

COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS

El comentario de textos literario trata de extraer los rasgos esenciales de todo texto para conseguir así una mejor interpretación y comprensión. Debemos, por tanto, tratar de conjugar dos aspectos: el conocimiento de las circunstancias que envuelven el poema (el autor, su época literaria, la etapa en la que escribe el texto...) con la extracción de los elementos esenciales que forman el texto. No debemos, por tanto, glosar el texto (explicarlo con otras palabras) ni utilizar el texto como excusa para explicar todas las características de la época literaria o los aspectos biográficos del autor. Metafóricamente, el comentario de texto, como una autopsia, trata de desentrañar los aspectos ocultos, simbólicos y profundos del texto evitando lo evidente y notorio.

Análisis externo

En este apartado debemos desentrañar, en el caso de textos poéticos, la métrica y versificación del poema. Debemos también describir su rima (asonante o consonante) y relacionar esta forma métrica con algún aspecto de la historia literaria (un romance es una forma popular, el verso libre es propio de la poesía del siglo XX, la lira es una adaptación de Garcilaso de la Vega...). Sería interesante reseñar aquí si los versos tienden al encabalgamiento (la oración no coincide con el verso) o a la esticomitía (coincide oración y verso). En el primer caso, el poema presentará un ritmo más dinámico y en el segundo uno más pausado. Si se trata de un texto en prosa (novela o teatro), podemos explicar su tipología (novela picaresca, teatro en verso...)

Estructura

Podemos definir la estructura de un texto como las distintas partes que lo forman. Estas partes vienen generalmente marcadas por las distintas ideas que lo forman. Señalaremos de dónde a dónde estableceríamos estas partes justificándolo brevemente. También podemos indicar si forma una de las estructuras habituales (lineal tripartita, ascendente, descendente, circular...)

Comentario de las partes establecidas (opcional)

En los comentarios de textos no dirigidos, podemos explicar los rasgos esenciales de las partes que hemos establecido. Aquí comentaremos tópicos literarios, aspectos mitológicos, relaciones con otros textos...

Tema central

El tema central de un texto es la idea esencial o tesis que defiende el autor del texto en el fragmento que comentamos. No debemos confundir nunca el tema con la trama o asunto que trata. Por ejemplo, el tema central del texto nunca será “el amor” sino “la defensa del amor platónico por parte de los pastores idealizados”.

Análisis estilístico

El análisis de la lengua del texto pretende darnos también pistas significativas sobre el fragmento que vamos a comentar para después extraer conclusiones. Un texto con multitud de cultismos será diferente en su interpretación que un romance popular. El análisis estilístico se puede centrar en:

1. Plano lingüístico

1.1. Nivel fónico

-Predominio de fonemas vocálicos

- Predominio de fenómenos consonánticos
- Presencia de figuras retóricas relacionadas (aliteración)

1.2. Nivel léxico semántico

- Presencia de campos semánticos
- Descripción y significación verbos
- Descripción y significación adjetivos
- Descripción y significación sustantivos
- Descripción y significación adverbios
- Descripción y significación preposiciones, conjunciones...

1.3. Nivel morfosintáctico

-Tipos de oraciones y funciones sintácticas destacadas. Conclusiones. Por ejemplo, el predominio de la oración compuesta presenta un texto culto.

2. Figuras retóricas. Breve descripción de las figuras retóricas predominantes. No es necesario realizar un listado (la intención del autor del texto es transmitir ideas y sentimientos, no participar en un concurso de figuras retóricas).

Conclusiones

En los comentarios de texto no dirigidos, podemos finalizar nuestro redactado con un resumen a modo de conclusión que recoja los aspectos esenciales que hemos venido comentando

“Miré los muros de la patria mía”.

Enseña cómo 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.

Salime al campo, ví 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, ví que amancillada 10
de anciana habitación era despojos;
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. (Francisco de Quevedo)

Vamos a iniciar nuestro comentario **situando brevemente el poema en el contexto de la obra del autor y su época literaria.**

Francisco de Quevedo y Villegas (Madrid, 1580 – Villanueva de los Infantes, 1645) representa la mayoría de las actitudes barrocas tan diversas como unitarias en su fondo temático: la protesta (a través de la sátira y la novela picaresca), la angustia íntima, la



búsqueda del consuelo en la filosofía o la religión, el conformismo, el desengaño y el vitalismo frustrado son formas diferentes que unifican el tema central de su obra: el desengaño vital. Con sus poemas metafísicos, Quevedo se inscribe en la tradición estoica y senequista. Entre lo más relevante que el senequismo ha dejado en su pensamiento ocupa un lugar de privilegio el tema de la **muerte** y todos sus derivados semánticos: vida, tiempo y desengaño. Muerte y vida son dos realidades que en el pensamiento de Quevedo se dan estrechamente unidas; para Quevedo, la **vida** es un vivir muriendo. Se nace para morir y

morimos en cada instante, transformada la vida en "muerte viva". El **tiempo** es breve y el principio (nacer) y el término (muerte) se dan en el mismo instante. La meditación sobre la muerte y el tiempo fugaz lleva en sí el germen del **desengaño**, uno de los sentimientos fundamentales del siglo XVII y del **Barroco**. En el mundo todo es vanidad, de ahí que muerte y vida, cuna y sepultura sean realidades cercanas e iguales. El poema que a continuación comentaremos constituye uno de los mejores textos morales quevedianos. La meditación acerca de la vida se hace recurriendo a temas habituales del Barroco como son las ruinas, la soledad del campo, la vivencia íntima cotidiana y otros típicos de la poesía de Quevedo. Un compendio de ejercicio de memoria, reflexión y visión del mundo.

P a s e m o s a h o r a a r e a l i z a r u
clásico formado por dos cuartetos (ABBA) y dos tercetos (CDE CDE) de versos endecasílabos. El soneto, durante el Siglo de Oro español, es quizá el metro más representativo ya que se trata de un poema cerrado y condensado donde el poeta puede desarrollar todo su quehacer artístico. El soneto, aunque ya conocido en la Edad Media, se afianza en nuestra literatura a partir de 1526, fecha en la

que el poeta Juan Boscán se reúne en Granada con el embajador y poeta italiano Andrea Navaggiero que le transmitirá toda esa lírica italianizante que está naciendo en su país. En cuanto a la disposición de los versos, observamos la presencia casi mayoritaria de encabalgamientos suaves y esticomitias que refuerzan el carácter lento y pasado del poema, que se deleita en la descripción pausada del concepto de ausencia amorosa, como ahora comentaremos.

En cuanto a la **estructura del poema**, podemos establecer dos partes bien diferenciadas:

- a) **Los dos primeros cuartetos y el primer terceto**. Muestran el viaje del yo poético por distintos ámbitos vitales (muros, campo, monte, casa) en los que todos poseen los mismos rasgos de decadencia y decrepitud. Son varios cambios de espacio escénico (ciudad-campo-habitación) que van de lo general a lo particular.
- b) **El segundo terceto**. Actúa a modo de reflexión. Este viaje vital conduce inexorablemente a la muerte. Esta estrofa funciona como pensamiento quintaesenciado de todo el poema. Ante la brevedad de la vida siente la angustia del tiempo huido por el que pregunta angustiado. Y es que siente que, en ese pasar, no está únicamente la proximidad a la muerte, sino la disolución de su propio yo, en una especie de angustia

Pasemos ahora a **comentar los aspectos más destacados de las partes establecidas**. El **primer cuarteto** se inicia con una forma verbal el pasado (*miré*) que aporta uno de los sentidos profundos del poema: la reflexión vital, el repaso hacia la vida vivida por el yo poético. En primer lugar, esta reflexión se centra en unos simbólicos *muros de la patria mía* que, tras el pasar de los años se han ido resquebrajando y desmoronando con el paso inexorable del tiempo. El término muros puede dar lugar a diversas interpretaciones ya que tanto puede referirse a aspectos patrióticos como a un simbolismo personal de fortaleza decadente. Esta idea se refuerza con el contraste pasado-presente mediante antítesis marcadas: *fuertes-desmoronados* y *caduca-valentía*. Es interesante destacar cómo en este primer cuarteto se alude ya a la *carrera de la edad*, elemento esencial en el poema ya que el yo poético se duele de su brevedad y de su inexorable fugacidad. El **segundo**



cuarteto sigue ahondando en la misma estructura paralelística. Ahora el lugar elegido es un idílico campo ahora transformado en un compendio de términos negativos (*hielo desatado, monte quejoso, sombras*). Lejos queda, por tanto, ese *locus amoenus* bucólico asociado siempre a las descripciones idílicas campestres. El yo poético vuelve a contemplar una realidad idealizada que ha perdido su belleza y candor por el paso de los años. Significativo es el término *sombra* con el que se cierra la estrofa, símbolo inequívoco de la decadencia y la muerte que siguen a la vida. No podemos olvidar que **el poema es un desencanto, una demostración de que todas las cosas avisan de la muerte**, un tema propio del barroco y muy especialmente de Quevedo. Cambiamos de espacio de nuevo en **el primer terceto**. El poeta regresa a su casa y en concreto a su

habitación manchada y envilecida al igual que los muros del primer cuarteto (*amancillada, despojos*). El tema de lo deshabitado sea en forma de una ciudad, un edificio o una habitación nos remite otra vez a la soledad, la decadencia o la decrepitud, “avisos” inequívocos de la llegada de la muerte. Destaca aquí el uso de otra metáfora simbólica, *Mi báculo, más corvo y menos fuerte*, otra vez indicativo de su degeneración corporal. Algunos críticos aluden también aquí a una interpretación erótica a este verso. Registramos expresiones del mismo tipo en autores como Shakespeare, y no debemos olvidar el carácter satírico de nuestro escritor. Como indicábamos, **el último terceto** actúa a modo de reflexión final. Tras un doloroso viaje por su entorno decadente, el yo poético alude directamente a su decadencia personal (*Vencida de la edad sentí mi espada*) y a una conclusión ya presente en el resto de versos del poema: toda la vida conduce inexorablemente a la muerte: *no hallé otra cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte*. Los *muros de la patria*, la *valentía*, la *habitación*, el *báculo*, la *espada* serán elementos que irán cayendo poco a poco, de manera sostenida con la carrera de la edad. Todos ellos constituyen una

alegoría de la persona del poeta que por expansión se aplica a todos los hombres mortales. **El tema central del poema** es el desarrollo del tópico literario del *Quotidie morimur*, es decir, vivir es morir un poco día a día. Una visión pesimista de la vida que viene de una tradición literaria anterior medieval desde las mismas Danzas de la muerte. A su vez, esta alegoría de España como una casa desolada de lo que fue un palacio imperial se recoge también en Cadalso, un autor del siglo de las luces.

En cuanto al **análisis estilístico del poema**, el poema destaca en varios ámbitos. Desde un plano fonético-fonológico, los efectos rítmicos del poema como la aliteración (*miré los muros*) no solo afectan a la musicalidad del texto, o crean una musicalidad particular, sino que, significativamente, nos van mostrando también una tensión emocional que incide sobre la correlación juventud/vejez, vida/muerte, en la que se fundamenta este soneto. Como vemos, todos los efectos fónicos (sean métricos o fonológicos) inciden tanto en la forma (musicalidad compositiva) como en el contenido (juventud/vejez, vida/muerte). Pasemos ahora al estudio del plano léxico-semántico del poema. Es



curioso el hecho de que las tres primeras estrofas comiencen por un verbo en pasado [*miré, salíme, entré*], marcando la acción. La última estrofa también tiene un verbo en perfecto [*sentí*] en el interior. La mayoría de los verbos en el soneto se refieren a acciones en pasado que proyectan sus consecuencias en el presente y que repercutirán en el futuro que se avecina. Excluyendo al presente *caduca* todos los demás son pretéritos perfectos [*hurtó, vi, hallé, fuera*] o imperfectos [*bebía, era*]. Destacan también el uso de sustantivos relacionados con la vida cotidiana (*campo, monte, casa*) así como adjetivos con un claro sentido negativo (*desmoronados, cansados, desatados, amancillada*). En cuanto al plano morfosintáctico, hay un claro predominio de oraciones coordinadas por conjunciones y oraciones yuxtapuestas, que muestran la acumulación de acciones realizadas por el yo poético antes de su reflexión final. De entre las figuras retóricas, además de los paralelismos y antítesis, destaca especialmente la metáfora simbólica que relaciona la vida personal del yo poético (*muros, campo, casa*) con su muerte (*espada*)

En **conclusión**. En *Miré los muros de la patria mía*, Quevedo ve una permanente advertencia de esa trascendental verdad en cuanto le rodea. Tras un recorrido por los alrededores de la ciudad, por el campo, por su casa y por los objetos más íntimamente ligados a su persona (el báculo, la espada) concluye con serenidad que oculta la desazón interior: *no hallé cosa en que poner los ojos/que no fuese recuerdo de la muerte*. La perspectiva del no-ser está siempre presente conformando el existir del hombre. La imagen de la vida como camino hacia el definitivo sepulcro es una constante: *Aun a la muerte vine con rodeos*. El sentimiento dolorido de la existencia desemboca en las invocaciones a la muerte como liberadora, ordenadora de un vivir auténtico que se contrapone a la vida mortal y angustiada de este mundo. Las raíces estoicas y cristianas de esta actitud son evidentes. Sin embargo, al tiempo que reconoce la inconsistencia de la vida y sus angustias, lucha con el Tiempo es un debatirse ante lo irremediable. Esa sensación de un tiempo que no cesa, y que el poeta siente como la única y terrible realidad de su vivir, resonará insistente en ese diálogo con su propia vida pasajera en que se convierten los poemas. Su conflicto personal más acuciante, el ansia de sobrevivirse.

rechazo a los locos amantes pasionales que creen ver en el dios amor su centro de vida y que les conducirá inexorablemente a la tragedia.

En cuanto al **análisis formal del fragmento**, la obra sigue produciendo debate y discusión. Adscribir *La Celestina* a género literario alguno es tarea hartamente complicada, dado que no acaba de amoldarse a ninguna de las categorías que hoy distinguimos como tales. Posee estructura dramática pero también actos, presenta una excesiva longitud que la hace irrepresentable, presenta un tratamiento dinámico o novelesco del tiempo y del espacio. Quizás por eso los críticos suelen incluirla, desde antiguo, tanto en las historias de la novela como en las del teatro. Otra de las denominaciones que ha recibido la obra es el de novela dialogada, especialmente por los hombres del Neoclasicismo. Sin embargo, podríamos considerar el género de la obra como una fusión de la técnica novelística y de la técnica dramática. Seguramente Rojas encontró una comedia humanística (obra de teatro no necesariamente cómica) con un amante cortés que encierra un gran potencial cómico y paródico y decidió completarla no como tal comedia sino como una novela sentimental paródica y dialogada que fuera al mismo tiempo trágica y cómica.

Pasemos ahora a **comentar la estructura del fragmento**; al tratarse de un diálogo de dos personajes, los padres de Melibea, en dos parlamentos diferentes, parece lógico que estructuramos el fragmento en dos partes:

a) Intervención de Pleberio, donde expone su confianza ante la virginidad de su hija tras una reflexión sobre el paso del tiempo y la llegada inexorable de la muerte a sus vidas.

b) Intervención de Alisa, donde asiente las palabras de su marido y confía en la obediencia y buena virtud de su hija.

Vayamos ahora a **comentar las partes que hemos establecido anteriormente**; la intervención de Pleberio se mueve inicialmente alrededor de una de las obsesiones presentes en los parlamentos de los personajes de la obra: el paso del tiempo y la llegada de la muerte. En esta intervención, Pleberio recuerda que “no hay cosa tan ligera a huir como la vida”, en una clara relación con el tópico literario del “Tempus irreparabile fugit”. No se queda aquí las referencias a otros lugares comunes relacionados con este tema, ampliará este repertorio con una alusión al “Ubi sunt” o carácter igualitario de la muerte (“todos los come ya la tierra”), al “Vita flumen” (“corren los días como agua de río”) o a otros similares como el “Quotidie moritur” o el “Vanitas vanitatis”, que



muestran el carácter frágil y efímero de la vida humana. Desde el inicio de nuestra obra notamos una agudísima conciencia del paso del tiempo por parte de las personajes. La conciencia del efecto del tiempo resulta ser algo esencial del humano vivir. Pero la presencia de la muerte, su inexorabilidad y la conciencia del paso del tiempo le dan a la vida un valor

especial. Desde el comienzo de la obra todos los personajes tienen presente el hecho de que la vida humana está limitada por la muerte. Hasta los padres de Melibea, contentos con la hija, no pueden olvidar que la muerte les espera

Alisa, amiga, el tiempo se nos va entre las manos. Corren los días como agua de río. La muerte nos sigue y rodea, de la cual somos vecinos. (XVI)

Sin embargo, a pesar de que se trata de un aspecto clave en nuestra obra, aquí se trata de



una simple introducción a uno de los temas esenciales del parlamento de Pleberio: la supuesta virginidad de Melibea (“no hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes que con temprano casamiento”). Recordemos que Melibea tiene un comportamiento en los primeros actos acorde con el estamento social al que corresponde. La verdad es que en el acto primero nos hallamos con una Melibea recatada, con fuertes prejuicios morales y sociales, reprimida en sus sentimientos, para pasar más adelante a desinhibirse de lacras sociales y morales. Pero Melibea, en contra de la creencia y opinión de sus padres, se lanzará a lo que Celestina denomina “amor dulce”, es decir, un amor pasional, irreflexivo, alejado de normas y convenciones sociales como el matrimonio. Pleberio, en su parlamento, comunica a su esposa Alisa la confianza en la conservación de “la joya” de su hija,

metáfora que amplía recordando los cuatro puntos esenciales del matrimonio, alguno de ellos sorprendente e incluso clasista para la mentalidad de la época, como la riqueza. Para el matrimonio y quizá indirectamente para Rojas, el matrimonio es el canal correcto, ordenado y adecuado donde los enamoradizos pueden encauzar su pasión amorosa. Recordemos que Fernando de Rojas declara en los preliminares de su obra que ésta posee una intención moral: espera separar a los jóvenes de los malos tratos y compañías presentando el pecado junto al castigo. Lo mucho que hay de lascivo en la obra responde a un principio didáctico universalmente difundido y aceptado: el aprovechar deleitando o *miscere utile dulci*.

El parlamento de Alisa reafirma los postulados de su marido en un acto claro de sumisión (“como tú lo ordenares seré yo alegre”) volviendo a reiterar la confianza ciega en el carácter casto y virginal de su hija (“nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humildad”).

En estos parlamentos se encuentra, pues, el clímax del fragmento, que coincide con su tema central: la falsa creencia de los padres de Melibea en su virginidad, ante la llegada inexorable de la muerte.

En cuanto a los personajes del fragmento, destacamos dos. El comportamiento de Alisa en la obra como madre de Melibea se conforma como un personaje ridículo. Se siente orgullosa de su condición social, de su riqueza y cree ciegamente tanto en la virtud como en las virtudes de su hija, cuando en realidad el lector conoce muy bien que la joven ya no es virgen y lo que esto significa de acuerdo con los cánones de la época.

Pleberio aparece brevemente en la obra, tiene una mayor consistencia dramática que la de Alisa. Destaca en él la ternura especial con la que trata a su hija, así como la seguridad que tiene en ella. No es autoritario como lo es su mujer, sino que presenta un talante liberal en la educación de Melibea. Su lamento final anuncia unas concepciones

ideológicas del amor cercanas al Renacimiento al dar a entender que comprende la muerte por amor. Este lamento final nos deja la idea de que la vida es un fluir interno que siempre gravita en torno a la muerte

Pasemos ahora a realizar un **análisis estilístico del fragmento**; como sabemos, el



diálogo ocupa en la obra un papel preponderante ya que de él depende absolutamente todo el entramado dramático. En *La Celestina* encontramos desde el diálogo oratorio, de grandes parlamentos, hasta el diálogo de réplicas breves. Concebido bajo esta fórmula, el personaje cuenta exclusivamente

con su capacidad verbal para desenvolverse y mostrarse ante el lector. Por eso, la ironía (verbal, trágica, paródica...) es el gran recurso literario que está presente en todo el libro, desde la primera respuesta de Melibea a Calisto, hasta el desesperado lamento final de Pleberio. Desde un plano fonético-fonológico, encontramos la presencia de alguna aliteración (“casto vivir y honesta vida”). En un plano léxico-semántico, encontramos la presencia de formas verbales en presente de indicativo con valor de futuro de continuidad (“el tiempo se nos va”), así como sustantivos relacionados con el campo semántico del paso del tiempo (vida, muerte, natura), así como sustantivos que adquieren valor metafórico (ríos, moradas). La adjetivación es escasa, como corresponde a un parlamento de este tipo. Desde un plano morfosintáctico, observamos la presencia mayoritaria de oraciones compuestas, especialmente subordinadas, que confirman el carácter culto y erudito de Pleberio.

En **conclusión**, hemos comentado un fragmento de *La Celestina* que gira en torno al tema de la supuesta virginidad de Melibea. Con una estructura dialógica, los engañados padres de Melibea, ante la llegada de la muerte, creen firmemente en la virginidad y buen hacer moral de su hija. Rojas tiene una intención moral (apartar a sus lectores de los amores ilícitos, manifestar que toda pasión avasalladora conduce a su propia destrucción, a la muerte) pero también condena como pecado toda la falsa religiosidad de sus protagonistas: el uso de la Iglesia para preparar citas, las falsas oraciones de Celestina, la religiosidad de Calisto y Melibea basada puramente en la costumbre. Seguramente la finalidad original que perseguía Rojas era escribir un relato que deleitase y, al mismo tiempo, desencantase a los sufridos amantes. Cometido éste para el que contaba con dos armas principales: la comedia y la tragedia ya que, junto al drama, podemos encontrar aspectos cómicos como la parodia del amor cortés en la figura de Calixto. Parece claro que el autor intentó mostrarnos los efectos destructivos de las pasiones (voluntad de poder, avaricia, pasión sexual...). La obra pretende demostrar que el amor, en cualquiera de sus manifestaciones (sentimiento ensombrecido, pasión sexual, idealismo platónico) no es sino una profunda transgresión de la moral que elimina la capacidad ética del individuo, haciéndolo proclive a la transgresión de las normas sociales, y que, por tanto, debe ser convenientemente castigada.

