rufián Traso, que tan sólo deberá asustar el encuentro de los protagonistas.

Acto XIX

Rojas sustituye con este acto el decimocuarto de la Comedia de dieciséis actos, en que se produce la muerte de Calisto por la caída de la escalera, una vez despedido de Melibea. Este trágico final ya estaba en la *comedia*. La función de Traso tan sólo es la de molestar a los sirvientes que vigilan la escena; su personaje, ausente en toda la obra, aparece en la edición de Toledo de 1526 con un nuevo acto interpolado, el Acto de Traso, suprimido en las ediciones modernas.

8. La lengua y el estilo. Importante examen

No debemos olvidar que *La Celestina* llega en un momento de madurez y por ello los diferentes movimientos culturales y literarios confluyen en ella purificados. En efecto, en ella se aúnan, en equilibrio admirable, el mundo medieval y el renacentista, por una parte y la tendencia culta y la popular, por otra. Esto determinará en gran medida su lenguaje y estilo.

Se pueden distinguir, en efecto, un lenguaje culto y latinizante, cargado de artificios, y un habla popular lleno de refranes y de expresiones vivaces. Sin embargo, la separación no es nítida; el uso de los diferentes registros del lenguaje

no corresponde de forma absoluta a los estamentos sociales distintos - señores y plebeyos. -, sino que se entrecruzan ambas tendencias, dependiendo no sólo del emisor, sino también del interlocutor y del asunto tratado. No obstante, hay que apreciar una clara tendencia a la diferenciación.

El estilo elevado, por su parte, presenta una cierta moderación, si bien encontramos aún la frecuente colocación del verbo en el final de la frase, consonancias, amplificaciones, latinismos léxicos y sintácticos como el uso frecuente del infinitivo y el participio de presente. En cuanto a la crítica sobre el exceso de erudición, hay que decir que la abundancia de sentencias y alusiones históricas y mitológicas se interpretan hoy como una convención estilística análoga al hecho de que en el Siglo de Oro todos los personajes hablasen en verso.

También el lenguaje popular, tan rico en *La Celestina*, está sujeto a cierta mesura; es prudente el uso de los modismos del hambre y prescinde de dialectalismos y de formas de ambientación localista que le hubieran proporcionado fáciles elementos de comicidad y colorismo. En cambio, es de destacar la gran abundancia de refranes.

Por último, en *La Celestina* la técnica del diálogo se manifiesta con suma perfección, pudiéndose distinguir diferentes tipos según la intención del autor: monólogos caracterizadores y ambientadores - importantísimos, ya que, al no estar destinada la obra para la representación, sirven a su vez de acotaciones dramáticas-, diálogos oratorios y diálogos breves de gran riqueza.

9. Sentido del llanto final de Pleberio.

Este texto se encuentra en el acto XXI de la Tragicomedia y sirve para darle conclusión. Parece inspirado por la *Cárcel de amor* (1492), que finalizaba también con un largo lamento por parte de la madre de Leriano, el amante muerto por voluntad propia. En este texto, escuchamos el llanto (o “planto”) de Pleberio por la muerte de su hija; este subgénero consistía en un canto fúnebre que solía representarse con gestualidad indicativa de dolor: golpes en el pecho, tirones de cabellos...

En este monólogo, el padre de Melibea, siguiendo la tradición literaria, increpa a la Fortuna, el mundo y el amor, en la tradición cristiana de considerar que la vida es un valle de lágrimas.

Su contenido está formado por:

- Las muestras externas de dolor (“¿Por qué arrancas tus blancos cabellos? ¿Por qué hieres tu honrada cara?”, dice Alisa a Pleberio).
- El deseo de morir (“¡No queramos más vivir! [...] Quejarme he de la muerte, incusarle he su dilación cuanto tiempo me dejare solo después de ti. Fálteme la vida, pues me faltó tu agradable compañía”).
- Invitación a compartir el llanto (“¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudadme a sentir mi pena!”).
- Quejas contra la variable Fortuna (“¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes!”) y quejas contra el mundo, como lugar lleno de trampas (“¡Oh mundo, mundo! [...] ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias?”).
- El mundo como una feria (“por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron”).
- Ubi sunt? (“¿A dó me pones mi hija?”).
- Lo mejor es no haber nacido (“Del mundo me quejo porque en sí me crió; porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postrimería”).
- El mundo como valle de lágrimas (“¿Por qué me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle?”)

Tópicos como la *fortuna mutabile* (o la rueda de la fortuna) aparecen en el planto de Pleberio. El *ubi sunt* y el *tempus fugit* culminan este lamento por lo efímero de los bienes de la vida. Parte de la crítica considera que Pleberio expresa la concepción vital que podía tener Fernando de Rojas, quien también había padecido penurias y pérdidas debido a su condición de converso.

Hay que destacar, finalmente, que la obra de Fernando de Rojas se relaciona así con el contexto de su época. Eran habituales desde inicio del siglo XV las danzas de la muerte, con sus tópicos de la muerte igualadora, presente también en las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique.

Antología de la poesía del Siglo de Oro.

1. Principales tipos de estrofas, composiciones, series poéticas y versos de la poesía italianizante: desde el soneto o la octava real y la lira a la silva.

En 1526, Andrea Navagero, embajador veneciano, convence a Juan Boscán para que adopte los metros italianos y los motivos petraquianos. Boscán lo hace, pero convence a su amigo Garcilaso de la Vega para que también lo lleve a cabo. Y será este, Garcilaso, quien lo adapta perfectamente a la lengua castellana debido a su genial talento lírico.

Así da comienzo lo que se ha venido llamando “lirica italianizante” que es la corriente poética desarrollada durante la primera mitad del siglo XVI y que está influenciada por la poesía italiana de finales del siglo XIV y del siglo XV, en especial por la lírica de Petrarca. Esta corriente convive con la de la poesía tradicional española, octosilábica, que se va dejando de lado hasta que se recupera en el Barroco.

En el Renacimiento español se desarrolla una renovación métrica en la que destaca el uso de los versos endecasílabos y la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos que darán nuevas estrofas y composiciones:

• Por lo que respecta a **las estrofas**, las más destacadas serán **la lira y la estancia**.

-**La lira** es una estrofa de 5 versos, dos endecasílabos y tres heptasílabos con rima consonante (7a, 11B, 7a, 7b, 11B). Su nombre procede del poema Oda a la flor de Gnido, ya que es el primer sustantivo que aparece en el primer verso del poema de Garcilaso de la Vega. También las hay de seis versos, que pueden llamarse sextetos liras o liras de seis versos. Esta estrofa se utiliza, en muchas ocasiones, en las odas, subgénero lírico de origen grecorromano, sobre todo de Horacio, que recoge un sentimiento intenso con un lenguaje elevado.

-**La estancia** es una estrofa que combina versos endecasílabos y heptasílabos con la rima al gusto del poeta, pero a diferencia de la silva una vez escogida la rima por el poeta debe mantenerla a lo largo de la composición.

• **La silva**, por su parte, es una serie poética de número indeterminado de versos, cuya única condición es que los versos, endecasílabos y heptasílabos, rimen en consonante, a gusto del poeta, de forma que se evite que haya dos rimas seguidas. Se cultiva, sobre todo, en el siglo XVII.

- En cuanto a las **composiciones poéticas** más utilizadas y de influencia claramente italiana, tenemos el soneto y la canción.

- El uso del **soneto** por los poetas españoles es claramente influencia de la poesía italiana, principalmente de Petrarca que lo consideró la expresión más adecuada para expresar el sentimiento amoroso. Está compuesto por versos endecasílabos que se agrupan en dos cuartetos con rima fija (ABBA/ABBA) y dos tercetos, cuya rima es variable (CDC:EDE/ CDC:DCD...)

- La **canción** que es una composición con un número variable de estancias y con rima consonante.

2. Los grandes tópicos y temas de la poesía áurea: el bucolismo, el platonismo, el carpe diem, el estoicismo de raíz horaciana (fray Luis de León).

Algunos de los temas más utilizados son los bucólicos y pastoriles, en los que se idealiza la naturaleza, que es apacible y armónica, símbolo de la perfección y de la vida sencilla, y que responde al tópico locus amoenus (lugar ameno). Encontramos, también, abundantes citas y recreaciones de motivos, temas y personajes de la mitología grecolatina. Aparece el “yo” poético como tema para expresar emociones y sentimientos del poeta, que algunas veces aparecen reflejados en la naturaleza, es decir, a veces la naturaleza aparece como reflejo de los estados de ánimo del poeta. Es un tema que proviene de la antigua poesía latina (Bucólicas de Virgilio) y también en la poesía renacentista italiana (Arcadia de Sannazaro). En la mayoría de casos, aparecen en ese lugar ameno pastores que se quejan de sus dolencias amorosas, como es en el caso de Salicio y Nemoroso en las “Églogas” de Garcilaso.

Aparece, asimismo, la idea del platonismo basada en el pensamiento del filósofo griego Platón. Petrarca recoge la idea del amor platónico y está en la base de toda la lírica renacentista. La contemplación de la naturaleza, o de cualquier cosa bella, como una mujer, nos acerca a la divinidad, puesto que la belleza del mundo es reflejo apagado de la belleza suprema de Dios. El platonismo surge de una revalorización del espíritu y del alma. Así, se contempla el amor espiritualmente, de manera que en el amor platónico, el poeta se purifica espiritualmente amando sin ser correspondido, contemplando ese reflejo de la belleza divina que es la amada.

Por lo que respecta a los tópicos, encontramos el Carpe diem (aprovecha el día), que tiene origen en Horacio y que consiste en una llamada a aprovechar y a sentir el

momento, ya que la vida es muy breve y vale la pena vivirla. No podemos olvidar que su triunfo es el resultado de la idea humanista, renacentista, que defendía que el hombre era el centro y la medida de todas las cosas, de manera que se aprecia la vida terrenal, que ya no es un puro tránsito para la vida eterna.

Otro gran tema es el estoicismo de raíz horaciana que encontramos en Fray Luis de León, que fue un escritor religioso que se suele englobar en la ascética. Esta doctrina, muy presente en su poesía estaba influida por varias corrientes filosóficas de la antigüedad clásica, cuyo tratamiento literario se centra en la huida del hombre de este mundo y en su deseo de trascender y de fundirse con la eternidad. Entre estas doctrinas están el platonismo, el epicureísmo horaciano y el estoicismo. La moral estoica concede a la razón una autonomía y un poder casi divinos. El estoico clásico es fatalista y, en el fondo, negador de la inmortalidad del alma. El estoicismo cristiano, doctrina moral surgida entre los humanistas, pretende aunar el rigor del estoicismo clásico con las exigencias del dogma cristiano.

3. El simbolismo de la poesía de San Juan de la Cruz: las tres vías místicas.

La poesía religiosa de San Juan se engloba dentro de la rama de la mística, que se ocupa de describir el camino que sigue la mente humana para llegar a un conocimiento profundo de Dios, a la certidumbre de estar mentalmente unido a él. Así, esta poesía expresa la unión del alma con Dios, que es lo que se denomina “éxtasis místico”.

El simbolismo es el responsable principal de los versos sanjuanistas, y también de muchos pasajes de su prosa. La poesía mística de san Juan de la Cruz explica la historia de un amor, la relación de una pareja enamorada que se busca, se encuentra y se retira para amarse. Este será el único tema de su poesía, la búsqueda que la amada (el alma) emprende tras el amado (dios). El proceso corresponderá a la vía purgativa, iluminativa y unitiva. El autor describirá este trayecto mediante el simbolismo.

Cada poeta da el significado que él cree a sus símbolos, pero es uno de los muchos posibles, pues dependerán de la sensibilidad, el temperamento o la preparación del lector. De hecho, el propio San Juan tuvo que escribir unos comentarios en prosa de sus poemas ya que los religiosos no los entendían.

Uno de los símbolos que más desarrolló San Juan es el de la noche y la oscuridad (muy relacionado con la vía purgativa). Todo elemento real halla su correspondencia en el plano alusivo, es decir, con ese vocabulario místico al que pretende aludir con

dichos símbolos. Así, los valles serán “el Amado” o “los actos en potencia del alma en cuanto pecan por defecto”; las riberas, “los actos moderadamente desordenados” o “las mortificaciones”; los 4 ciervos, “el apetito deseable” o “el esposo”; filomena, “el esposo”; Aminadah “el demonio”; la llama “el fuego que purifica el alma y que prepara el alma para acceder a dios”.

Con el símbolo, en San Juan, la realidad queda enriquecida con una nueva dimensión mucho más profunda y verdadera que la aparente.

4. El llamado “culteranismo” y el conceptismo (Góngora frente a Lope y Quevedo).

El Barroco es un movimiento cultural del siglo XVII en el que se observa una evolución de las ideas y los aspectos temáticos y formales del Renacimiento. Se entra en una época de crisis en el que la visión neoplatónica e idealista del Renacimiento se hace compleja y contradictoria. Se intensifican algunos tópicos que ya venían dándose en la corriente literaria anterior: la fugacidad de la vida, la desaparición de los goces, preocupaciones existenciales. Sin embargo, se huye ahora de la naturalidad y se busca el artificio en el estilo, una complicación en el lenguaje.

El manierismo, el estilo artificioso de Herrera, evoluciona en el Barroco, de forma que cada vez se vuelve más rebuscado, artificioso y da origen a dos grandes tendencias: el conceptismo y el culteranismo:

- **El conceptismo** es una corriente literaria que profundiza en el sentido o concepto de las palabras. Se puede definir como una agudeza mental que da preferencia a las ideas con el fin de impresionar la inteligencia o el deseo de decir mucho con pocas palabras “la sutileza en el pensar y el decir”. Para conseguir este objetivo utilizan frecuentes metáforas; juegos de palabras como el doble sentido; un estilo breve y conciso logrado mediante la elipsis o eliminación de palabras; antítesis de palabras, frases o ideas con el fin de impresionar o agudizar la mente. El máximo representante de esta corriente será Quevedo y en menos grado Lope de Vega.
- **El culteranismo o gongorismo**, en cambio, es una corriente literaria que cultiva la forma de las palabras dejando en segundo plano su contenido. Pretende crear un mundo de belleza, impresionando para ello los sentidos con los más variados estímulos de luz, color, sonido y con un lenguaje ampuloso y culto “un lenguaje dentro del lenguaje”. Los recursos que caracterizan esta corriente son el abuso de la metáfora con el fin de crear un mundo de belleza absoluta; el uso frecuente de cultismos; el abuso del

hipérbaton y el uso de palabras parónimas (sonido parecido y diferente significado). El máximo representante será Luis de Góngora.

Las diferencias de estas dos corrientes son más teóricas que reales. Los críticos han señalado que no se puede hablar de tendencias opuestas, ya que en poemas de Quevedo se pueden observar rasgos culteranos y en poemas de Góngora rasgos conceptistas. El culteranismo vendría a ser una evolución del conceptismo en la que importaba más la forma que el contenido.

5. El resurgimiento de la poesía tradicional: villancicos, canciones, romances, letrillas y otras composiciones de tipo tradicional.

Si el siglo XVI es la época de asimilación de las formas y los temas que procedían de Italia, el XVII fue el momento en el que se efectúa la síntesis de lo italiano y lo español. Así, en métrica subsisten las formas introducidas por Garcilaso pero los poetas vuelven a utilizar la métrica tradicional castellana anónima en composiciones de claro corte popular, especialmente el romance, la letrilla, y la jácara o canción.

Los romances son poemas característicos de la tradición oral que se popularizaron en el siglo XV y que se recopilan en el Siglo de Oro. Estos romances populares se engloban dentro del Romancero viejo. Son poemas narrativos de una gran variedad temática. Los hay caballerescos, moriscos, de cautivos, mitológicos, burlescos, amorosos y líricos de diversos asuntos. Consisten en una serie de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Además, como se ha dicho, los autores cultos del siglo XVII movidos por la belleza de los romances viejos, adoptan ese tipo de estrofa y la enriquecen con temas y recursos formales. Estos romances escritos por poetas cultos en el siglo XVI y sobre todo en el XVII son los que constituyen el Romancero nuevo.

La letrilla es una composición poética que se desarrolla a partir del siglo XVI siguiendo el esquema del villancico, aunque también puede responder al esquema métrico del romance. Los versos son octosílabos o hexasílabos, que riman en consonante o asonante. Algunos versos se repiten a modo de estribillo a lo largo de un determinado número de estrofas, las cuales son simétricas. Se trata de un poema satírico y burlesco de tono ligero por lo general, aunque también las hay de tema religioso y lírico. Sus estrofas pueden ser redondillas o quintillas dobles. Góngora escribió letrillas basadas en la lírica popular e inspiradas en algún refrán burlesco. Las letrillas satíricas más conocidas son las de Quevedo, asimiladas por el pueblo gracias a su tono popular.

La jácara es uno de los géneros satíricos, en verso, que se representan en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro español. Los personajes solían ser delincuentes, pícaros, chulos, guapos o gente del mundo del hampa. Destaca el

agudo humor y el dominio de la jerga de los bajos fondos. Muchos cultivaron el género pero destacan Quevedo y Calderón de la Barca sobre todo. Antes de ser representada, la jácara ya existía como composición poética, generalmente un romance. La jácara provenía de la canción provenzal que llegó a España en el Renacimiento a través de la literatura italiana. Estaba compuesta por un número variable de estrofas (estanzas) que combinaban versos con rima consonante de siete y once sílabas.

Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha.

1. Características de la locura de don Quijote.

Don Quijote enloquece después de haber leído demasiadas novelas de caballería.

Adopta un nuevo nombre, decide enamorarse de Dulcinea de Toboso, a la que nunca ha visto, y sale de casa en busca de aventuras con su escudero Sancho Panza para mejorar el mundo. Se considera un caballero andante, siguiendo el modelo del Rey Arturo de Inglaterra, de Amadís de Gaula y de muchos otros. La caballería es una religión para don Quijote. Traba batallas que no son necesarias, sale molido de ellas, y ve la realidad de forma diferente, como si estuviera bajo un encantamiento, pues o no ve lo real o piensa otra cosa. Don Quijote, aunque enloquecido, es un hombre de bien; no le gusta el mundo así como es y lo quiere mejorar.

Su enloquecimiento proviene también de la tristeza provocada por la ausencia de su "princesa", Dulcinea de Toboso: él está loco de amor. Se le llama "El Caballero de la Triste Figura" lo que dice mucho de su género de locura y nos hace relacionarlo con la melancolía.

Su enloquecimiento es inocente, no es peligroso, excepto para él mismo.

En la Primera parte, la gente se burla de su locura y de sus disparates. Don Quijote en esta parte padece, incluso, de alucinaciones, mientras que en la Segunda parte, excepto en el episodio del molino, son los demás personajes los que intentan jugar con la locura, ya conocida, de Don Quijote. Lo aprecian porque es conocido e intentan hacerle ver aquello que él no ve. Don Quijote es un personaje tragicómico. Hace reír tanto al lector como a los propios personajes de la novela, lo que al mismo tiempo provoca cierto cargo de conciencia cuando uno se da cuenta de que nada es culpa del caballero y que los que se burlan de él y sus desengaños, en realidad, son crueles. Don Quijote pronuncia grandes discursos. Es la manera de liberarse y de llorar sus penas.

A veces, no es fácil decidir si don Quijote está cuerdo o bien loco, "es un entreverado loco lleno de lúcidos momentos".

Cuando don Quijote acepta su locura y se identifica con el papel de caballero andante, es capaz de pensar de forma realista dentro de esta personalidad adoptada. La locura de Don Quijote tiene una función pragmática: un loco, en muchos casos, se fija en las cosas que los otros no ven o no quieren ver.

Y así, la locura en literatura sirve también para exponer con libertad las opiniones críticas sin miedo a la censura.

Don Quijote, después de haber sido vencido, vuelve a casa. Ha de curarse, y sin embargo, acepta otra idea de loco: no será caballero sino pastor. No obstante, pronto abomina de todos los libros de caballería, recuperando la cordura. Así, ajusta sus cuentas personales y mundanas, se confiesa y muere, habiendo dejado de lado la locura.

La locura del protagonista está perfectamente descrita desde el comienzo, en el primer capítulo de la Primera parte: "Del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...]" (I, 1).

Don Quijote enloquece, por tanto, después de haber leído demasiadas novelas de caballería. Adopta un nuevo nombre, decide enamorarse de Dulcinea del Toboso (dama que en realidad es imaginada, totalmente idealizada). Se considera un caballero andante, siguiendo el modelo del rey Arturo de Inglaterra, de Amadís de Gaula y de muchos otros. Su obsesión por la caballería hace que dispute batallas que no son necesarias, sale molido de ellas, y ve la realidad de forma diferente, como si estuviera bajo un encantamiento. La "locura" de Don Quijote presenta distintas características a lo largo de la novela:

En su primera salida, el protagonista sufre un desdoblamiento de personalidad que no volverá a producirse en el resto de la novela. Así, tras la paliza recibida en la aventura de los mercaderes, Don Quijote cree ser Valdovinos (héroe del romance), y más tarde el moro Abindarraez (personaje de la historia del abencerraje y la hermosa Jarifa).

Durante su segunda salida, Don Quijote adecua sistemáticamente la realidad a su mundo ilusorio. Así, ve las ventas como castillo, los rebaños como ejércitos y los molinos como gigantes.

En la **tercera salida** Don Quijote deja de engañarse a sí mismo ; son ahora los demás quienes transmutan la realidad para burlarse de él. Tramada casi racionalmente, la supuesta locura evoluciona en forma lógica:

- 1) Primera salida: Se desfigura la realidad.
- 2) Segunda salida: La realidad se acomoda al mundo caballeresco.
- 3) Tercera salida: Se asume un mundo “ encantado ” por los demás.

La locura de Don Quijote **tiene una función de análisis y crítica**: un loco, en muchos casos, se fija en las cosas que los otros no ven o no quieren ver. Y así, la locura sirve también para exponer con libertad las opiniones críticas sin miedo a la censura. Más importante que tratarse de un caso de locura en concreto, lo que realmente interesa a Cervantes es el procedimiento creativo tendiente a ilustrar literariamente el problema de la realidad y la ficción. Por ello, si el desdoblamiento de Alonso Quijano al convertirse en don Quijote de la Mancha en un principio se explica como demencia, muy pronto se verá de manera verosímil (el viento, cuando los molinos; el sol y la lluvia en el caso del yelmo; la falta de visibilidad y el estruendo, cuando los rebaños; la oscuridad y el ruido, si pensamos en los batanes), el contexto caballeresco, las malas mañas de los demás o el sueño son los que traicionan la percepción quiijotesca de su entorno, espoleando sus delirios heroicos.

Desde un principio, Don Quijote actúa como un paranoico enloquecido por los libros de caballerías. Algunos lo consideran un loco rematado, otros creen que es un loco “entreverado”, con intervalos de lucidez. En general se admite que **Don Quijote actúa como loco en lo concerniente a la caballería andante y razona con sano juicio en lo demás**.

Podríamos interpretar la locura de Don Quijote como un juego en la ficción siguiendo algunas reglas que él siempre respeta. Entrega su vida a un ideal y se estrella contra la realidad porque los demás no cumplen las reglas del juego. A don Quijote no le importe que lo traten como un loco, siempre que pueda ser caballero andante. Para esto lee libros de caballerías, **transforma la realidad y la acomoda a su ficción caballeresca**, imaginando castillos donde hay ventas, ve gigantes en molinos de viento, etc. Y cuando se produce el descalabro también lo explica según sus códigos: “Los malos encantadores le han escamoteado la realidad, envidiosos de su gloria”. Alonso Quijano, el día que decidió cambiarse el nombre, también decidió cambiar de modo de vida, de vestimenta, de forma de pensar, de trabajo y, lo más importante, de forma de ver las cosas, sus ojos ya no ven lo mismo que veían antes. Le gustaría tanto que el mundo fuera tal como lo describe en los libros, que quiere cambiarlo y pretende hacerlo solo. Esta obsesión o ilusión es lo que mantiene vivo a Don Quijote y también lo que lo mata. Su enloquecimiento es inocente, no es peligroso, excepto para él mismo. En la Primera parte, la gente se burla de su locura y de sus disparates, mientras que en la Segunda ya lo aprecian porque es conocido. Don Quijote es un personaje tragicómico. Hace reír tanto al lector como a los propios

personajes de la novela, lo que al mismo tiempo provoca cierto cargo de conciencia cuando uno se da cuenta de que nada es culpa del caballero y que los que se burlan de él y sus desengaños, en realidad, son crueles. A veces, no es fácil decidir si don Quijote está cuerdo o bien loco, “es un entreverado loco lleno de lúcidos momentos” . A un loco se le perdonan reacciones y palabras duras que no se perdonarían a una persona cuerda. Y así, la locura en literatura sirve también para exponer con libertad las opiniones críticas sin miedo a la censura. Don Quijote, después de haber sido vencido, vuelve a casa. Ha de curarse, y sin embargo, acepta otra idea de loco: no será caballero sino pastor. No obstante, al final de la obra abominará de todos los libros de caballería y recuperará la cordura. Así, ajusta sus cuentas personales y mundanas, se confiesa y muere, habiendo dejado de lado la locura. En este momento, cabe preguntarse, ¿vuelve a casa a bien morir y porque muere, ha de perder su locura? ¿O bien precisamente porque pierde su locura debe morir? Hay por lo menos tres interpretaciones acerca de la recuperación de la cordura por parte de don Quijote.

- 1) Como buen católico, don Quijote tiene que confesarse y esto no podría hacer si estuviera loco.
- 2) Es importante la simetría formal en el libro, don Quijote nace cuerdo y tiene que morir cuerdo.
- 3) La locura alivia el dolor y la tristeza: uno no se da cuenta de las penas si está loco.

Entonces, podríamos decir, Don Quijote se vuelve loco cuando se va a enfrentar a la realidad. Don Quijote tiene que morir porque perdió su locura, perdió el efecto que provocaba la locura sobre su mente y para mantenerse en el mismo estado, tiene que morir.

2. Parodia de las novelas de caballerías en el aspecto, nombre, escenario, origen y objetivos del héroe cervantino.

Para empezar, el nombre del protagonista, compuesto por una parodia de su propio apellido, Quijano o Quijana (puesto que un quijote es una pieza de la armadura) y el de su anodina patria, la Mancha (¡qué diferente de las exóticas Gaula, Tracia, Grecia, etc.!), son una parodia de los nombres propios de los caballeros de las novelas de caballerías.

Se completa la parodia con su aspecto externo: una armadura de su bisabuelo, un yelmo que él mismo ha cosido con cartón, como si de carnaval se tratase; una lanza vieja, un caballo flaco, etc.; su misma salida de casa casi de noche y por la puerta falsa redondea la parodia; incluso su edad parece inapropiada, pues ya le queda lejos la juventud.

Los objetivos (buscar aventuras, socorrer a los indefensos, amar cortésmente, creerse el elegido para restaurar la caballería....) son también estrictamente trasnochados para principios del siglo XVII, máxime si espera alcanzarlos en la Mancha, un espacio anodino donde nunca pasa nada extraordinario, ni mucho menos aventuras dignas de un caballero como pretende ser don Quijote.

3. Principales diferencias entre la Primera y la Segunda parte.

Primera Parte (1605)

Segunda Parte (1615)

Frente a la imagen tradicional del Quijote como un sólo libro, debe reconocerse la autonomía y la singularidad de cada una de sus dos partes o libros. Si a ello se le une la teoría de que, inicialmente, Cervantes sólo quería escribir una novela corta al estilo de sus novelas ejemplares, las dimensiones de la cual abarcarían los seis primeros capítulos de la Primera parte, esto es, los correspondientes a la salida en solitario de don Quijote, habrá que pensar que la tarea de composición de la obra es más compleja de lo que a primera vista aparenta.

Estructuralmente, tanto desde el punto de vista interno como externo, las dos partes del Quijote guardan una innegable relación con el género del libro de caballerías. Como en estos (libros de caballerías), Cervantes narra las andanzas de su protagonista a través de un relato itinerante. Abandona tres veces en total su modesta hacienda, para regresar en otras tres ocasiones a ella.

La diferencia básica de la segunda parte respecto a la primera es que existe una evolución clara de los personajes y de los acontecimientos, en relación al conocimiento que tienen los propios personajes de la primera parte del Quijote, e incluso, del Quijote de Avellaneda. La locura de Don Quijote sufrirá una evolución en la segunda parte del libro. Mientras que en la primera parte Don Quijote padece innumerables alucinaciones, relacionadas con el mundo de la caballería; en la segunda parte, los personajes conocedores del comportamiento de don Quijote le quieren hacer creer situaciones inexistentes, basándose en la experiencia de la primera parte del libro.

En la segunda parte Don Quijote se presenta como un personaje conocido, incluso por él mismo, al igual que su escudero. Innovación narrativa que da credibilidad y realismo a la obra. Es interesante que a lo largo de libro se produzca una inversión de la situación común en la novela, que ha llevado a hablar de la sanchificación de don Quijote y de la quijotización de Sancho. Así, mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de don Quijote de la ilusión a la realidad. Y el cruce de las dos curvas tiene lugar en aquella tristísima aventura, una

de las más crueles del libro, en que Sancho encanta a Dulcinea. Aunque Avellaneda no hubiera escrito su Quijote apócrifo, Cervantes hubiera seguido escribiendo también una segunda parte, puesto que dejó preparado el camino al especular sobre una supuesta tercera salida de don Quijote con dirección a Zaragoza en el último capítulo de la primera parte.

Sin embargo, la publicación del Quijote de Avellaneda provocará cambios y referencias que enriquecerán y darán originalidad a la segunda parte del libro. Cervantes conocía la tendencia de los autores de libros de caballerías a dejar inconclusas sus historias. Por eso, él siguió esas pautas, pero, viendo que lo que le había pasado con Avellaneda, le podía ocurrir otra vez, al final de su Segunda parte del Quijote decide dejar morir a su protagonista. Su relato estaba definitivamente cerrado y concluido.

4. Las tres salidas del protagonista.

Don Quijote realiza dos salidas en la Primera parte y una en la Segunda. Todas ellas se componen de unos preparativos, realización de hazañas y regreso, configurando una progresión: en la primera (capítulos 1-5), don Quijote sale solo y, aunque apaleado, regresa armado como caballero; en la segunda (capítulos 7- 52), va acompañando de Sancho Panza y regresa gracias al artificio del “encantamiento” en la jaula de leones; y en la tercera, también con Sancho, vuelve derrotado para morir cuerdo. De esa manera se revela la evolución del héroe, desde su locura caballerisca a la lucidez que va adquiriendo en la Segunda parte, manifestada en una progresiva percepción de la realidad sin deformaciones. Para ejemplificar esta transformación, podemos mencionar el paso de la Dulcinea ideal inventada a la aldeana presentada por Sancho, el episodio de Clavileño y otros en el palacio de los duques, etc.

5. Carácter de Sancho Panza.

Si el verdadero protagonista de las dos partes del Quijote es el hidalgo Alonso Quijano, junto a él destaca la figura entrañable de su escudero Sancho Panza. Fue creado como el complemento que necesitaba don Quijote, proyectado inicialmente como un loco. Al principio de la obra, en la segunda salida de Don Quijote, Sancho se convierte en su escudero y lo acompaña hasta el final, aunque se separan en algunos capítulos.

La primera vez que se cita a Sancho en la obra es cuando Don Quijote decide seguir los consejos que le da el ventero (el que, según Don Quijote, lo nombra caballero), que le dice que ha de llevar consigo un escudero. Cervantes apenas se preocupó de describir a Sancho físicamente, se limitó a decirnos de manera un poco burlona que tenía «la barriga grande, el talle corto y las zancas largas».

De las pocas descripciones que nos da, podemos deducir que **tiene un comportamiento tranquilo, que era bebedor, glotón, pequeño y gordo.**

El escudero es **una mezcla de ingenuidad, tontería y agudeza, esto le da verosimilitud y originalidad al personaje.** Es un hombre **realista y práctico** que lo seguirá fielmente, a pesar de que no entiende sus idealismos. Mientras Don Quijote se dedica a deshacer imaginarios entuertos en su camino; Sancho, sencillo y bonachón, tratará de disuadirle para que no se meta en complicaciones.

Sancho va demostrando a lo largo de la novela su cordura y se va enriqueciendo humanamente hasta que su personalidad adquiere un peso comparable a la del caballero. A esto debe atribuirse la famosa qui jotización de Sancho, tan notada por la crítica.

En la primera parte es el personaje acompañante de don Quijote. En la segunda, adquiere más importancia, incluso protagoniza muchos episodios. Destaca como gobernador de la ínsula Barataria por su sensatez. Se acentúa también el proceso de qui jotización y reclama la importancia que como personaje le corresponde.

En síntesis, las funciones de este personaje son:

- a. Delimita el mundo de don Quijote, señalando el mundo externo.
- b. Ayuda a descubrir la personalidad de su amo.
- c. Aporta el elemento cómico a la obra.

El rasgo más chocante de su habla es el continuado empleo de refranes. El refranero representa el bagaje cultural popular acumulado a través de los siglos. Tradicionalmente, el campesino ha recurrido a los refranes como manera de solventar las limitaciones culturales y lingüísticas, típicas de épocas pasadas. Los dichos populares le permitían manifestar su parecer y justificar su modo de obrar de forma rápida y sencilla; pues conseguía resumir todo su pensamiento en una frase que sabiamente lo expresaba mejor y más eficazmente. Sancho es reflejo literario de esa costumbre, y a lo largo de la obra presentará multitud de dichos populares que la ejemplificarán.

Otro rasgo del habla de Sancho son las incorrecciones que comete al hablar debido a su poca formación cultural, aunque este rasgo, que tiene una finalidad cómica, se va suavizando a lo largo de la obra.

Sancho Panza se presenta más como un personaje simple, ingenuo y crédulo que como un loco, aunque muchos lo creen también un mentecato, como a don Quijote.

Para Sancho, la locura de don Quijote llegará a significar una especie de seguridad, por lo tanto, está desesperado a la hora de la muerte de su amo y de todas las maneras posibles intenta mantenerle en su locura.

6. Los ideales quijotescos: justicia, libertad, sentido caballeresco.

En una primera aproximación a la figura de don Quijote se evidencia una falta de correspondencia con las representaciones del héroe de la literatura caballeresca. No obstante, si las cualidades físicas (hombre maduro) y las posibilidades externas del personaje (escaso de fuerzas, lleva unas armas que pertenecieron a sus bisabuelos) lo definen como un aspirante a caballero o como simple imitador, sus rasgos morales (etopeya) lo convierten en ocasiones en un perfecto héroe.

Don Quijote asume los peligros que le depara su existencia aventurera y no teme a cumplir con ese código ético de defensa de los desvalidos y menesterosos. En esta brecha entre su prosopografía y su etopeya reside una de las características más peculiares del personaje: el deseo de ser lo que no puede ser.

En muchas circunstancias, la constancia de don Quijote para afrontar cualquier reto o para ir más allá de sus propias posibilidades, lo convierten en símbolo del esfuerzo humano. La locura de don Quijote le sitúa al margen de las leyes de los hombres.

Don Quijote impone muchas veces por la fuerza de las armas (como en el episodio de los Galeotes) la justicia divina. La transfiguración de la realidad y de sus convenciones, le impide distinguir las normas jurídicas y legales de los ideales y usos de los libros de caballerías. Pone en la palestra el concepto de libertad individual. Justicia divina o justicia humana.

En la segunda parte don Quijote reconoce al joven Andrés, a quien pretende utilizar de testigo de que realmente es necesaria la reivindicación de la caballería andante, pues supuestamente, ha corregido la injusticia que con él cometía su amo, no pagándole lo debido. Don Quijote se considera un caballero andante. La caballería y todo lo que ella conlleva es una religión para él. Uno de los ideales más importantes de don Quijote en cuanto a sus ideales caballerescos es el amor que procesa a su amada Dulcinea y que hará que resista ante las dificultades y le impulsará para continuar su camino.

La defensa de la libertad recorre todo el libro, pero su defensa más conocida se da en el capítulo 58 de la Segunda parte. En cuanto al sentido caballeresco, su locura le impide reconocer la diferencia entre las normas jurídicas de la sociedad y el carácter ideal de los libros de caballería.

El alumno debe aludir al concepto de libertad individual y ser capaz de discernir la diferencia entre justicia humana y justicia divina; asimismo puede aludir (citando por ejemplo el episodio de los galeotes) al carácter falible de la justicia. El amor cortés y la creación de la amada ideal.

7. Función de Cide Hamete Benengeli. Influencia del Quijote apócrifo de Avellaneda.

Cervantes recurre a un segundo autor (Cide Hamete Benengeli) y lo continúa usando en la segunda parte, no solo para narrar la historia, sino también para contrastar sus opiniones sobre la verdad literaria, la veracidad y la verosimilitud.

Aparece en el capítulo VIII y IX de la primera parte, en el que se interrumpe la pelea con el Vizcaíno para después de la explicación retomarla.

Cervantes finge haber encontrado en el mercado de Toledo un manuscrito árabe que continúa la historia interrumpida en los anales de la Mancha, de donde lo había sacado originariamente. Como está en árabe, Cervantes se la hace traducir a un morisco, por lo cual, el texto que le llega al lector ha sufrido dos mediaciones.

La función que cumple es la de la posibilidad que Cervantes pueda hacer observaciones a la historia y añadir inverosimilitud a una hipotética crónica fiel y detallista. Guardando para sí mismo otros posibles recursos.

Esta técnica es una innovadora invención que a Cervantes le permite, como segundo narrador, distanciarse y presentar al lector alternativas más razonables, lógicas o verosímiles.

Este elemento curioso, debe ser considerado también como una parodia a los libros de caballerías, Cide Hamete Benegeli (Señor Hamid aberenjenado).

Desde el comienzo de la novela Cervantes finge ser una especie de erudito que recopilaba datos de otros autores y de los archivos de la Mancha para reconstruir la historia de Don Quijote. Al empezar el capítulo 9 Cervantes se introduce en la narración para indicar que no sintió apesadumbrado al no poder acabar de contar el final de la aventura del vizcaíno, pero que un tiempo después encontró unos papeles escritos en árabe por Cide Hamete Benegeli y que al hacerlos traducir vio que era la historia de don Quijote, a partir de ahora hará ver que la historia es la traducción de la obra árabe y de vez en cuando hará ver que comenta alguna cosa, con lo cual el autor se comenta a sí mismo mientras va creando su obra. Esto no deja de ser una parodia de los libros de caballería en las que los autores a veces fingen que las

traducen de otras lenguas o que han encontrado un original en misteriosas circunstancias.

Durante la Primera parte, discute la versión ofrecida por Cide Hamete, al que califica de narrador falaz por su condición de musulmán. La labor polémica sobre la verdad de la historia funciona como técnica narradora hasta el momento en que, en la Segunda parte del Quijote, los propios personajes conocen la existencia del libro reelaborado por ese narrador cristiano tras el que se esconde Cervantes.

Entonces ya no tiene razón de ser el recurso a los papeles de Cide Hamete, pues nos hemos visto involucrados en un juego de espejos donde la esencia ficticia de los personajes se sitúa al mismo nivel que su historia editorial. Cervantes ha transgredido los tópicos historiográficos y anima al lector y a sus personajes a establecer un diálogo entre realidad y ficción.

Lope de Vega, Fuente Ovejuna.

1. El ajuste de la obra al Arte nuevo de hacer comedias.

Lope no sólo fue autor dramático sino que también teorizó acerca del teatro en numerosas ocasiones, y en el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609), expone algunas de las características de su teoría dramática defendiéndolas frente a los cultos por corresponder al gusto del público.

La crítica ha estudiado a fondo tanto la teoría como la praxis de la comedia española en Lope y ha señalado una serie de rasgos generales que se cumplen en mayor o menor medida en las obras concretas y que conviene conocer para poder observar hasta qué punto Fuente Ovejuna se atiene o no a ellos. Estos rasgos característicos de la comedia española son los siguientes:

1) Se quiebra la tajante oposición clásica entre tragedia y comedia, surgiendo un género mixto, la tragicomedia, que participa de rasgos de ambas en cuanto a las situaciones y a los personajes. La obra tiene que representar la variedad, igual que la vida. Esto implica que en una misma obra pueden aparecer personajes nobles y plebeyos, reyes y campesinos... Se mezclan los estratos sociales, aunque se guarda el decoro en la forma de hablar, comportarse, vestirse...

2) Se rompe la rigidez de la unidad de tiempo y de lugar; en la comedia española dependerán de lo que exija la historia, aunque Lope aconseja que el tiempo no se dilate en exceso.

3) La unidad de acción no se respeta a rajatabla, puesto que en numerosas ocasiones se da una intriga secundaria que va paralela a la principal y la complementa, pero Lope indica que se eviten intrigas superfluas y no inherentes al asunto. La obra de Fuente Ovejuna tiene dos acciones distintas que suceden simultáneamente en dos lugares: la principal se desarrolla en Fuente Ovejuna y presenta un tema social, pues plantea los problemas entre el pueblo y su Comendador. La acción secundaria sucede en Ciudad Real y es de temática política. El Maestre de Calatrava, a instancias del Comendador, se decide a conquistar Ciudad Real, que pertenecía al Rey, no a la Orden. Seguidamente los Reyes Católicos reaccionan y reconquistan la ciudad, porque era muy importante que no cayera en manos de Alfonso V de Portugal, cuyo partido apoyaba Fernán Gómez. Ambas acciones corren paralelas en un primer momento, pero se unen como dos intrigas de una sola acción puesto que ambas tienen como innoble protagonista y causante de todos los males a Fernando Fernán Gómez.

4) Se impone la división en tres actos, correspondientes al planteamiento, nudo y desenlace; la solución del conflicto debe darse en las últimas escenas para mantener vivo el interés del público hasta el final, por lo tanto, los sucesos anteriores no pueden hacer que este sea predecible. En el caso de Fuente Ovejuna, el desenlace no debió de ser ninguna sorpresa para la gente que ya conocía la historia a través de la tradición oral (proverbios y refranes) o por otras menciones del hecho que ocurrió en 1476. Además, a lo largo del primer y segundo acto se va acumulando la indignación de los villanos a causa de los excesos del Comendador, convirtiendo el alzamiento contra él cada vez más inminente. De todos modos, la resolución de los Reyes sí que permanece un misterio hasta las últimas páginas.

5) Las comedias se escriben en verso y se utiliza la polimetría, la variedad de versos y de estrofas. Se fija, en términos generales, una relación entre la situación y la versificación (romance para narraciones, tercetos para asuntos graves, etc.).

6) Dentro de un convencionalismo creado por el género literario, los personajes deben usar un lenguaje adecuado a su condición social y cultural. En general suelen ser personajes tipo (la dama, el galán, la criada, el criado, el viejo, el poderoso), que cumplen su función y en cuya psicología no suele ahondarse. Especial relieve tiene la figura del donaire o gracioso (que suele corresponder al criado); es el contrapunto festivo del protagonista y suele ser cobarde y materialista.

Los personajes de Fuente Ovejuna hablan según su condición. Así los Reyes tienen intervenciones breves y sentenciosas, el Comendador usa frecuentemente imperativos en varias fórmulas y los campesinos emplean un lenguaje con arcaísmos y vulgarismos, como refranes, simplificaciones de grupos consonánticos y metátesis del grupo -dl-: dalde (dadle). En este sentido, la obra se ajusta al Arte nuevo de hacer comedias, pero los personajes no se corresponden con los tipos característicos de la comedia nueva. Por ejemplo, Laurencia y Frondoso no son las típicas figuras de la dama y el galán de Lope, y el gracioso no se puede identificar por completo con ningún personaje. Mengo solamente coincide con esta figura por su aspecto bufonesco y por ser el responsable de casi todos los momentos de comicidad que encontramos en la obra.

7) Suelen intercalarse en la obra fragmentos líricos, canciones populares o creadas por el autor y bailes, más o menos relacionados con la acción; en general se da una fusión entre lo culto y lo popular. Esto era muy usual en el teatro de los Siglos de Oro y, por regla general, suponen momentos especiales dentro del desarrollo de la acción. En la primera canción de la obra aparece por primera vez, como una unidad, el pueblo de Fuente Ovejuna, que recibe con amor a su señor. Más adelante, aparece otra canción en la boda de Frondoso y Laurencia y, por último, se vuelve a utilizar en un momento de armonía como es la celebración que hace el pueblo por la muerte del Comendador.

8) Los temas de las comedias son muy variados, aunque los asuntos principales suelen ser los amorosos, de honor, religiosos, de la historia europea, sobre todo de la española, o se toman de obras de otros géneros. Fuente Ovejuna se sitúa dentro de

las comedias "históricas", cosa que debe entenderse de una manera condicionada, pues gran parte de los sucesos de la obra son inventados para lograr la estructura propia de la comedia española.

2. La polimetría.

Lope de Vega incluyó en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609) los preceptos dramáticos que configuraron su propuesta teatral, la comedia nueva. Entre estos, definió que las comedias se escribían en verso utilizando **la polimetría, que es la vinculación de determinadas estrofas con diferentes usos temáticos**. Se fija, en términos generales, una relación entre la situación y la versificación. En la obra se da la polimetría siguiendo la alternancia entre lo narrativo y lo amoroso, materias temáticas dominantes en el argumento. Los versos más usados son los de arte menor, de ocho sílabas o de menos, pero hay de diferentes tipos:

En su Arte nuevo de hacer comedias, Lope indicó que cada forma métrica era adecuada para un tipo de personaje y escena y fijó a grandes rasgos qué estrofa convenía para cada situación.

Fuente Ovejuna presenta una gran polimetría. Lope emplea casi siempre versos de arte menor (de ocho sílabas o menos), con predominio de los versos octosílabos agrupados en romances y redondillas.

El romance y la redondilla

El **romance** es una serie indefinida de octosílabos con rima asonante en los versos pares y sueltos los impares: -a-a-a-a...

La **redondilla** es la estrofa de cuatro versos de arte menor con rima consonante según la combinación: abba.

La crítica afirma que el predominio de estas dos estrofas responde a la alternancia entre lo épico-narrativo y lo amoroso, materias temáticas dominantes en el argumento.

Otros metros y estrofas

Lope se sirve además de otras estrofas, como el romancillo, la copla, la octava real, los tercetos, los serventesios, las seguidillas y, en una ocasión, el soneto.

El romancillo es un romance de versos hexasílabos. Se utiliza en una canción de bienvenida al Comendador.

La copla es una estrofa de cuatro versos de arte menor, de carácter popular, con rima asonante en los pares. Mengo canta una copla a los novios; los villanos cantan a los Monarcas y Mengo canta una nueva copla tras la muerte del Comendador.

La coplilla de estribillo consta de tres versos. Lope la utiliza para alabar a los novios y para ensalzar a los monarcas.

La octava real es una estrofa compuesta por endecasílabos que riman ABABABCC. Lope la utiliza cuando Esteban y el Regidor comentan la situación económica de la villa y en las escenas de la rebelión.

El terceto es una estrofa formada por versos endecasílabos de rima consonante, que se agrupa en series según el esquema ABA, BCB, CDC... Lope afirma que los tercetos deben reservarse para tratar los asuntos graves. En la obra se utilizan cuando Esteban le ofrece a Fernán Gómez los regalos de la villa, al regresar éste de la guerra y cuando se reúne la junta de vecinos.

El serventesio es una estrofa de cuatro versos consonantes de arte mayor que siguen el esquema ABAB. Se utiliza para cerrar la enumeración que hace el alcalde de los presentes del pueblo al Comendador.

Al final de la canción “Al val de Fuente Ovejuna”, Lope introduce dos seguidillas, estrofas de cuatro versos que riman en asonante el 2º con el 4º, quedando sueltos el 1º y el 3º.

El soneto es una estrofa de catorce versos de arte mayor compuesta por dos cuartetos (cuatro versos consonantes con la combinación ABBA) y dos tercetos, según el esquema ABBA, ABBA, CDC, DCD. Según afirma Lope esta estrofa debe ser puesta en boca de los que aguardan, situación en la que se encuentra Laurencia, que espera la llegada de su amado Frondoso.

3. Una tragicomedia de villanos, que reivindican su derecho al honor.

El papel que desempeña el pueblo es fundamental en la obra, ya que en él radica la gran innovación de este drama: la creación del personaje colectivo. Este existía ya

nombrado en la Crónica de Francisco de Rades de la cual Lope de Vega recogió la historia, y en la tradición: "Fuente Ovejuna, ¡todos a una!", pero en la tragicomedia va cogiendo forma partiendo de unos personajes individuales, que poco a poco van tomando conciencia de su valor como grupo.

Todos juntos renuncian a su identidad concreta para fundirse en Fuente Ovejuna como ente abstracto, que no tiene cuerpo al que poder magullar, para impedir la acusación que permitiría la imputación del crimen contra Fernán Gómez. Esto demuestra la fuerza de un pueblo, cuyos vecinos han dado claras lecciones de gobierno y de amor - frente a la conducta del Comendador-, lo que incluso sorprende a los Reyes Católicos.

El delito que comete el pueblo contra el Comendador se debe básicamente a la violación que hace este al derecho del honor de los villanos. Este derecho constituye uno de los temas más importantes de la obra y se nos plantea desde dos visiones contrapuestas: la aristocrática del Comendador y la ascendente de los vasallos. Para la primera el honor únicamente lo poseen los nobles y se transmite por herencia, según aseguró el criterio medieval; para el Comendador, el honor no se ve empañado por la injusticia y la prepotencia de sus actos. En cambio, la segunda visión defiende que el honor se adquiere mediante el ejercicio de la virtud (propia de la conciencia religiosa) y el esfuerzo personal (propia del Renacimiento civil), y que la dignidad de la persona no es consecuencia de la calidad de su cuna.

De este modo, los villanos que en un principio se mostraban como gente de paz, reaccionan a las numerosas afrentas contra su honor con venganza, como obliga el código no escrito del honor. Entre estas destacan el intento de forzar a Laurencia, el azotamiento de Esteban con su propia vara, el azotamiento de Mengo por los criados al intentar defender a Jacinta y la entrega de esta a los soldados. En consecuencia, los aldeanos se rebelan, asaltan la casa de la Encomienda y matan al injusto tirano. Aunque son sometidos a una férrea tortura, resisten unidos y consiguen su propósito de ser perdonados por la justicia.

4. Laurencia y Frondoso, dama y galán, son pastores bucólicos, “garcilasianos”; el resto, pastores “bobos”.

Los personajes de las comedias de Lope de Vega están generalmente diseñados sobre un conjunto de papeles tópicos que le sirven de base a los que se añaden, o no, otra serie de rasgos de caracterización. Los ocho tipos básicos que encontramos en la comedia nueva son la dama, el galán, el criado, la criada, el padre, el poderoso, el gracioso y el figurón.

Laurencia y Frondoso corresponderían a la dama y el galán, no en el sentido social del término, pero en el sentido de la construcción de los personajes del teatro lopesco, aunque no se ajusten del todo a los tipos. Ella es muy independiente y ama su propio honor más que a nada, y él es un enfermo de amor, desinteresado. Además, ambos tienen la importante singularidad de ser villanos y no nobles como costumbre, así que Lope los inserta dentro de la tradición de lo pastoril, al modo de Garcilaso de la Vega con sus églogas de género bucólico, caracterizadas por la visión idealizada de la vida rústica. Esta característica se puede apreciar a lo largo de la obra en diferentes momentos.

Un ejemplo sería la escena III del primer acto, en la que Laurencia pronuncia un parlamento constituido sobre el tópico “Prefiero la abundancia de la vida del campo al mal amor del señor”, con una cuidada construcción: basada en la comparación: “Más precio... que...”, desarrolla la descripción ordenada de un día cualquiera en el campo: la madrugada, el mediodía, la tarde, la noche, deleitándose en pormenorizar los alimentos y enlazando los elementos por medio del polisíndeton de y. La segunda parte, introducida por que, mucho más breve, desarrolla el segundo elemento del tópico, invirtiendo el tiempo: anochecer y amanecer.

Asimismo, en la escena siguiente se entabla una discusión acerca del amor entre varios labradores, característica de la literatura pastoril cuyo convencionalismo permite que personajes rústicos expresen distintas teorías filosóficas acerca de la naturaleza del amor. Aunque Laurencia introduce la concepción platónica del amor

como deseo de la belleza y la virtud de lo amado, conviene destacar que esta teoría no se ajusta a su comportamiento posterior.

Otro claro reflejo de la influencia de la novela pastoril se encuentra fácilmente en la escena X, en la que la dama y el galán se encuentran en un campo en las cercanías de Fuente Ovejuna. En efecto, es el primer momento en el que se encuentran solos ante el escenario. Frondoso, le declara su amor, le expresa la naturaleza honesta del mismo y le pide su mano. La respuesta de Laurencia –«Dilo a mi tío Juan Rojo; / que aunque no te quiero bien, / ya tengo algunos asomos» (vv. 772-774)– supone, además de una pequeña broma distensiva, la primera referencia de un cambio de actitud ante su enamorado, cambio que será progresivo y que se desarrollará a la vez que el personaje colectivo de la obra.

El primer contraste entre la dama y el galán y el resto de villanos está en sus nombres: la mayoría tienen nombres de personajes comunes del pueblo (Juan Rojo, Esteban, Alonso, Pascuala, Jacinta) o rústicos (Mengo), pero Laurencia y Frondoso tienen nombres de personajes pastoriles convencionales. Por otra parte, la diferencia más significativa entre los dos “protagonistas” y el resto de pastores se encuentra en el carácter. Frondoso es el primero en hacer frente al Comendador y Laurencia es la máxima encarnación de la indignación popular y el detonante de la venganza. Ellos son los que dan el primer paso hacia la rebelión y tienen iniciativa: el resto se une más adelante. Realmente hasta el parlamento de Laurencia al principio del acto tercero, en el que llama a los villanos “cobardes pastores”, “bárbaros” y “gallinas”, no se deciden a tomar venganza contra Fernán Gómez de Guzmán. Ahí, Esteban se da cuenta de su gran error al no haberla defendido con anterioridad, y junto con el otro alcalde y más villanos, se unen al levantamiento contra el Comendador. De este modo, se podría decir que son ingenuos y simples.

Laurencia o la defenderse del honor

Laurencia no es la típica dama, dulce enamorada de su galán, del teatro lopesco. Se trata de una mujer del pueblo, arisca e independiente, que prefiere la villa sencilla del campo a cualquier otra forma de vida, y que vive pendiente de su honor. Su actitud hacia el amor se modifica a medida que avanza la obra. Cuando comprueba que el enamorado Frondoso es capaz de defenderla arriesgando su vida y desafiando al comendador, comienza a amarle y a temer por su vida. A causa de ella se provoca el

primer enfrentamiento con el Comendador, y es ella también la que influye decisivamente para que los villanos se subleven.

Fronoso el enamorado constante

Fronoso no es el característico galán. Está enamorado de Laurencia desde el principio de la comedia, y sufre al no ser correspondido. Es un elemento clave en la sublevación de la villa contra el Comendador, al ser el primero que se enfrenta con el señor. El deseo de liberarle de la horca empuja a los villanos a asaltar la Casa de la Encomienda. El Labrador es generoso y desinteresado como demuestra el que rechace la dote que le ofrece el padre de Laurencia. Finalmente, Fronoso se muestra solidario con la colectividad, al negarse a marcharse de la villa o a esconderse, queriendo seguir el mismo destino que el resto de los habitantes de Fuente Ovejuna.

Mengo La figura del gracioso

Mengo ha sido considerado por la crítica como el “gracioso o figura del donaire” caracterizada por el buen humor, el amor al dinero de los demás y a la vida fácil, el miedo al peligro. Pero en la mayoría de las ocasiones Mengo no parece asumir este papel. Solamente coincide con la figura del gracioso por su aspecto bufonesco y por ser responsable de casi todos los momentos de comicidad de la obra. Es capaz de reaccionar con valentía contradiciendo de una manera tajante el característico comportamiento del gracioso. Se contradice con su actitud, ya que en el primer acto afirma que solo existe el amor hacia uno mismo, sin embargo defiende e honor de una muchacha del pueblo frente a los soldados del Comendador. En la Junta de vecinos en el tercer acto, Mengo representa y defiende con prudencia a “los simples labradores”, que podrían resultar los más perjudicados en la revuelta que se estaba fraguando. Finalmente, Mengo es uno de los personajes torturados por el juez. Dada su fama de prudente en exceso, todos temen que confiese. Lope prolonga la tensión haciendo decir a Mengo que él confesará. Pero su respuesta “señor, Fuenteovejuna” es interpretada por el juez como una muestra de que los villanos se burlan del dolor de la tortura.

Pascuala

Pascuala suele aparecer en escena acompañando a Laurencia de la que es amiga. Pero mientras Laurencia está dispuesta a oponerse a la lascivia de Fernán Gómez, Pascuala se considera incapaz de resistirse a su poder. Se enfrentará al Comendador para interceder por Fronoso. Al final dirige, junto a Laurencia y Jacinta el motín de las mujeres. Lope la elige para ser torturada en representación de las mujeres, y ella mantiene silencio en solidaridad con todo el pueblo.

Jacinta

Jacinta ha sido considerada el “alter ego” de Laurencia, a la que iguala en valentía y firmeza. Sin embargo, al ser rodeada por los hombres del Comendador, no puede escapar a su asedio. Mengo sale en su defensa, ayudándose de su Honda. Fernán Gómez, cansado de las súplicas de la muchacha, la entrega finalmente a sus soldados en una nueva muestra de perversidad. Cuando Laurencia toma el mando de las mujeres que acuden a “recuperar su honor” al palacio del Comendador, nombra cabo a Jacinta, en atención a “grande agravio” recibido por ella. Barrildo Interviene como elemento de contraste exponiendo normalmente un punto de vista contrario al de su interlocutor. Actúa así en la disputa sobre el amor, en la que mantiene, frente a Mengo, la necesidad del amor para vivir, en la digresión sobre la imprenta defiende, frente al Licenciado Leonelo, una opinión positiva acerca de los efectos de este invento.

5. Las dos tramas: la amorosa, central, y la política: la sedición de Fernán Gómez contra los Reyes Católicos y la desprotección de sus vasallos, los villanos de Fuente Ovejuna, cuya rebelión colectiva no era ninguna novedad en Castilla.

Lope de Vega dramatiza en Fuente Ovejuna una doble trama que tiene como denominador común el Comendador de Calatrava: una sucede en Fuente Ovejuna y la otra en Ciudad Real. Ambos procesos tienen una evolución paralela, dualidad que se mantiene a lo largo de toda la comedia hasta la convergencia final.

La trama central tiene como protagonistas los personajes de Laurencia, Frondoso y el Comendador, que forman una especie de triángulo amoroso: los dos hombres la quieren, pero uno con “buen amor” y el otro con “mal amor”. Por suerte, el buen amor de Frondoso consigue ser correspondido por la pastora, hasta el punto que deciden casarse. En cambio, el mal amor del Comendador aterroriza a Laurencia y a todo el pueblo en conjunto, que irá acumulando ira hacia este por sus desmesurados excesos: en el primer acto, el Comendador intenta violar a Laurencia, pero fracasa en su propósito gracias a la valiente intervención de Frondoso, enamorado de la muchacha. En el segundo acto, la irrupción de Fernán Gómez en la boda de Laurencia y Frondoso hace que el descontento creciente de los habitantes de Fuente Ovejuna alcance su punto culminante. Finalmente, en el acto tercero sucede la rebelión de Fuente Ovejuna que llevará al Comendador a la muerte.

La trama secundaria, de temática política, está enmarcada en el contexto de la guerra de sucesión a la muerte de Enrique IV entre Juana la Beltraneja e Isabel por el trono de Castilla, y sucede en Ciudad Real (parcialmente en Almagro). El Maestre de Calatrava, Rodrigo Téllez de Girón, a instancias del Comendador, se decide a conquistar Ciudad Real, que pertenecía al Rey y no a la Orden. Los Reyes Católicos reaccionan y la reconquistan para que no caiga en manos de Alfonso V de Portugal, cuyo partido apoyaba Fernán Gómez.

Ambas acciones corren paralelas en un primer momento, pero se unen como dos intrigas de una sola acción puesto que tienen como innoble protagonista y causante de todos los males a Fernán Gómez, quien deshonor a su pueblo y aconseja al Maestre (máxima autoridad en las Órdenes de Caballería) que traicione a su rey atacando Ciudad Real. Una vez que los reyes solucionan el problema político con el sometimiento de dicha ciudad, también se resuelve el problema social cuando el propio Rey Católico hace justicia y perdona a los campesinos de Fuente Ovejuna, quienes se habían rebelado al grito de "¡Vivan los reyes, Fernando e Isabel, y mueran los traidores!" apoyándose en la autoridad real para sublevarse contra la Encomienda.

La obra presenta dos acciones claramente diferenciadas.

La primera acción se localiza en Fuente Ovejuna y narra los problemas que en la villa causa el comportamiento del Comendador. Viene siendo definida como acción social, específica y dramatizable.

La segunda acción se refiere al asalto y toma de Ciudad Real por la Orden de Calatrava. Viene siendo definida como la acción política, genérica e historiable. Las acciones se desarrollan alternativamente.

El autor pasa de una a otra en correspondencia con el desarrollo temporal de los acontecimientos.

Estas acciones se desarrollan entre sí de diversos modos:

1. Por medio de personajes comunes, que desempeñan algún papel en ambas, como el Comendador y los Reyes.

2. Por las referencias que los personajes que se integran en una acción hacen a los acontecimientos que se suceden en la otra. Los Regidores de Ciudad Real comentan al Rey la situación que padecen los habitantes de Fuente Ovejuna por causa del Comendador.

3. Por la similitud temática. Las dos acciones desarrollan una temática semejante, hasta el punto que una y otra pueden sumarse.

<i>Primera acción</i>	Fuente Ovejuna	Comendador	Reyes
<i>Segunda acción</i>	Ciudad Real	Maetre (y Comendador)	Reyes
Suma	pueblo	nobles calatravos	Reyes

4. Por la fusión final entre ambas. En el último acto las dos acciones se superponen hasta desembocar en la completa fusión de la escena final.

Primera acción Fuente Ovejuna Comendador Reyes Segunda acción Ciudad Real Maetre (y Comendador) Reyes Suma pueblo nobles calatravos Reyes La segunda acción constituye el telón de fondo de la primera, indicando con ello que los sucesos ocurridos en Fuente Ovejuna son el reflejo de un estado de cosas general.

6. **La justicia regia final protege a todos los estamentos sociales y garantiza la pervivencia del sistema, que no se tambalea por la censurable conducta de un Comendador.**

En la obra aparecen como personajes los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, reinantes desde 1474 en Castilla.

En el Arte nuevo de hacer comedias. Lope establece la siguiente norma “ Si hablare el Rey, imite cuanto pueda la gravedad real”. Por ello en Fuente Ovejuna los Monarcas muestran cierto distanciamiento y presentan un aura de solemnidad.

En el siglo XV nadie ponía en duda el origen divino de la monarquía, de acuerdo con lo cual el Rey actuaba siempre en nombre de Dios. La comedia de Lope se hace eco de esta concepción.

El origen divino de la monarquía justificaba todos los actos de los monarcas, que no debían ninguna explicación a nadie. Por ello se consideraba que, aunque el Rey fuera un tirano, todos los vasallos estaban obligados a soportarlo, como castigo divino por los pecados de toda la nación.

Sus intervenciones suelen ser breves; pero su personalidad y autoridad se deja sentir desde un principio directa o indirectamente.

Los vecinos de Fuente Ovejuna realizan la rebelión en su nombre.

Por otro lado, la incomunicación entre el Comendador y los reyes es absoluta, ya que no llegan a verse en ningún momento de la obra. Los Monarcas son presentados por Lope como una pareja modélica cuyo sentido de la justicia contrasta con la perversidad y tiranía de Fernán Gómez y con la irresponsabilidad del Maestre.

Con ello el dramaturgo pretende poner de relieve los valores del sistema monárquico entonces imperante.

La defensa de la monarquía precisa ser matizada. No se trata aquí del enfrentamiento entre la clase nobiliaria y los Reyes, sino entre uno de los miembros de la nobleza y su Monarcas. Esta idea queda bien clara al advertir el Rey a los vecinos que Fuente Ovejuna volverá a la jurisdicción de la Orden de Calatrava cuando entre algún Comendador apropiado para regirla. Mientras tanto quedará bajo jurisdicción real. No se trata, por tanto, de alternar el orden establecido, sino, por el contrario, de robustecerlo.

La justicia regia final protege a todos los estamentos sociales y garantiza la pervivencia del sistema, que no se tambalea por la censurable conducta de un Comendador

Tres estamentos de la pirámide social están moralmente representados en la obra: el pueblo llano (Fronoso, Laurencia, Jacinta, Mengo...), la nobleza, (los caballeros de Calatrava), y el Rey. No obstante, un trueque de valores hace que los representantes y símbolos de la nobleza se conviertan, paradójicamente, en emblema de su hipocresía o lujuria, mientras que los villanos reflejan la desnudez y sencillez de la virtud.

Dentro del círculo de los nobles, hallamos al Comendador Mayor de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán, junto con Flores y Ortuño, sus servidores y cómplices. El Comendador, que es claramente el antagonista de esta obra, representa la lascivia

sin freno, el abuso de poder, la soberbia y la deslealtad ante la corona, es decir, todo lo contrario de lo que debería ser un caballero de su Orden. Su deber social es administrar la justicia del reino, pero falla al deshonorar y abusar de sus vasallos (Laurencia y Frondoso, pero también asediando a Jacinta y humillando a Mengo), con lo que da pie a la revuelta popular.

Fuente Ovejuna es una defensa completa de los valores ideológicos imperantes en el Antiguo Régimen, pues el autor se preocupa mucho de matizar las motivaciones de la revuelta, y lo hace de la siguiente manera: haciendo que el motín se apoye expresamente en el poder de la monarquía, con lo cual el pilar medular de la sociedad barroca permanece inalterable; mostrando que no hay otra solución posible que el levantamiento; por último, cargando las tintas sobre el Comendador, responsable de auténticas atrocidades. Con el objeto de justificar su muerte, Lope acentuó las vilezas de Fernán Gómez con especial hincapié en las sexuales porque implicaban una deshonra, un ataque al honor, que era el principio rector en aquella sociedad barroca.

Una vez muerto el Comendador, les corresponde a los Reyes Católicos, que representan el orden divino en la tierra, tomar el mando del pueblo de Fuente Ovejuna. El rey aparecen como árbitro legal y moral que condena al Comendador, pero también es respetuoso de la encomienda y con la orden que representaba, así que reconoce necesaria la figura del Comendador para que el organismo social siga funcionando. En un principio considerará la necesidad de buscar el culpable del crimen contra Fernán Gómez, hasta que conozca la verdad de la situación. Escucha al pueblo y comprende el agravio, pero al igual que el juez encargado del caso, condena totalmente los hechos ocurridos en Fuente Ovejuna; el perdón viene dado principalmente por la falta de pruebas acerca de quiénes son los culpables.

La intención de Lope de Vega en Fuente Ovejuna era defender la figura del monarca como el destinado a impartir justicia y velar por el orden del reino castigando a los que abusaran de su poder. Además, tras la representación de los Reyes Católicos como los monarcas merecedores de respeto y lealtad, se hallaba la defensa de la monarquía absoluta inaugurada precisamente por los Reyes Católicos que reinaba en la España de Lope. Castigando al mal Comendador, se preserva la encomienda y el statu quo estamental y se refuerza el principio de monarquía absoluta. De modo que el rey es el árbitro y protector de todos, a condición de que las relaciones sociales no

sean puestas en tela de juicio. Por ello, tras la revuelta, los aldeanos expresarán su deseo de someterse a los soberanos: no se defiende una emancipación de los habitantes del pueblo, sino la lucha contra la tiranía de los nobles que abusan de su poder y la lealtad a los buenos gobernantes, encarnados en esta ocasión por los monarcas. Así pues, la rebelión popular no buscaba el poder, sino devolverlo a los agentes capaces de administrarlo bien. Incluso el Maestre de Calatrava aceptará el error de haber defendido la causa de Juana la Beltraneja (siguiendo por la inexperiencia de la juventud los malos consejos del soberbio Comendador) y, al final de la obra, ofrecerá su leal apoyo a los monarcas para la conquista de Granada, en esa época, último resto de lo que fue Al Andalus.

Leopoldo Alas, “Clarín”, La Regenta.

- 1. Características del naturalismo en La Regenta.**
- 2. Determinismo y condicionantes del comportamiento de los personajes principales.**
- 3. Caracteres de Ana Ozores, Álvaro Mesía y Fermín de Pas.**
- 4. Principales espacios (el espolón, el casino, la iglesia, el domicilio de Ana Ozores,...) y su simbolismo.**
- 5. Conflicto entre el poder de la Iglesia y el secular.**
- 6. Reflejo del contexto histórico contemporáneo en la provinciana Vetusta.**
- 7. El adulterio burgués.**
- 8. Estructura de la obra.**
- 9. Punto de vista narrativo.**

Cristina Fernández Cubas, Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal.

- 1. El narrador testigo o parcial (Lúnula y Violeta, La ventana al jardín, La noche de Jezabel) y la información sesgada (El provocador de imágenes).**

En los tres casos se trata del narrador testigo, de modo que solo aporta una información parcial o sesgada de la realidad, los personajes, el argumento o el tema. Narrados en primera persona, al lector le produce un desconcierto inicial por la falta de información, sea por el complejo desdoblamiento de Lúnula y Violeta (en una mujer atractiva y una hábil contadora de historias); sea por la extraña relación entre los padres y el hijo de La ventana al jardín (a los ojos del desconfiado narrador); sea por el desconcierto que produce la risa del sexto personaje en La noche de Jezabel. En los tres casos, la parcialidad narrativa, la ocultación de información y el desconocimiento de algún aspecto importante por parte de los respectivos narradores testigos desconciertan al lector, que se ve obligado a imaginar lo elidido o eludido. Está presente la convivencia de lo extraordinario con lo cotidiano, de lo fantástico con lo real o realista.

- 2. Desdoblamientos de personalidad (Lúnula y Violeta, En el hemisferio sur), la extrañeza y la otredad de la memoria (Los altillos de Brumal).**
- 3. Interés por los espacios lejanos o extemporáneos: pueblos recónditos, internados, casas aisladas o vacías.**
- 4. Los personajes, casi todos narradores o capaces de fabular: metaliteratura.**
- 5. La perspectiva infantil (Mi hermana Elba), la de la vejez (El reloj de Bagdad) o la de la locura (Los altillos de Brumal).**
- 6. Entre la fantasía y el terror y su parodia (La noche de Jezabel).**
- 7. La naturalidad de lo extraordinario y lo fatal (El reloj de Bagdad): las inquietante**