

ANTOLOGÍA POÉTICA DEL SIGLO DE ORO.

LITERATURA CASTELLANA.

Renacimiento.

Los temas y motivos de la poesía renacentista proceden del petrarquismo y la tradición clásica grecolatina. Del Cancionero de Petrarca se toma la idealización de la mujer como símbolo platónico del Bien y la Belleza y el amor como adoración espiritual a ese ser angélico. También se adopta, a través de la obra de Garcilaso, la métrica italiana: versos heptasílabos y endecasílabos, uso de liras, tercetos, silvas, sonetos y octavas reales. De la literatura clásica grecolatina hay que destacar la recuperación de tópicos literarios, la imitación de las odas de Horacio y sus temas (como el elogio de la vida retirada), las imágenes pastoriles de las églogas de Virgilio y, sobre todo, las referencias a la mitología, en muchas ocasiones tomadas de las Metamorfosis de Ovidio.

Los poetas renacentistas que aparecen en la selección son:

- Garcilaso de la Vega, en el que se aprecian la exquisita musicalidad y el perfecto equilibrio estructural de la composición, alejado de los efectismos y de la palabrería gratuita, todo ello muy acorde con los gustos renacentistas. Su obra tendrá una influencia decisiva en toda la poesía de los Siglos de Oro, tanto en los aspectos métricos y formales, como en los temas petrarquistas y clásicos.
- Fray Luis de León, que adapta a los temas religiosos, filosóficos y morales las fórmulas poéticas introducidas por Garcilaso. Su poesía se compone casi totalmente de odas escritas en liras. La influencia más constante es la de su admirado Horacio.
- San Juan de la Cruz, que emplea la retórica amorosa del petrarquismo garcilasiano, así como la métrica italiana (casi siempre liras), para explicar sus experiencias místicas. También se incluye un villancico "a lo divino", de tema místico.

Barroco.

La poesía tuvo un gran desarrollo en el Barroco, era una poesía de contrastes, en la que había una veta meditativa y a la vez se trataban los temas con una perspectiva burlesca. El Barroco constituye el periodo de mayor auge de la poesía satírica; en cuanto a la métrica, si bien continúa la influencia de los versos y estrofas italianos (sobre todo el soneto), se recuperan también algunas composiciones de origen medieval, más populares, como los villancicos, que se llamarán letrillas, y, sobre todo, el romance.

Durante este movimiento cultural se desarrollarán dos grandes corrientes estéticas, no siempre opuestas, sino más bien complementarias:

- el culteranismo o gongorismo, se identifica por el abuso de recursos estilísticos como los utilizados por Góngora en las Soledades y en Polifemo: metáforas rebuscadas, imágenes sorprendentes, hipérbatos y sintaxis latinizante, cultismos (palabras latinas), alusiones a la mitología clásica, recursos fónicos que refuerzan la musicalidad...
- el conceptismo, que se sirve más del concepto, de la idea; se inclina por los juegos de palabras basados en el significado y el ingenio (dilogías, polisemias, calambur, paranomasia, retruécanos) y es muy propenso a la ironía y el sarcasmo. Quevedo es el autor más representativo de esta corriente.

Los poetas barrocos que aparecen la selección son:

- Luis de Góngora, representado con poemas más sencillos y populares como el romance y las letrillas; y el más culterano, con un fragmento de las Soledades y un soneto de artificiosa complejidad.
- Félix Lope de Vega, a igual distancia de una y otra tendencia, la poesía de Lope trata temas profanos y religiosos, en muchas ocasiones relacionados con sus propias vivencias y estados de ánimo. En la selección podemos encontrar sonetos amorosos y

religiosos, así como un romance autobiográfico en clave morisca, y el ingenioso soneto improvisado.

- Francisco de Quevedo, el más famoso de los poetas satíricos y el más representativo de la tendencia conceptista. En la selección vemos muestras de su vena crítica humorística en la letrilla, de su corrosiva burla en los sonetos a una nariz y a una mujer puntiaguda con enaguas, y de su gravedad filosófica en temas más serios, como el paso del tiempo y la inexorabilidad de la muerte, en otros dos sonetos.

Soneto XXIII. Garcilaso de la Vega.

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

El soneto es una combinación estrófica formada por dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos y rima consonante. Los cuartetos riman ABBA y los tercetos, en este caso, CDE DCE. Los tercetos pueden variar el orden de la rima, no así los cuartetos. Garcilaso fue el poeta que puso de moda este tipo de composición, de procedencia italiana, en la literatura española. También fue el propagador de otros usos métricos italianos como los versos endecasílabos y heptasílabos, o las liras, silvas, tercetos encadenados y octavas reales, en lo concerniente a las estrofas

En este soneto petrarquista, Garcilaso de la Vega describe el ideal de belleza femenina en los dos primeros cuartetos, ideal que representa su amada Isabel Freire (de piel blanca y rosada, mirada apasionada y honesta, ya que es una mujer casada, rubia, cuello blanco y esbelto). Se corresponde con la donna angelicata, mujer que representa con su belleza un estímulo para la espiritualidad del poeta. En los dos tercetos se trata el tema del carpe diem, disfrutar el presente pues la juventud pasa deprisa. Las figuras retóricas más destacadas: anáfora del principio de los cuartetos (en tanto que), metáforas en la enumeración descriptiva (rosa, azucena, oro), enumeración (mueve, esparce y desordena), epítetos (alegre primavera, dulce fruto, hermosa cumbre), paronomasia (cubra cumbre), personificación (el tiempo airado)

Canción V. Oda a la flor de Gnido. Garcilaso de la Vega.

Si de mi baxa lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento;

y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese,
y al son confusamente los traxese;

no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre, y de sudor teñido;

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.

Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada;

y cómo por ti sola,
y por tu gran valor y fermosura,
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en tu figura.

Hablo de aquel cautivo,
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía

ni con freno le rige,
ni con vivas espuelas ya le aflige.

Por ti, con diestra mano,
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti, su blanda musa,
en lugar de la cítara sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante.

Por ti, el mayor amigo
le es importuno, grave y enojoso;
yo puedo ser testigo
que ya del peligroso
naufragio fui su puerto y su reposo.

Y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida,
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida.

No fuiste tú engendrada
ni producida de la dura tierra;
no debe ser notada
que ingratamente yerra
quien todo el otro error de sí destierra.

Hágate temerosa
el caso de Anaxárate, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde;
y así, su alma con su mármol arde.

Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido,
cuando abaxo mirando
el cuerpo muerto vido
del miserable amante, allí tendido.

Y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,
que con su breve pena

compró la plena punición ajena.

Sintió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tardo arrepentirse!
¡Oh última terneza!
¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos se enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura;

hasta que finalmente
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada
cuanto de aquella ingratitud vengada.

No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
obras y fermosura a los poetas

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
de algún caso notable
que por ti pase triste y miserable.

Esta oda está escrita en liras, es la primera vez que se usa esta estrofa en castellano y de ahí viene el nombre de la estrofa. Está dirigida a una dama napolitana, Violante Sanseverino (hay una alusión a su nombre al referirse al instrumento musical llamado viola), para interceder por su amigo, Mario Galeota, que estaba enamorado de ella y al que no hacía caso.

En las dos primeras estrofas expresa su deseo de que su poesía tuviera la virtud de calmar la furia de los elementos y de las fieras, como sucedía con la música de Orfeo (referencia al mito). Si así fuese no cantaría a las victorias militares, recordemos que él era soldado, como su amigo, y que estaban en una campaña militar en Italia (alusiones al dios de la guerra, Marte, y a los enemigos vencidos, franceses y alemanes). En la 5ª y 6ª estrofa, introduce el verdadero tema, la belleza de la dama y su dureza ante los requerimientos del desdichado amante. En la 6ª y 7ª liras hace un juego de palabras con los nombres de la pareja, él llora convertido en

viola y rema condenado en la concha de Venus (diosa del amor), el nombre Galeota se parece a galeote, que quiere decir precisamente condenado a remar en galeras. Las cuatro siguientes estrofas comienzan con una anáfora, en todas se describen los efectos del amor no correspondido en su amigo: ya no cabalga, ni lucha, llora amargamente y rehúye a los amigos. En la siguiente, explica que incluso huye de él, como si fuera una serpiente venenosa. En la siguiente le dice elegantemente que quien tiene tantos aciertos no ha de cometer un fallo como el de despreciar a su amigo. Para ilustrar lo negativo del desprecio le explica la historia de Anaráxate, mito que aparece en Las Metamorfosis del poeta latino Ovidio. Se recrea en la plasticidad de la transformación de la ninfa en una estatua, por haber provocado con su desdén el suicidio de su infeliz amante. Las dos últimas estrofas concluyen el propósito de la oda, pedirle a la bella dama que no dé motivo a los poetas para explicar una trágica historia similar a la de Anaráxate (referencia a la diosa mítica de la venganza, Némesis).

En cuanto a las figuras retóricas, hay que destacar el uso del epíteto (baja lira, animoso viento, ásperas montañas, suave viento), la polisíndeton (el uso excesivo de la **y**), las metáforas y juegos de palabras (con los nombres de los protagonistas), las exclamaciones e interrogaciones retóricas, las anáforas...

Soneto V. Garcilaso de la Vega.

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribistes, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto

En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;

cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

Soneto claramente petrarquista de Garcilaso de la Vega. Dedicado a Isabel Freire en vida, es una declaración de amor puro, idealizado, a la manera petrarquista. Con un lenguaje cortés, dirigiéndose a ella de vos, la hace responsable de su poesía, ya que es la fuente inspiradora de su amor, el poeta se limita a describir la perfección que ve, con lo que la figura de la mujer aparece divinizada. Hay que notar el campo semántico propio de lo religioso para referirse a su amor, lo que descarta cualquier sombra de pecado (alma, bien, creo, fe, hábito, confieso). En la poesía petrarquista el amor es siempre una ideal inalcanzable, ya que la dama está casada y es perfecta, tan pura como bella.

En los dos primeros cuartetos, con aliteraciones y repeticiones de palabras, viene a decir que ella está grabada en su alma de tal forma que lo que él escribe es como si lo escribiera ella y que su belleza es tal que no alcanza a su comprensión, pero aun así cree en ella como se cree en Dios, aunque no se le comprenda.

En los tercetos confiesa su total dependencia de ella, su alma, su vida, todo lo que él es y tiene, no existirían sin ella.

Hay que destacar en cuanto a las figuras retóricas las aliteraciones y repeticiones (est, escribir, alma, vos), el hipérbaton, las anáforas y paralelismos de los versos finales, el juego de palabras con morir y muero (futuro real y presente figurado, para expresar el sufrimiento de su imposible amor), las metáforas (escrito en el alma, hábito cortado).

Soneto X. Garcilaso de la Vega.

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas 5
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíais de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes, 10
llevadme junto el mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Otro soneto petrarquista de Garcilaso, este también dedicado a Isabel Freire, pero ya después de su muerte. Las prendas a las que se refiere no sabemos qué son exactamente, pero vemos que provocan el triste recuerdo que da pie al poema. La fuerza de toda la composición radica en la idea de que lo que en su momento era motivo de alegría y felicidad, ahora es motivo de tristeza y dolor. Ese contraste que representan las prendas cuando vivía y cuando ya no vive su dueña, hacen pensar al poeta que es mucho peor el dolor cuando antes se ha sido feliz por la misma causa.

La estructura del soneto es claramente argumentativa. El primer cuarteto, de tono exclamativo, presenta la tesis: las prendas y sus recuerdos se han unido para torturarlo. En el segundo, todo él una interrogación retórica, se pregunta cómo se podía imaginar que un motivo de felicidad podía convertirse en motivo de desgracia.

En el primer terceto, mediante la antítesis bien/mal pide que ya que le han quitado lo que más quería que no le dejen solo el dolor. El terceto final cierra el poema con una conclusión reflexiva, la sospecha de que la razón de haberle dado la anterior felicidad era la de hacerle un daño más profundo.

Hay que destacar el calambur y la aliteración del último verso, que refuerza genialmente el tono triste de todo el soneto (verme morir entre memorias tristes)

Oda a la vida retirada. FRAY LUIS DE LEÓN.

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida

senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!
Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado.
No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta a mi contento,
si soy del vano dedo señalado,
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas, con mortal cuidado?
¡Oh monte, oh fuente, oh río!
¡Oh secreto seguro, deleitoso!
Roto casi el navío
a vuestro almo reposo,
huyo de aqueste mar tempestuoso.
Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de quien la sangre ensalza o el dinero.
Despiértenme las aves
con su cantar sabroso no aprendido,
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
el que al ajeno arbitrio está atenido.
Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.
Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
ya muestra en esperanza el fruto cierto.
Y como codiciosa
por ver y acrecentar su hermosura,
desde la cumbre airosa
una fontana pura
hasta llegar corriendo se apresura.
Y luego sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo de pasada

de verdura vistiendo,
 y con diversas flores va esparciendo.
 El aire el huerto orea
 y ofrece mil olores al sentido,
 los árboles menean
 con un manso ruido
 que del oro y del cetro pone olvido.
 Ténganse su tesoro
 los que de un falso leño se confían:
 no es mío ver el lloro
 de los que desconfían
 cuando el cierzo y el ábrego porfían.
 La combatida antena
 cruje, y en ciega noche el claro día
 se torna, al cielo suena
 confusa vocería,
 y la mar enriquecen a porfía.
 A mí una pobrecilla
 mesa de amable paz bien abastada
 me basta, y la vajilla
 de fino oro labrada
 sea de quien la mar no teme airada.
 Y mientras miserable-
 mente se están los otros abrasando
 con sed insaciable
 del no durable mando,
 tendido yo a la sombra esté cantando
 A la sombra tendido,
 de hiedra y lauro eterno coronado,
 puesto el atento oído
 al son dulce, acordado
 del plectro sabiamente meneado.

En esta oda de Fray Luis, como en todas las de la selección, encontramos la lira como estrofa. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz van a utilizar preferentemente la lira como vehículo de sus poemas religiosos y morales.

Paradigma de la lira: 7a, 11B, 7a, 7b, 11 B. Rima consonante.

Como en otras odas, Fray Luis toma modelo a su admirado poeta latino Horacio. Concretamente se trata de una versión del *Beatus ille* horaciano, donde se expone el tema de las ventajas de la vida en el campo, apartado de las ambiciones y de las rivalidades de la corte o ciudad. También aparece como tema el tópico de la *aurea mediocritas* o dorada medianía, es decir, que es mejor no destacar de los demás y conformarse con una vida sencilla, mediocre, sin fama ni gloria ni riquezas, pero tranquila y feliz.

En la primera estrofa, ya aparece el tema, con la exclamación elogia “la escondida senda de los sabios”, metáfora de la vida sencilla y apartada del poder y la competitividad. En la segunda y la tercera, con una serie de metonimias, epítetos, hipérbatos y encabalgamientos suaves y abruptos, nos dice que los que siguen esa vida no sienten envidia ni deseos de riquezas ni de fama ni de gloria. En la siguiente, con una interrogación retórica se pregunta si vale la pena vivir siendo envidiado por los demás y teniendo preocupaciones. En la siguiente, con enumeraciones y exclamaciones retóricas da las primeras pinceladas del *locus amoenus* que desarrollará al final del poema (tópico latino que consiste en describir un lugar agradable, en el campo, que representa la tranquilidad y la felicidad y, en algunos casos, un lugar propicio para el amor). Aparece después una referencia a las naves y a los mercaderes, tomada del

poema de Horacio, para contraponer los riesgos de esa vida de preocupaciones con la tranquilidad de la vida retirada que describe a continuación: las aves que le despiertan, la soledad en el campo, el huerto y sus plantas, la tranquilidad... lo vuelve a contraponer con la descripción de un naufragio (tomado también del poema de Horacio) y concluye en las dos últimas estrofas que mientras otros, por su ambición, arden de sed, él se siente como un humilde rey coronado con el laurel y la hiedra, que simbolizan la humildad y el verdadero triunfo sobre las pasiones, en la calma de su huerto, escuchando la música de la vida, obra maestra creada por Dios.

ODA AL LICENCIADO JUAN DE GRIAL. FRAY LUIS DE LEÓN.

Recoge ya en el seno
el campo su hermosura, el cielo aoja
con luz triste el ameno
verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja.

Ya Febo inclina el paso
al resplandor Egeo, ya del día
las horas corta escaso;
ya Eolo al mediodía
soplando espesas nubes nos envía.

Ya el ave vengadora
del Ibico navega los nublados,
y con voz ronca llora,
y al yugo el cuello atados
los bueyes van rompiendo los sembrados.

El tiempo nos convida
a los estudios nobles y la fama,
Grial, a la subida
del sacro monte llama,
do no podrá subir la postrer llama.

Alarga el bien guiado
paso, y la cuesta vence, y solo gana
la cumbre del collado;
y do más pura mana
la fuente, satisfaz tu ardiente gana.

No cures si el perdido
error admira el oro y va sediento
en pos de un bien fingido;
que no así vuela el viento,
cuanto es fugaz y vano aquel contento.

Escribe lo que Febo
te dicta favorable, que lo antiguo
igual y pasa el nuevo
estilo; y caro amigo
no esperes que podré atener contigo.

Que yo de un torbellino
traidor acometido y derrocado
de en medio del camino
al hondo, el plectro amado
y del vuelo las alas he quebrado.

En esta oda en liras, Fray Luis vuelve a inspirarse en su admirado poeta latino Horacio para tratar el tema de su preferencia por la poesía lírica, en vez de por la épica, como le proponía su amigo Grial.

En las tres primeras estrofas describe poéticamente la llegada del otoño, que puede referirse también al periodo de la madurez, no sólo a la estación del año. Para ello utiliza varias imágenes metafóricas con referencias a mitos: la diosa Flora recoge las flores en su seno; el dios del Sol, Febo, está más bajo y se acerca al mar, Egeo; el dios del viento, Eolo, envía nubes. Y enumera también otras imágenes típicas del otoño como la caída de las hojas, la migración de las cigüeñas y el arado de los campos.

Todo esto invita al estudio y, más concretamente, al cultivo de la poesía lírica: subida al sacro monte Parnaso, residencia de las musas de la poesía, y la fuente pura, Castalia, otro mito que representa la poesía.

En la quinta y sexta estrofas le dice que no se preocupe si otros se equivocan al preferir las modas, la fama y el oro, porque eso no es duradero, y le anima a escribir siguiendo a los clásicos, como él hace inspirándose en Horacio.

En la última estrofa, le dice que él no podrá hacer lo mismo, puesto que, utilizando una serie de metáforas, le explica que lo han derribado y quebrado sus alas y su plectro, es decir, la libertad de escribir. Se refiere por tanto a su encarcelamiento por la Inquisición.

ODA DE LA VIDA EN EL CIELO. FRAY LUIS DE LEÓN,

Alma región luciente,
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con rayo ardiente
fallece, fértil suelo,
produtor eterno de consuelo;
de púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado,
a dulces pastos mueve
sin honda ni cayado
el buen Pastor en ti su hato amado.

Él va, y en pos dichosas
le siguen sus ovejas do las pace
con inmortales rosas,
con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza más renace.

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña,
y les da mesa llena,
Pastor y pasto él solo y suerte buena.

Y de su esfera cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando
de su hato ceñido
con dulce son deleita el santo oído.

Toca el rabel sonoro,
y el inmortal dulzor al alma pasa,
con que envilece el oro,
y ardiendo se traspasa
y lanza en aquel bien libre de tasa.

¡Oh son! ¡Oh voz! ¡Siquiera
pequeña parte alguna decendiese
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese
y toda en ti, oh Amor, la convirtiese!

Conocería dónde
sesteas, dulce Esposo, y desatada
desta prisión adonde

padece, a tu manada
viviera junta, sin vagar errada.

En este poema en liras Fray Luis describe alegóricamente el cielo utilizando una serie de símbolos tomados de la poesía bucólica o pastoril; a la manera de Virgilio, convierte el *locus amoenus*, el agradable lugar de las églogas donde los pastores vivían sus amores, en el cielo cristiano. Así el prado, los pastos, las flores, el rebaño y el pastor, se transforman en un cielo donde las almas son eternamente felices junto a Dios, el Buen Pastor. La descripción de la vida campestre, del pastor y sus ovejas, de la tranquilidad, la belleza, la música, es pues una imagen alegórica de la eternidad que Dios otorga a las almas cristianas.

En las dos últimas estrofas, Fray Luis expresa su deseo, después de las exclamaciones retóricas, de sentir esa voz, esa música celestiales, de vivir una experiencia mística y fundirse con la divinidad, dulce Esposo, y abandonar la prisión del cuerpo para que así pueda vagar el alma, libre ya de penas y errores, por ese locus amoenus deseado que es el cielo de la doctrina cristiana.

Las figuras retóricas más destacadas, aparte de los símbolos y metáforas que forman la alegoría, son los hipérbatos y encabalgamientos típicos del poeta, los epítetos (alma región, fértil suelo, dulce Esposo, dulces pastos, alto bien, inmortales rosas), la paronomasia y paradoja “pastor y pasto”, la enumeración, la polisíndeton de la y.

La noche oscura. San Juan de la Cruz.

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

En una noche oscura,
con ansias en amores inflamada,
(¡oh dichosa ventura!)
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada. 5

A oscuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
(¡oh dichosa ventura!)
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada. 10

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía
sino la que en el corazón ardía. 15

Aquésta me guiaba
más cierta que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía. 20

¡Oh noche que me guiaste!,
¡oh noche amable más que el alborada!,
¡oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada! 25

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba. 30

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía. 35

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. 40

En estas liras, San Juan de la Cruz explica de forma alegórica, como si se tratara del encuentro entre dos amantes, las tres etapas o vías de la experiencia mística: vía purgativa (limpiar el cuerpo de sentimientos materiales), vía iluminativa (elevación del entendimiento hacia Dios) y vía unitiva (fusión del alma con Dios).

La noche oscura, propicia para el encuentro amoroso, simboliza la negación de los sentidos, así el alma puede escapar del cuerpo (la mujer escapando de la casa para ir al encuentro del amado). La luz simboliza el alma y la divinidad, la luz guía por tanto a los enamorados. En la quinta lira, llena de exclamaciones y anáforas, se produce el encuentro, el éxtasis místico, la unión. El quiasmo y la aliteración con que se cierra la estrofa, refuerza el sentido de unión y confusión entre el alma y Dios, entre los dos amantes.

En las tres últimas estrofas, con referencias al Cantar de los Cantares de la Biblia, y por tanto a la versión que hizo del mismo el propio San Juan en su Cántico espiritual, se recrea la escena amorosa entre el alma y el Esposo, que descansan como dos enamorados después del encuentro amoroso. El éxtasis, el olvido de sí mismo, dejándose en la voluntad de Dios, el Amado, se expresa con una enumeración de verbos y una imagen erótica que significan el estado de beatitud en que ha quedado el alma, que ya pertenece a Dios (símbolo de las azucenas, la pureza y la “virginidad” olvidada)

Llama de amor viva. San Juan de la Cruz.

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquivia
acaba ya si quieres, 5
¡rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio süave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
que a vida eterna sabe 10
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida has trocado.

¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores

las profundas cavernas del sentido, 15
que estaba oscuro y ciego,
con estraños primores
color y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno 20
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

La estrofa utilizada es una modificación de la lira tradicional compuesta por seis versos de rima consonante siguiendo el paradigma 7a 7b 11c 7a 7b 11c.

Se trata de otro poema místico de San Juan en que expresa con gran exaltación la felicidad de la unión mística del alma y Dios. El fuego y la luz de la llama simbolizan el amor y el conocimiento divino. Las paradojas (cauterio suave, regalada llaga, tiernamente hieres, matando muerte en vida has trocado) realzan el sufrimiento que es a la vez placer, porque la muerte del cuerpo y los sentidos dan la vida superior, la experiencia mística que él quisiera ya permanente, por eso pide la muerte, para no tener que retornar ya más al mundo material (rompe la tela de este dulce encuentro), como si la muerte fuera el propio acto amoroso del alma con Dios.

Es de notar también la alusión platónica en la antítesis de oscuridad y luz de la tercera estrofa, las cavernas del sentido se contraponen a las lámparas de fuego del amado.

Como es habitual en San Juan el lenguaje erótico sirve para representar la experiencia mística, por eso en la última estrofa hay una imagen de encuentro amoroso entre el alma y Dios representados como la mujer y su amante, que despierta en su seno.

San Juan de la Cruz. Tras de un amoroso lance...

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto
volé tan alto tan alto
que le di a la caza alcance. (cabeza o estribillo)
Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino
tanto volar me convino
que de vista me perdiese
y con todo en este trance
en el vuelo quedé falto (mudanza, los 6 versos)
mas el amor fue tan alto (enlace)
que le di a la caza alcance. (estribillo)

Cuanto más alto subía
deslumbróseme la vista
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía
mas, por ser de amor el lance
di un ciego y oscuro salto
y fui tan alto tan alto
que le di a la caza alcance.

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido

tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba
dije: No habrá quien alcance.
Abatíme tanto tanto
que fui tan alto tan alto
que le di a la caza alcance.

Por una extraña manera
mil vuelos pasé de un vuelo
porque esperanza de cielo
tanto alcanza cuanto espera
esperé solo este lance
y en esperar no fui falto
pues fui tan alto tan alto,
que le di a la caza alcance.

La estrofa utilizada es la redondilla, se repite la estructura 8a 8b 8b 8a, en rima consonante. A partir de la segunda estrofa se usan redondillas dobles. El poema tiene forma de villancico, canción tradicional de origen medieval que se compone de una cabeza (la primera estrofa) y un pie que consta de estrofas nuevas en las que repite el estribillo al final de cada una; el estribillo se engarza a la mudanza (estrofas nuevas) con un verso de enlace. El estribillo se cantaba a coro, mientras que el resto del poema lo cantaba una voz solista.

Aquí San Juan utiliza el lenguaje de la cetrería (la caza con aves rapaces como halcones) para representar la experiencia mística. Él mismo convertido en una especie de halcón, vuela a lo más alto para cazar la presa, pero en seguida vemos que la caza simbólica es un acto de amor divino, lo dice en los epítetos (amoroso lance) y más tarde con el adjetivo detras (lance divino). La hipérbole o exageración está plenamente justificada porque su propósito es también exagerado, llegar a lo más alto, a Dios. Por eso vemos que hay momentos en que pierde de vista el suelo (lo material, pérdida de los sentidos o vía purgativa), y cuanto más alto llega más cansado se halla (el desfallecimiento del éxtasis).

Es de notar la paronomasia del estribillo (caza, alcance) que pone énfasis en la unión, puesto que alcanzar la caza es conseguir llegar al amor divino.

La más bella niña. Luis de Góngora

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice
que escucha su mal:

*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

Pues me distes, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el penar,
y me cautivastes
de quien hoy se va
y lleva las llaves
de mi libertad.

*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

En llorar conviertan
mis ojos de hoy más
el sabroso oficio
del dulce mirar,
pues que no se pueden
mejor ocupar
yéndose a la guerra
quien era mi paz.

*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

No me pongáis freno
ni queráis culpar,
que lo uno es justo,
lo otro por demás.
Si me queréis bien
no me hagáis mal;
harto peor fue
morir y callar.

*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

Dulce madre mía,

¿quién no llorará,
aunque tenga el pecho
como un pedernal,
y no dará voces
viendo marchitar
los más verdes años
de mi mocedad?
*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

Váyanse las noche,
pues ido se han
los ojos que hacían
los míos velar;
váyanse, y no vean
tanta soledad
después que en mi lecho
sobra la mitad.
*Dexadme llorar,
orillas del mar.*

La estrofa utilizada es el romancillo, versos hexasílabos que riman en asonante los pares quedando sueltos los impares, dispuestos en grupos de ocho versos rematados por un estribillo que forma un pareado.

Góngora imita las canciones tradicionales medievales al utilizar un estribillo y una estrofa típica de las historias cantadas en verso. Se nota sin embargo que es un poema culto, no folclórico, en la perfección de la métrica y de la estructura interna, así como en el uso de figuras retóricas. Es muy habitual en el Barroco componer letrillas y romances a la manera medieval, pero con los recursos más cultos de la época.

En la primera estrofa encontramos la presentación del tema, la hermosa niña que se desahoga ante su madre por su casamiento. En las siguientes desarrolla el tema, en forma de soliloquio, la voz de la protagonista se queja de que la hayan casado tan joven y de la perspectiva de vivir sola toda la vida porque su marido se va a la guerra.

Las figuras más destacadas serían: la elipsis del verbo (hoy viuda y sola, ayer por casar), paralelismo (tan corto el placer, tan largo el penar), antítesis (placer/penar, guerra/paz, bien/mal, viuda/por casar, ayer/hoy), sinécdoque o metonimia (sus ojos), comparación (como un pedernal), metáforas (me cautivastes por me casatéis, llaves de mi libertad por matrimonio).

Luis de Góngora: *Ándeme yo caliente y ríase la gente.*

***Ándeme yo caliente
y ríase la gente.***

**Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,**

mientras gobiernan mis días 5
mantequillas y pan tierno;
y las mañanas de invierno
naranjada y aguardiente,⁽¹⁾
y ríase la gente.

Coma en dorada vajilla 10
el Príncipe mil cuidados,
como píldoras dorados;⁽²⁾
que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla⁽³⁾
que en el asador reviente, 15
y ríase la gente.

Cuando cubra las montañas
de blanca nieve el enero,
tenga yo lleno el brasero
de bellotas y castañas, 20
y quien las dulces patrañas
del Rey que rabió me cuente,⁽⁴⁾
y ríase la gente.

Busque muy en hora buena
el mercader nuevos soles,⁽⁵⁾ 25
yo conchas y caracoles
entre la menuda arena,
escuchando a Filomena ⁽⁶⁾
sobre el chopo de la fuente,
y ríase la gente. 30

Pase a medianoche el mar
y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama,⁽⁷⁾
que yo más quiero pasar
del golfo de mi lagar 35
la blanca o roja corriente,⁽⁸⁾
y ríase la gente.

Pues Amor es tan cruel
que de Píramo y su amada
hace tálamo una espada, 40
do se juntan ella y él,⁽⁹⁾
sea mi Tisbe un pastel
y la espada sea mi diente,
y ríase la gente.

ACLARACIONES SOBRE VOCABULARIO

1. naranjada: mermelada de naranja.
2. Las mil preocupaciones (cuidados) del príncipe, no tendrán solución (como píldoras doradas) por comer con vajilla dorada.
3. quiero más: prefiero.
4. Por las patrañas o cuento del Rey que rabió se entiende cualquier cuento antiguo o de tradición oral.
5. Nuevos continentes o países, para comerciar y amasar fortunas.
6. Filomena: el ruiseñor.
7. Leandro pasaba cada noche a nado el estrecho de Dardanelos para encontrarse a su amada Hero, hasta que una noche muere ahogado y ella se suicida tirándose al mar también. Góngora se burla de estos desgraciados amantes y de los que vienen a continuación.
8. Tragarme el vino blanco o tinto.
9. Las ropas ensangrentadas de Píramo hacen suponer a Tisbe que ha muerto, por lo que se suicida clavándose una espada, en la que también se ensarta él cuando la ve. Por eso la espada es el lecho conyugal (tálamo) de los amantes. Góngora se burla de ello en la conclusión del poema.

En esta letrilla, podríamos decir que lo que Góngora lleva a cabo es, en definitiva, una versión satírica del tópico del *Beatus ille*, sirviéndose para ello de un motivo tradicional, del cual provienen los versos que encabezan la composición: “*Ándeme yo caliente/ y ríase la gente*”.

En efecto, el contenido fundamental del poema, no es otro que una deformación burlesca de aquellos motivos con los cuales solía desarrollarse convencionalmente ese tópico clásico cuya fuente última suele ser Horacio y su poema del mismo título, *Beatus ille*, que había versionado fray Luis de León en su celeberrimo poema “Oda a la vida retirada”.

Ahora bien, lo que Horacio elegantemente expone en su ÉpodoII “*Beatus ille qui procul negotiis...*”, es una exaltación del ideal epicúreo (lindante con el estoicismo) de la sobriedad y la austeridad de una vida sencilla alejada de todo afán o preocupación.

Tan nobles ideales, en la irreverente letrilla de Góngora dan paso a un desenfadado canto hedonista que debemos poner en relación con los contrastes del barroco. Frente a la reflexión pesimista sobre la vida, un vitalismo burlón, aunque también nihilista, como el que le da tono a este poema.

Góngora es universalmente conocido por ese elaborado arte cubierto con la etiqueta de culteranismo, pero no es menos cierto que posee otra faceta: la de cultivador y revitalizador de la poesía tradicional. Tuvo un papel destacado en la revitalización del romance que se llevó a cabo en el barroco. También participó en la renovación del villancico y la letrilla.

Hasta que llegó a sus manos, esta forma métrica había sido un género menor limitado a temas religiosos o rústicos y vulgares. Góngora empezó a cultivar la letrilla en 1581 y la convirtió en un vehículo idóneo para expresar la sátira burlesca. Observemos en el poema que comentamos, cómo Góngora funde elementos tradicionales y cultos, aunando ambos para redoblar su intención burlesca. Parte, como hiciera en otras letrillas, de un refrán, pero a lo largo del poema la chispa humorística salta por la colisión entre elementos populares y alusiones más o menos zafias y grotescas a referentes mitológicos. El propio tema elegido es culto y Góngora lo pasa por el filtro de la poesía tradicional, lo que en sí mismo es una propuesta provocadora.

Recordemos que la letrilla, básicamente, no era otra cosa que un villancico de tono satírico. El villancico era una forma estrófica derivada del zéjel, que había sido inventado en el siglo X por el poeta hispanomusulmán Mucáddamben Muafa.

La estructura métrica común a todos ellos, reducida a su esencia, consiste en concebir el poema como formado por un estribillo y un pie. En el pie es donde están la mudanza, la vuelta y la repetición del propio estribillo.

Originalmente, todo ello estaba pensado para el canto y el baile. El solista cantaba la mudanza y el verso de vuelta. El coro, tras el verso de vuelta, intervenía cantando el estribillo, entero o en parte, según los casos. La diferencia entre el zéjel y el villancico viene marcada, esencialmente por la diferente extensión de cada una de las partes.

Pero, como decimos, la letrilla, básicamente, no es más que una variante satírica del

villancico. En el caso del poema que nos ocupa, la mudanza la forma una sextilla, seis versos octosílabos, cuya rima, consonante, debe seguir ciertas pautas: todos los versos deben tener rima, no pueden rimar más de dos seguidos y los dos últimos no pueden formar pareado. Teniendo todo esto en cuenta, esta es la disposición métrica de la letrilla de Góngora:

Ándeme yo caliente

y ríase la gente. (Estribillo)

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días
mantequillas y pan tierno, (Cuatro versos de mudanza)
y las mañanas de invierno (Enlace)
naranjada y aguardiente, (Vuelta)
y ríase la gente, (Estribillo)

En cuanto al contenido, lo singular de la letrilla es precisamente la conjunción entre lo tradicional y lo culto. El poeta toma un refrán popular y a partir de él desarrolla el poema de forma jocosa deformando un tópico de la literatura culta.

La estructura del poema se organiza en torno a los diversos motivos de este tópico, el *Beatus ille*, que el poeta satiriza. De manera que, tras el estribillo inicial, el primer apartado (versos 3 a 16) tienen como núcleo significativo el desprecio burlón del poder y del lujo. El poeta desprecia la pompa del poder y prefiere una vida humilde, apegada a los placeres sencillos.

En el segundo apartado se podrían integrar las dos siguientes series (versos 16 a 30), si entendemos también que la segunda, se antepone a la primera y la complementa. Prefiere estar entretenido ya salvo de los rigores del clima, y renuncia desdeñosamente a la ambición, el enriquecimiento o las grandes empresas en general.

En el tercer apartado, la dos últimas series (vv.31 a 44), ridiculiza el amor y lo cambia por los placeres de la mesa.

En cuanto al estilo, evidentemente estamos muy lejos de la poesía hiperculta que Góngora, como sabemos, llevó a extremos insuperables.

La letrilla destaca por la sencillez expresiva. Merece la pena destacarse en el apartado léxico, la presencia en el poema de palabras como “morcilla, mantequilla, bellotas, castañas”, etc. Es el resultado lógico de elevar a ideal de vida esa dorada medicocridad de lo cotidiano.

Sobresale también el uso de la metonimia, pues el poeta se sirve de ella a lo largo de todo el poema para ir acentuando el contraste entre las dos actitudes ante la vida que contraponen. “Morcilla, mantequilla, bellotas, castañas” y otros elementos similares, concretan así el atractivo contenido del modo de vida que resulta mejor valorado en la letrilla.

Como ya señalaran Dámaso Alonso y Robert Jammes, el contraste entre los valores ideales de la sociedad y el mundo real marca todas las letrillas de Góngora y esta es un buen ejemplo pues está articulada en torno a él.

La letrilla recoge perfectamente el espíritu de la poesía tradicional, revitalizado, como decimos. El empleo de giros y expresiones del lenguaje coloquial es otra muestra de ello. Así lo vemos en diversos momentos como en la alusión a “el Rey que rabió” o “muy en hora buena”.

En cuanto a las metáforas, estamos lejos del esplendor metafórico del Góngora característico en poemas de registro culto. Hay pocas metáforas y forman parte del apartado humorístico del poema. Así “el golfo” de su lagar, del cual mana el vino o la burlona equiparación del tálamo de los enamorados a la espada y, por supuesto, la hilarante transformación del pastel en Tisbe.

Podría añadirse la graciosa personificación según la cual gobiernan sus días “mantequillas y pan tierno”.

En definitiva, es un estilo en el que domina la sencillez y el gracejo, igual que en otros aspectos del texto, con lo cual se integra perfectamente en la tradición poética que pretende recrear.

Amarrado al duro banco. Luis de Góngora.

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut
en la playa de Marbella
se quejaba al ronco son
del remo y de la cadena:
«¡Oh sagrado mar de España,
famosa playa serena,
teatro donde se han hecho
cien mil navales tragedias!,
pues eres tú el mismo mar
que con tus crecientes besas
las murallas de mi patria,
coronadas y soberbias,
tráeme nuevas de mi esposa,
y dime si han sido ciertas
las lágrimas y suspiros
que me dice por sus letras;
porque si es verdad que llora
mi cautiverio en tu arena,
bien puedes al mar del Sur
vencer en lucientes perlas.
Dame ya, sagrado mar,
a mis demandas respuesta,
que bien puedes, si es verdad
que las aguas tienen lengua,
pero, pues no me respondes,
sin duda alguna que es muerta,
aunque no lo debe ser,
pues que vivo yo en su ausencia.
¡Pues he vivido diez años
sin libertad y sin ella
siempre al remo condenado,
a nadie matarán penas!»
En esto se descubrieron
de la Religión seis velas,
y el cómitre mandó usar
al forzado de su fuerza.

Este poema forma parte de los llamados romances nuevos, es decir, los que se compusieron a imitación de los medievales, siguiendo su métrica y su estructura dramática, pero compuesto por autores de renombre y con elementos cultos (los romances viejos pertenecen a la tradición popular de la Edad Media y son anónimos).

El romance es también el nombre de la estrofa, una tirada indefinida de versos octosílabos que riman en asonante los pares mientras quedan sueltos los impares.

En su origen los romances eran épicos, pero también acabarán tratando temas líricos, como en este caso, en que el relato es lo menos importante, un mero pretexto para exponer los sentimientos de amor y nostalgia del cristiano forzado a galeras por los turcos.

En la estructura interna vemos una introducción en la que el narrador nos describe la situación del forzado a remar en un barco turco, es un cristiano prisionero que puede ver desde el barco en que está preso las costas españolas. A partir del noveno verso, el protagonista se queja de su triste destino y pregunta al mar de su tierra por su esposa, concluyendo con la triste sospecha de que tal vez haya muerto, aunque él sobreviva en esas condiciones tan lamentables. En la última parte del poema vuelve la voz del narrador a situarnos en la acción, unos barcos cristianos se disponen a atacar la embarcación turca y el cómitre golpea al forzado

para que reme. Hay otras versiones del romance en que continúa la historia y las quejas del forzado, con la consiguiente batalla.

Es típico de los romances la utilización de elementos narrativos, dramáticos (como los diálogos, en este caso monólogo) y líricos.

Las figuras retóricas más destacadas son: el epíteto (duro banco, sagrado mar), el paralelismo (ambas manos en el remo y ambos ojos en la tierra), el encabalgamiento en los primeros versos que da sensación de oleaje, la invocación o apóstrofe al mar, así como la personificación de este mismo, la estructura bimembre (del remo y de la cadena, coronadas y soberbias, las lágrimas y suspiros, sin libertad y sin ella), la polisíndeton de **que y pues**, la exclamación, la derivación (forzado, fuerza).

Soledad primera .

Fragmento de Las Soledades, de Luis de Góngora.

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa
—Media luna las armas de su frente,
Y el Sol todo los rayos de su pelo—,
Luciente honor del cielo,
En campos de zafiro pace estrellas,
Cuando el que ministrar podía la copa
A Júpiter mejor que el garzón de Ida,
—Náufrago y desdeñado, sobre ausente—,
Lagrimosas de amor dulces querellas
Da al mar; que condolido,
Fue a las ondas, fue al viento
El mísero gemido,
Segundo de Arión dulce instrumento.

14

Del siempre en la montaña opuesto pino
Al enemigo Noto
Piadoso miembro roto
—Breve tabla— delfín no fue pequeño
Al inconsiderado peregrino
Que a una Libia de ondas su camino
Fió, y su vida a un leño.
Del Océano, pues, antes sorbido,
Y luego vomitado
No lejos de un escollo coronado
De secos juncos, de calientes plumas
—Alga todo y espumas—
Halló hospitalidad donde halló nido
De Júpiter el ave.

28

Besa la arena, y de la rota nave
Aquella parte poca
Que le expuso en la playa dio a la roca;
Que aun se dejan las peñas
Lisonjear de agradecidas señas.

33

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido
Restituir le hace a las arenas;
Y al Sol le extiende luego,
Que, lamiéndole apenas

Su dulce lengua de templado fuego,
Lento lo embiste, y con suave estilo
La menor onda chupa al menor hilo. 41

No bien, pues, de su luz los horizontes
—Que hacían desigual, confusamente,
Montes de agua y piélagos de montes—
Desdorados los siente,
Cuando —entregado el mísero extranjero
En lo que ya del mar redimió fiero—
Entre espinas crepúsculos pisando,
Riscos que aun igualara mal, volando,
Veloz, intrépida ala,
—Menos cansado que confuso— escala. 51

Vencida al fin la cumbre
—Del mar siempre sonante,
De la muda campaña
Árbitro igual e inexpugnable muro—,
Con pie ya más seguro
Declina al vacilante
Breve esplendor de mal distinta lumbre:
Farol de una cabaña
Que sobre el ferro está, en aquel incierto
Golfo de sombras anunciando el puerto. 61

Las **Soledades** es un poema de [Luis de Góngora](#), compuesto en [1613](#) en [silvas](#) de versos [endecasílabos](#) y [heptasílabos](#).

El poema nació como un proyecto dividido en cuatro partes que iban a llamarse «Soledad de los campos», «Soledad de las riberas», «Soledad de las selvas» y «Soledad del yermo». De este ambicioso poema, Góngora solo concluyó la «dedicatoria al [Duque de Béjar](#)» y las dos primeras *Soledades*, de las cuales dejó inconclusa la segunda.

Era la primera vez que se utilizaba el género lírico para un poema tan extenso, pues no tiene desarrollo narrativo ni efrástico (descripción de una obra artística).

El asunto de la «Soledad Primera» se puede resumir en pocas palabras: un joven náufrago llega a la playa de una isla, es recogido por unos cabreros, y termina asistiendo a una boda. La acción ocupa tres días. El primero, al anochecer, el personaje llega a la playa y siguiendo la luz de una hoguera encuentra a los cabreros, con los que pasa la primera noche. Al día siguiente parte con uno de los cabreros y por el camino se encuentran con una comitiva de serranos que van camino de una aldea cercana, donde se va a celebrar la boda de unos pastores. Uno de ellos nota por sus ropas que es un náufrago -lo que le hace recordar a su hijo muerto en la mar- y expone una larga y amarga queja contra la codicia y la navegación marítima. Este serrano lo invita a asistir a las nupcias, y esa noche duermen en la aldea. Al día siguiente se celebra el desposorio, así como una serie de juegos y bailes. El poema termina al anochecer, cuando los esposos se dirigen a su casa, donde Venus les ha preparado el blando lecho (es conocido el último verso: "a batallas de amor, campo de pluma"). Bajo tan parco argumento, inspirado en el episodio de [Nausícaa](#) de la *Odisea*, Góngora se dedica a dibujar una minuciosa descripción de la naturaleza, plagada de alusiones mitológicas y [metáforas amplificativas](#), con el propósito de halagar los sentidos y hallar la belleza en todo objeto en el que fije su pluma.

En cuanto a los temas, recientes estudios han iluminado el presunto vacío de contenido de la obra gongorina. Se trata de ofrecer un ejemplo máximo del [tópico](#) de "menosprecio de corte y alabanza de aldea", donde la Naturaleza se revela como no corrompida, frente al mundanal ruido de políticos cortesanos y ambiciosos comerciantes. Para ello describe paisajes [arcádicos](#), en una línea de inspiración [neoplatónica](#), donde los objetos son espléndidos y la vida, un retiro ideal.

Las *Soledades* originaron ya desde su composición un gran debate por los extremos de dificultad de su ornato y la acumulación de alusiones mitológicas y eruditas en su discurso.

Esta obra supone la cumbre del estilo gongorino y fue reivindicada y alabada por [parnasianos](#) y [simbolistas](#) franceses y por la [generación del 27](#), que rindió un merecido homenaje en [1927](#) a Góngora con motivo del tricentenario de su muerte, acontecimiento que dio nombre a la citada generación poética.

Explicación de las estrofas.

Era la estación florida (la primavera) en la que el Sol está en la constelación de Tauro (del 21 de abril al 20 de mayo). El joven náufrago era más hermoso que Ganimedes, por lo que si Júpiter lo hubiera conocido lo habría preferido como copero. A la desgracia del naufragio el joven añade el haber sido desdeñado por su amada y el estar lejos de ella. Se queja al mar de sus desdichas y su gemido es tan conmovedor que tiene sobre el mar y sobre el viento el mismo efecto que la lira de Arión tuvo sobre los delfines.

Una breve tabla, piadoso miembro roto del pino siempre opuesto en la montaña al viento enemigo, fue un delfín no pequeño al inconsiderado peregrino que fió su camino a una Libia de ondas y su vida a un leño. Es decir, el náufrago se agarraba a una tabla pequeña, pero de tamaño suficiente para salvarle la vida (fue para él como el delfín que salvó la vida a Arión). Libia es famosa por sus desiertos. El mar es un desierto de olas. Leño es sinécdote o metonimia por barco de madera. El ave de Júpiter es el águila real. El mar arrastra a la orilla al peregrino, cerca de un escollo sobre el que se encuentra un nido de águila abandonado.

Exponer es un cultismo: César usa frecuentemente este verbo con el sentido de desembarcar: Exponere ex nauibus milites (desembarcar los soldados de las naves). El náufrago, agradecido a la primera roca que alcanza en tierra firme, le ofrece lo más preciado que tiene en ese momento, la tabla que le ha salvado la vida. "Las peñas aún se dejan lisonjear con señales de agradecimiento" es una alusión a un dicho de la época: "dádivas quebrantan peñas", es decir, con regalos a las personas adecuadas puede lograrse cualquier cosa. Una de las muchas censuras sutiles a la vida en la corte.

El joven escurre el vestido y luego lo extiende al Sol. En la época era frecuente representar al Sol con ojos y boca, e incluso sacando la lengua. Por ello no es sorprendente que Góngora pinte al Sol lamiendo el vestido con sus rayos. "Embestir" tiene aquí el mismo sentido figurado que tiene "atacar" cuando se habla de "atacar un problema". Quiere decir que el Sol se pone "manos a la obra" lentamente y con delicadeza hasta chupar la menor gota de agua.

Los horizontes, en la oscuridad de la noche, convertían (hacían parecer) montes a las enormes olas y mares a los montes, es decir, no se distinguía dónde acababa el mar y dónde empezaba la tierra. Góngora llama crepúsculos a las tenues luces del crepúsculo, o a las rocas iluminadas por la luz crepuscular. Igualmente, "ala" es una sinécdote por "ave".

Un árbitro es un mediador, en sentido figurado, pero aquí lo es literalmente: la cumbre del acantilado mediaba entre el mar y el campo, separaba el rugido del mar del silencio del campo.

Un barco está sobre el ferro cuando está anclado. La estrofa quiere decir que después de ascender el acantilado, deja atrás el rugido del mar y baja al campo donde se ve, en medio de la oscuridad, una luz de una cabaña, que compara con un barco anclado en el puerto, lugar por tanto donde poder refugiarse.

Recursos estilísticos.

Hay continuas referencias mitológicas, a modo de ejemplo veamos las de la primera estrofa: Júpiter raptó a Europa disfrazado de toro. Para recordar su "hazaña" dejó en el cielo la imagen de un toro, la constelación de Tauro. Es a esta constelación a la que Góngora llama "el mentido robador de Europa", es decir, el falso toro que raptó a Europa.

El garzón de Ida es Ganimedes, un joven al que Júpiter raptó cautivado por su belleza para que fuera su copero en el Olimpo.

Arión era un músico de la antigüedad. Sus parientes quisieron apropiarse de su fortuna y pagaron a unos marineros para que durante un viaje en barco lo arrojaran al agua. Cuando se vio perdido, Arión pidió permiso para tocar su lira y cantar por última vez antes de morir. Su canto atrajo a los delfines y, cuando Arión saltó al agua, uno de ellos lo llevó a tierra sano y salvo.

En cuanto a las figuras retóricas, abundantísimas, destaca el hipérbaton, usado de manera sistemática. Las imágenes metafóricas (el toro tiene la luna y el sol como cuernos y como cabellos, pace estrellas-zafiro en el campo del cielo). Epítetos (mentido, luciente, dulces, mísero). Circunloquios, refiriéndose con rodeos muy cultos a Ganimedes (el que ministrar podía...) para resaltar la belleza del náufrago, o refiriéndose al águila (de Júpiter el ave). Aliteraciones (luciente-cielo, condolido-con ondas). Metonimias (leño por barco, miembro del

pino por tabla). Personificaciones (honor del cielo, del océano sorbido y vomitado, se dejan las peñas lisonjear, enemigo Noto).

De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler. Luis de Góngora.

Prisión del nácar era articulado
(de mi firmeza un émulo luciente)
un d'íamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal, aun precioso, no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
lo redimió del vínculo dorado.

Mas, ay, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe:

púrpura ilustró menos indiano
marfil; invidiosa, sobre nieve
claveles deshojó la Aurora en vano.

Este es uno de los sonetos más “culteranos” de Góngora, tanto por el léxico, con abundancia de cultismos, como por los hipérbatos y metáforas de difícil interpretación, como por el uso insólito de la diéresis hasta en siete ocasiones.

El tema es muy propio del Barroco, una anécdota insignificante da pie a Góngora para crear una pequeña joya poética, complicadísima formalmente. El contenido es pues lo de menos y lo importante es, sobre todo, el lenguaje poético y la dificultad de la composición.

Muchos críticos han considerado que la abundancia de diéresis en la *í*, así como las íes acentuadas, dan un valor fónico estridente al poema, como un grito de dolor (que produciría el pinchazo) y que también aparece de forma explícita en el noveno verso. Por otro lado, el grafismo de la diéresis sobre la *í*, se asemeja a un alfiler con dos gotas de sangre.

Habría que destacar el hipérbaton forzado del principio y las ingeniosas metáforas y metonimias: un diamante, ingeniosamente aprisionado en oro también él (porque el diamante estaba rodeado del anillo de oro y el poeta estaba aprisionado en los dorados cabellos de la dama), un émulo luciente (imitador brillante) de mi firmeza (de su amor fiel), era prisión del articulado nácar (porque rodeaba el dedo blanco y brillante como el nácar). Es curioso también el efecto que produce el hecho de que el cuarteto empiece con la palabra **prisión** y acabe con la palabra **aprisionado**, como si las dos palabras cerraran el cuarteto como una prisión pero también como un anillo, que es lo que se describe en esos versos.

En el segundo cuarteto nos dice que Clori se sintió oprimida por el anillo y se lo quitó impaciente, todo ello con un léxico muy culto y metonimias y metáforas.

En el primer terceto, el alfiler (al que llama pequeño traidor de latón) le pincha y nos dice con una audaz personificación que bebe su sangre en los cristales de su mano, realzando así el brillo de su piel y estableciendo la comparación implícita con un vaso.

En el último terceto, usa los tópicos colores para describir la belleza de la piel de Clori, el rojo (púrpura, claveles de la Aurora) y el blanco (marfil indiano, nieve) con metáforas dispuestas en un hipérbaton bastante brusco. Todo ello para realzar la belleza de Clori, superior al marfil de la India y que incluso la diosa Aurora, sentiría envidia del tono de su piel.

Romance morisco. Lope de Vega.

[illegible]

y de mi desdicha alarde.	
A un morito mal nacido	
me dicen que le enseñaste	
la trenza de los cabellos	55
que te puse en el turbante.	
No quiero que me la vuelvas	
ni quiero que me la guardes,	
mas quiero que entiendas, moro,	
que en mi desgracia la traes.	60
También me certificaron	
cómo le desafiaste	
por las verdades que dijo	
que nunca fueran verdades.	
De mala gana me río;	65
¡qué donoso disparate!	
No guardas tú tu secreto	
¿y quieres que otro le guarde?	
No quiero admitir disculpa;	
otra vez vuelvo a avisarte	70
que ésta será la postrera	
que me hables y te hable.”	
Dijo la discreta Zaida	
a un altivo bencerraje,	
y al despedirle repite:	75
“Quien tal hace, que tal pague.”	

Se trata de un romance, versos octosílabos que riman en asonante los pares quedando sueltos los impares, estrofa típica de la poesía épica tradicional castellana.

En este caso, Lope usa una forma épica, con personajes supuestamente moriscos, para burlarse de sí mismo y de su relación con su amante Elena Osorio. Tras los nombres de Zaide y Zaida, se esconden los protagonistas de la historia real. Elena era una mujer casada, pero con el marido ausente, hija del empresario teatral para el que comenzó a trabajar Lope. Parece ser que Lope explicó a un amigo suyo su relación con Elena y la reputación de la mujer enseguida fue conocida por todo Madrid. Aunque Lope retó en duelo al amigo por no guardar su secreto, Elena, ofendida denunció a Lope por calumnias, razón por la cual fue desterrado de la corte.

La estructura interna consta de dos partes: el parlamento de Zaida, que reprocha a Zaide que se vaya de la lengua y no sepa guardar el secreto de su relación, eso sí, elogiando otras muchas virtudes de su amante; y los últimos cuatro versos en los que interviene la voz del narrador para cerrar con la amenaza de Zaida, es decir, Elena Osorio.

No hay demasiadas figuras retóricas, puesto que un romance es un ejemplo de poesía popular. Pero merecen destacarse, aparte del uso del campo semántico propio de los romances moriscos (cautivos, cristianos, alcaide, Tarfe, bencerraje, moro), las anáforas, polisíndeton y enumeraciones, metáforas (el gallo de las bravatas, la nata de los donaires, un alcázar en el pecho, en los labios un alcaide). Y, sobre todas ellas, **la ironía**, constante a lo largo del poema por alabarse a sí mismo y criticarse también de forma humorística, aunque con un fondo amargo, por boca del personaje de Zaida.

Suelta mi manso, mayoral extraño. Lope de Vega.

Suelta mi manso, mayoral extraño,
 pues otro tienes tú de igual decoro,
 deja la prenda que en el alma adoro,
 perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño 5
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras yerbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene 10
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene,
que aún tienen sal las manos de su dueño.

En este soneto, Lope vuelve a tratar un tema autobiográfico pero de forma alegórica: el rico conde de Granvela seduce a su amante, Elena Osorio. Lope se dirige a él, reprochándole que le arrebatase su “oveja”, ya teniendo él una (estaba casado). Considera que su “oveja” ha sido engañada por las riquezas, pero que en el fondo está enamorada de Lope y volverá a él.

La alegoría consiste en utilizar símbolos (la oveja y todo lo que se refiere a ella) para representar el significado real (Elena y su relación amorosa) de manera sistemática. Granvela es el mayoral (pastor) malo, mientras que Lope es el buen pastor. Hay muchas referencias bíblicas, es habitual representar al alma como oveja y al pastor como Dios, en este caso Lope quiere dejar en mal lugar a su enemigo, y utiliza la simbología religiosa con un sentido de amor humano.

En cuanto a la estructura hay que destacar el comienzo de los cuartetos, con una forma verbal en imperativo, instándole a dejar suelta y en paz a su “oveja”, y el principio de los tercetos con la anáfora del adverbio condicional, que introducen la descripción detallada y amorosa de la oveja y las pruebas de que es suya, como una argumentación para fundamentar su exigencia.

Ir y quedarse y con quedar partirse. Lope de Vega

Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse 5
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia 10
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

El soneto se estructura como una larga enumeración en la que se describen, con verbos en infinitivo, los estados de ánimo del enamorado en la ausencia de la amada. De manera apasionada, se cierra la larga enumeración con la definición de lo que se ha descrito, en los dos últimos versos, con otra enumeración paralelística: ausencia, fuego, infierno. Es decir, la pasión amorosa.

Destacan las antítesis y paradojas del primer cuarteto en forma de quiasmo, la alusión al mito de Ulises y las sirenas, la comparación con la vela, las torres de arena que representan la fragilidad de las ilusiones, el mito bíblico del ángel caído para describir la desesperación de verse alejado del cielo que es estar junto a la persona amada, la locura de hablar solo, la ironía “ fe y además paciencia”, la antítesis también irónica temporal-eterno, la paradoja y antítesis de creer sospechas y negar verdades y el revelador final, que nos descubre el motivo de tanta ansiedad, locura, ilusión y confusión: la ausencia de la amada y la pasión amorosa que consume al amante convirtiendo su vida en un infierno.

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras? Lope de Vega.

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh. cuánto fueron mis entrañas duras, 5
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el Ángel me decía:
«Alma, asómate agora a la ventana, 10
verás con cuánto amor llamar porfía!»

¡Y cuántas, hermosura soberana,
«Mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!

Soneto religioso estructurado con interrogaciones retóricas en el primer cuarteto y exclamaciones en las restantes estrofas.

Le habla en segunda persona a Jesús, al que apostrofa, preguntándose por qué tanta insistencia con un pecador como él. De esta manera la bondad divina se acrecienta, ante el contraste de la indiferencia e ingratitud del propio Lope. El diálogo con el ángel en los tercetos, le da una dimensión coloquial al poema muy sugerente y original. El sentimentalismo de todo el soneto es muy propio de la religiosidad de Lope, le interesa más realzar los aspectos humanos de la propia divinidad, los sentimientos que le acercan al ser humano, que no la magnificencia, el poder y la gloria. También pone de relieve sus propios pecados, para mostrar el error y el arrepentimiento. Dios es una especie de amigo incondicional al que no hacemos caso.

Lope, ya en la madurez, se hizo sacerdote, tras una crisis espiritual. En el poema se refleja su preocupación y arrepentimiento por no haber atendido a Dios en su vida pasada.

Un soneto me manda hacer Violante. Lope de Vega.

Un soneto me manda hacer Violante,
en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

Soneto improvisado en el que Lope demuestra su gran ingenio y facilidad para versificar, desarrollando un tema inusual, metaliterario, pues nos explica lo que es un soneto a la vez que compone uno.

Es admirable la conjunción que logra entre forma y significado, a medida que va desarrollando la explicación de lo que es un soneto y sus partes, éstas coinciden con las explicaciones (van los tres delante, estoy a la mitad de otro cuarteto, por el primer terceto voy entrando, fin con este verso le estoy dando, ya estoy en el segundo, voy los trece versos acabando,). Aún más sorprendente y admirable es el irónico final, final redondo y concluyente.

El poema es un estupendo ejemplo de la importancia que se le da en la época barroca a los alardes de ingenio, en este caso utilizando un lenguaje coloquial, sin retórica, con una ironía y desparpajo que nos lo hacen simpático, a pesar de su evidente presunción.

A una nariz. Francisco de Quevedo.

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.

Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.

Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce Tribus de narices era.

Érase un naricísimo infinito,
muchísima nariz, nariz tan fiera
que en la cara de Anás fuera delito.

Francisco de Quevedo es uno de los máximos exponentes del llamado conceptismo, tendencia estilística del Barroco que pone especial énfasis en los juegos de palabras ingeniosos, en el uso de la ironía y en la deformación de los significados. Este soneto es una buena muestra de ello.

El tema del soneto es la hiperbólica descripción de una nariz, al parecer la de su contemporáneo y rival Luis de Góngora. Se trata de una burla o sátira para desacreditar a su enemigo, pero al meterse con su nariz no sólo lo tacha de feo narigudo, también lo insulta llamándolo judío, cosa que en la época era una grave ofensa. Las referencias a su condición de judío converso podemos encontrarlas no sólo porque era fama en la época que los judíos tenían la nariz grande, sino por alusiones más concretas : sayón y escriba (verdugo y juez de los judíos), las doce Tribus de narices era (las doce tribus de Israel), en la cara de Anás fuera delito (Anás fue uno de los jueces judíos que condenó a Jesucristo).

Sin duda, aparte de la constante ironía o sarcasmo en todo el poema, las figuras retóricas más destacadas son las metáforas y las hipérboles: todas las semejanzas entre la nariz y diferentes conceptos son exageradas. También destaca la anáfora del érase y la repetición de nariz, con los evidentes paralelismos. Juegos de palabras ingeniosos : con la idea del superlativo (nariz superlativa, naricísimo infinito, muchísima nariz), un hombre a una nariz pegado, Ovidio **Nasón** más narizado, reloj de sol mal **encarado**. Así como imágenes cómicas además de exageradas: un elefante boca arriba, pez espada con barba, alquitara pensativa.

Fue sueño ayer, mañana será tierra. Francisco de Quevedo.

Fue sueño ayer, mañana será tierra.
¡Poco antes nada, y poco después humo!
¡Y destino ambiciones, y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa, soy peligro sumo,
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado;
hoy pasa y es y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento
que a jornal de mi pena y mi cuidado
cavan en mi vivir mi monumento.

Este es uno de los sonetos graves, filosóficos, de Quevedo sobre el tema del paso del tiempo, representado en el tópico de Virgilio **tempus fugit**. Es un tema muy repetido en el Barroco, época pesimista como sabemos, pero Quevedo aporta su originalidad conceptista sacándole punta a la idea hasta extremos inverosímiles, demostrando su gran ingenio.

Es de destacar el uso de las formas verbales y adverbios en tiempos opuestos, con cuyo contraste (antítesis) enfatiza el paso acelerado del tiempo (fue-será, ayer-mañana, antes-después) en el primer cuarteto. La contraposición sueño-tierra, nada-humo es la expresión de otro tópico muy ligado al anterior **vanitas vanitatis**, palabras de la Biblia para referirse al carácter engañoso de las apariencias, que exige el rechazo o renuncia de toda ambición humana, por considerarla vana. La polisíndeton y la admiración refuerzan lo absurdo del presente: cegado por la ambición no ve la trampa del tiempo. En el segundo cuarteto utiliza el campo semántico de la guerra para referirse alegóricamente a la batalla contra el tiempo, evidentemente una batalla perdida de antemano. Es contundente el verso final del cuarteto: el

cuerpo (que aloja su alma) será su condena porque el cuerpo no es inmortal, envejece y muere.

En el primer terceto vuelve a jugar con los adverbios y formas verbales para dar la idea de fugacidad, de veloz paso del tiempo, como si el presente no existiera, confundido entre el pasado y el futuro. Un pasar del tiempo que conduce a la muerte. En el terceto final usa una metáfora macabra en la que las palabras que significan tiempo cavan su fosa en su propio cuerpo, pagándoles el trabajo encima con su propio sufrimiento.

LETRILLAS SATÍRICAS. FRANCISCO DE QUEVEDO.

*Poderoso caballero
es don Dinero.*

Madre, yo al oro me humillo:
él es mi amante y mi amado,
pues de puro enamorado,
de continuo anda amarillo;
que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
*poderoso caballero .
es don Dinero.*

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña,
viene a morir en España
y es en Génova enterrado;
y, pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
*poderoso caballero
es don Dinero.*

Es galán, y es como un oro;
tiene quebrado el color;
persona de gran valor,
tan cristiano como moro;
pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,
*poderoso caballero
es don Dinero.*

Son sus padres principales,
y es de nobles descendiente,
porque en las venas de Oriente
todas las sangres son reales;
y, pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero,
*poderoso caballero
es don Dinero.*

Mas ¿ a quién no maravilla
ver en su gloria sin tasa,
que es lo menos de su casa
doña Blanca de Castilla?
Pero, pues da al bajo silla
y al cobarde hace guerrero,
*poderoso caballero
es don Dinero.*

Sus escudos de armas nobles
son siempre tan principales,

que sin sus escudos reales
no hay escudos de armas dobles;
y, pues a los mismos robles
da codicia su minero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos
en las casas de los viejos
gatos le guardan de gatos;
y, pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo,
poderoso caballero
es don Dinero.

Y es tanta su majestad,
(aunque son sus duelos hartos),
que con haberle hecho cuartos,
no pierde su autoridad;
pero, pues da calidad
al noble y al pordiosero,
poderoso caballero .
es don Dinero.

Nunca vi damas ingratas
a su gusto y afición,
que a las caras de un doblón
hacen sus caras baratas;
y, pues hace las bravatas
desde una bolsa de cuero,
poderoso caballero .
es don Dinero.

Más valen en cualquier tierra
-¡mirad si es harto sagaz!-
sus escudos en la paz,
que rodela en la guerra;
y, pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero,
poderoso caballero
es don Dinero.

La letrilla es una sátira en forma de canción o villancico, con su cabeza, mudanza, versos de enlace y de vuelta y, finalmente, el estribillo, que repite en este caso la cabeza entera. Todos los versos son octosílabos menos uno del estribillo, puesto que se trata de un refrán popular, no creado por Quevedo.

La crítica humorística de vicios y malas costumbres, en forma de burla o sátira, es uno de los géneros temáticos más habituales en el Barroco. Aquí aparece un tema recurrente: la corrupción del dinero. La originalidad de Quevedo le hace utilizar la personificación del dinero como eje de la letrilla, ya que, como dice el refrán, es un poderoso caballero. Así en la primera estrofa, la voz poética se confiesa servidor y admirador de este poderoso caballero, y en las siguientes estrofas nos explica la vida del dinero, sus efectos, su linaje... Como nace en América, el oro y plata que se trae de allí, y viene a morir en España, donde se gasta, y es enterrado en Génova, porque los banqueros genoveses eran los que previamente habían prestado dinero a los reyes y nobles españoles, dinero que se ha de devolver con intereses.

Recursos estilísticos: apóstrofe (madre), aliteración (de m en los primeros versos), derivación (amante, amado, enamorado), ironía a lo largo de todo el poema. Antítesis (cristiano-moro, daquita, doblón-sencillo). Abundan los juegos de palabras basados en el doble sentido de términos relativos al dinero: escudos como moneda y como símbolos de nobleza, Blanca como nombre de reina y como moneda de poco valor, gatos (bolsas para guardar el dinero) le guardan de gatos (ladrones), cuartos en el sentido de pedazos y cuarta parte de una moneda, caras en el sentido de rostros de las mujeres y de caras de las monedas.

MUJER PUNTIAGUDA CON ENAGUAS. FRANCISCO DE QUEVEDO.

Si eres campana ¿dónde está el badajo?
Si pirámide andante vete a Egipto,
Si peonza al revés trae sobrescrito,
Si pan de azúcar en Motril te encajo.

Si capitel ¿qué haces acá abajo?
Si de disciplinante mal contrito
Eres el cucurucho y el delito,
Llámente los cipreses arrendajo.

Si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?
Si cubilete saca el testimonio,
Si eres coraza encájate en las viejas.

Si bñida visión de San Antonio,
Llámate Doña Embudo con guedejas,
Si mujer da esas faldas al demonio.

Soneto satírico de Quevedo en que critica el uso del guardainfantes o miriñaque, falda muy amplia de moda en el siglo XVII que daba un aspecto ridículo a la mujer.

Todo el poema sigue una estructura paralelística: primero una frase en que plantea una hipótesis, que sea un objeto que tiene una forma parecida a la falda; esta frase empieza siempre con la anáfora **Si**. Luego la oración principal que sigue a la condicional, y que puede ser pregunta o una frase imperativa.

Las metáforas insisten siempre en la forma acampanada, de la que sale el cuerpo puntiagudo de la mujer: campana, pirámide, peonza, pan de azúcar, capitel, cucurucho de disciplinante, punzón y estuche, cubilete, coraza, embudo. Sólo en el último verso aparecen los términos reales de todas las metáforas: mujer y falda.

Como en todos los poemas humorísticos de Quevedo abundan los juegos de palabras, las imágenes cómicas y la ironía, sarcástica casi siempre.

Miré los muros. Francisco de Quevedo.

Salmo XVII. Enseña como todas las cosas avisan de la muerte.

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo: vi que el sol bebía 5
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa: vi que amancillada
de anciana habitación era despojos, 10

mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

En este soneto, Quevedo trata otro de los temas recurrentes del Barroco, tal como se aprecia en el título: la fugacidad de la vida, en este caso remarcando la presencia de la muerte en todo lo que nos rodea (tópico conocido como **memento mori**). Al parecer la influencia clásica del soneto la encontramos en el filósofo latino Séneca, uno de los principales estoicos. El estoicismo es una de las corrientes filosóficas que más huella dejan en Quevedo. Pese a la gravedad del tema, no usa un tono de lamentación, sino de conformidad ante la ley de la vida, como buen estoico.

No hemos de relacionar la palabra patria con la situación política de la época, por lo visto el significado de la palabra patria es Madrid, en este caso, porque en aquel tiempo se derribaron sus muros para agrandar la ciudad. Esto le da pie para la reflexión de que lo anteriormente fuerte y que parecía eterno, acaba por desaparecer, como todo en la vida.

En cuanto a la estructura interna, hay que destacar el uso del pretérito imperfecto, con que empiezan las tres primeras estrofas, lo cual le da un aspecto narrativo al poema, aunque en realidad no cuenta ningún hecho concreto, sino simplemente una reflexión progresiva: los muros y el paisaje exterior son un reflejo de la decadencia, del crepúsculo que anuncia la oscuridad; pero también en su casa y en sus objetos personales aparecen las señales de la vejez y de la muerte.

Entre las figuras retóricas destacan: la aliteración (**miré** los **muros** de la patria **mía**), los hipérbatos (de la carrera de la edad cansados, de anciana habitación era despojos), la antítesis (**más** curvo y **menos** fuerte), las personificaciones (el sol bebía, los muros cansados, vencida la espada). También es revelador el campo semántico de las palabras que se refieren al paso del tiempo: tiempo, carrera de la edad, caduca, día, anciana, vencida de la edad, recuerdo.