

INTRODUCCIÓN

La literatura española del siglo xvi puede considerarse, en su práctica totalidad y a grandes trazos, como el desempeño de un objetivo específico: la conquista del clasicismo, expresión con la que hemos titulado el presente volumen, sin querer transmitir con ello ninguna actitud épica o triunfalista por nuestra parte. En efecto, la apropiación, asimilación y —en algunos casos— superación del legado redescubierto por los humanistas italianos del *Quattrocento*, con sus implicaciones (filología y conciencia histórica, ideales pedagógicos, vocación política, dignidad moral), es la vara de medir de casi todas las manifestaciones culturales de la época, ya sea por su adscripción a estos objetivos, ya por su reluctancia a aceptarlos. En el Quinientos europeo, la historia del humanismo conoce dos tiempos y tiene por desembocadura natural, a finales de siglo, la revolución científica, que implicó un abandono de los presupuestos basales del modelo cuatrocentista para dar paso a una visión más amplia y múltiple de la antigüedad clásica, donde se reivindicaron con fuerza nombres poco relevantes, cuando no ignotos, para el período fundacional, al tiempo que suponía la traslación al terreno de la filosofía natural del rigor científico que se había conquistado en el estudio de la antigüedad clásica. En el ámbito intelectual, dos referentes descuellan y marcan el ritmo de la centuria: Erasmo de Rotterdam, que encarna los ideales con los que

se abre el siglo, como humanista cristiano y figura continental aliada a la imprenta, y Justo Lipsio, cuya obra altera de forma radical los planteamientos estéticos finiseculares y representa de forma cabal ese «otoño del Renacimiento» del que ha hablado William J. Bouwsma.

El humanismo, pues, comienza como movimiento cultural italiano cuyo éxito radica en su engranaje con una sociedad basada en el comercio y configurada por una multitud de centros de poder, y se va convirtiendo en alternativa pedagógica y científica en los últimos decenios del siglo xv y los primeros del siglo xvi. Los años que van de 1520 hasta 1590 constituyen el asentamiento en lengua vulgar de las novedades intelectuales y estéticas de una propuesta que, procedente de Italia, va conquistando todo el continente. Una historia de la cultura de la centuria constituye en buena medida el relato de cómo las propuestas del humanismo, su clasicismo estético y su empirismo historicista, se generalizan como universo intelectual y científico.

Desde una perspectiva sociológica, y pensando ya en el caso español, resulta crucial el tránsito, como focos productores y receptores, desde los palacios de la alta nobleza de finales del siglo xv a la gran ciudad de la Edad Moderna, como lo eran Sevilla o Madrid a finales del siglo xvi. Ello dio lugar a nuevos tipos, registrados en las manifestaciones literarias: las esclavas de color y lengua trabucada a las que da voz Lope de Rueda; el pícaro, con su mundo a ras de suelo y su equívoco lenguaje; las recreaciones ideales, a caballo entre lo histórico y lo culto, del estilizado pastor literario (y su pariente pobre, el rústico del teatro primitivo) o del moro amigo, entre otras configuraciones posibles. Es de subrayar también la importancia de la corte de Carlos V, itinerante y europea, como motor de la literatura humanista en los primeros decenios. En un sentido distinto, resulta característica del siglo la vivencia social que constituyeron las diversas inclinaciones evangélicas que se materializan en la Reforma. En este sentido, la mística hispánica debe ser considerada la otra cara de ese proceso europeo, pero no como un fruto tardío o un resultado del Concilio de Trento: su actuali-

dad fue patente y constante entre los años veinte y ochenta del siglo. De ahí que en las páginas que seguirán se expongan en forma paralela, y como surgiendo de idénticos anhelos y sensibilidades, la demonología de Lutero, las inquietudes de Teresa de Ávila o la misma caza de brujas, tres concreciones de una atmósfera religiosa cargada de ansias de renovación y de elementos irracionales y sentimentales que se densifican en los momentos finales del *Quattrocento*.

Uno de los frutos más admirables del clasicismo, en lo que a la literatura española se refiere, es la invención de un nuevo castellano, protagonizado en esencia por Garcilaso, Juan de Valdés y Luis de León (sin olvidar a los traductores de las grandes obras clásicas y de algunas italianas), además de la incidencia literaria de aspectos centrales de la historia intelectual y social del siglo XVI como, por ejemplo, la importancia de la colonización de América o la vivencia militar en gran parte de los escritores de la época. La revolución del libro impreso subraya la reordenación de los espacios culturales y la redefinición de la lectura y de la oralidad en la ciudad renacentista, mediante una cascada de novedades tecnológicas y comunicativas: lectura privada, hojas volanderas, pliegos sueltos, relaciones de sucesos... Todas ellas acaban siendo también experiencias estéticas y literarias que permiten reconstruir las características principales de la cultura popular y asimilarla al fenómeno general sin diluir su carácter específico. Algo muy parecido puede afirmarse del teatro, que deja atrás las salas palaciegas para convertirse en un gran acontecimiento comercial y masivo, sacrificando en el proceso ciertos ideales clasicistas en aras de un populismo que permitía llenar los corrales.

Junto con estas líneas de fuerza, cuyo peso se deja sentir a lo largo de la centuria, el volumen atiende, en su parte más extensa, a los géneros, autores y obras, organizados en los tres cauces fundamentales de prosa, poesía y teatro, cada uno con sus propios ritmos y modulaciones, que se recorren de forma separada, aunque con atención a las conexiones intergenéricas: así, la lírica en los libros de pastores, el género morisco en los romances, la opción teatral

por la polimetría, en un contexto lírico de acusada renovación métrica, la presencia de la lírica tradicional en todas partes, o bien el eco de algunas fuentes (Ariosto, los *novellieri*) en multiplicidad de ámbitos, no solo poéticos, sino también, y aun especialmente, narrativos y dramáticos.

Quizá sea en la prosa, por su gran variedad y excelentes hallazgos, donde mejor se refleje la complejidad del trasvase de la cultura humanística del último Cuatrocientos a la expresión en lengua castellana, a través de un sinuoso proceso de tanteos personales, búsquedas genológicas y decisiones y precisiones estilísticas. En el campo de la ficción, la primera mitad del siglo transcurre bajo el signo de las narraciones caballerescas y de una prosa arcaizante y tarda que es todavía, a grandes rasgos, la de Diego de San Pedro; entre las novedades humanistas el diálogo y la epístola toman la delantera, a partir de los años treinta y cuarenta, al tiempo que se van desplegando las misceláneas a lo Antonio de Guevara o Melchor de Santa Cruz, los libros de apotegmas y las silvas. Nuevas formas de ficción aparecen con fuerza en el medio siglo (el *Lazarillo* hacia 1553, la *Diana* en 1558-9, hacia 1561 el *Abencerraje*) y dominan ampliamente en la segunda mitad, cuando desplazan a todas aquellas formas que no han sido tocadas por el humanismo o no han sabido incorporar el espíritu de los tiempos. Esa ficción de nuevo cuño será la escuela de narradores finiseculares como Cervantes, que se asoman al siglo por venir.

Junto a la evidente progresión, resultan de gran interés los callejones sin salida, las dificultades para alcanzar en castellano una versatilidad y una flexibilidad expresivas que eran por entonces señas de identidad del latín humanístico europeo (y progresivamente del italiano). Que la cosa no era fácil nos lo muestran figuras como Feliciano de Silva, que ni en sus libros de caballerías con escenas pastoriles ni en la *Segunda Celestina* acaba de encontrar el hilo que lo conduzca hacia la prosa renacentista que despunta en la corte del Emperador; de forma paralela, es significativo que Núñez de Reinoso, primer escritor de una novela bizantina en castellano, haya tenido amistad con Silva: basta hojear *Los amores de Clareo* y

Florisea para toparse con el aroma de la *Cárcel de amor* y de ínsulas que quieren ser pastoriles pero son todavía las de *Amadís*. Los dos vieron la tierra prometida, pero les quedó vedada, incapaces de percibir que tenían que encarar un mundo cercano a las posibilidades esbozadas por Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua*: «escribo como hablo», cuyos juicios literarios valen, así, por un diagnóstico de los pasos futuros de las letras españolas. Dificultades no muy distintas se advierten en Antonio de Guevara, que sí pisa los medios cortesanos como hombre de éxito incontestado y que traslada temas y motivos del humanismo, pero que no acaba de dejar atrás el Cuatrocientos y la prosa homilética; el asombroso éxito europeo que le acompañó nos demuestra que, al fin y al cabo, se trataba de un problema no únicamente hispánico (aunque también pesara la singularidad de una obra a caballo entre la prosa didáctica y la ficción humanística). Resulta, así, más fácil hacerse con los temas o los géneros que con el sostén estilístico: Guevara despliega sin problemas un asunto de sabor tan humanístico como la ficción del *Marco Aurelio*, aunque no acaba de acertar con la prosa; el buen salvaje, la *dignitas hominis* o de *curialium miseris* se detectan antes que la lengua literaria de los hermanos Valdés. El toque estilístico humanista parece abrirse camino más fácilmente en la prosa de ideas que en la ficción: enciclopedias romances como la *Silva* de Mexía nos parecen mucho más cercanas al castellano moderno que otros productos de la época.

Pero si este ejemplo parece esperable, los productos intelectuales de la vivencia espiritual constituyen otro desafío a la comprensión histórica: adelantándose ligeramente a la prosa de los Valdés o a las enciclopedias humanísticas, el *Tercer abecedario* de Osuna está escrito en ese delicioso castellano que caracteriza la literatura espiritual de la época y que volvemos a encontrar en la *Introducción del símbolo de la fe* y especialmente en el *Libro de la vida*. Es posible que Osuna fuera oyente de Nebrija, y en Luis de Granada, criado junto a Diego Hurtado de Mendoza, encontramos algunas de las exigencias de la cultura humanística, mientras que en el caso de Teresa de Ávila, a la altura de los años sesenta, la experiencia per-

sonal como eje central de su vivencia religiosa y de la escritura es un componente ya naturalizado. Estos escritores, junto a otros como Juan de Ávila, manifiestan la misma querencia entre corrientes de renovación religiosa y prosa vulgar que se cumple en otras latitudes europeas, singularmente en la obra literaria de Lutero. En paralelo a este trayecto, el diálogo y la epístola se entronizan desde la corte (los Valdés, Boscán) o desde medios humanistas y universitarios (Pérez de Oliva, Villalón), con un éxito que solo las leyes de censura y el mundo a la defensiva de Felipe II lograrán frenar. En el abanico de estos hijos directos del humanismo podemos, a su vez, distinguir entre la agilidad de los dos Valdés —sobre todo Alfonso— y cierta lentitud todavía primosecular en las escenas de Villalón y de varios diálogos con él relacionados. La exitosa carrera de este mundo conversacional a la manera clásica, que desde finales de los años veinte vive en estrecha relación con la obra de Erasmo y con referentes inéditos hasta entonces, como Luciano, queda truncada con dureza a finales de los cincuenta, cuando obras de tan sobresaliente factura como el *Viaje de Turquía* no alcanzan el favor de la imprenta.

Quienes desde el medio siglo se adentran por las nuevas sendas ya no tienen, pues, ataduras con el mundo medieval: son autores cultivados en el humanismo y próximos a ambientes cortesanos, buenos catadores de la literatura europea de vanguardia y, por encima de todo, con unas aptitudes creativas que no se dieron en los casos anteriores. A medio camino entre el mundo de diálogos y epístolas de los años 1525-1550 y la posteridad de Montemayor se sitúa por derecho propio el *Lazarillo de Tormes*. Aunque pensado en el formato epistolar, cuenta una historia de indudable impronta narrativa, hasta el punto de dar la pauta a un entero género literario. La flexibilidad del *Lazarillo* y la apacible estética de Montemayor, que lo sigue a corta distancia cronológica, están desde buen principio desligadas de servidumbres, mientras que la fina realización prosística del *Abencerraje* explora el desarrollo de la faceta sentimental sobre el cañamazo de la crónica histórica idealizada, llevando a la prosa una emotividad que el romancero estaba ha-

ciendo suya. Junto al trazado estructural, distinguen a estas obras su atención a un lenguaje nuevo y el apoyo en un nuevo planteamiento estilístico. Con ellos ha nacido ya una narrativa con un entramado distinto y un abanico de nuevos temas literarios, que dominarán la segunda mitad de la centuria y señalarán el camino, envuelto en los aires del humanismo tardío, para Cervantes, Lope de Vega o Quevedo, constructores de un siglo muy diferente del que dejaban atrás, dominado narrativamente por los mitos del caballero primero y del pastor después, con la luminosa excepción del pícaro Lazarillo. A finales de siglo, y mientras Mateo Alemán escribe la obra que dará carta de naturaleza al género picaresco, Miguel de Cervantes se adentra por las sendas de la *novella*. La relación entre relatos cortos y narración larga desembocará algunos años después en el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo germen está sin lugar a dudas en el siglo xvi.

El recorrido en torno a la poesía se detiene al principio en las modalidades que hasta bien entrado el siglo se consideran menores, aunque ejerzan un ininterrumpido y muy notable influjo, como es el caso de la poesía de cancionero, así como la romanceril, que terminará adquiriendo un renovado prestigio en los dos últimos decenios gracias a la vuelta a sus estrechos cauces por parte de poetas jóvenes y cultos como Lope, que no en balde la explota en la base de sus comedias, así como Góngora, que ya va introduciendo rasgos de dificultad en su humilde metro. Uno de los ejes fundamentales en la consideración de la lírica es dilucidar el lugar que ocupa como género poético en la preceptiva italiana, que los poetas más renovadores (Garcilaso, Boscán, Cetina, Acuña, Diego Hurtado de Mendoza) conocían sin lugar a dudas, gracias a su vida itinerante y los contactos intelectuales que esta les deparó. En este sentido, el análisis de Garcilaso se beneficia de las investigaciones de los últimos años, que han puesto en duda algunos tópicos muy aferrados, como el de que su trayectoria poética se despliega en un antes y un después de Italia. No hay tal: Garcilaso es un poeta italiano, como demuestra que cuando se instala en Nápoles esté perfectamente al corriente de las últimas tendencias poéticas y compita en igualdad

de condiciones con poetas y preceptistas como Bernardo Tasso, Luigi Tansillo o Antonio Sebastiano Minturno, entre otros vates y humanistas del entorno. En consecuencia, ha decaído el carácter crucial de la fecha de 1526 y la conversación de Boscán con Navagero, que no parece casar mucho con la cronología del trato de Garcilaso con el sabio de Venecia y que más bien apunta a un maquillado protagonismo del poeta barcelonés en el proceso. El conocimiento que Garcilaso adquirió de las corrientes poéticas italianas a raíz de su llegada a Nápoles en 1532 es, pues, otro de los clichés que puede empezar a abandonarse, al tiempo que debe prestarse renovada atención al mundo de las academias postpontonianas que el poeta toledano conoció en la ciudad italiana, donde se barajaban, por ejemplo, ideas acerca de la égloga que su poesía parece traslucir.

Aunque no siempre resulta fácil, se ha intentado esquivar la presentación de los poetas a medallón cuando se sigue la línea cronológica e individual de las trayectorias, poniendo de vez en cuando el acento en las redes de relaciones que se tejen entre ellos, especialmente visible en el entorno y posterioridad de Herrera, o en las raíces en Alcalá y Salamanca de la formación de poetas de la espiritualidad como Arias Montano, Fray Luis de León, Juan de la Cruz y, un poco más apartada, si bien con contactos especialmente fructíferos con Montano, la figura de Francisco de Aldana. También se ha tratado de dar otro quiebro a la excesiva linealidad de la sucesión de autores con el análisis por géneros poéticos; entre ellos merece especial reconocimiento el de la égloga, porque su cultivo adquiere visos de epidemia a lo largo del siglo, con alguna cala en la poesía inserta en la novela pastoril, demasiado olvidada por la crítica a pesar de que fue incansable y fervorosamente leída. La oda y la elegía, o la sátira, han ido saliendo inevitablemente a colación en la consideración, algo más pormenorizada, de la epístola poética y de la renovación de la lírica ya bien entrada la segunda mitad del siglo XVI, así como el uso que hacen de ella los poetas místicos, con la relevancia creciente que va adquiriendo la obra de Horacio, anunciada primero por la aproximación sutil y sobre todo formal de Garcilaso. Finalmente, se concede una consideración aparte a la

épica, por su cariz narrativo, su significación política y su propio entramado de fuentes y referencias.

El teatro del Quinientos tiene mucho de fenómeno en gestación, con líneas de existencia cambiantes a lo largo del siglo y con un gran acontecimiento sociológico en el último cuarto: la aparición del teatro comercial. Existe una profunda diferencia entre las obras teatrales de la primera mitad de la centuria, destinadas a un público «cerrado», aristocrático o integrado por élites urbanas, sensibles sobre todo a asuntos caballerescos y amorosos, y un teatro concebido para la perduración comercial, puesto en manos de profesionales de la representación en espacios estables y dependiente del juicio de un público masivo, de variada extracción social y ávido de novedades y entretenimiento. Son universos contrapuestos, y, sin embargo, el segundo surge en buena medida del fermento generado por el primero. Varias son las vías que se abren a lo largo del siglo y acaban confluyendo en los corrales: teatro religioso de corte populista y orígenes tardomedievales; fastos cortesanos de generosa inspiración caballeresca y cancioneril; impronta intelectual de la tragedia y la comedia clásicas, así como del teatro humanístico italiano; núcleos de actividad específica, como la universidad y los colegios de jesuitas.

En la materialidad de la representación, ajeno casi siempre a los rigores de los preceptistas (y puesto en la picota por los moralistas), el teatro es un espacio en el que se producen las síntesis más inesperadas y en donde ninguna tradición hace ascos a los hallazgos de otras: los rústicos sayagueses se muestran ante cortesanos refinados, los interludios cómicos y soeces abundan en las piezas religiosas y en las comedias italianizantes, los mecanismos trágicos se trasvasan a obras de resolución feliz. Sin una adecuada ponderación de estas circunstancias no se entienden plenamente la evolución de Encina, la especificidad —que no aislamiento— de Torres Naharro, la actividad cortesana de Gil Vicente, la realidad de poeta-representante que caracteriza a Lope de Rueda, atento a expandir su público y satisfacer sus cambiantes intereses, o las opciones clasicistas de la llamada «generación de los trágicos», el mo-

mento en que el teatro como expresión literaria aspiró a entrar en sintonía con los ideales del clasicismo, pero no logró conquistar al público. Las posibilidades de construir en el teatro una lengua viva, en prosa, pasan como un suspiro, no sin que se atisben sus posibilidades, análogas a las de las manifestaciones más atractivas del castellano humanístico y novelesco, pero en un registro eminentemente bajo. El factor sociológico del éxito, la exposición que supone el teatro comercial, también es un factor que debe tenerse presente en todo momento.

La realidad teatral del siglo xvi, hasta sus últimos años, cuando empieza a perfilarse una pauta que será triunfal en lo sucesivo, se caracteriza por la diversidad y el ensayo, el progresivo saqueo de la tradición culta y popular, la permanente absorción de influencias y el constante abandono de estrategias, todo ello ante el rapidísimo desarrollo de un público urbano ávido de la experiencia que los corrales podían ofrecerle y que provoca el nacimiento de una verdadera industria del entretenimiento. Se ha intentado colmar aquí el silencio habitual en los manuales entre Lope de Rueda y las primeras tragedias de Juan de la Cueva, un tiempo del que nos han quedado pocos testimonios, pero cuyo carácter de transición es elocuente en las piezas conservadas. Ahí se ven brotar, cabe pensar que al calor de las reacciones del público, unas líneas de fuerza temáticas y genéricas que, tras el breve intento de la tragedia por parte de la generación de Cervantes (en busca del clasicismo, sin conquistarlo), asumen muchos elementos de lo trágico para virar muy pronto hacia el drama y posteriormente enfilarse de forma resuelta hacia la comedia, según parecía pedir el público. La impresión que transmite este primer teatro comercial es de experimentación y apertura, con todo un mundo por conquistar y en el que, de momento, las reglas no están completamente fijadas: de la prosa al verso, de la monimetría a la polimetría, de las cuatro jornadas a las tres, de la tragedia a la comedia; en una línea, eso sí, que subraya cada vez más su dinamismo, que es al cabo la regla áurea de todo evento espectacular. En ese contexto debe situarse y entenderse el teatro de Lope de Vega anterior a 1598; de no proyectarlo sobre ese

fondo resultan menos visibles su hábil absorción de los logros ya alcanzados y su superior capacidad para ponerlos en escena de un modo irresistible para el público. Con su monarquía se inicia la madurez del teatro comercial: el fenómeno gigantesco de la «comedia nueva». Pero esa ya es una historia del siglo xvii.

El presente volumen parte de una concepción unitaria sobre la forma de abordar, estructurar y exponer la realidad cultural y literaria del siglo xvi en España, y es el resultado de una puesta en común de los principales asuntos y problemas. Ello no obstante, cada autor se ha responsabilizado, en el reparto inicial de las tareas, de la redacción material de unos determinados bloques. Son de la mano de Jorge García López las secciones «Corrientes intelectuales del siglo xvi» e «Inquietudes estéticas y linderos históricos», así como los apartados relativos a la prosa. Eugenia Fosalba ha escrito en su totalidad la parte consagrada a la poesía. Gonzalo Pontón se ha hecho cargo del teatro y ha asumido la dirección del conjunto, incluida la supervisión final. Se ha intentado que las tres voces sonaran concertadas, sin desdoro de las particularidades expositivas y estilísticas de cada cual. Los autores se responsabilizan a título individual de sus aciertos y errores, no sin reconocer que para dejar estos últimos en su mínima expresión han sido determinantes el consejo y el buen tino que se han brindado los unos a los otros. Los agradecimientos a todos aquellos maestros y colegas cuyas aportaciones han iluminado de manera decisiva el camino son explícitos en las páginas preliminares de la bibliografía, así como en distintos trechos de la exposición.

Barcelona, 13 de septiembre de 2013