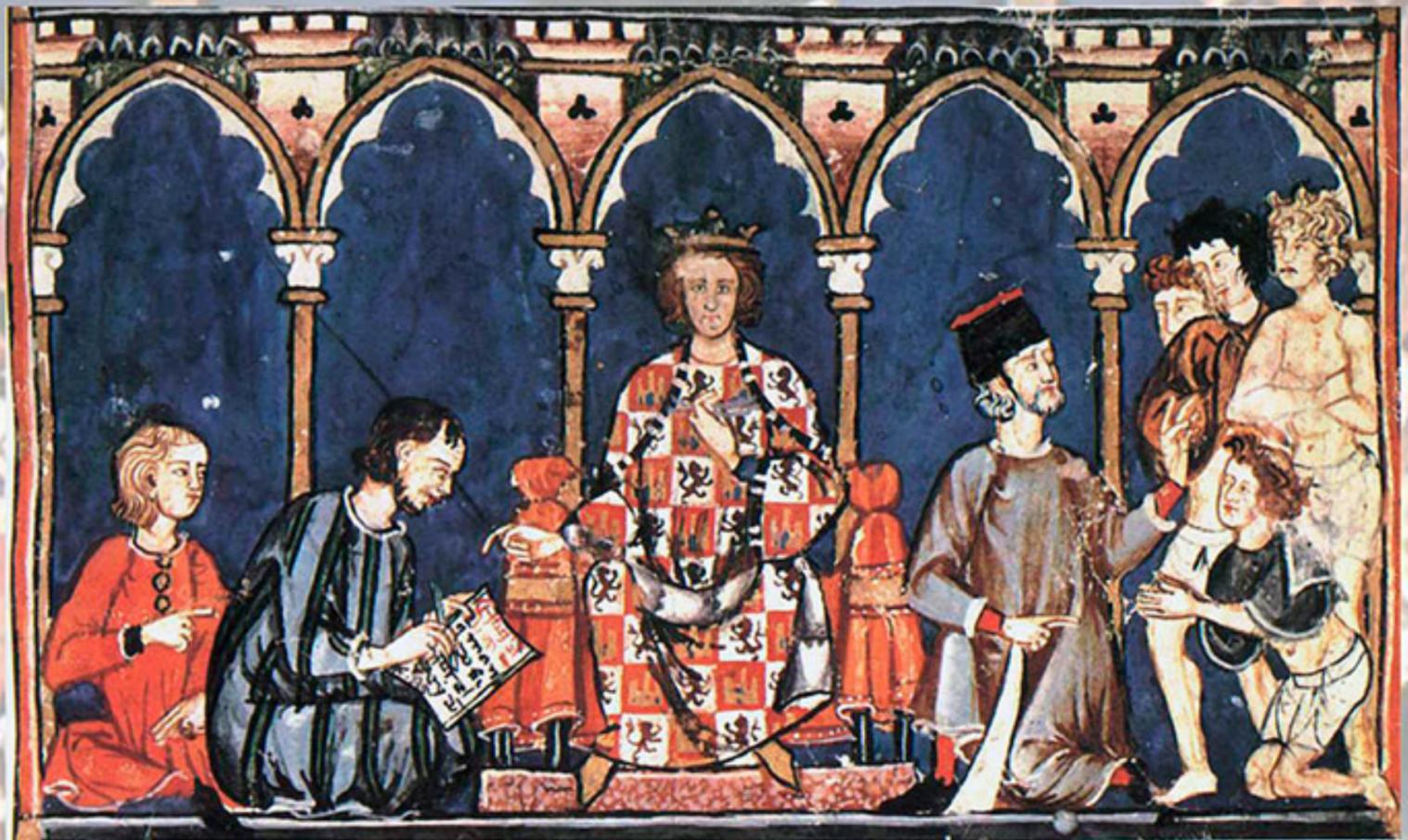




Leidys Estela Torres Samudio

Visión de la literatura española medieval

Estudio de los textos y autores más representativos





Leidy Estela Torres Samudio

Visión de la literatura española medieval

Estudio de los textos y autores más representativos



860.9

T693

Torres Samudio, Leidys Estela

Visión de la literatura española medieval. Estudio de los textos y autores más representativos / Leidys Estela Torres Samudio ; prólogo de Esperanza Martínez Palau – 1ra. Ed. – Chiriquí, Panamá : Sistema Integrado de Divulgación Científica, Vicerrectoría de Investigación y Posgrado, Universidad Autónoma de Chiriquí, 2017.

146 p. ; 25 cm.

Incluye: Bibliografía

ISBN: 978-9962-708-07-0

1. Literatura española medieval – Historia y crítica 2. Literatura medieval - España 3. Crítica literaria – España – Siglos XI - XV 4. Poesía medieval - España 5. Prosa medieval – España 6. Teatro español – Siglo XV

I. Martínez Palau, Esperanza, pról. II. Título



UNACHI

Hombre y cultura para el porvenir

ISBN: 978-9962-708-07-0

© **Leidys Estela Torres Samudio**

Primera edición: 2017

Dirección editorial del Sistema integrado de divulgación científica UNACHI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIRIQUÍ

Ciudad Universitaria, Vía Interamericana,
David, Chiriquí, República de Panamá
Vicerrectoría de investigación y posgrado
Tel.: (507) 730-5300 ext. 3001 - 3002
E mail: sidic@unachi.ac.pa

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

Mgtr. Etelvina de Bonagas - Rectora
Mgtr. José Coronel - Vicerrector Académico
Dr. Roger Sánchez - Vicerrector de Investigación y Posgrado
Mgtr. Rosa Moreno - Vicerrectora Administrativa
Mgtr. Miguel Rivera - Vicerrector de Asuntos Estudiantiles
Mgtr. Edith Rivera de Santiago - Vicerrectora de Extensión
Mgtr. Blanca Ríos - Secretaria General

FICHA TÉCNICA

25 cm
150 páginas
200 ejemplares
Imprenta Universitaria UNACHI

Ilustración de portada: LibroDesJuegosAlfonXAndCourt.jpg. (2017, 6 de abril). *Wikimedia Commons, el repositorio de medios gratuito* . Obtenido 14:24, 16 de noviembre de 2017 de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:LibroDesJuegosAlfonXAndCourt.jpg&oldid=239927306> .

Diseño gráfico y Diagramación: IO.10.2017

Colaboración: FAdeC.10.2017

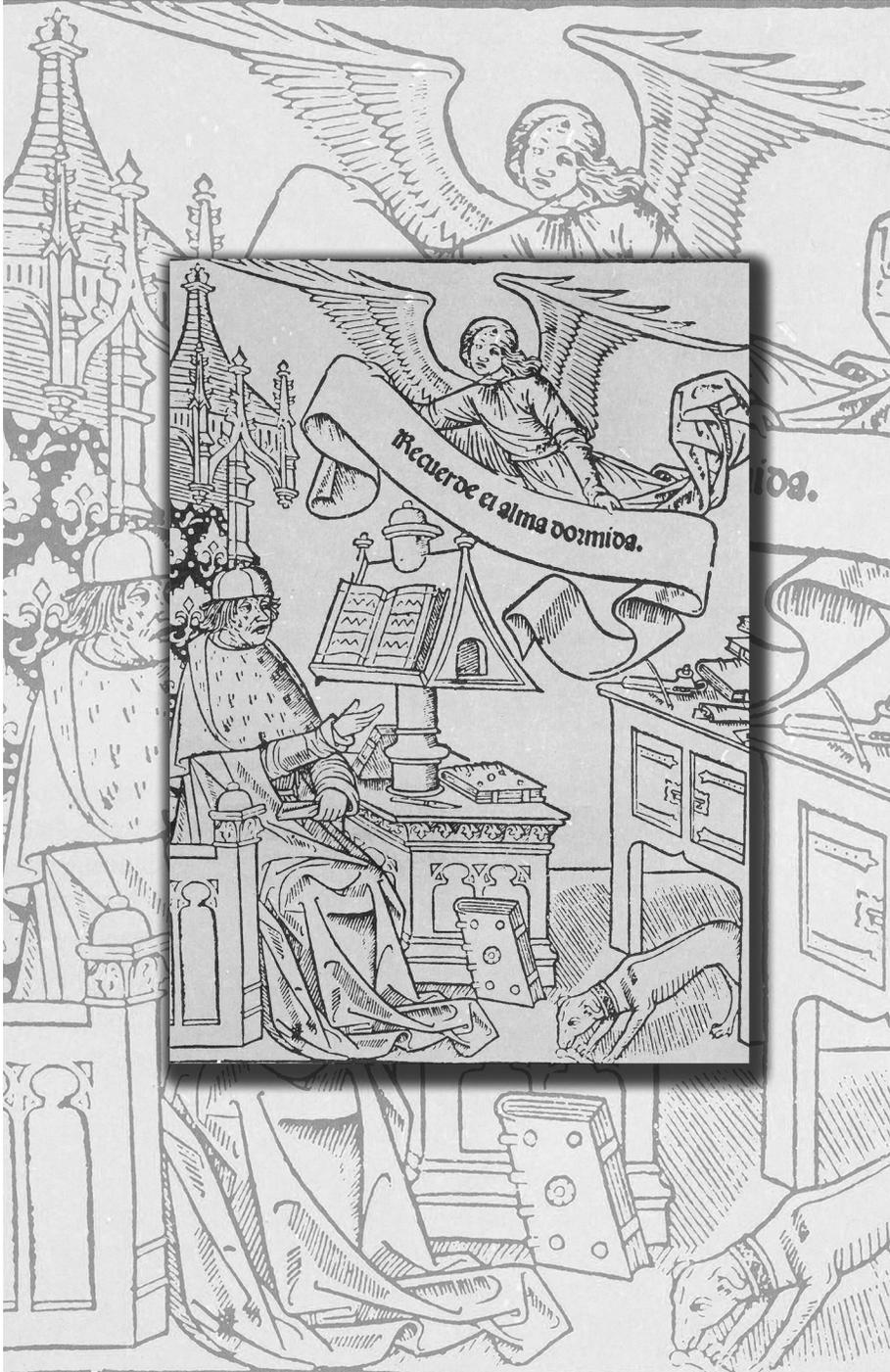
Publicación del Sistema integrado de divulgación científica UNACHI.

Diciembre 2017



A los seres que dan sentido a mi existencia:
Rubén y Xóchitl, mis hijos, parte esencial de
mi ser; a la hija que me regaló la vida, Karina,
mi nuera, y a una pequeñita que resume todos
los quereres, Amelia, mi nieta.

A mis alumnos de siempre.



❖ Prólogo ❖

Al amplio y polifacético acervo bibliográfico que se ocupa de la historia de la literatura medieval española, viene a unirse ahora una obra que, no obstante su aparente modestia, hace interesantes y significativas aportaciones a este campo. Se trata de *Visión de la literatura española medieval: estudio de los textos y autores más representativos*, de la doctora en Letras Leidys Torres Samudio.

No voy a abundar en los orígenes, la gestación y el desarrollo que culminó con este hermoso producto intelectual, pues de ello nos habla la propia autora tanto en la Presentación que sigue a este prólogo como en la Introducción con que se inicia la obra; solo quiero agregar que todo lo que allí se señala es escrupulosamente cierto y es, además, uno de los hechos que explican el doble valor que, a mis ojos, caracteriza a esta obra.

En primer lugar, puede observarse desde la primera página hasta la última la madurez intelectual, el rigor en la investigación, la preocupación por la expresión no solo más adecuada y correcta sino más elegante y sólida, con que se trabajó todo el contenido. Hay una preocupación permanente por que no falte nada de todo lo que hay que decir acerca de los textos estudiados, y que quede plasmado de la mejor manera posible. Esto, la autora lo consigue con creces. Este es un primer valor indiscutible de esta *Visión...*, producto no de la casualidad, o suerte, o inspiración momentánea, sino de un arduo y amoroso trabajo de toda una vida de estudio.

Y esta obra no es valiosa solo por lo arriba expuesto –que ya es bastante–, sino por otra constante que encontramos también de principio a fin: su preocupación por ser didáctica, por acercarla de la manera más sencilla, atractiva y clara al lector, no solo buscando su interés, sino procurando incluso que llegue al enamoramiento de esos primeros ejemplos maravillosos de la literatura y la lengua que nos identifica; busca concitar su curiosidad, su deseo de acercarse de manera directa a ellos; busca, en suma, contagiar su propio deleite intelectual y vital.

Acoplar ambos propósitos no suele ser fácil, incluso en ocasiones no resulta posible; y tampoco está al alcance de todo investigador o escritor llevarlo a cabo; por ello resulta aun más meritorio que la autora

lo haya conseguido, ¡y en toda la obra!, sin tener que sacrificar ni lo uno ni lo otro en ningún momento. Eso lo consiguen solo aquellos que tienen dominio del contenido que abordan, sobre el lenguaje que ha de utilizarse, y acerca del tono y el estilo que se precisan para un trabajo de esa índole y materia.

Invito, pues, a los lectores, a que se adentren, disfrutándolos, en estos nueve apartados que nos hablan de nuestros orígenes literarios.

Esperanza Martínez Palau
Maestra en Letras Hispánicas, UNAM

❖ Presentación ❖

Hace tiempo, laborando en el Centro Regional Universitario de Chiriquí, cuando los medios de comunicación e información eran limitados, cuando las obras literarias y los innumerables estudios respectivos no eran accesibles a nuestro medio, pensé en escribir un libro que pudiera ofrecer un panorama de las expresiones creadoras de la literatura española en sus primeros siglos, aquellas que me apasionaron desde mis días en la Universidad Autónoma de México, cuando escuchaba las clases de mi brillante maestro, el Dr. Luis Rius, las que continúan sacudiendo mi interioridad cuando hablo de ellas, año tras año, en mis aulas de la Escuela de Español de la Universidad Autónoma de Chiriquí. Y este pensamiento iba guiándome, sobre todo, porque sentía que mis estudiantes de la Licenciatura en Español, en este desierto bibliográfico, requerían contar, al menos, con un texto orientador, básico para sus clases de literatura medieval. Pero pasó el tiempo y mil vicisitudes se me presentaron, hasta que decidí años atrás, reunir mis notas, investigar, releer muchos estudios y ponerme a escribir.

Después de no sé cuántos años (perdí la cuenta) tuve redactado lo que para mí es fundamental, cuando se trata de conocer las primeras producciones de una literatura, por lo demás tan nuestra; porque nuestra es la lengua en la que se ha vertido. Y no desmayé en este afán, pues en nuestro medio, pese a todos los adelantos tecnológicos, continuamos con carencias bibliográficas. Es difícil contar con textos que faciliten el estudio de una licenciatura en Español: No hay librerías especializadas,

es más, prácticamente no hay librerías en el amplio sentido de la palabra, donde adquirir obras literarias y estudios que nos ayuden a ahondar en ellas. Además, nuestras bibliotecas resultan escuálidas cuando se refiere a una bibliografía especializada y actualizada. Había que hacer el esfuerzo.

Cierto es que la docencia ocupa mucho tiempo dentro y fuera de la escuela, lo cual obstaculiza todo intento de incursionar en otros campos complementarios. Por ello, la elaboración de este libro fue avanzando poco a poco, hasta que en los tres últimos años, cuando me he dedicado más a la investigación con menos apremios, cobró impulso y pude darle término hace dos años. Luego anduvo por allí, esperando “ver la luz”, hasta que el Sello Editorial de la Vicerrectoría de Investigación y Posgrado lo acogió para darlo al lector.

En verdad, mi mayor motivación fue pensar en mis alumnos y sus dificultades para lograr un amplio y completo panorama de la literatura medieval española, y en la necesidad de encararlos, aunque fuese a través de una segunda mano (la mía), con los estudiosos más reconocido de esta literatura medieval. Pero este libro no excluye a las numerosas personas que aman la literatura, y también es mi deseo que encuentren aquí una lectura agradable y provechosa, por lo que también a ellos va dirigido este libro, que procuré escribir con tanta sencillez y amenidad como me fue posible.

Leidys E. Torre
Octubre 2017

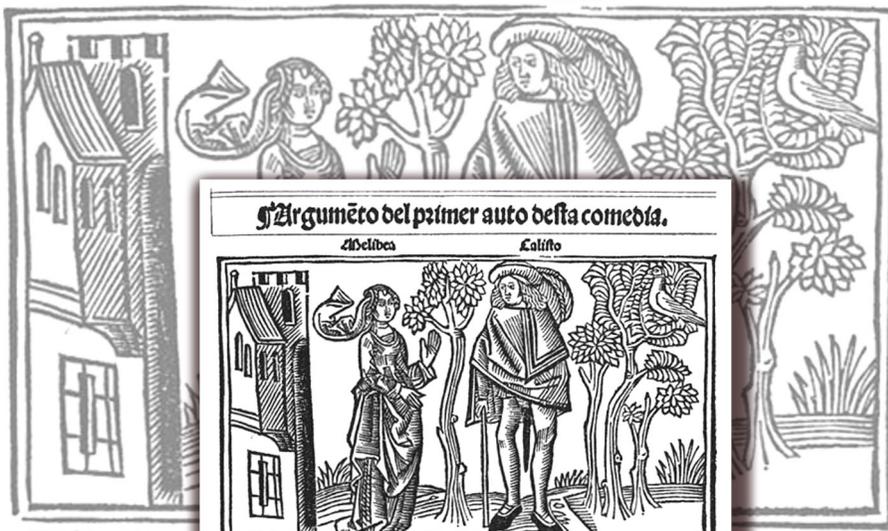
☼..... Índice☼

INTRODUCCIÓN	11
LAS JARCHAS MOZÁRABES EN LOS INICIOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA	15
EL POEMA DE MÍO CID, MONUMENTO DE LA ÉPICA JUGLARESCA ESPAÑOLA	23
LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA EN EL CONTEXTO DEL MESTER DE CLERECÍA	41
ALFONSO X, EL SABIO, EN EL DESARROLLO DE LA PROSA CASTELLANA	59
EL LIBRO DE BUEN AMOR Y EL ALIENTO HUMANO EN UNA OBRA MEDIEVAL	67
NACIMIENTO DE LA PROSA ARTÍSTICA; DON JUAN MANUEL Y EL CONDE LUCANOR	81
LOS ROMANCES VIEJOS, PARTE INMORTAL DEL ROMANCERO	93
LA LÍRICA DEL SIGLO XV Y SUS TRES GRANDES POETAS: SANTILLANA, MENA Y MANRIQUE	111
LA CELESTINA, DRAMA PRERRENACENTISTA	129
BIBLIOGRAFÍA	145

¶ Argumēto del primer auto desta comedia.

Melibeia

Calisto



¶ Argumēto del primer auto desta comedia.

Melibeia

Calisto



El intrado Calisto vna huerta empos d vn falcon suyo fallo ya Melibeia de cuyo amor preso comēcole de hablar: dela qual rigozofamēte despedido: fue para su casa muy sangustiado. hablo con vn criado suyo llamado sempromio. el qual despues de muchas razones le endereco a vna vieja llamada celestina: en cuya casa tenia el mesmo criado vna enamorada llamada elicia: la qual viniēdo sempromio a casa d celestina cō el negotio de su amo tenia a otro consigo llamado crito: al qual escondierō. Entre tanto q sempromio esta negociado con celestina: calisto esta razonando cō otro criado suyo por nōbre parmēno: el qual razonamiēto dura fasta q llega Sempromio z celestina a casa de calisto. Parmēno fue conosciado de celestina: la qual mucho le dize de los fechos z cosas.

a 1.

criado suyo
muchas razones
stina: en cuya
rada llamada
celestina con
go llamado crito: al qual
sempromio esta
razonando con
el qual razonamiēto
de celestina: la qual

empos d
bea de cu
blar: dela
fue para
o con vn
pues de
ada cele
a enamo
a casa d
o consi
a 1.

❖ Introducción ❖

He querido reunir en un volumen el producto de mi dedicación a lo largo de varias décadas, al estudio de la literatura medieval española, para compartirlo con mis alumnos de siempre: los de ayer, los de hoy y los que me destine el tiempo venidero. Ello no excluye el interés de que sea materia para otros lectores. Lo cierto es que sin dejar de lado el aspecto informativo en el desarrollo de cada tema, he volcado allí mi sensibilidad y mi particular manera de ver las obras, esas que lograron cautivarme desde aquellos años idos de mis estudios de la carrera en la Universidad Autónoma de México. Y aquí está, finalmente, el volumen para que cumpla su cometido en otros, pues en mí su finalidad está enteramente satisfecha: el deleite de la entrega en cada palabra.

La literatura española de la Edad Media está representada por las producciones literarias primigenias en nuestra lengua, las que con sus logros y sus debilidades, van conformando el basamento robusto en el cual se asentará toda la literatura posterior. Pero, sobre todo, constituyen el material con el cual es posible trazar la historia de cómo nuestra lengua despegó y se va haciendo más rica y cada vez más dúctil para la comunicación, en particular, para la creación poética, además de que permite captar el palpitar del ser español, a través de esos primeros siglos de formación.

No es extraño que esta literatura se inicie con textos líricos de índole popular. El pueblo siempre ha cantado y contado, de modo que

en los inicios siempre está la manifestación literaria que se trasmite de boca a oído, la tradicional. Por otra parte, hay que advertir que el primer grito del recién nacido ya es de por sí una expresión subjetiva que surge del interior humano, e hilando fino, este sería el primer “planto”, la primera expresión lírica; por otra parte, lo que quizá nos haga considerar que primero se cantó y luego se contó. Independientemente de que esto sea motivo de polémica, hay certeza de que en España la lírica popular tradicional abre el sendero bien abonado de la creación literaria de este género no solo en territorio peninsular, sino en toda Europa. Habrá que esperar hasta el siglo XIII para contar ya con expresiones cultas. Desde entonces, marcharán lo culto y lo popular no pocas veces entrecruzándose en este manantial de la literatura española.

Este texto, al pretender constituirse en una obra de consulta, ha sido trabajado de modo que sea manejable, al mismo tiempo que dé referencia de los autores y obras más representativos del periodo medieval en España, partiendo de las jarchas mozárabes, hasta la obra que culmina esta etapa, anunciando el triunfo del Renacimiento: *La Celestina*.

Ojalá estas aproximaciones a los autores y textos medievales estén a la altura de las expectativas de quienes lleguen a leer este libro.



Visión de la literatura española medieval

*Estudio de los textos y autores
más representativos*





© El Consejo de Poesía, en la corte de Al-Hakam II , Califa de Córdoba.



Las jarchas mozárabes En los inicios de la literatura española

Aspectos generales

Durante siglos, los lectores y estudiosos de la literatura española recorrieron las páginas del monumental *Poema de Mio Cid*, convencidos de que tenían ante sí el texto literario de mayor antigüedad entre todos los que lograron conservarse en el agitado mundo medieval español. Sin duda, hasta 1948 constituyó una realidad que este poema estuviera en los inicios de la literatura española, por lo demás, imponente y grandioso.

El estudio de la literatura en lengua española se iniciaba, pues, con un poema narrativo sobre las hazañas de un héroe cristiano, con un poema épico juglaresco, dotado de pleno vigor y lozanía. Nada se había encontrado que pudiese atestiguar el nacimiento de la literatura española antes del siglo XII. No obstante, esta perspectiva cambió totalmente con el revolucionario descubrimiento de Samuel Stern en 1948.

El hebraísta Samuel Stern exhumó de una sinagoga de El Cairo un manuscrito con veinte poemas hebreos. Estos poemas tenían como particularidad sorprendente, que su última estrofa no aparecía, como las restantes, en hebreo, sino escrita en el romance de los cristianos que vivían en tierras de moros, en romance mozárabe, o sea, en un dialecto de raíz latina, el cual terminó siendo absorbido por el castellano. Se reconoció que dichos poemas encontrados por Stern pertenecían a un género lírico culto árabe, llamado moaxaja, inventado por Muqaddam al-Qabrí, un poeta cordobés, el poeta ciego de Cabra, de quien no se puede asegurar, a ciencia cierta, si era árabe o mozárabe.

Según Margit Frenk (1966), la moaxaja como género poético

exigía que sus estrofas estuvieran escritas en árabe clásico (también las había escritas en hebreo clásico), salvo la última, la cual debía plasmarse en árabe vulgar o en romance de los cristianos. Esta estrofa que remataba la moaxaja, escrita en lenguaje vulgar, se llamó jarcha. Por otro lado, la jarcha resultaba la parte esencial de la moaxaja, era su punto de partida y su “sal, ámbar y azúcar”; sobre ella se construía este tipo de poema.

Desde el siglo IX, cuando se incorpora a la poesía árabe la moaxaja como género poético, aparecen en la escritura las jarchas; mas todo hace suponer que las escritas en mozárabe eran cancioncillas que, desde antiguo, entonaba el pueblo cristiano en tierras de moros, las cuales fueron recogidas por los poetas árabes y hebreos, empezando por el inventor del género mencionado (Muqaddam o Moccadam), *debido* a su gracia y alto valor connotativo. Sin embargo, no se puede descartar el hecho de que poetas cultos pudiesen haber escrito jarchas, imitando el carácter de esos cantares del pueblo.

Hemos de suponer, pues, que las jarchas en romance las tomaban los poetas árabes y hebreos (los hebreos aprendieron a cultivar la moaxaja árabe; por ello no extraña que las 20 primeras moaxajas descubiertas estuvieran escritas en hebreo y su estrofa de remate, en mozárabe) de la tradición viva de los cristianos, del pueblo español, que es su verdadero autor.

Los inicios de esta tradición de una lírica popular que nos deja como legado lo que conocemos como jarcha, se pierden en el tiempo. Se habla eso sí de que la más antigua conocida es de 1042 (aquella cuyo primer verso es: “Tanto amar, tanto amar”), por la circunstancia de que su autor, Joseph, el Escriba, la dedicó a dos hermanos y uno de ellos murió ese año, razón por la cual no pudo ser escrita después, si se considera que era costumbre no hacer dedicatorias a personas muertas. Pero bien pudo haber sido escrita uno o varios años antes. Lo cierto es que hasta

ahora resulta imposible determinar el momento exacto del nacimiento de esos cantarillos populares andaluces; pero sí es claro que anteceden a la épica. Además, importa considerar que “Entre 1042 y 1075 se han fechado las más antiguas muwashahas árabes con jarcha romance” (Frenk, 1985, p. 106).

El hallazgo de Stern acusa una importancia indudable, tanto en el terreno lingüístico como en el literario. En el primero, por ejemplo, como señala Manuel Alvar: “...de pronto, poseíamos el dialecto mozárabe, no en palabras aisladas (Aben Guzmán) o en términos científicos (Ben Joljol, Ben Albéitar, Ben Buclarix, el Anónimo sevillano, etc.), sino coherente dentro de un sistema lingüístico, válido para expresar el júbilo triunfal o los más tiernos sentimientos” (1970, p.4). En el ámbito literario, testimonia, por un lado, que la lírica más antigua conocida en Europa no es la de los trovadores, no es culta, no es la que escribió en Provenza Guillermo de Poitiers, no es de finales del siglo XI, como se creyó siempre, sino la poesía mozárabe, que es de carácter popular, de mediados del siglo IX, y por el otro, que la épica en España es posterior a la lírica.

Así, con este descubrimiento, la lírica europea se hace más antigua en medio siglo, no con la culta poesía trovadoresca provenzal, sino con la popular poesía primitiva española, con las jarchas mozárabes. Por otra parte, también revolucionó el asunto de los inicios de la literatura española, la cual retrocede un siglo, al no ser el Poema de *Mío Cid* el texto inicial, sino las jarchas. En consecuencia, los comienzos de esta literatura no están en la épica, sino en la lírica; ni empieza en el S. XII, sino que inicia casi un siglo antes.

La literatura española no nace, entonces, en tierras de Castilla; nace en tierras de moros. No se hace presente por primera vez ante nosotros con la vigorosa voz del juglar, sino con la voz lírica de una muchacha

enamorada: No nace siendo épica juglaresca, sino lírica de la más pura y alta creación del pueblo.

Después del descubrimiento de Stern, Emilio García Gómez, en 1952, dio a conocer veinticuatro jarchas más de moaxajas árabes y el propio Stern, un año más tarde, aportó otras 14 jarchas procedentes también de moaxajas árabes. Así, la literatura española cuenta con más de cincuenta poemitas mozárabes, que constituyen verdaderas joyas de una poesía primitiva, de una poesía pretrovadoresca perteneciente a una tradición oral, colectiva, a una escuela poética popular peninsular (la jarcha es una rama del tronco poético peninsular popular, tradicional, del cual proceden también otras ramas, como el villancico castellano y los cantares de amigo gallegoportugueses).

Las jarchas son poemitas no solo de gran valor histórico, sino de extraordinario valor estético. Muy ardua ha sido la labor de transcripción y modernización de estos textos poéticos, que han encarado con acierto, filólogos tan notables como Ramón Menéndez Pidal, Rafael Lapesa, Cantera, Alarcos Llorach, García de Diego, Corominas y el mismo Stern. Por supuesto que de sus esfuerzos han resultado interpretaciones diversas; pero gracias a ellos, salvamos el escollo lingüístico y podemos llegar a una apreciación de esta poesía.

Ofrecemos aquí algunas de las jarchas que aparecen en el libro de Margit Frenk (1966) *Lírica hispánica de tipo popular*, por lo que resulta necesario anotar lo que dice esta autora sobre la procedencia de los textos, de las versiones e interpretaciones:

Para el texto de estas 20 jarchas mozárabes me he basado en la admirable edición de Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Hargas un irhe Deutung*, Tübingen, 1960, que reúne las diversas lecturas e interpretaciones que se había dado a cada jarcha antes de 1960. Escojo en cada caso la

versión e interpretación que me parece más convincente, introduciendo algunos cambios propuestos por Menéndez Pidal y, más recientemente, por Rafael Lapesa. Uso la grafía inglesa sh para el sonido s y ch para y (p. 3).

Jarchas mozárabes

Transcripción

Descuand meu Cidillo vienid
—itan bona albishara!—
como rayo de sole yéshed
en Wad-al-ha hachara

Traducción

Desde el momento en que viene mi cidillo
—¡oh, qué buena nueva—
como un rayo de sol sale
en Guadalajara.

(Jarcha No. 3)

Non dormireyu, mama,
a rayo de mañana.
Bon Abu-l-Qasim,
La fache de matrana

No dormiré, madre,
al rayar la mañana.
El buen Abu-l-Qasim,
la cara de la aurora.

(Jarcha No. 36)

¿Qué faréi, mama?
Meu al-habib est ad yana.

¿Qué haré, madre?
Mi amado está a la puerta.

(Jarcha No. 14)

iMamma, ayy habibi!
So l-chumella shagrellah,
el cuello albo
e bokella hamrellah.

Madre, ¡qué amigo!
Bajo la guedejuela rubia,
el cuello albo
y la boquita roja.

(Jarcha No. 33)

Gar si sos devina,
e devinas bi-l-hagg,

Puesto que eres adivina,
y sabes adivinar la verdad,

garme cuándo me vernad
meu habibi Ishaq.

dime cuándo me vendrá
Mi amigo Isaac.

(Jarcha No. 2)

Como si fiyuelo alieno,
no más adormes a meu seno.

Como si fueses hijito ajeno,
Ya no te duermas más en mi seno.

(Jarcha No. 7)

¿Qué fareyu, ou qué serad de mibi,
habibi?
¡Non te tuelgas de mibi!

¿Qué haré yo o qué será de mí,
Amado?
¡No te apartes de mí!

(Jarcha No. 16)

Al-sabah bono,
garme don venis.
Ya lo sé qui otri amas,
a mibi non queris.

Alba hermosa,
dime de dónde vienes.
Ya sé que amas a otra ,
y a mí no me quieres.

(Jarcha No. 17)

¡Tant› amare, tant› amare,
habib, tant› amare!
Enfermaron welyos, ¡guay Deus!
e duelen tan male.

¡Tanto amar, tanto amar,
amado, tanto amar!
Enfermaron mis ojos, ¡ay Dios!
y duelen tanto.

(Jarcha No. 18,
con fecha de 1042)

Vénid la Paca
ied yo, sin elu
¡Com› caned
meu corachón por elu.

Viene la Pascua
¡y yo, sin él!
¡Cómo arde
mi corazón por él.

(Jarcha No. 5)

Carácter de las jarchas

Como es fácil advertir, estos cantarillos andalucíes, son poemitas monoestróficos, monólogos de un extraordinario encanto. Ellos constituyen la expresión cándida de una muchacha enamorada, cuya voz suena, a veces, angustiada, desesperanzada, temerosa; y otras, alegre, gozosa o anhelante. Ella tiene siempre una confidente, que es, a veces, su madre, su hermana o una amiga, frente a la cual dirige a su amado, generalmente ausente o desdenoso, sus notas más intensamente líricas.

El tema de estas composiciones es, pues, el amor. La mayor parte de ellas nos descubren el amor virginal, aunque algunas rebosan malicia, gracia y una que otra, sensualidad. El amor que la joven enamorada experimenta se da de tal manera en el poema, que para su configuración solo ha bastado el puro sentimiento. No hay recreaciones de paisajes; todo ocurre en el recinto interior, de donde afloran esenciales emociones.

Buena parte de las jarchas son quejas por la ausencia o infidelidad del amado, por lo que el tema del amor triste, dolorido o angustioso es el predominante; pero también, aunque en menor proporción, podemos leer algunas que constituyen expresión de júbilo, de sorpresa ante la presencia inesperada del joven causante de tanta inquietud interior, así como las que, simplemente, expresan, con intensidad, la visión que de él posee la joven.

El canto de la doncella enamorada, por lo general, se vierte en todo tipo de versos, desde los bisílabos hasta los decasílabos; no obstante, los más frecuentemente empleados son los hexasílabos, los heptasílabos y, sobre todo, los rítmicos octosílabos. Este canto se matiza con abundantes interjecciones, con interrogaciones y exclamaciones, con múltiples repeticiones, para hacernos sentir toda la emotividad cristalina de la joven. Pese al empleo de estos recursos poéticos y de algunas metáforas y símiles, podemos afirmar que las jarchas aparecen casi desnudas de

recursos retóricos, libres de adornos. Su modo de expresión es más bien directo, pero sugerente y altamente connotativo.

Con rima asonante o con la predominante consonancia de sus versos, con esa brevedad de síntesis perfecta que abre el camino a una multiplicidad de interpretaciones, las jarchas nos ofrecen viva muestra de cuán alta y cristalina es la expresión popular.

Sin duda, estas canciones que hoy podemos disfrutar gracias a la sensibilidad de poetas árabes y hebreos, quienes las tomaron de la tradición oral de los cristianos que con ellos convivían en el Al-Andaluz, pertenecen al género más característico de la primitiva lírica europea en lengua vulgar: la canción de amor femenina.

Al leer las jarchas junto a tantos villancicos y canciones de amigo gallegoportuguesas y castellanas, tan hermanados entre sí, podemos advertir cuán auténticamente valioso es el manantial de la poesía tradicional primitiva española, un manantial cristalino, puro, pleno de esencialidad y de natural sentido humano.



..... ❁

El *Poema de Mio Cid* en el contexto de la épica juglaresca española

En el panorama de la poesía épica juglaresca española, reveladora de las tensiones de un pueblo que se iba configurando en las contiendas entre reyes, condes y nobleza castellanos, así como en la pugna por expandirse y afirmarse en el ámbito geográfico que le fue restado con la invasión musulmana, se erige imponente, desde el siglo XII, un primer poema conocido, el *Poema de Mio Cid*.

En efecto, en un complejo mundo de traiciones y venganzas, de valentía y arrojo, propiciatorio de lo heroico y lo magnífico, el mundo de la épica, emerge en Castilla este poema, impregnado del carácter, del espíritu de la gente de ese reino, para situarse en los inicios del género, no por ser el primero cultivado, sino el de mayor antigüedad que se conserva.

La actividad creadora en España en torno de asuntos épicos, seguramente de antecedentes germanos si seguimos las afirmaciones de Menéndez Pidal (1962), ya que estos pueblos invasores de los territorios de la Roma imperial, mismos que se asentaron en toda Europa, acostumbraban poetizar sus hazañas; pero emanada de la realidad de la época, de las condiciones específicas de la vida en aquellos momentos, tuvo que ser intensa. No obstante, lo que ha llegado hasta nosotros es numéricamente irrisorio, sobre todo si se compara, por ejemplo, con las muestras de la épica francesa, las que al decir de A.D. Deyermond (1979), suman más de un centenar, frente a las de nuestra épica, que solo llegan a un número de tres y, además, incompletas: el *Poema de Mio Cid*, conservado en una copia manuscrita de Per Abbat del siglo XIV, al que le faltan las primeras páginas (esta carencia la han suplido apoyándose en

la *Crónica de Veinte Reyes*) y, seguramente, las últimas; las *Mocedades de Rodrigo*, poema también incompleto, que debió haberse compuesto en la segunda mitad del siglo XIV, y *Roncesvalles*, del que apenas existe un fragmento de cien versos de un manuscrito también del siglo XIV, que como en el caso de El Cid, no es el original ni consigna la fecha de su composición, la cual se establece a finales del siglo XIII.

Los medievalistas insisten en que la mayoría de los poemas épicos en España se perdieron, quizás, entre otras cosas, porque se entregaron a la actividad juglaresca de divertir, entretener y hacer llegar esas creaciones a amplio auditorio de distintos lugares como un medio noticioso, sin tener el cuidado de guardar copias de ellas. Empero, se asegura la existencia de algunos de esos poemas perdidos, gracias a las crónicas y los romances.

Las crónicas medievales, como la *Ghotorum* o *Seudoisidoriana*, fechada entre los años 860 y 930; *la Najerense*, de 1160; *la Primera Crónica General de España* del S. XIII, atribuida a Alfonso X, el Sabio, entre otras, se sirvieron, tan acertadamente, de la literatura épica para trazar la historia medieval española; pero con tal respeto por la poesía, que no solo prosificaron varios cantares o los resumieron, al punto de ofrecernos el asunto de ellos, sino que, algunas veces, llegaron a incorporar versos de esos poemas que se perdieron. En cuanto a los romances heroicos, precioso legado de los cantares de gesta, si seguimos, primero, los señalamientos de don Manuel Milá y Fontanals (1874) en cuanto a que el origen de estos romances están en las gestas castellanas y, segundo, las concepciones del ilustre filólogo medievalista don Ramón Menéndez Pidal (1968), quien asegura este mismo origen, merced a la memoria popular, que guardó los fragmentos más gustados, los más intensos de las gestas y los transmitió por separado de boca a oído, es preciso aceptar que dichos romances constituyen una fuente inapreciable

para la reconstrucción del panorama de la épica española.

Contamos, pues, con esas dos fuentes, las crónicas y los romances, para no dudar de que corrieron por España no menos de siete cantares antes de la aparición del *Poema de Mio Cid*, así como dos posteriores y cuatro coetáneos.

Los poemas épicos juglarescos y su cronología

Antes, mucho antes de que se erigiera en reino y produjera un héroe en el que se sintió reflejada como pueblo, el Cid Campeador, ya Castilla había incursionado en la actividad épica, que cesó hacia el siglo XIV. Inevitable es seguir el recorrido de este género poético que lleva el nombre de juglaresco, porque si bien hubo un poeta individual como primera mano, fueron los juglares de gesta los que en su preciosa actividad transmisora, rehicieron esos poemas en el momento en que los recitaban en todos los lugares donde iban a ejercer su oficio. Y este recorrido de las gestas es preciso hacerlo siguiendo las cuatro etapas que Menéndez Pidal (1962) señaló para ofrecernos el panorama de las gestas castellanas, que incluye tanto los poemas perdidos, como los que atestiguan su existencia por haberse conservado, en alguna medida.

La primera etapa: Llega hasta la aparición del *Poema de Mio Cid*. Es la etapa primitiva. Incluye poemas cuyo tema común es el de las traiciones y venganzas entre miembros de la alta nobleza, condes, reyes castellanos.

El primero de los poemas de esta época, discutida su existencia, pero defendida por los filólogos españoles, es *el Cantar de Rodrigo o la pérdida de España*, el cual debió versar sobre la invasión musulmana y la destrucción del Imperio visigótico. Este cantar se relaciona con algunas leyendas, como la que se refiere a la ambición desmedida de Rodrigo, último rey visigodo, que lo llevó a romper con la tradición de resguardar

la mansión cerrada de Toledo, en la que solo encontró, en vez de ricos tesoros, unos pergaminos que anunciaban la invasión de los musulmanes, así como la leyenda que versa sobre la seducción o violación que Rodrigo comete contra doña Florinda, la hija del conde don Julián, producto de una pasión inmoderada, y la venganza del padre que lo conduce a abrir las puertas de España a los musulmanes.

Los restantes cantares de esta época son: *Fernán González*, el primer conde castellano, quien liberó Castilla del yugo de León y quien, según la leyenda, logró la independencia de su condado por la venta de un caballo y un azor a su rey, don Sancho I, rey de León; el cantar de *Garci Fernández o cantar de La condesa traidora*, atestiguado en un resumen que aparece en *la Crónica Najerense y en la Primera Crónica General de España*, se refiere al destino de este conde castellano, hijo de Fernán González, quien sufre el adulterio de su primera esposa y cae muerto por la intervención de la segunda, a la que debido a su pasión por el jefe moro Almanzor, no le bastó matar al esposo, sino que también intentó quitarle la vida a su propio hijo, lo cual no logra; pero sí, su propia muerte, cuando tomó por equivocación el brebaje que había preparado para el joven; el cantar de *Los siete Infantes de Lara*, que se refiere a sucesos acaecidos en la época de Garci Fernández, correspondientes al siglo X, sucesos que tienen que ver con la historia de la traición de Ruy Vásquez, quien incitado por su esposa, la intrigante y vengativa doña Lambra, herida aún por la muerte de su primo el día de su boda a manos de uno de los Infantes, logra con engaño el cautiverio de su cuñado, Gonzalo Gustios y ordena la muerte de sus siete sobrinos, quienes son vengados por el hermanastro Mudarra González, hijo de la hermana de Almanzor y el cautivo padre de los Infantes muertos; el cantar del *Infante don García*, sobrino de Garci Fernández y último conde de Castilla, muerto por el traidor don Vela y vengado por Sancho el Mayor

de Navarra; el cantar de *Los hijos de Sancho el Mayor de Navarra*, cantar que se refiere a la acusación de adulterio que sufrió la esposa de este rey por boca de uno de sus hijos, la defensa que de ella hace su hijastro Ramiro y versa también sobre cómo Ramiro pasa a ser el primer rey de Aragón y Fernando, el hijo bueno, el primer rey de Castilla, gracias a la herencia que les dejó su padre y que como castigo no recibió don García, el que infamó a su madre; el cantar de *Sancho II en el sitio de Zamora*, que se refiere ya a hechos inmediatamente anteriores a los que narra el *Poema de Mio Cid*, puesto que se habla sobre la ambición que lleva a Sancho II de Castilla a despojar a su hermano Alfonso del reino de León y a su hermana Urraca del reino de Zamora, contienda esta última donde pierde la vida asesinado este hijo de Fernando I, que no supo respetar lo heredado de sus hermanos.

La segunda etapa: Este periodo comprende de 1140 hasta 1236. Se caracteriza por la influencia francesa en temas y en el alargamiento de los cantares. Pertenecen a ella: el *Poema de Mio Cid*, que la inicia; el cantar de *La mora Zaida y Alfonso VI de Castilla*, que relata los amores de este rey con una princesa mora toledana; el cantar de Roncesvalles, poema sobre la derrota en *Roncesvalles* sufrida por Roldán, el caballero que comandaba la retaguardia del ejército de Carlomagno, cuando se retiraban hacia Francia, después de la victoria de Zaragoza, y sobre el impacto que ello ocasionó en Carlomagno y los suyos, cuando encontraron muertos a Roldán y a toda la retaguardia; *el cantar de Bernardo del Carpio*, un héroe que se ha visto como creación del sentimiento nacionalista, más que personaje real, pues se le atribuye la victoria de Roncesvalles y no a los sarracenos, como lo señalaban los franceses; *el cantar de La peregrinación del Rey de Francia Luis VII a Compostela*, el cual revela las vicisitudes de este rey y su recorrido por el camino de Santiago hasta

llegar a la catedral de Compostela, donde reposan los restos del apóstol Santiago.

La tercera etapa: Ocurre entre 1236 y 1350. Se le llama época de prosificación o lucha de escuelas, ya que sucede cuando surge la escuela poética de Clerecía, que atrae a buena parte del público de gestas con sus narraciones de temas religiosos. Es el momento en que se intensifica la labor de poner en prosa los cantares ya existentes e incluirlos en las crónicas, por lo que no aparece aquí ningún cantar nuevo, solo refundiciones y nuevas versiones de los mismos cantares.

La cuarta etapa: Es la época de decadencia, cuando ya las gestas no mueven mucho público, sobre todo, porque atraen más los relatos poéticos de mayor brevedad e intensidad: los romances. En esta etapa, los cantares tienden a introducir elementos fantasiosos. De este periodo nos quedan *Las Mocedades de Rodrigo*, sobre el Cid joven y la prosificación del *Cantar del Abad Juan de Montemayor*, históricamente falto de verdad, inverosímil, pues narra el juglar cómo el Abad al verse perdido en batalla por el inminente triunfo de los moros sobre su ejército, manda que le den muerte a mujeres y niños en la ciudad donde él gobernaba, para que no cayeran en manos de los enemigos; pero al final logra salir victorioso, por lo cual regresa con sus caballeros, todos invadidos por gran pena y doliéndose del destino de hijos y esposas; sin embargo, al llegar a la ciudad se encuentran con la buena nueva de que todos han resucitado.

El Poema de Mío Cid

Al hacer el recorrido por la ruta de la poesía épica juglaresca y advertir que, prácticamente, solo contamos con el Poema de Mío Cid como muestra de la extraordinaria labor creadora de los juglares, no podemos sentirnos defraudados, pues este cantar suple, en buena medida, la

pérdida de todos los demás, en tanto conjuga la realidad histórica con los valores estéticos, con tanto acierto, para constituirse en un verdadero monumento capaz de alumbrar la esencia poética de su género.

Este poema, surgido seguramente muy cerca de los hechos que narra, aunque mutilado en parte, pero restituidas esas partes tomando como base la *Crónica de Veinte Reyes*, ha llegado hasta nosotros gracias a la labor de un copista, Per Abad, hecha casi dos siglos después de las fechas de su creación (1307).

La pérdida de versos que experimentó este poema es evidencia de la mejor suerte que solía correr la poesía oral en una época histórica difícil, de acomodo, de formación, cual fue el momento heroico español; no obstante, la ausencia de los fragmentos no le resta su grandeza. Por otra parte, constituye un dato esclarecedor del fenómeno de la dinámica de la labor juglaresca, el hecho de que se considere el Poema del Cid no como producto de un solo juglar, el de Medinaceli, en 1140, como apuntó primero Menéndez Pidal (1962), sino también obra de uno que le antecede, el de San Esteban de Gormaz en 1110, como indicó el medievalista, finalmente.

Contamos con el *Poema de Mio Cid* como testimonio poético del pueblo castellano sobre la fama de un valiente, hábil y singular guerrero en el que se sintió retratado. Este poema está aquí con sus 3,730 versos de rima asonante y métrica irregular (tiradas de versos anisosilábicos), estructurado en tres cantares: “El destierro”, “Las bodas” y “La afrenta de Corpes”, los cuales representan tres momentos significativos en la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, personaje que sale de la historia, trascendiéndola, para situarse en el ámbito eterno de la poesía.

La historia de este caballero, fijada en los tres momentos más relevantes: el recobro del honor, la pérdida y nuevamente el recobro, se refiere a los conscientes esfuerzos de un hombre por afirmarse en su

condición de hombre de bien, vale decir, de hombre de honor. Estos tres momentos, si bien sirven para ofrecernos la imagen de gran dignidad del hombre de Castilla, también son importantes para descubrimos un mundo feudal de un carácter nuevo, con una nueva clase: la nobleza guerrera.

El Cid representa perfectamente esta nueva nobleza, cuyo modelo de vida está basado en el heroísmo; pero, sobre todo, en la virtud. Esta nueva nobleza cobra preponderancia en el terreno social, sobre la vieja nobleza, la de León, cuyos exponentes son los infantes de Carrión, los que ofrecen una imagen de degradación en el Poema. Tal parece que el poco favor que les hace el juglar a los Infantes, al caracterizarlos de una manera negativa, apunta a la debilidad que experimentaba esta nobleza cerrada, tendiente a desaparecer, para dar paso a la nueva nobleza, fuerte, vigorosa, democrática, altiva, capaz de emparentarse con reyes. Pero tampoco hay que dejar de considerar lo que apunta Spitzer (1980) cuando dice: “El Cid no tiene enemigos nobles y heroicos como Aquiles, Sigfrido o Roldán. Pero nótese que el Cid, a diferencia de otros héroes épicos, es un héroe-modelo, comparable con Carlomagno más bien que con Roldán, y el modelo no puede tener otro adversario que el no-modelo, el antimodelo, lo innoble” (p.65). Y lo innoble son los Infantes.

Los tres momentos significativos de la vida del Cid que hemos señalado tienen una relación estrecha con las acciones fundamentales: las bodas, la afrenta de Corpes y las jurídicas venganzas de las Cortes de Toledo. Estas tres acciones núcleos se amplían con otras más pequeñas anteriores y posteriores a ellas, como la desgracia del destierro, la miseria del Cid, “los lentos progresos de su gloria”, la codicia de los de Carrión, el restablecimiento de la justicia. Tanto las acciones fundamentales como las que coordinan o abren sus perspectivas, se dan de manera directa, a través de las actuaciones de los personajes y a través de su habla. Todo ello se sucede en perfecta conjunción, para darnos a conocer la maestría

narrativa del juglar.

Por lo que se refiere a los tres cantares que componen este poema, no hay duda de su unidad de composición, aunque cada uno haga prevalecer un tono distinto.

El destierro

En este primer cantar, seguramente el juglar iniciaba su narración con los hechos referentes a los motivos que tuvo el rey Alfonso VI de Castilla para desterrar al Cid: las intrigas urdidas por envidiosos enemigos; empero casi de inmediato, ya en los primeros versos, advertimos que este infazón, a quien se le ha restado su honor, es un señor que goza de la consideración alta de sus vasallos, cuya lealtad nace de muy hondo y los impulsa a un acto solidario, a compartir el destino de su señor. Claramente lo enuncia en el poema Álvar Fáñez, cuando alza su voz, diciendo:

convusco iremos, Cid, por yermos e por poblados,
ca nunca vos fallarescemos qn cuanto seamos sano
convusco despenderemos las mulas e los cavallos
e los averes e los paños
siempre vos serviremos como leales vasallos

(Poema de Mio Cid, 1968, p. 4).

Así, despojado del señorío que lo sustentaba, la tierra de Vivar, Rodrigo sale a triunfar, apoyado en los suyos, sus vasallos. ¡Ni el destierro ha podido restarle su dignidad de señor ante su pueblo! Y esta colectividad con la que abandona Castilla, hace posible los triunfos en las acciones guerreras, las que discurren dentro del ámbito de lo real, de lo verosímil, porque Rodrigo no es un ser fabuloso que lucha solo, es un hombre que combate con su mesnada, que fía su suerte en su estrategia, en la valentía de las espadas que acompañan a la suya. Y de este modo, va convirtiéndose en un héroe, pero en un héroe humanísimo, apegado a

Los dos últimos versos bastan para evidenciar la profunda sensibilidad del héroe. Este cuadro plástico trazado por el juglar es anunciador de la calidad humanísima de quien va a enfrentar su suerte con valentía y arrojo.

Los tonos líricos y también dramáticos se hacen presentes en este primer cantar, animado por las luchas heroicas. Símbolos, metáforas e imágenes extraídas de un mundo concreto, inmediato, sirven al poeta para hacer vívidos aquellos momentos en que los sentimientos afloran intensamente. Así en el instante en que el Cid tiene que separarse de su mujer y de sus hijas, el narrador señala que la separación es como “arrancar la uña de la carne.” ¿Cómo no percibir la atinada forma gráfica de registrar la intensidad del dolor moral? También las exclamaciones subrayan las emociones de los personajes, las del juglar, y emerge así, por ejemplo, el éxtasis ante la contemplación de un amanecer luminoso, como en estos versos, quizás los de mayor altura lírica en el *Poema*:

Ya crieban los albores e vinie la mañana
ixie el sol, ¡Dios, qué fermoso apuntaba! (p. 30).

Está aquí la emoción ante el esplendor de un día hermoso que despunta y promete luz, triunfo en la batalla que se aproxima.

Aunque el dramatismo de los diálogos y el lirismo de tantos versos alientan este primer cantar, lo cierto es que él se hace, sobre todo, del material que constituye la enérgica narración guerrera, del relato de las batallas, de los triunfos ininterrumpidos. Y es allí donde, significativamente, como corresponde al mundo feudal, se fija el heroísmo del personaje central y la individualidad de los vasallos. También es en este cantar, donde se percibe que más allá de moverse por la necesidad material e inmediata del sustento, de luchar como lo dice el Cid por el

pan, se combate por la fuerza de un ímpetu interior, por el sentimiento heroico de la vida que invade profundamente al hombre. Y esta fuerza que impele al triunfo está en Ruy Díaz, quien cobra una formidable presencia y un valor personal; pero también se encuentra en cada uno de sus hombres. La exclamación del juglar resaltando la fiereza de los combatientes testimonia la existencia de ese heroísmo que los invade a todos:

¡Quá lidia bien sobre exorado arzón
mio Cid Ruy Díaz el buen lidiador;
Minaya Álbar Fáñez, que Corita mandó,
Martín Antolínez, el Burgalés de pro,
Muño Gustios, que so criado fo,
Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor,
Albar Albaroz e Albar Salvadorez,
Galín Garcíaz, el bueno de Aragón,
Félez Muños so sobrino del Campeador! (p. 46).

Esa entrega en batalla que emana de muy adentro determina que se diluya el fin material del héroe: el de obtener el pan, para dejar paso a la intención de lavar la honra.

Todas las victorias bélicas, narradas con un gran dinamismo, nos ofrecen el cuadro psicológico completo de Rodrigo, al mismo tiempo que destacan la calidad de los elementos que sustentan el cuadro de las interrelaciones entre los personajes en el mismo momento de su quehacer épico: lealtad, humildad, valor, coraje, respeto, perdón, sentido de vasallaje muy arraigado.

Las bodas

En esta parte del Poema, si bien continúa la narración bélica con el mismo ritmo ágil del cantar anterior, el juglar va llevando al Cid a su papel de conquistador. Las escenas épicas tienen que ver con la conquista de

Valencia, el nuevo señorío del Cid y la defensa que de su reino tiene que hacer una vez allí asentado. Sin embargo, contrario a lo que acaece en el primer cantar, en este, quizá como intento de equilibrio en el afán de ofrecernos un marco vital más completo, lo más relevante no es la narración de las batallas, sino los aspectos que hablan de la intensidad emotiva emanada de acciones felices: la consolidación de la fama, la reconciliación del rey con el Cid, la innegable condición de “señor feudal”, las bodas de las hijas.

Todo este complejo de buenas nuevas fluyen sin abandonar la sobriedad narrativa; no obstante, este cantar adquiere tonalidades distintas del cantar primero, más emotivas, menos viriles, pero igualmente espléndidas. El encuentro con su rey, que representa la reconciliación, aunque Rodrigo jamás dejó de ser fiel vasallo, muestra palpablemente cómo aprovecha el juglar los momentos para emocionar al oyente, conduciendo el relato a la raíz del sentimiento:

Con los hinojos hincados permanecía el Campeador:
“¡Merced os pido, mi señor natural
“imploro vuestro favor, así, de rodillas
“y quiero que lo oigan cuantos aquí están!
Dijo el rey: “así lo haré con toda mi alma y todo mi corazón;
“aquí os perdono y os devuelvo mi favor
“y os doy acogida en todo mi reino desde hoy. (p. 121).

Este poema bien hubiese podido cerrar aquí con esta gran fiesta que tuvo lugar para todo el reino de Castilla, con el “perdón” a su héroe y a todos los que con él se desterraron; pero el juglar estaba animado por el afán de hacer más relevante la estatura del héroe y por ser fiel a una visión de la vida donde el infortunio sienta sus bases en la parte más sensible del hombre, para sacudirlo, pero también para robustecerlo. Por eso se inventa la relación con los infantes de Carrión, con la cual se

El juglar narra todo el pasaje resaltando la profunda serenidad y gallardía del conquistador de Valencia.

El poeta venía preparando, desde el cantar anterior, a su héroe para que afrontara este momento amargo. El Cid presintió algo negativo en el enlace de sus hijas con los Infantes y se negó a entregarlas. Esta posición asumida en “Las bodas” posibilita en “La afrenta de Corpes”, la postura más altiva y airosa que cabe en un señor feudal. El Cid no sale a vengar la infamia con sus propias manos, sino que dirige su queja al Rey, quien asume su responsabilidad de soberano convocando a cortes. En ellas el Cid hace gala de una estrategia de hombre prudentísimo, pues poco a poco va despojando a los Infantes de lo que le robaron, sin hacerlo directamente.

En este cantar, las Cortes de Toledo ofrecen amplias perspectivas para la captación de la atmósfera psicológica que anima a los hombres de la época. Allí se concentran dos fuerzas: la alta y vieja nobleza, soberbia, que agrede a los que considera inferiores y la guerrera, sostenida por el aprecio de su condición y el valor de su heroicidad. Entre estas dos fuerzas, se erige el Rey, asegurando la prevalencia de la justicia y el triunfo social del heroísmo, visión esta del soberano que continúa varios siglos después en España y que recrea deliciosamente Lope de Vega en *El mejor alcalde, el rey*.

Es evidente que el *Poema de Mio Cid* alumbró la vida de la época. Con un estilo sobrio, con una sencillez dentro de la cual caben multiplicidad de formas, de tonos y planos de plasmación estética, el autor ofrece una expresión poética alta, a partir de una realidad social vigente en aquel momento, pero plena de acontecimientos vitales. En él se nos lega un sentido nacional y el testimonio más vivo de la fama de un valiente y hábil guerrero que refleja los valores más loables en aquella época y en todas las épocas: el amor a la familia, la fidelidad inquebrantable, el

arruinará la casa
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja...
Idos. El Cielo os colme de venturas...
En nuestro mal, ¡oh Cid!, no ganáis nada.
Calla la niña y llora sin gemido...
Un sollozo infantil cruza la escuadra
de feroces guerreros,
y una voz inflexible grita: «¡En marcha!»
El cielo, el sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana.
al destierro, con doce de los suyos,
—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga.
A los terribles golpes,
de eco ronco una voz pura, de plata
y de cristal responde... Hay una niña
muy débil y muy blanca
en el umbral. Es toda
ojos azules; y en los ojos, lágrimas.
Oro pálido nimba
su carita curiosa y asustada.
—¡Buen Cid! Pasad...El rey nos dará muerte,
arruinará la casa
y sembrará de sal el pobre campo
que mi padre trabaja...
Idos. El Cielo os colme de venturas...
En nuestro mal, ¡oh Cid!, no ganáis nada.
Calla la niña y llora sin gemido...
Un sollozo infantil cruza la escuadra
de feroces guerreros,
y una voz inflexible grita: «¡En marcha!»
El cielo, el sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana.
al destierro, con doce de los suyos,
—polvo, sudor y hierro—, el Cid cabalga. (p.36)



© Manuscrito del siglo XIV de los Milagros de Nuestra Señora, Gonzalo de Berceo.



Los milagros de Nuestra Señora en el contexto de la poesía del mester de clerecía

A principios del siglo XIII, cuando aún no disminuía sustancialmente el ímpetu heroico y los cantares de gesta mantenían su vigencia entre el pueblo con todo su poder comunicativo, surgió un afán divulgador, mismo que había animado las creaciones de los juglares. Pero esta vez emanaba de un sector de la población: los clérigos, quienes hasta entonces habían desarrollado una importante actividad intelectual en latín, dirigida a un grupo humano cada vez más minoritario.

Clérigos eran en aquellos tiempos los hombres cultos. Francisco López Estrada (1970), al referirse al término clérigo en su acepción amplia, la que se le da cuando se trata de explicar el sentido aplicado a los hombres de la Edad Media, nos indica que:

Con ella se designa al hombre que recibió una educación que le dio esta conciencia de la función social e individual de la sabiduría, y que permanece en su ejercicio enseñando y aconsejando a los demás. El clérigo se caracteriza por su saber intelectual, a diferencia del caballero guerreador, que ejerce sobre todo la destreza en el uso de las armas (p. 207).

Es el aspecto del saber, pues, el que determina la definición. Los clérigos no solo se dedicaban a la Iglesia, sino también al estudio de las letras, las artes, la ciencia o la teología. Podía tratarse de caballeros o de verdaderos clérigos (en el sentido moderno). Su cultura era latino-clásica. Su trabajo, fuese erudito o literario, se tratara de traducciones, de recreaciones de textos u otros, se desarrollaba teniendo el latín como instrumento.

Estos “clérigos”, con el paso de los años y de los siglos, se

encontraban a finales de la alta Edad Media encerrados en un círculo muy pequeño. Sus obras únicamente podían leerlas quienes sabían latín; pero muy pocos lo conocían ya, pues el romance iba ganando más y más terreno como vehículo comunicativo. Por otra parte, también se producía el fenómeno de un manejo de la lengua clásica latina, con muy escaso dominio entre algunos de estos intelectuales.

Mientras tanto, urgía propagar entre las masas determinadas ideas (religiosas, filosóficas), para mantenerse dentro de los privilegios de clase. Y en el mejor de los casos, los clérigos necesitaban extender la influencia ideológica o religiosa a ese pueblo, de manera que el mismo pudiese hacer frente al influjo de la religión árabe y a la vida licenciosa imperante. El camino eficaz era la adopción de la lengua que manejaba el pueblo, la que utilizaban los juglares en su oficio poético-noticioso.

De esta manera, nace en este siglo XIII una expresión poética culta en lengua romance, en castellano, denominada Mester de Clerecía, para oponerla al otro oficio poético, al Mester de Juglaría. Comienzan así a correr paralelas y no pocas veces entrecruzadas, dos corrientes poéticas en España: la culta y la popular, que en su andar de siglos llegarán hasta la poesía contemporánea. Y comienza, por consiguiente, el abandono del latín como vehículo de la expresión literaria culta.

La segunda estrofa del *Libro de Alexandre*, obra representativa de este ministerio en el siglo XIII, reproducida por Luis Rius (1966), constituye una fuente precisa, directa, para advertir la clara conciencia que sobre su arte tenían los clérigos:

Mester traigo fermoso, non es de ioglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerezía,
fablar curso rimado per la quaderna-vía,
a sillavas cuntadas, ca es de gran maestría (p. 91).

Allí, en esos versos escritos con la forma poética adoptada por los de Clerecía, está claramente explicitada la oposición entre estas dos maneras de hacer poesía, centrada más bien en el carácter formal. La diferencia se refiere al mayor rigor métrico del Mester de Clerecía respecto al de Juglaría: el poeta de Clerecía aplicaba una métrica uniforme, regular, constante y una rima perfecta; el juglar, no.

El poeta de *Alexandre* deja entrever un desprecio hacia las formas desaliñadas, toscas del Mester de Juglaría y el aprecio que de sí mismo tenía el clérigo, porque podía contar las sílabas. Indudablemente, los procedimientos utilizados eran cultos. Se ufanaba de producir obras no populares.

Los juglares no tenían un metro establecido. El número de sílabas de sus versos variaba; los clérigos fijaron los suyos en 14 sílabas. Frente a la larga tirada de versos de los de Juglaría, los de Clerecía instauraban una estrofa con un número de versos fijos (cuatro). Y en cuanto a la rima, la asonancia de los poemas épicos juglarescos se convierte en consonancia monorríma en los del Mester de Clerecía.

El nombre empleado desde aquella época, para designar esa forma de este nuevo mester es el de cuaderna-vía o tetrástrofo monorrímo (estrofa de cuatro versos alejandrinos, es decir, de catorce sílabas, de rima consonante uniforme). Esta forma poética culta no es nativa; no es enteramente original de España. Deyermon (1979) nos dice que: “La nueva modalidad constituye, sin duda, una adaptación de una forma métrica que se daba en otras literaturas, entre las que se han mencionado a la francesa y a la latina” (p. 109).

Creemos que pese a ello, el trabajo del clérigo hay que apreciarlo como un esfuerzo creador que, por un lado, muestra cómo las formas

literarias cultas también se cultivaban como las populares en uno u otro lugar de Europa al mismo tiempo, o con algunos años de diferencia, ya como derivación, ya como producto de una misma necesidad humana. Y, por otra parte, nos permite intuir cómo bregaba un poeta sometido a las reglas para producir literatura.

En el siglo XIII, los poetas de Clerecía mantuvieron la regularidad de la cuaderna-vía en forma casi constante, sobre todo para los poemas religiosos, ya que en los demás se asoman a veces irregularidades métricas. En el siglo siguiente, el Mester de Clerecía adopta formas estróficas más variadas; ejemplo claro lo encontramos en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

Desde otro punto de vista, las diferencias entre los dos mesteres son poco significativas. Primeramente, aunque los clérigos aspiraban a llegar hasta las capas más bajas de la sociedad, y en buenas ocasiones no solo se sintieron juglares, sino que ponían en manos de estos sus composiciones, en verdad, las mismas estaban, sobre todo, destinadas a un público más selecto: el de los salones y refectorios. Pero sabemos también que los juglares, quienes cantaban fundamentalmente para un público popular, no pocas veces pisaron los salones de palacios para entonar su canto narrativo.

En cuanto a los temas, el Mester de Juglaría se inclinó por los épicos; los de Clerecía, por los religiosos. Sin embargo, al juglar no le fue ajeno el cultivo de temas religiosos (hay una poesía juglaresca no épica de fundamento religioso), ni al clérigo, el tema épico (hay toda una recreación del antiguo poema juglaresco *Fernán González* en cuaderna-vía). Las diferencias en cuanto a los temas, serían más bien de orden cuantitativo: predominio de temas épicos en los juglares y de los religiosos en los clérigos.

Donde se puede advertir una distinción un poco más marcada es en cuanto a las fuentes de creación. El Mester de Clerecía parte, esencialmente, de fuentes librescas: historias y libros sagrados; el de juglaría, de la vida misma. Empero, si leemos una obra como el *Libro de buen amor*, podemos advertir que sus fuentes principales, sin dejar a un lado los textos latinos, son las experiencias vividas por su autor. Y el mismo Gonzalo de Berceo nos hace sentir que su existir está en sus versos, aunque este vivir se encuentra en la devoción de una vida monacal, no en la vida cotidiana. Así, pues, no trataremos de separar demasiado estas dos maneras poéticas, la de Juglaría y la de Clerecía, ni concebirlas como dos estancos completamente aparte.

Esta poesía escrita en lengua romance, inspirada en obras latinas, animada por un propósito moralizador, divulgadora de temas diversos, de preferencia religiosos, y cuyos autores se esfuerzan por ofrecer una forma erudita y se ufanan de producir obras no populares, fue cultivada inicialmente, quizá, por un poeta, por Gonzalo de Berceo (hoy, aunque algunos críticos aseguran que con las obras de Berceo empiezan las producciones del Mester de Clerecía, no hay bases seguras. Pero lo más conveniente es considerar que sus obras y el *Poema de Alexandre* inician ese tipo de producciones).

Este escritor irrumpe en el siglo XIII con un nombre propio, para asegurarse el lugar de primer poeta castellano de nombre conocido en la larga lista de creadores que, desde entonces, se iría conformando con el correr de los años y de los siglos.

El quehacer de Berceo

Gonzalo de Berceo, un primer nombre de autor literario español, autor de una producción considerable, fue ignorado y olvidado durante siglos; pero, felizmente recuperado para la poesía en el siglo XIX, por poetas.

Los modernistas, en su afán de asimilar lo mejor de la producción nacional, en su revisión de las diferentes etapas literarias, se encuentran con la auténtica calidad de Berceo. Son ellos quienes, primeramente, lo redescubren para el mundo moderno y le testimonian su admiración, utilizando para ello, seguramente como el más caro homenaje, la misma materia con la que él cantó: la poesía. Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Ramón Jiménez, Darío, Antonio Machado, exaltaron entusiasmados la honda calidad de los poemas de Berceo. Max Aub en su *Historia de la literatura española* refiere que Machado, en “Mis poetas” lo retrata con gran fidelidad, recreando la imagen del hombre y del poeta, así:

El primero es Gonzalo de Berceo, llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
que yendo en romería acaeció en un prado,
y a quien los sabios pintan copiando un pergamino.
Trovó a Santo Domingo, trovó a Santa María
y a San Millán y a San Lorenzo y Santa Oria.
Y dijo: mi dictado no es la juglaría;
escrito lo tenemos; es verdadera historia.
Su verso es dulce y grave, monótonas hileras
de chopos invernales, en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y lejos, las montañas azules de Castilla.
Él nos cuenta el repaire del romero cansado,
leyendo en santorales y libros de oración,
copiando historias viejas, nos dice su dictado,
mientras le sale fuera la luz del corazón” (1974, p. 94).

Berceo, nuestro más antiguo poeta, no es solo un hombre, ni su gloria ser el primer autor de nombre conocido en la literatura española. Podemos decir que Berceo es su poesía y que esta mantiene la vigencia de las cosas que emanan de la verdad más absoluta de su autor, de su auténtico sentir. Resulta reconfortante que sea él quien abra una etapa de nuestra historia literaria, porque con toda la maestría de su técnica de hombre letrado, cuenta ante todo por amor, y su narración llega pura, diáfana a la parte más espiritual del hombre, para llenarnos de quietud y de ternura, para sobrecogernos de fe.

Gonzalo de Berceo, “poeta y peregrino”, se erige en el plano de la creación poética presentándonos la imagen del hombre que pareciera haber vivido, siempre y nada más, una ferviente existencia religiosa. Con pena, se puede advertir que no hay ese antes de ser religioso y el después es la muerte, seguramente posterior a 1252.

Lo poco que sabemos de Berceo lo dicen las escrituras eclesiásticas, que lo mencionaban ya como diácono en 1220, ya como presbítero en 1237; todo un administrador eclesiástico, obligado por su cargo a realizar frecuentes viajes. También tenemos algunas noticias relatadas por él en sus libros. Así sabemos por ejemplo su nombre, el de su pueblo y el del lugar donde creció:

“Gonzalo fue so nomne que fizo est’tractado;
En Sant Millán de suso fue de niñez criado,
Natural de Berceo, ond Sant Millán fué nado:
Dios guarde la su alma del poder del pecado” (Berceo, 1973, p. 420).

Igualmente, en la *Vida de Santa Oria, Virgen*, nos permite deducir que tuvo una larga existencia.

Quiero en mi vegez, maguer so cansado,
De esta sancta Virgen romanzar su dictado;
Que Dios por el su ruego sea mi pagado,
E non quiera venganza tomar del mi pecado (1973, p. 424).

De su nacimiento, la probabilidad de que tal acontecimiento hubiese tenido lugar hacia 1199, aunque para ser más exactos, se podría decir que en los últimos años del siglo XII.

Berceo, un nombre de poeta, una actividad eclesiástica, un convento (San Millán) y una obra poética. Esta obra solo en verso: tres vidas de santos (*Vida de San Millán de Cogolla*, *Vida de Santa Oria*, *Vida de Santo Domingo de Silos*), tres poemas marianos (*El duelo de la Virgen*, *Los Milagros de Nuestra Señora*, y *Loores a Nuestra Señora*), tres poemas religiosos (*El Sacrificio de la misa*, *Martirio de San Lorenzo* y *Los signos que aparecerán antes del juicio*) y tres himnos religiosos, resulta suficiente para conocer a Berceo en su calidad de hombre y de poeta.

Fue un hombre puro, lleno de humildad, de santidad y un poeta extraordinario en ese quehacer de verter al pobre castellano de su tiempo las fuentes de sus obras, fuentes escritas en el bajo latín medieval que él conocía bien, sometiéndose siempre a la regularidad métrica de la cuaderna-vía. Y es aún más eminente, por lograr una recreación poética de aquellos libros que le sirvieron de fuentes; por hacer una traducción de ellos que lleva impresa su estilo, su yo, su alma. Berceo da calor, vida a los materiales que maneja. Y aquellas fuentes se diluyen para ponernos frente a su tono íntimo de exquisito lirismo; a sus rimas brillantes, que se alzan sobre la monotonía del “tetrástrofo monorrímo”, para hacernos saborear su delicioso lenguaje.

El candor, la sencillez, la ingenuidad, el amor por lo cotidiano, son rasgos constantes en las obras de Berceo y contribuyen a que dichas obras se nos aparezcan teñidas de humildad, credulidad y paz de espíritu, todo lo cual convierte a Berceo en un poeta que transmite sosiego, tranquilidad espiritual a sus lectores.

Las obras de Berceo atestiguan el momento en que los poetas cultos, eclesiásticos, monásticos, comenzaron a abandonar el latín como vehículo literario y a preocuparse por propagar sus enseñanzas, su fe, fundamentalmente con manifiesto propósito moralizador, a través de la naciente lengua vulgar. Berceo está allí en estos tiempos, haciendo presente, más que cualquier otro autor de su siglo, su yo creador y la voz de su manera de hacer arte literario, producto de su época: el arte del Mester de Clerecía. Y en el conjunto de su obra resalta, poderosamente, un libro clásico de su autor y de este mester: *Los milagros de Nuestra Señora*.

Los milagros de Nuestra Señora

Resulta interesante advertir una serie de circunstancias sociales que pudiesen haber llevado a Berceo a loar a la Virgen María y a escribir sus milagros. Ya sabemos que era un hombre religioso y de gran fe, un autor centrado en su tiempo, un autor medieval. En su época, la religiosidad era parte esencial de la vida, y el misterio se sentía, estaba cerca, asomaba por los rincones de la realidad inmediata.

La Virgen María era parte del trasmundo, tan decidor en la vida de los hombres de la Edad Media. Su culto y su devoción tomaron cauce vigoroso con el correr de los siglos medievales, aunque en la época de Berceo se discutiera acaloradamente lo concerniente al aspecto de su virginidad.

En el momento en que la belicosidad merma un poco, hay tiempo para mirar hacia la mujer, para situarla en un lugar de consideración, para verla de otro modo. La Iglesia propició, en buena medida, esta nueva visión. Así, la Virgen Dolorosa de los primeros siglos de la Edad Media, pasa a convertirse en la Madre de todos los hombres, en la intercesora ante su justiciero hijo Jesucristo, por sus hijos humanos. Y los hombres de la Iglesia, quienes por lo general fueron los que encaminaron hacia las formas escritas la literatura en lengua vulgar, buscaron de inmediato la difusión de esa imagen de María Virgen. Surgió entre ellos esa necesidad de exaltarla poéticamente desde su condición de mediadora, como la Reina del cielo. Nace así la literatura mariana, insertándose en la tradición literaria medieval en romance, que fue en todas partes de Europa, de acentuado carácter religioso. Y en el arranque de ella misma en España, Berceo, con sus *Milagros de Nuestra Señora*, y en ellos, su fe y su amor sin límites por la Virgen.

En esta obra, el autor marcha al compás de la cuaderna-vía, a través de una introducción y veinticinco milagros, cuyas fuentes no se pueden precisar. No obstante, se sabe que esos milagros se leían fuera y dentro de España en libros devotos o poéticos. Así, Berceo tuvo que partir de un texto latino que los contenía.

Según datos que nos ofrece Amancio Bolaño e Isla (1971) ha sido Richard Becker quien más se ha aproximado a las fuentes de esta obra de Berceo, al encontrar un texto latino en la Biblioteca de Copenhague, que contiene en el orden de narración de Berceo, veinticuatro de los veinticinco milagros (el último milagro del texto de Berceo no aparece allí, pero tampoco aparecen en Berceo cuatro de los que contiene el texto latino; se los saltó). Con todo, el mismo Becker señala que este volumen no es la fuente de Berceo, sino otro muy relacionado con él.

Las referencias respecto del texto de procedencia de *Los Milagros de Nuestra Señora* no deben preocuparnos mucho. Sabemos que Berceo parte siempre de un libro latino, para escribir cada una de sus obras. Conocemos también que incluso con esa tendencia de seguir un texto único para una obra determinada, se toma ciertas libertades. No se ciñe estrictamente a su fuente: suprime, adiciona, sintetiza o amplía sin concesiones. Y con su particular manera de poetizar, sus versos van adquiriendo esa originalidad creadora más valiosa que aquella que se puede pedir respecto de un tema intocado, virgen.

No pretendamos encontrar en *Los Milagros de Nuestra Señora* una originalidad temática; no la hay, como tampoco la hay en las restantes obras de Berceo. Tratemos de encontrar en ese libro el aliento de una “escuela poética” y, un poco más allá, el arte de un poeta, la labor de un interpretador.

La introducción que escribió Berceo en esta obra, atestigua definitivamente la existencia de una vena lírica en el autor. En esa parte del libro, encontramos una detenida recreación de paisaje, la primera en la literatura española. Sin embargo, no por ser la primera aparece menos exenta de nervio, de belleza, de vida que la de aquellos poetas renacentistas como Garcilaso, Fray Luis de León, donde aparece la naturaleza en su máxima expresión poética. Entonces, la calidad de la descripción naturalista del paisaje que aparece en esta introducción, ya no se discute.

Resulta claro que Berceo, para elaborar ese elemento inicial de su libro, parte de la concepción tradicional del paisaje contenido en las retóricas latinas: el medio natural ameno, amable; el jardín o el bosque reluciente y armonioso. Pero plantado en este prado vivificador, está él, Berceo, el peregrino. Es el peregrino el que allí se encuentra, es

decir, el que anda por la tierra anhelante, sediento, cansado, libre de los estremecimientos íntimos y de los disfrutes más delicados del espíritu; pero el que ahora hace un alto en su andar, para percibir entonces, para siempre, los latidos de una vida plena.

Berceo, situado en este ambiente natural, va dibujándolo, captando los pequeños y dulces rumores, el canto, la luz, el color; todo lo admirablemente sensible y exquisito. Al mismo tiempo, va también comunicándonos las sensaciones que él experimenta frente a este deleite:

Daban olor soveio las flores bien olientes,
Refrescavan en omne las caras e las mientes,
Manavan cada canto fuentes claras corrientes,
En verano bien frias, en invierno calientes.
Avie hi grand abondo de buenas arboledas,
Milgranos e figueras, peros e mazedas
E muchas otras fructas de diversas monedas;
Mas non avie ningunas podridas ni azedas.
La verdura del prado, la olor de las flores,
Las sombras de los arboles de tempranos sabores
Refrescaron me todo, e perdí los sudores:
Podrie vevir el omne con aquellos olores (1973, p. 2).

Y no conforme, se desnuda, se desprende de su vestimenta, para asegurarse, rotundamente, la penetración de toda la bondad y toda la armonía de ese mundo feliz; para asegurar la fusión plena hombre-naturaleza.

La naturaleza vibra con un compás armónico y Berceo vibra con ella, se entrega a ella. No podemos encontrar, pues, una simple repetición de un tratamiento del ámbito natural hecho tradición, hecho convención.

Cierto es que hay gusto, placer al recorrer lo natural; pero más que eso, está allí el hombre, afirmando esa existencia natural que acciona sobre él, haciéndolo tomar otro giro más vital, más auténtico.

Pero Berceo no nos deja aquí. No nos engañemos. Berceo es transparente y su preocupación en esta obra es una: la de embriagarnos de fe, de su fe por la Virgen María y contagiarnos de ella. Entonces la recreación del paisaje por el paisaje mismo, aun con las vibraciones del hombre embriagado por ella, toma otro giro: Trasciende lo profano aparential, para situarse en el marco religioso. De este modo, ese paisaje natural resulta ser un paisaje alegórico, un paisaje interior exteriorizado en materia poética sensual, humana, pero tremendamente efectiva para el fin perseguido; su acción sobre el hombre, son las acciones del amor divino en el alma humana.

Nos percatamos de que el paisaje de Berceo tiene un valor simbólico de carácter místico, por su propio decir (el de Berceo). Entonces, de repente sentimos que con este poeta sucede un poco, salvando todas las distancias, lo que acontece con San Juan de la Cruz; esto es, el manejo de versos terrenos, de lenguaje terreno y sensaciones de éxtasis humano frente a lo terreno, como recurso inevitable para la expresión de éxtasis suscitado por el misterio del amor divino, en una poesía que, al fin y al cabo, es de este mundo.

En San Juan de la Cruz, Dios lo ha invadido todo, lo ha penetrado todo: el alma del creyente y del poeta. Entonces la magia de la misma poesía parece emanar de Él. Con ello, traspasa también nuestra alma, que se queda igualmente suspendida. A Berceo, la Virgen, el amor que él le profesa y la convicción de su “gracia” en el merecimiento de la vida eterna, lo han “tocado” interiormente, lo han hecho intuir, y en ese camino, experimentar en un juego de poesía y fe, de sensualidad y espiritualidad,

de narración y lirismo, los disfrutes posibles que se consagran al amador mariano.

Berceo ofrece, entre la imagen y su dilucidación, el sentido último de su prado, la significación de cada uno de sus signos naturales, como signos ultraterrenos de bendición, alegría y plenitud eternos, por obra del amor de María Virgen. Con ello une, en una existencia armoniosa, lo natural y lo sobrenatural, y aunque no nos suspenda como San Juan, sí nos conmueve.

Todos los aciertos poéticos que podamos advertir en esta introducción preñada de lo alegórico, insinúan, de inmediato, lo que Berceo hará con las palabras, lo que adoptará como posición frente a los materiales que maneja y a la intención divulgadora de la fe que lo mueve. Entre esta introducción y los veintisiete milagros que narra, hay una relación estrecha, entre otras cosas, porque en ella, en la introducción, el poeta se ha desnudado, ha evidenciado su propio milagro, para hacernos sentir que es capaz también de narrar los milagros que han obrado en otros.

Desde esta parte inicial de *Los Milagros de Nuestra Señora*, Berceo se incorpora a su propia poesía, a su poetizar. Allí alza la presencia firme de su yo como uno de los rasgos de estilo más sobresaliente. Su presencia aparece llenando de seguridad, de certeza, de verdad irrevocable, lo narrado. Con ello también tenemos la oportunidad de experimentar la sensación más vital en su poesía: directamente afectos, sensibilidad; todo un mundo lleno de afectividad.

Berceo se dispone a escribir los milagros para los hombres, no sin antes dejar de traslucir su humildad y lanzar su alabanza a la Virgen:

“Quiero en estos arbores un ratiello sobir,

E de los sos miraclos algunos escribir,
La Gloriosa me guie que lo pueda complir,
Ca yo non me trevria en ello a venir.

Terrélo por miraculo que lo faz la Gloriosa
Si guiarme quisiere a mi en esta cosa:
Madre plena de gracia, reyna poderosa,
Tu me guia en ello, ca eres piadosa” (1973, p. 10).

No obstante, es por su boca, vale decir, por su pluma, que los milagros de la Virgen obtendrán su forma poética. Así, con la sencillez, la alegría, la ternura y modestia de su alma, de su mundo interior, va descubriendo una galería de pecadores que aseguran su salvación con un mínimo de devoción o súplica a la Madre de Dios.

Los milagros que narra Berceo son verdaderos ejemplos para el cristiano; siempre encierran una enseñanza. Casi todos terminan con un comentario del narrador y con la incitación a la devoción a María. El poeta no escatima loas ni esfuerzos para embellecer la figura maternal de la Virgen; se prodiga en una adjetivación sencilla, precisa, de una profundidad y auténtico sentir en el momento en que brota el elogio.

Recorrer cada milagro de Berceo, significa estar frente a hombres que han caído en las tentaciones y estar frente a una Virgen Madre, que logra, con la venia de su Hijo divino, levantar al pecador hasta sí, logra recobrarlo. Es como si, sin dejar de sentir a Cristo como centro del mundo terreno y divino, la Virgen hubiese recuperado un sitio especial, y su imagen hubiese adquirido más significado para el hombre, en tanto le ofrece, muy cerca de él, todo el calor y el apoyo que en su andar necesita.

El alma de Berceo, y con ella su narración, destila ternura ante

los caídos, goce ante la salvación por obra de la Madre; aunque algunas veces se insinúan el humor y la ironía, pero frente a quienes no muestran ese mínimo de ánimo, de cercanía, de agrado o de clamor hacia la Virgen. Y esa diversidad de actitudes contribuye a dar variedad al relato, a diluir, en buena medida, el ritmo monótono de la cuaderna-vía.

Berceo adopta un tono familiar para acercarnos más a la narración del milagro, de manera que, sin dejar de afirmar su magnificencia, adquiera el carácter de un hecho cotidiano. Frecuentemente abre cada uno de sus milagros con versos similares a estos:

“Amigos si quisiessedes un poco esperar,
Aun otro miraclo vos querria contar
Que por Sancta Maria dennos Dios mostrar
De cuya lege quiso con su boca mamar” (1973, p.16).

El relato del milagro mismo se mantiene en ese nivel de lo cotidiano, de la manera más natural. Y ello constituye una constante. Así, por ejemplo, en “El clérigo y la flor”, los frailes del convento se disponen a cambiar a lugar sagrado, por mandato de María, al clérigo libertino que había muerto en una de sus escapadas del convento. En esos momentos se encuentran con que:

“Issieli por boca hermosa flor
De muy grande hermosura, de muy fresca color,
Inchie toda la plaza de sabrosa olor,
Que no sentien del cuerpo un punto de sudor.

Trobaronli la lengua tan fresca e tan sana
Qual pareze de dentro fermosa manzana:

no la tiene más fresca a la meridiana
quando sede hablando en medio la quintana.

Vidieron que viniera esto por la Gloriosa,
Ca otra non podrie fazer tamaña cosa.
Trasladaron el cuerpo, cantando speciosa,
Aprés de la iglesia en tumba mas preciosa” (1973, p. 11).

El milagro de la incorruptibilidad del cuerpo del fraile, que había estado tres meses bajo tierra, se ha cumplido. La imagen de la frescura y lozanía de ese cuerpo se nos presenta revestida de la delicadeza y sublimidad del hecho en sí, pero nada más. Todo se corta de improviso, para no dejarlo en el plano de lo simbólico, de lo alegórico. La mano de la Virgen estaba allí y se acepta su maravilla como un suceso feliz, aunque al fin y al cabo, común. Esta tendencia frecuente de Berceo de reducir a lo cotidiano, a lo concreto, todo lo que pueda ser abstracto o simbólico, dota su poesía de una ingenuidad embellecedora.

Admira también en *Los Milagros...* el manejo del diminutivo. Berceo con su cristalino interior, con su bondad innata, va narrando los acontecimientos, dejándose sentir hasta lo profundo. Por ello el diminutivo irrumpe, y entonces fluye con él toda la afectividad del poeta, es decir, su mundo interior, haciéndolo materia sutil. Porque Berceo da un giro a la materia poética, en consonancia con ese yo que reafirma su existencia de poeta y de narrador que se desvive por ser veraz.

En *Los Milagros de Nuestra Señora* encontramos toda una tradición piadosa; pero también una tradición culta sustentada en la literatura grecolatina, aunque acomodada a la vida medieval. Hay una intención divulgadora de la devoción de María Virgen, aún dentro de un sentido cristocéntrico de la existencia. Esa intención se va cumpliendo

sin violencia alguna, dejando fluir entrecruzados y armoniosamente, el plano de la realidad terrena y de la realidad divina, confundándose ambas realidades, para constituirse en una: la del creyente.

Pero, además, esta singularísima obra es propia del Mester de Clerecía por la intención que cumple, es decir, por trascender de ella enseñanzas; lo es también por su fundamento erudito, por el trabajo artístico consciente de su autor. Y en este trabajo de cultor poético, no solo está la presencia constante de la cuaderna-vía en *Los Milagros...*, atestiguando la pertenencia a un quehacer literario, a este mester, también lo está el paisaje alegórico y las brillantes y altas, aunque ingenuas metáforas que aparecen en el aquí y el allá de un milagro y del otro. El arte clerical de S. XIII se asegura, con esta obra, una producción cimera, una mirada atenta a su quehacer.

Por encima de toda relación con una escuela poética, los 25 milagros de Berceo con su introducción, se alzan como una obra producto de un arte personal, en el que su autor se empeña en dejar el sello de su estilo sencillo, espontáneo y natural, purísimo, como muestra del milagro de amor divino.



Alfonso X, el sabio, en el desarrollo de la prosa castellana

El empuje, cada vez mayor, que experimentaban las lenguas romances en su uso cotidiano frente al latín y el interés creciente por el saber, condujeron a la producción en estas lenguas, de textos escritos en prosa durante la Baja Edad Media. No se trataba de obras propiamente de creación literaria, sino de traducciones, de glosas de textos latinos, de breves narraciones históricas, además de que la mayor parte de ellas ostentaban un carácter jurídico, científico o histórico. Pero al menos ya se abandonaba la tradición del uso exclusivo del latín para las obras en prosa y se daban los pasos para hacer más dúctil la lengua vernácula y viable su uso en la plasmación del saber y en la creación estética.

Se considera que en España el nacimiento de la prosa tiene lugar durante el siglo XIII. Se le concede la paternidad a Alfonso X, el Sabio (1221-1284), quien reinó en Castilla durante la segunda mitad de este siglo. Ciertamente es que ya desde finales del siglo XII hubo algunos intentos de cultivo en prosa romance, como unas narraciones breves en navarro-aragonés, que aparecen en el *Fuero general de Navarra*, consideradas la muestra más antigua; *el Liber regum* y varias crónicas; no obstante, estas obras carecen de estatura para ubicar allí el punto de partida, pues no fueron escritas con propósitos literarios, ni siquiera con un interés lingüístico.

El impulso de Alfonso X

Alfonso X (1221-1284), rey de Castilla y León desde 1252, estuvo marcado por los logros de su padre Fernando III, el Santo, uno de los reyes que mayor avance tuvo en las guerras de reconquista. Prácticamente heredó

un reino donde poco había que hacer ya en términos de lucha contra los moros; pero tuvo que bregar duramente en cuanto a las relaciones con los nobles y con los reyes de los demás territorios peninsulares. La historia lo retrata como hombre de buen corazón y juicio, pero indeciso e inseguro, que quiso darle mayor brillantez y fortaleza a su reino; pero en su ambición de acceder al trono como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, perdió el camino. Su reino sufrió un revés económico y dio lugar a fuertes pugnas con la nobleza, incluso con su propia familia. Más allá de ello, la vida difícil y triste se le recrudece cuando decide nombrar como heredero del reino a su hijo Sancho, para luego vacilar en esta decisión y negarle, finalmente, ese derecho, lo que da pie a la rebelión del hijo, contra quien luchaba cuando lo sorprendió la muerte.

No estuvo, pues, destinado a lograr aciertos en su quehacer político, pese a su afán de dotar a España de gran hegemonía y pese a su innegable nacionalismo. Su certero accionar en la vida lo habremos de encontrar en un ámbito más significativo y trascendente: en el saber. En este campo, su obra y su nombre adquieren una estatura innegable, y el mundo, en vez de reconocerlo como el hijo del conquistador de Córdoba y de casi todo el mundo árabe, como el hijo de San Fernando, Alfonso X es para la posteridad y para siempre, el Rey Sabio.

Una clara conciencia intelectual y un innegable sentimiento nacional guiaron los pasos del rey Alfonso hacia un reconocimiento de la importancia de la lengua castellana, la que hasta entonces estaba circunscrita al uso oral. De este modo, impuso el empleo del castellano en documentos oficiales, para que llegaran al conocimiento de todo su pueblo y no solo a los pocos que sabían latín. Pero más allá de ello, su gran acierto consistió en hacer de esta lengua el vehículo de su magna tarea de carácter intelectual, lo que le imponía un esfuerzo conducente a

elevarla al rango de lengua literaria. Así, pues, es preciso subrayar que este rey oficializa la lengua castellana, por un lado y por el otro, lleva su uso al terreno de la erudición. Entonces tuvo que trabajarla, para hacerla más expresiva, más rica lexicalmente y de sintaxis más flexible, al punto de convertirla en un instrumento comunicativo más dúctil para verter todo tipo de escritos, como lo señala Marcos Marín cuando dice: “Es ciertamente muy importante la figura del rey Alfonso X el Sabio, pues su ayuda, su intervención consciente en los problemas lingüísticos, hizo que la fijación de esa lengua, en un importante proceso de reforma y modernización, se lograra en poco tiempo y con menor esfuerzo” (1982, p.82).

La valiosa labor de estudio, traducción y trabajo que orientó Alfonso X en la Escuela de Traductores de Toledo, escuela que él forjó, congregando a los sabios de todas las religiones y razas en la capital de su reino, produjo textos que constituyen verdaderas contribuciones de España a la cultura de Occidente. Las traducciones de libros científicos y culturales se hacían en esta escuela, del árabe y hebreo al castellano, en vez de emplear el latín como se hizo el siglo anterior. Allí nace la magna obra y la inmortalidad de este monarca, que abrazó por tradición el ejercicio de las armas y por sed de conocimiento, el de las letras.

La obra del rey sabio

Cuando se habla de la obra de Alfonso X de Castilla, hay que distinguir entre los textos en verso y los que aparecen en prosa. Los primeros surgen todos de su pluma y los escribió en gallegoportugués, pues era la lengua que gozaba, en su momento, de prestigio literario, como para lanzarse en alto vuelo al mundo de la poesía, género considerado en todos los tiempos como sublime. Se trata de poemas marianos en su mayor parte y unos que otros, de escarnio y crítica. Los segundos textos son, sobre todo, producto de una acción directa que ejercía sobre la labor

de los traductores y sabios, por ejemplo, señalando las obras del árabe, hebreo y del latín que se debían trabajar, estableciendo el plan de trabajo, examinando lo que iba apareciendo y corrigiendo los escritos para que su español fuese correcto. No es posible determinar su intervención propiamente en la escritura de los borradores; pero su personalidad selló toda esta obra y por ello se le atribuye.

Las producciones en prosa son de diferente índole. Algunas son científicas, otras jurídicas; también las hay históricas, de entretenimiento y de divulgación.

Los textos de carácter científico son: *Libro del saber de astronomía*, que incluye reglas y cálculos matemáticos sobre las estrellas, constelaciones y otros cuerpos celestes, igual que la construcción y uso de instrumentos para la investigación en Astronomía; *Las tablas alfonsíes*, que versan sobre cálculos respecto de la medida del tiempo y la periodicidad de los eclipses y *el Setenario*, que compendia la ciencia en el siglo XIII, o sea todo lo referente a la Gramática, la Retórica, la Lógica, la Música, la Astronomía, Física y Metafísica, así como nociones de Aritmética y Geometría.

La materia de los juegos orientales da lugar a una obra de entretenimiento, como el *Libro de los juegos*, donde se explica la naturaleza de juegos como el ajedrez, los dados, entre otros, cómo son las piezas de esos juegos, cómo se mueven. También de gran interés y proyección resultan las traducciones de *la Biblia*; del libro sagrado de los judíos, el *Talmud*; de una explicación de las Sagradas Escrituras, según la tradición judía, la *Cábala*; de una obra árabe sobre la relación de los signos astronómicos y algunas piedras, el *Lapidario* y una colección de fábulas orientales, el *Calila e Dimna*.

Una gran importancia revisten sus obras de naturaleza histórica, que son dos: *La grande e general estoria*, primer intento de historia

universal en castellano, que debió iniciar con la creación del mundo y llegar hasta el reinado de Alfonso X, pero que no se concluyó por atender la composición de otras obras y la Estoria de España, conocida más bien por el nombre que le dio el ilustre medievalista don Ramón Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España*. Esta última obra es fundamental para los estudios literarios, pues si bien comienza desde los inicios de la historia, al poner énfasis en los hechos referentes a la invasión de los bárbaros hasta el reinado de Fernando III, hace uso, entre la variedad de fuentes, de *la Biblia*, de historiadores y poetas clásicos latinos, de historiadores árabes, leyendas religiosas, de los cantares de gesta castellanos. En este aspecto hay que considerar las siguientes afirmaciones de A. D. Deyermond (1979), para advertir la trascendencia del acierto de Alfonso X no solo de sustentarse en la épica castellana para trazar parte de su historia de España, sino darle un tratamiento en la forma como lo hizo:

El empleo de las fuentes épicas contaba con un amplio precedente; pero no había precedente alguno para la amplitud con que Alfonso las emplea: resume en efecto unos pocos poemas, de modo tan completo que podemos inferir su asunto por completo (*La condesa traidora*, el *Romanz del Infant García* y el *Cantar de Sancho II*) y prosificó otras tan por extenso que nos es posible la reconstrucción de buen número de versos (así los *Siete Infantes de Lara*, el *Cantar de Mio Cid*) (p. 158).

Gracias a esta obra alfonsí se atestigua, pues, la existencia de buena parte de nuestras producciones épicas y, en consecuencia, es posible conocer lo que, seguramente, narraban y disfrutar de algunos de sus versos.

Los textos jurídicos que surgieron de la labor orientada por el Rey Sabio con el propósito de ordenar y unificar la legislación y darla a conocer a sus súbditos, fueron *el Fuero Real*, *el Espéculo*, *el Setenario* y *las Siete Partidas*.

Particularmente, *las Partidas* constituyen un esfuerzo extraordinario, nacido con el propósito de reformar la legislación vigente, de unificarla y dar un instrumento válido a los gobernantes para ejercer sus funciones, así como ofrecer a los súbditos la oportunidad de conocer las leyes que regulaban su vida como ser social. Se trata de un código de derecho civil y canónico; pero también cuenta con materia de derecho penal, procesal, político y natural. Magna obra que permaneció vigente por varios siglos y que hoy mantiene algunas de sus leyes en nuestros actuales ordenamientos jurídicos. Su lectura resulta interesante, por cuanto advertimos lo atinado de sus disposiciones, el sentido humano que las orienta y su inapreciable actualidad, como lo podemos advertir en la Ley IV, correspondiente al Título XXXI de la Segunda Partida:

En qué manera deben los maestros mostrar los saberes a los escolares

Bien et lealmente deben los maestros mostrar sus saberes a los escolares leyéndoles los libros e faciendogelos entender lo mejor que ellos pudieren: et desque comenzaren a leer deben continuar el estudio todavía fasta que hayan acabados los libros que comenzaron; et en quanto fueren sanos non deben mandar a otros que lean en su logar dellos, fueras ende si alguno dellos mandase a otro leer alguna vez por facerle honra et non por razón de se excusar él del trabajo de leer.

Et si por ventura alguno de los maestros enfermase después que hubiese comenzado el estudio de manera que la enfermedad fuese tan grande o tan luenga que non pudiese leer en ninguna manera, mandamos quel den el salario también como si leyese todo el año: et si acaesciese que muiriese de enfermedad, sus herederos deben haber el salario también como si hobiese leído todo el año (1973, p. 118).

La materia de *las Partidas* es tan diversa, que incluye varias leyes sobre la amistad en la Partida Cuarta, que versa sobre derecho civil y privado. En la Ley I: *Qué es amistad*, por ejemplo, se nos dice en el primer párrafo:

Amicitia en latin tanto quiere decir en romance como amistad; et amistad,

pudiese ser instrumento para desarrollar cualquier materia.

El trabajo de este rey Sabio queda como muestra de lo que una mente abierta al conocimiento y con extraordinaria conciencia lingüística puede representar para la cultura. Entre tantos aciertos, fue esta labor la que, en gran medida, posibilitó que la prosa en el siglo siguiente lograra el grado de perfección que alcanzó.



© Alfonso X de Castilla, edición 1543, fuero Real de España.



El libro de buen amor y el aliento humano en una obra medieval

En el siglo XIV, el Mester de Clerecía continúa su labor creadora hasta llegar a producir una obra que trasciende esta corriente literaria, para erigirse en una producción de obligatoria referencia en el contexto de la literatura española, por su riqueza estructural, por su capacidad de asimilar múltiples vertientes literarias; pero, sobre todo, por su hondo realismo y su profundo palpitar rebosante de humanidad: es el *Libro de buen amor*, cuyo autor es el Arcipreste de Hita.

El *Libro de buen amor* es la obra que mejor representa no solo un siglo convulso, confuso, el siglo XIV español, sino una realidad vital, la realidad de un mundo y una vida, el mundo y la vida de todos los tiempos, signados por las contradicciones, por las apariencias, por lo engañoso.

El autor de este libro genial, obra maestra de la literatura española, fue un monje nacido en 1283 y muerto, seguramente, a mediados del siglo XIV. Fue un clérigo, un eclesiástico del que muy poco sabemos, salvo lo que él mismo nos da a conocer en su obra, en esa entrega que hace de su yo; esto es, que fue Juan Ruiz, un hombre con un cargo de la Iglesia católica, el de arcipreste de Hita; que era natural de Alcalá; que se vio envuelto en disputas entre los clérigos de su orden y terminó en la cárcel por un tiempo. Su apariencia física de hombre fuerte, robusto está dada en el retrato que aparece en su obra inmortal, trazado por la alcahueta, la Trotaconventos, para doña Garoza, por lo demás, el primer retrato en lengua castellana, el cual se inicia así: “El cuerpo a muy grant, miembros largos, trefudo,/ La cabeza non chica, velloso, pescucudo,/ El cuello non muy luengo, cabelprieto, orejudo” (*Libro de buen amor*, 2001, p. 416).

Además, queda la imagen de un poeta vital, como bien lo advierte María Rosa Lida de Malkiel, cuando afirma que se trata de “un poeta prendado de la realidad concreta: todo en él es actual, directo, sensorial” (1968, p. 17).

Así, pues, puede faltar una multiplicidad de datos sobre su vida, mas contamos con su obra que nos lo presenta en su esencialidad, obra que se erige como un monumento en esa época luminosa que fue la Baja Edad Media, anunciadora del espíritu más fecundo, el del Renacimiento. Y Juan Ruiz vive bajo el signo del ideal de su tiempo, de modo que podemos concordar con Arqueles Vela (1965) cuando expresa:

El destino, la vida, se conciben desprendidas de la trabazón feudataria que impedía la búsqueda íntima de la conciencia. Esta liberación espiritual — base de la filosofía moderna— es la esencia de *El libro de buen amor*; la poesía abandona la especulación sobre los misterios del dogma y las cuestiones trascendentales más allá del hombre y se proyecta en la realidad de la existencia, en los aledaños del acaecer interior. La fuerza creativa y la sobrenatural se cubican en los hechos humanos y naturales (p. 113).

Hay en esta obra un sentido humanista, un contrariar la filosofía cristiana ascética, medieval, la cual olvida la naturaleza del individuo y lo condena a una existencia triste y estática. Por tanto, se preconiza el vivir con toda la carga vitalísima, buscando la alegría, el goce y exaltando dos actividades esenciales sobre las que gravita el individuo: comer y amar. Por otra parte, no deja de ahondar en un sentimiento religioso fuerte y auténtico.

Este libro de gran aliento, que contiene una carga de elementos diversos provenientes, en buena medida, de la tradición libresca (la *Biblia*; sermones cultos y textos del derecho canónico y civil; fábulas esópicas, pero también algunas orientales; tratados morales; el *Arte de amar* de Ovidio; la comedia latina del siglo XII, el *Panphilus*; ideas y



literatura musulmanas, entre otros); también de la tradición popular, aunque las fuentes vulgares no se enuncien (la canción popular española; los fabliau franceses en lo que respecta al tono licencioso; la poesía satírica goliardesca), sacude los cimientos del pensamiento y del ser para revestirlos de un sentido esencial de vida. Pocos libros como este han mantenido su latir a lo largo de los siglos, marcando una influencia en autores y obras de primera línea. Su espíritu lo alienta el sentido realista de la existencia y la conciencia de la complejidad de la vida en este mundo, que anidan en este poeta.

La obra del Arcipreste lleva hoy el nombre que le dio don Ramón Menéndez Pidal en 1898, basado en versos esclarecedores de la misma obra, como este: “Que puede fazer libro de buen amor a queste” (13 c). Antes se le denominaba *Poesías del Arcipreste*; luego, *Libro de los cantares*. Obviamente su autor no le dio título alguno. Por otra parte, es bueno tener en cuenta que siendo un poema del Mester de Clerecía, su autor rompe con el uso constante de la cuaderna-vía, métrica característica de los poemas de Clerecía del siglo XIII, introduciendo versos de 16 sílabas, además de los versos de arte menor de sus composiciones líricas.

Aspectos de la estructura

El *Libro de buen amor* es una obra miscelánea, heterogénea, calificada como rica de elementos muchas veces contrarios, cuyas primeras ediciones datan de 1330 y 1343. En él se mezclan la prosa con el verso, lo narrativo con lo lírico, lo culto con lo popular, lo profano con lo divino, lo serio con lo festivo. Consta de un prólogo en prosa; 1,728 estrofas, la mayor parte de ellas escritas en cuaderna-vía (como hemos apuntado, el autor rompió no pocas veces con este molde poético, al emplear en sus cuartetos versos de 16 sílabas y rima asonante), ya que para las

composiciones líricas, que son menos abundantes, prefirió su autor emplear versos de arte menor.

La obra se sustenta, en primer término, sobre la base de la autobiografía. Se trata de la narración en primera persona de Juan Ruiz sobre sus supuestas andanzas amorosas (lo que hace que se le llame novela amorosa), finalmente ayudado por una medianera, la Trotaconventos, antecedente más inmediato de Celestina. En ese hilo conductor, se intercalan los demás elementos estructurales, perfectamente imbricados, muy bien relacionados, tanto poemas líricos como narrativos.

En cuanto a la lírica, hay que contar los poemas religiosos (dos series de gozos a la Virgen, dos cánticas a la Virgen en el inicio) y profanos (cuatro cánticas de serrana, la trova cazurra dedicada a Cruz). A ello hay que sumar las 21 cánticas a la Virgen, los cantares a escolares y a ciegos que aparecen al final del libro. Por lo que respecta a los poemas narrativos, cabe señalar los que pertenecen a un género muy común en la Edad Media, el de la disputa, como el cuento cómico que encontramos en las primeras páginas: la “Disputa que los griegos y romanos tuvieron entre sí”, y mucho más adelante, la famosa y no menos cómica “Batalla de don Carnal y doña Cuaresma”; las tradicionales fábulas, que suman un número considerable, no menos de 26, de las que se sirve el autor para ilustrar una idea; los poemas alegóricos, como los episodios con don Amor y doña Venus y el ya mencionado de don Carnal y doña Cuaresma; cuentos como el del hijo del rey Alcaroz y las aventuras con las serranas. Todo esto constituye un abanico de materiales que el autor logró disponer unificándolos, pese a que si seguimos las reflexiones de Deyermond (1979), muchas de las partes de esta obra fueron compuestas de manera independiente y en distintas épocas. Este mismo estudioso explica los resortes que determinan la innegable variedad y contraposición de



elementos de la siguiente manera:

Emociones diversas pueden haber dominado en Juan Ruiz en distintos momentos (como ocurre en la vida de todos los hombres) y, puesto que la mayor parte del *Libro de Buen Amor* fue compuesto originariamente como una serie de poemas separados, recibimos una impresión dominante de una parte de la obra, mientras que el alegato que la contradice pertenece a otra (p. 206).

A la par reafirma la idea de que en esta diversidad, la unidad se produce en ese discurrir de la vida que va de la juventud del Arcipreste, con su ímpetu de conquistador, donde se destacan como elementos esenciales la burla, la ambigüedad y la parodia, a la vejez, que lo lleva al enfrentamiento con la muerte y a detenerse en los problemas del más allá con un tono serio, aunque, contradictoriamente, vuelva, finalmente, a la risa.

La autobiografía centrada en el amor

La unidad del *Libro de buen amor* se configura con el empleo del relato autobiográfico en primera persona, procedimiento literario que, según se afirma (Malkiel, 1968) era una extrañeza en la Europa antigua y medieval, lo cual contribuye a afirmar la singularidad que se le atribuye a esta obra española. No hay duda de que Juan Ruiz es el primer poeta español que emplea el punto de vista de primera persona. Y es ocioso hablar respecto de si en verdad cuenta las aventuras vividas por él o si son producto de su imaginación creadora. Lo importante es advertir cómo logra imprimir vida a ese yo, a sus personajes y a sus lances de amor.

Sin duda, sobre la base estructural conductual, la autobiografía, esto es, el avanzar incesante del hombre hacia la muerte, se erige el tema fundamental de la obra: el amor. Es, pues, el libro una autobiografía amorosa; pero también, a propósito de los consejos de don Amor y de las

reglas de conducta moral y social que va introduciendo el Arcipreste, es poema de preceptiva amorosa.

El autor se nos ofrece en sus conquistas, las que narra con intención moralizadora, que ya pone de manifiesto en la parte inicial de la obra, luego de las dos oraciones y del prólogo, cual es la de apartar a los lectores del loco amor o amor pasional; pero su espíritu lo conduce a contrariar su propósito, ya que va imprimiendo a su relato una innegable complacencia con los asuntos sensuales, eróticos, que termina en un regodeo en dichos asuntos; una jovialidad y un goce en el tratamiento de ellos, a la par de orientaciones para asegurar el triunfo de los amantes. De este modo, es difícil que los lectores quedemos convencidos, al menos, de los efectos de esta intención, ya que se nos revela más la excelencia de la vida hedonista que las bondades de la ascética. Sobre este aspecto, señala Luis Rius (1966) lo siguiente:

Juan Ruiz presenta, en efecto, su obra como moralizadora, para avisar con ella de los peligros que trae consigo la pasión de amor. Él, con toda humildad, se nos muestra como ejemplo vivo de los que siguen ese mal camino. Y si nos cuenta con todo pormenor su historia galante, relamiéndose en ella con verso inquieto, ansioso, no es —viene a decirnos— más que por cumplir con su casta intención didáctica. No está por demás recordar aquí que ninguno de los críticos del *Libro de buen amor* ha querido dar crédito a la sinceridad de tales propósitos. Para Menéndez y Pelayo, fue el Arcipreste “un clérigo libertino y tabernario... de vida inhonesta y anticánóniga”; para Puymaigre, “un libre pensador, un enemigo de la Iglesia (p. 24).

Y no hay duda, pese a la polisemia que apunta Juan Ruiz en su libro respecto del concepto “buen amor”, lo que se impone es, sobre todo, el amor humano, el carnal, el pasional, no el cristiano, aunque el amor a Dios y a la Virgen se viertan con la sinceridad del verdadero creyente, como en los poemas referidos a la crucifixión y los dedicados a la Virgen.



El Arcipreste, pues, nos conduce, en esencia, por el camino de sus experiencias amorosas, que, en general, no resultan exitosas, que lo dejan mal parado y, en algún momento, como sucede con Cruz, en franco ridículo. Se trata de trece episodios, nueve con mujeres ciudadinas de diferentes condiciones sociales (damas, panadera, monja) y cuatro con mujeres del campo, de la sierra, que constituyen la antítesis de la belleza femenina.

El acercamiento a las mujeres lleva el propósito ligero de “gozarlas”, para lo cual se apoya respecto de su segunda aventura, en un mensajero que lo traiciona, hasta que logra la ayuda de la Trotaconventos, una alcahueta a quien llora sin consuelo cuando muere. Seguramente el final insistentemente negativo para el protagonista en estos lances, se impone ante el propósito moralizador; sin embargo, privan en el discurrir de la narración autobiográfica, como ya hemos afirmado, una multiplicidad de aspectos que, insistimos, velan el propósito declarado. Basta, por ejemplo, detenerse en la fuerza expresiva de los versos con que Juan Ruiz traza el retrato llamado “de las dueñas chicas”:

653 ¡Ay! ¡Cuán hermosa viene doña Endrina por la plaza,

¡qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!

¡qué cabellos, qué boquita, qué color, qué buenandanza,

Con saetas de amor hiere, cuando sus ojos alza (2001, p. 241).

Lo que se nos comunica aquí es el goce que proporciona al autor la visión de la belleza física de la dama, de su apariencia sensual; es como si ella se le colara por todo su cuerpo y lo suspendiera. Todo ello es indicador del propósito manifiesto del autor de legarnos una obra que “a los cuerpos alegre”. Pero el autor no se detiene aquí, sino que añade la frase “y a las almas preste”, entonces ello es claro anuncio en el texto,

sobre la presencia de aspectos que hablan de una honda religiosidad, de enseñanzas morales, sobre todo en aquellas diatribas contra el loco amor, contra ese que “alegra los cuerpos”. Y con ello se afirma la gran ambigüedad presente en la obra, de la cual hablan tantos críticos.

Que haya intención didáctica moralizadora en el relato autobiográfico o solo el intento de lanzar al mundo un grito de exaltación de lo humano, profundamente enraizado en el autor y no extraño ya en su época, es cosa no resuelta, pues si algo supo trabajar Juan Ruiz fue la ambigüedad. Jesús Cañas Murillo (1990) apunta algunas consideraciones interesantes que nos mueven a la reflexión, cuando expresa:

Pese a todo, la ambigüedad y la polisemia son rasgos que constantemente afloran en los distintos episodios del Libro. El didactismo se detecta sólo con claridad en fragmentos concretos destinados a aumentar la cultura del auditorio. ¿No será la intencionalidad moralizante declarada un simple tópico de época, útil para evitar problemas con la censura del momento? ¿No será, mejor tal vez, una parodia (otra más) del didactismo imperante en las obras del momento considerado, circunstancial a cualquier tipo de creación? (p. 60).

Que muchos elementos puedan estar presentes en esta obra como parodia, como sátira, como moralización, es totalmente cierto. Lo del propio amor cortés puede tomarse como paródico, así como sátira es el aspecto de la devoción por el dinero, por ejemplo. No obstante, sea cual fuese el motivo que animó a Juan Ruiz: el moralizador, el simplemente didáctico, el paródico, el satírico, en última instancia, su libro será para cada lector lo que cada lector extraiga del texto, así tal cual él lo consignó en el prólogo:

En ansí este mi libro a todo ome o muger, al cuerdo e al no cuerdo, al que entendiera el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco en la carrera que advuiere,



puede cada uno bien decir: Intellectum tibi dabo ecetera (p. 110).

Con ello Juan Ruiz muestra estar muy consciente de que el libro servirá para cada quien y cada quien decidirá cómo tomarlo, puesto que así son la vida y las cosas del mundo, muy relativas.

El amor en todas sus variantes tiene lugar en este libro genial. Aquí este sentimiento tiene un tratamiento delicado, pero también humorístico. Y es así, ya que para Juan Ruiz, el amor es delicioso, incluso cuando se ve contrariado, y tiene propiedades muy positivas para el hombre, pues lo hace refinado si es tosco, fuerte si es débil, bello si es feo. Su único defecto es que es engañoso. El amor burla al protagonista. Se le presenta con placentera apariencia; pero lo que deja es un acumulado de frustraciones. Y queda la certeza de que no es posible zafarse de este buen amor, vale decir, de este “loco amor” que invade al individuo y que le juega malas pasadas.

Juan Ruiz, haciendo gala de toda su concepción realista en el arte, después de introducirnos en su aventura frustrada con Cruz; de las largas disputas que tiene con don Amor, a quien reprocha por ser origen de todos sus males y quien le contesta con sabios consejos; de las sesiones con doña Venus que confirma todos los “avisos” de don Amor; del retrato de doña Urraca, quien recibe el nombre de Trotaconventos por ejercer su oficio en monasterios; de la pasión de don Melón (uno de los nombres que usa el Arcipreste) por doña Endrina, el poeta llega a la narración de sus correrías en el campo, de sus experiencias con las serranas.

Las serranas de Juan Ruiz constituyen uno de los elementos de suma importancia en la obra, por su trascendencia en textos posteriores, como las serranillas del marqués de Santillana. Y lo es también, porque el tratamiento que le da Juan Ruiz al tema de la pastora echa por tierra

la idealización, hasta entonces imperante, que la lírica culta hizo de este personaje (las pastorelas francesa, por ejemplo) y fija en la tradición literaria, contrariamente a la anteriormente establecida, la imagen de una serrana ruda, más cercana a la imagen rústica de una mujer de ese medio geográfico y de la tradición popular. Pero con ese espíritu burlón con el que toca sus materiales, deforma, abulta, caricaturiza al personaje y fija la figura de la serrana salteadora, grotesca, capaz de cargar sobre sus hombros al caminante, a quien intenta despojar de lo que lleva, como la serrana del puerto de Lozoya, de quien dice el protagonista:

958 Echóme a su pescueco por las buenas rrespuestas,
E a mí no me pesó, porque me levó a cuestras.
Escusóme de passar los arroyos e cuestras;
Fiz de lo que pasó las coplas de yuso puestas.

Pero en este sarcasmo, en esta parodia, el humor del Arcipreste llega al famoso retrato infrarrealista de la serrana de Tablada, de la que dice que:

1012 Avía la cabeza mucho grande syn guisa:
Cabellos chicos, negros, como corneja lya:
Ojos fondos e bermejós: poco o mal devisa
Mayor es que de osa su pisada de pisa.

La descripción de esta serrana continúa para llegar al trazo de lo esperpéntico, de la degradación física, del colmo de la fealdad y rudeza. Así, por ejemplo, agrega esta hipérbole: “Traía colgando las tetas dentro del justillo/ y llegaban a la cintura porque las doblaba” (p. 324).

Con todo, el pobre caminante llega a “folgar” con alguna cuando



pasa de la narración al poema lírico, a las cánticas de serrana, donde es invitado a “luchar”, o sea, a participar de un encuentro amoroso, como él lo cuenta: “La vaqueriza traviesa/ Dixo: ‘Luchemos un rato,/lyévate dende apriesa, /desbuélvete d’ aques’ hato./ Por la moneca me priso,/ Ov’ a facer lo que quiso/ ¡Creet que fiz’ buen barato!’” (p. 311).

Sin recato, el narrador afirma que ella hizo de él lo que quiso, luego de pedirle que se desvistiera de prisa y de tomarlo por la muñeca para conducirlo al lecho de amor; además, se mofa de la situación al afirmar el poco precio que tuvo que pagar por el goce sexual. Descarnado cuando se lo propone, puede ser también delicado en el tratamiento de asuntos que se desprenden del encuentro con la serrana, como sucede con la serrana de Tablada, donde se apunta el aspecto del interés por lo material, por el dinero.

De algún modo, alternando los versos narrativos con los líricos, desmitifica el tema de la serrana y su encuentro con el caballero, situándolo a ras de la tierra y con ello, abriendo una nueva perspectiva, un nuevo enfoque, a la par que alumbra el mecanismo del amor en otro sector de la población, en el mundo rural: amor primitivo, elemental, instintivo, amor carnal.

Si bien la sensualidad, el amor corporal, humano, están plantados en el “viaje” de Juan Ruiz por la vida, el poeta se las arregla para dejar patente su devoción a Dios y, sobre todo, a la Virgen. A ella dedica versos de una extraordinaria exquisitez, revelándose como un rendido amante, como los que aquí citamos:

1678 Quiero seguir
 A ty ¡flor de las flores!
 Siempre desir

Cantar de tus loores,
Non me partir
De te servir,
¡Mejor de las mejores!

El creyente amoroso se muestra rendido y confiado en el amor de Santa María. No cesa en elogios; la llama con términos que muestran su fineza y su entrega a ella, como: “mejor de las mejores”, “estrella de mar”. Su amor a la Virgen nos recuerda a Berceo, su indiscutible creencia en ella y en sus bondades, así como la ternura empleada al tratar el tema mariano. También como Berceo exalta los gozos de María, por encima de las consideraciones contrarias tenidas sobre esta figura divina en su época, cuyo culto lo aseguró el pueblo.

En la vida que va trazando Juan Ruiz no solo tiene cabida el amor, sino su opuesto, la muerte. Ante la alegría de vivir y los goces del amor, se contrapone la muerte. Y la muerte hace su aparición para llevarse a Trotaconventos, un ser preciado para el protagonista, por lo cual se impone el llanto. Así surge en la pluma del Arcipreste el primer planto en la literatura española, por la certeza de la muerte y de lo que ella ocasiona, género que en el siglo siguiente llevará a gran altura Jorge Manrique. Juan Ruiz impreca duramente a la muerte a quien personifica y le atribuye un poder destructor absoluto sobre todo lo creado, incluso sobre el Hijo de Dios:

1556 Al Señor que te fizo, ¡tú a este mataste!
Ihesucristo Dios e ome ¡tú a éste penaste!
Al que teme el cielo e la tierra ¡a éste
Tú le pisiste miedo e tú lo demudeste! (p.430).



Propicio le resulta a Juan Ruiz introducirse en este terreno de la muerte, para ofrecernos digresiones morales y ascéticas, destinadas a avisar al hombre sobre los medios para asegurar en la vida cercada por el pecado, la gracia divina después de la muerte:

1600 Dénos Dios atal esfuerco, tal ayuda, tal ardid,
 Que vencamos los pecados e arranquemos la lid.
 Porque el día del juisio no sea fecho combyd,
 Que nos diga Ihesucristo: ‘¡Biendichos, a mí venid! (p. 440).

Tanto el planto donde maldice a la muerte, como esta guía para vencer al demonio y los apetitos de la carne, en los que se ha visto la huella de los sermones, forman una parte del aspecto doctrinal presente en la obra.

Lo popular

De todos los valores que posee el *Libro de buen amor*, algunos aquí anunciados, destaca el de lo popular. Esta obra se nutrió de la cultura del pueblo y, sin duda, su autor la destinó al pueblo (no hay que olvidar que los de Clerecía tuvieron el propósito divulgador, que cumplían dando sus obras al ámbito popular). Por ello, seguramente, la variedad métrica, para hacer atractivo el recitado del juglar; la entonación y el valor del lenguaje hablado que le imprime a la frase; la imitación del lenguaje popular en sus diálogos; el uso desenfadado de la hipérbole y la interjección, entre otras cosas, fluyen en la obra del Arcipreste para darle su carácter popular y propiciar que fuese recibida y recreada por el pueblo, como seguramente sucedió, sin que se desmintan sus fuentes cultas y el afán de su autor para que también llegara a un público enterado, erudito.

Lillian Van Der Walde, señala, además, que:

El Arcipreste de Hita hace un uso múltiple y variado de lo popular, como puede observarse en la incorporación de un considerable número de cuentecillos tradicionales, en el empleo de diversos metros y motivos líricos folklóricos, en el desarrollo del conocido tema de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, en la reproducción de rasgos típicos del habla del pueblo, en el dibujo crítico de ciertas actitudes carnavalescas, en la utilización de muchas frases proverbalizadas. Todo esto parece revelar el afán del autor por alcanzar una vasta audiencia (1991, p. 100).

Esa audiencia incluye todo público, y de eso se ocupó Juan Ruiz, de lograr que su obra fuera leída y escuchada, corriera por las plazas públicas de boca a oído y que sirviera asimismo a los propósitos de los hombres cultos.

Juan Ruiz logró traspasar con su obra los límites de su tiempo e instalarse en la perennidad, gracias a sus aciertos narrativos y, fundamentalmente, al espíritu tan profundamente humano que lo sacudió para exaltar el amor y la alegría, para alumbrar un modo de vivir que ya empezaba a imponer el capitalismo, cuyos males hoy más que nunca precisamos exorcizar como él lo hizo, con la sátira, la burla y la ironía, aunque es claro que a ello debemos sumar en nuestros tiempos la denuncia y la acción revolucionaria como armas de combate frontal.



Nacimiento de la prosa artística; *Don Juan Manuel y el Conde Lucanor*

La prosa con fines primordialmente estéticos comienza a ser cultivada, propiamente, en el siglo XIV, con lo cual se llega a una superación del valioso legado de Alfonso X, el Sabio. Es a su sobrino don Juan Manuel a quien se le debe este acierto.

Don Juan Manuel, hombre de su tiempo

Los últimos años del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV fue la época que alumbró la vida don Juan Manuel (1282-1349), uno de los nobles castellanos de más alto linaje, nieto del rey Fernando III, el Santo; hijo del infante don Manuel y Beatriz de Saboya; primo de Sancho IV. Además, señor feudal poseedor de grandes bienes y riquezas, aunque nunca le parecieran suficientes.

Aquellos años que le correspondió vivir fueron azarosos, tanto por los impulsos de la Reconquista, que no veía su término, aunque los avances hasta entonces eran significativos, como por las guerras de sucesión dinásticas o por contiendas intestinas, sobre todo ocasionadas por las tensiones entre el monarca y los feudales, que se negaban a ceder sus privilegios ante un poder central, así como por las rivalidades entre los reinos peninsulares.

Don Juan Manuel asumió su realidad como soldado en la Reconquista desde los 12 años de edad, cuando se le nombró Adelantado de Murcia y combatió en 1340 en la importante batalla de Salado contra los benimerines, así como en la toma de Algeciras en 1344. Tampoco pudo evadir la actividad política, de la que fue importante protagonista y en la que muchas veces actuó de un modo zigzagueante, por estar atento

a sus intereses personales; incluso llegó a oponerse a sus reyes, Fernando IV y Alfonso XI, este último de quien había sido tutor.

Finalmente, respondiendo a un momento histórico en que la nobleza va a interesarse cada vez más por la cultura y hermanar las armas con las letras, como uno de los hombre más cultivados de su época, don Juan Manuel se entrega al ejercicio literario, y urgido por su afición de escribir, se retira al castillo de Peñafiel, para dedicarse a concluir su obra, a corregirla y ordenarla, una obra producida con un propósito didáctico y doctrinal, fiel reflejo de la ideología de su clase en ese siglo en que la nobleza entraba en crisis y pugnaba, denodadamente, por conservar los grandes beneficios de su casta.

La actividad literaria de don Juan Manuel

Haber abrazado el ejercicio literario, liberándose de la guía de un modelo que se traduce, esto es, pensando y elaborando lo que le dicta su genio creador, le impone a este autor forjarse un estilo propio. Fue consciente de esta preocupación tan propia de todo escritor moderno —en este sentido, él viene siendo el primero— y se empeñó en forjar su estilo sobre la base de la concisión, la claridad y la propiedad, siempre buscando la sobriedad y elegancia en el decir. En muchos de los prólogos de sus obras manifiesta su opinión respecto de la escritura, vale decir, de su escritura; por ejemplo, en *El conde Lucanor* (1962) se refiere a la elegancia del lenguaje, afirmando: “Fiz este libro copuesto de las más apuestas palabras que yo pude (p. 3)”; en el *Libro de los Estados*, según refiere Max Aub (1966), también alude a este aspecto, además, a la justeza de la palabra y a la brevedad, cuando señala: “Todas las razones que en él se contienen — hace decir a sus protagonistas en el capítulo XC del *Libro de los Estados*, refiriéndose al *Libro del Caballero et el Escudero*— son dichas por muy buenas palabras et por los más fermosos latines que yo nunca oy dezir

en libro que fuese fecho en romance, et poniendo declaradamente, et cumplida la razón que quiere dezir, pónelo en las menos palabras que pueden ser” (p. 110-111).

Y es tal su cuidado por estos aspectos, que deja en el convento de Peñafiel una copia de su obra total, para preservarla en su autenticidad; no obstante, el destino le jugó una mala pasada, pues esta copia se perdió en un incendio y con ella muchas de las obras por él escritas. Las que han llegado hasta nosotros proceden de copias sueltas.

Si bien don Juan Manuel arriba a la creación literaria a los 40 años, escribió un número considerable de obras que él mismo enuncia en los prólogos, aunque de ellas únicamente se conservan la *Crónica abreviada* (resumen de la *Crónica general* de Alfonso X), el *Libro de la caza* (relación de aspectos importantes y variados de esta actividad practicada por todo caballero medieval, y que a él no le era nada ajena), el *Libro de las armas* (explicación del escudo familiar, referencias de su familia, alusiones a su alto linaje y relato de diversas vicisitudes de su vida) el *Libro de los castigos o libro infinido* (compendio de consejos destinados a orientar la educación de su hijo don Juan por caminos seguros), el *Libro de los estados o de las leyes o del Infante* (relato sobre la leyenda de Buda, pero tomada de la versión cristiana, que es la leyenda de Barlaam y Josafat, leyenda que nos habla del joven príncipe que vive aislado, por lo cual desconoce la enfermedad, la vejez y la muerte; pero una vez en el mundo, se enfrenta a estas tres realidades y desea saber sobre ellas. Solo el ermitaño Barlaam logra satisfacer su curiosidad, explicándole cristianamente este misterio de la existencia humana que es la muerte, por lo cual decide convertirse al cristianismo), el *Libro del caballero y del escudero* (narración sobre el modo de ser caballero, en el que el autor emplea como personaje a un joven escudero y a un anciano

caballero que le ofrece las enseñanzas sobre la caballería, pero también ya moribundo lo educa sobre los ángeles, el paraíso, el cielo y la tierra, todo esto y más, sobre la base del artificio de preguntas del joven y respuestas de anciano) y el *Libro de Patronio o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Petronio*, hoy conocido como *Conde Lucanor*, del cual nos ocuparemos más adelante.

Para completar el cuadro de las obras de este escritor, es preciso mencionar las que no se conservan, que son el *Libro de los sabios*; el *Libro de caballería*; el *Libro de engaños*; la *Crónica cumplida*; el *Libro de los cantares o cantigas* (colección de poesías líricas) y una especie de arte poética, las *Reglas o maneras del trovar*.

Ángel del Río (1998) ha apuntado, certeramente, tres elementos determinantes en la existencia de don Juan Manuel: “Un triple ideal, caballeresco, religioso y literario, no compatible con la violencia injusta y aun con la doblez que caracterizó a veces su conducta, rige la vida de don Juan Manuel, como la de otros grandes señores” (p.74).

Ideal caballeresco y religioso se conjugan en su producción literaria, casi absolutamente hecha en prosa (en verso sólo la moraleja de los cuentos de *El conde Lucanor* y un libro por él declarado, pero ya anotado como perdido, que es el *Libro de los cantares*), donde las experiencias personales se vierten tanto como su intención didáctica y moral, tratando, por lo demás, asuntos y problemas de la sociedad de su época.

Respecto del didactismo evidente que rige la obra de don Juan Manuel, Carlos Blanco Aguinaga *et al.* (2000) han advertido que seguramente no es del tipo convencional, porque: “El gran aristócrata castellano no ha escrito una sola línea sin un concreto propósito político y social. Don Juan Manuel, en efecto, su vida, sus actitudes y sus ideas

corresponden a un delimitado entorno histórico, el de la crisis del sistema estamental (p. 125).

Las enseñanzas que él nos ofrece, pues, están en función de esa contienda librada en su siglo en la que los nobles, la aristocracia, pugnando por pervivir como clase preponderante, ante las fuerzas de un nuevo grupo social, terminarán por zozobrar.

La preocupación caballeresca se percibe, insistentemente, en toda la obra de don Juan Manuel. Así nos habla de deportes de caballeros, como la caza, de la versificación, tanto como de otras ocupaciones que les eran propias a los caballeros y que están presentes en dos de sus obras más logradas, el *Libro del caballero y del escudero* y el *Libro de los Estados*.

En cuanto a el propósito moralizador, línea muy general en la literatura de su siglo, advertimos que se constituye en un elemento rector en su obra, por cuanto el autor es fiel a la concepción clasista de la aristocracia a la que perteneció, que lo llevó a considerar como un deber orientar la vida de los hombres, pero sobre la base de la defensa de una moral feudal. Bolaño e Isla (1964) en su *Introducción* a la obra cumbre de don Juan Manuel, señala claramente este fenómeno de la siguiente manera: “La reacción literario-moralista pretende hacer retornar la conducta a los cauces estrictos de la moral cristiana. En prosa y en verso, histórica y jurídicamente, en proverbios que condensan una sentencia filosófica, o en exposiciones extensas de la doctrina cristiana, se lucha contra la inmoralidad vital de la época” (p. X).

Por ello, aunque se ha querido hermanar a don Juan Manuel con Boccaccio, considerando las fuentes orientales donde ambos van a abreviar, hay que aceptar lo que nos dice Arqueles Vela (1967): “Boccaccio y Don Juan Manuel utilizan las fuentes orientales; el español

para sostener una estructura y el italiano para destruirla” (p. 288). Uno y otro se ven animados por ideologías diferentes; el primero, respondiendo a la clase social emergente en el siglo XIV, la burguesía, impregnado del dogma humanista y el segundo, viva muestra de la nobleza castellana, reaccionando contra todo este complejo, aferrado a su visión de mundo estrictamente medieval y escribiendo para contribuir a que los cambios históricos no sigan su curso.

Todo este fondo didáctico y moralizador está en disonancia con el espíritu individualista, tan moderno que ostenta don Juan Manuel en el momento de abrazar la escritura literaria. Su literatura se celebra más por su conciencia y voluntad de estilo a la que fue fiel, que por los asuntos que vierte, de por sí nada originales. Esa búsqueda de un estilo propio habría de lograrse, sustentado, por una parte, en el ideal horaciano de enseñar deleitando, como nos lo deja ver en el prólogo de *El conde Lucanor* cuando afirma:

Por ende, yo don Johán, fijo del, infante Don Manuel, Adelantado Mayor de la frontera et del regno de Murcia, fiz este libro, *compuesto de las más apuestas palabras que yo pude*, et entre las palabras entremeté algunos enxiemplos de que se podrían *aprovechar* los que los oyeren. Et esto fiz según la manera que fazan los físicos, que cuando quieren fazer alguna melizina que aproveche al hígado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulces, *mesclan con aquella melezina que quiere melizinar el figado, acucar o miel o alguna cosa dulce, en tirándole para sí, lleva con él la melezina quel ha de aprovechar* (1964: 3).

No hay duda de que, además de ceñirse al precepto enunciado por el poeta romano Horacio, don Juan Manuel, con alto sentido de su oficio, sabe de elegancia en el lenguaje; pero más que nada, se propuso y fue fiel a la sobriedad, a la concisión y a la claridad, constantes que proclamó en sus escritos y que dominan toda su obra.

Si el estilo de don Juan Manuel ennoblece su obra, también es, pues, digna de celebrarse su habilidad narrativa para dar tratamiento a asuntos provenientes de una y otras fuentes de donde parte, al punto de que su originalidad como creador tan ponderada por don Marcelino Menéndez Pelayo, es indiscutible.

Buena parte de sus obras se nutren de la larga tradición cuentística originada en el *Panchatantra* sánscrito, que desembocó en España en lengua latina con el libro *Disciplina clericalis* del judío converso aragonés Pedro Alfonso en el siglo XII y que pasó en el siglo siguiente a la lengua castellana en traducciones del árabe como el *Calila e Dimna* y el *Sendebar*. No hay novedad temática, pues, en sus escritos, pero sí reluce, como ya hemos advertido, su capacidad de estructurar los asuntos, de recrearlos. Al respecto Joaquín Rubio Tovar afirma:

Aunque no sepamos en todos los casos cómo llegaron a él, se conocen prácticamente todas las fuentes en las que Juan Manuel pudo inspirarse: Esopo, la *Summa praedicatorum* de Bromyard, *Calila e Dimna*, obras históricas, Plinio, etc. Pero más que la identificación de las fuentes, lo que interesa en don Juan Manuel es la manera en que recrea y las convierte en relato literario por sí mismo, sin necesidad de que las fuentes de inspiración le den autoridad (1982: p. 36).

Así don Juan Manuel como un fino cultor consciente de lo que le exige el arte, une en la ficción narrativa de la España de su época, vida y tradición, para lograr la perennidad de su nombre y de su obra.

La obra de mejor factura: *El conde Lucanor*

Este libro de don Juan Manuel está estructurado en cinco partes; no obstante, es la primera parte, que consta de 51 cuentos (según el manuscrito conservado, pues el autor nos habla de 50), la que se ha tomado en cuenta, por ser la que contiene ese carácter de ficción que hace

a su autor ser considerado, junto con Boccacio, a quien precedió en más de trece años en el cultivo de la prosa, el creador de la prosa novelesca o artística en Europa. En las otras cuatro partes, don Juan Manuel oscila entre razonamientos, sentencias y proverbios, sin llegar a mostrar la calidad que despliega en la primera parte. Seguramente por ello el libro ha andado el tiempo solo con los 51 relatos y el prólogo.

Todos los cuentos de este magnífico libro se alimentan de la larga tradición didáctica y moralizadora de las fábulas o apólogos, nacida en Oriente; sin embargo, como el género llegó a cultivarse también desde la antigüedad en Occidente (Esopo y Fedro), igual encontramos huellas de aquellos cuentos de las *Mil y una noches*, llegados a España por diversas vías: los judíos, los árabes, los cruzados, las traducciones medievales, que en las fábulas esópicas y en algunas del folclor nacional. Pero si bien tres son las procedencias de estos cuentos, lo cierto es que esto no resta méritos al autor, pues ha sabido recrear los asuntos tratados anteriormente, dotándolos de originalidad.

Los 51 cuentos poseen la misma estructura. Se trata de tres partes fundamentales bien tramadas: el planteamiento del problema, la resolución y la moraleja. Esto es, cada cuento se inicia con la exposición de una preocupación del Conde, que lo lleva a pedir consejo a su ayo Patronio; se continúa con la respuesta de Patronio, la cual se vierte en el relato de una fábula o ejemplo que contiene una moraleja aplicada al problema planteado; finaliza con la síntesis de la moraleja que se extrae del relato, plasmada en verso, en un dístico.

Como se puede advertir, la estructura es sencilla, pero ya encontramos aquí un recurso expresivo, incluso de mucha actualidad: el cuento dentro del cuento, o sea, como en una cajita china el relato de Patronio se sitúa dentro del relato total. Todo ello está narrado con gran

habilidad, con dinamismo.

Hay cuentos allí que son verdaderas consejas, más que para ganar la salvación, para asegurarse una perfecta convivencia en sociedad o para asegurar una existencia sin problemas en este aquí. Porque si algún cometido se propuso don Juan Manuel fue orientar la vida de los seres, tanto en lo que corresponde a la parte espiritual como a la conducta social, como él mismo lo expresa en el prólogo: “Este libro que fizo don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen aprovechosas de las onras et de las faziendas et de sus estados, et fuessen más allegados a la carrera porque pudiessen salvar sus almas” (1964, p. 1).

Estas palabras nos explican, además, por qué la mayoría de los cuentos se refieren más a consejos para ganar “honras, haciendas y estados, que a la salvación de las almas”. Incluso podemos percibir cómo este autor aconseja una moral práctica y no pocas veces a ras del suelo (aconseja con insistencia, disimulo, la desconfianza, y no dejar pasar una ocasión de medrar). Pero lo cierto es que en todo ello, el autor se basa en la consideración muy medieval de que todos esos bienes hay que alcanzarlos en función de ganar el cielo. Así lo explica Joaquín G. Casalduero (1977), cuando señala que en verdad don Juan Manuel insiste en orientar a los hombres para lograr honra, hacienda y estado, pero añade: “Lo cual no implica ni que se olvide de la salvación del alma, ni que no sea esta, en cuanto a meta final, lo dominante. Esto es así porque, por lo general, honras, haciendas y estados no se oponen en el *Conde Lucanor* a la salvación del alma” (p. 22).

Sin duda, la Edad Media, que encauzó la vida de los hombres hacia un desprecio de los bienes terrenales, miró también hacia esos bienes solo para considerarlos como instrumentos destinados a la salvación del

alma. Por lo tanto, no nos engañemos, don Juan proyecta la visión de mundo de su sociedad, la medieval. Y así afirma que cada hombre puede salvarse dentro de la jerarquía inamovible donde está situado, donde debe conservar su hacienda y su honra.

Cuentos como “Doña Truhana”, el cual está narrado con gran fuerza expresiva, cónsona con la intensidad de la imaginación del personaje, que conduce a una gradación hacia la prosperidad y, de súbito, a un final que contraría el sueño, muestran el efecto que maneja el autor para llegar, efectivamente, a marcar en el lector su enseñanza. El sueño de ascender la jerarquía social de esta mujer pueblerina no puede menos que desvanecerse, pues en esta sociedad no había posibilidades de ascenso social.

Si el cuento anterior nos conduce a pensar en que es preciso siempre poner los pies en la tierra, como una manera de ser prácticos, en el conocido cuento del “mancebo que se casó con una mujer muy fuerte y muy brava” (Ejemplo XXXV), en el cual el joven marido, poco a poco va esgrimiendo un recurso: acabar con quien se le oponga. Así logra amedrentar más y más a la joven esposa, caracterizada como agresiva, impositiva, hasta llevarla a un estado de “cordura”, esto es, de sumisión. Entonces el consejo de imponer autoridad desde el principio luce con todo su pragmatismo. Por otra parte, advertimos mucha gracia expresiva, un humor fino en estos cuentos citados y en todos los que escribió, además de una velada ironía.

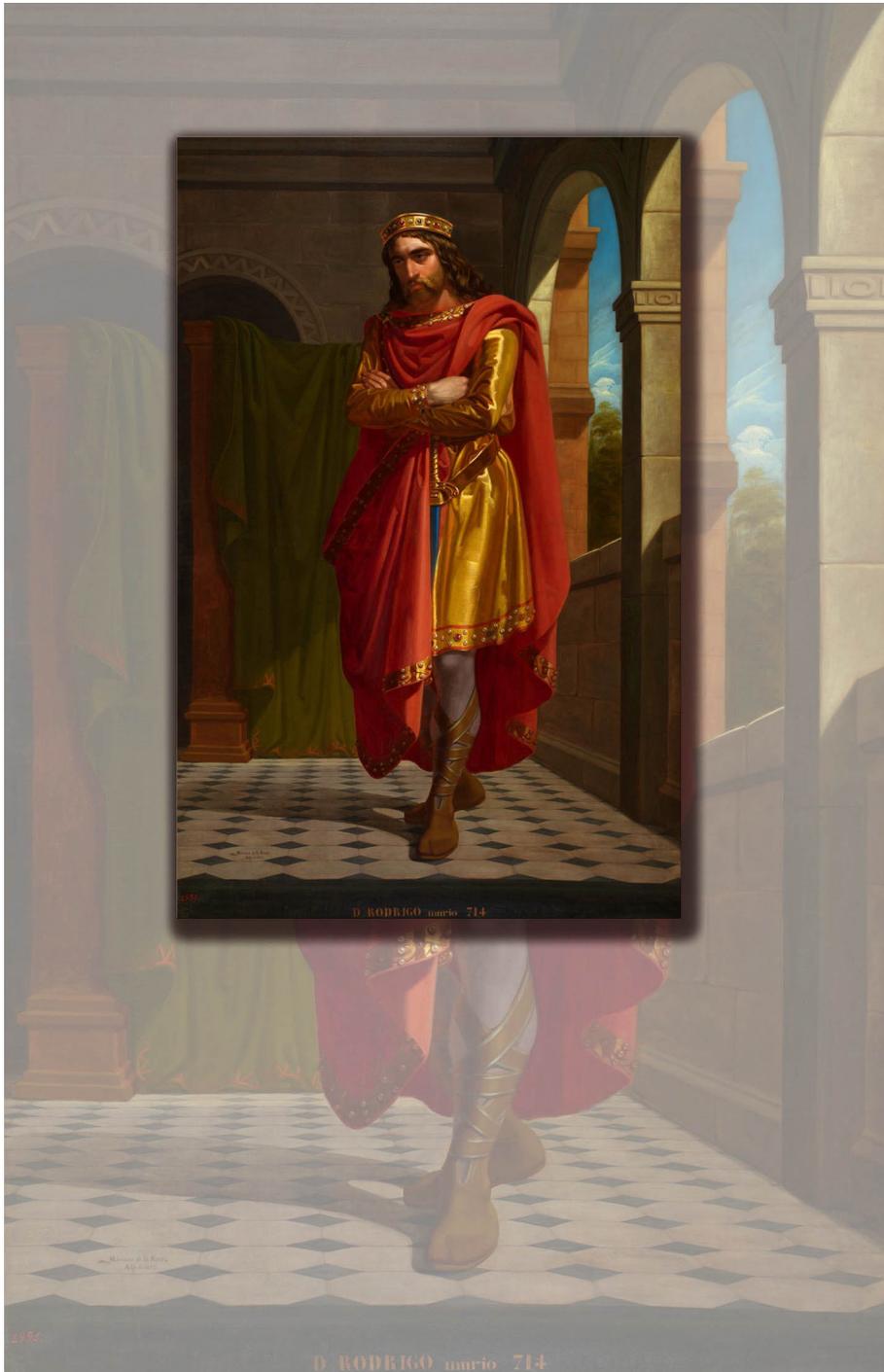
Así como hay una variedad de personajes en estos cuentos, los cuales ostentan sus rasgos de carácter que los hacen parecer verdaderamente de carne y hueso, hay una diversidad de vicios y problemas humanos. No hay un asunto que tenga que ver con la vida, excepto el amoroso, que no esté en este libro verdaderamente aleccionador: la vanidad, la avaricia,

la imprudencia, la ingratitud, las mañas de las mujeres, los engaños, en fin, todos aspectos que son parte de la vida. No obstante, recalcamos la ausencia del asunto amoroso con las palabras de Ángel del Río: “Solo una zona importante del mundo psicológico parece terreno vedado a la pluma de don Juan Manuel: la zona amorosa. En contraste con el papel del tema de la amistad, falta en *El conde Lucanor* el elemento erótico, tan abundante en Bocaccio, en los flabiaux franceses, en Chaucer, y, dentro de la literatura española, en el Arcipreste de Hita” (1998, p. 178).

Seguramente la intención enunciada que lo movió a escribir este libro: acrecentar la honra en el mundo y salvar el alma de los hombres, le impidió llegar a dar cauce a la sensualidad y al tratamiento de asuntos que dan pie al desbordamiento de las pasiones.

Muchos de los cuentos de don Juan Manuel han recibido tratamiento de grandes autores posteriores. El ejemplo 32, que se refiere a la burla que le hicieron al rey dos personajes que llevaban un paño, fue tratado por Cervantes en un entremés; el 35 fue motivo para una obra de Shakespeare, *La fierecilla domada*; el de don Illán inspiró la comedia de Alarcón *La prueba de las promesas*.

Don Juan Manuel supo en este libro donde manejó diversos tipos de cuentos: satíricos (el del alquimista, entre otros), maravillosos o de magia (como el de don Illán, donde el presente y el pasado se confunden), alegóricos (el del Bien y el Mal y el del cuerdo con el loco), entre tantos otros, lograr un estilo personal, que cautiva por la sencillez y su gracia humorística. Su obra mantiene su frescura, su interés en ese afirmarse como ser humano en esta tierra, ofreciendo enseñanzas de utilidad para el hombre de todos los tiempos, de allí su universalidad y perennidad.



© Don Rodrigo rey de los visigodos (personaje de romances viejos).



Los romances viejos, parte inmortal del romancero

El Romancero constituye el complejo de producciones poéticas denominadas romances, que el genio popular y el culto han producido a lo largo de los siglos en lengua española.

España cuenta con la paternidad del romance, el cual nace en la época medieval, en fecha que no puede atestiguar con toda seguridad. No obstante, se puede considerar que ya en el siglo XIV era parte de la actividad creadora y recreadora del pueblo (el primero que puede fecharse es el del prior de San Juan, que alude al desafío de este eclesiástico a su rey, Alfonso XI, suceso ocurrido en 1328). Y en el siglo siguiente, fue abrazado por los poetas cultos, para mantenerse en las dos vertientes: la popular y la culta, como fenómeno vivo y de impacto incalculable en la literatura. Su fuerza y extraordinaria vigencia determinaron su difusión y arraigo hasta hoy en todos los pueblos de habla hispana.

Los romances folclóricos, los emanados de la tradición oral, los anónimos, incluidos los que ostentan mayor antigüedad hasta los más recientes, suelen conformar lo que se ha llamado el Romancero tradicional, frente a los que surgen de la pluma creadora o reelaboradora de los poetas cultos.

Como se trata de un fenómeno poético dado a través de los siglos, desde su génesis en el Medioevo hasta hoy, este “corpus tradicional” ha sido diferenciado tomando en cuenta el aspecto cronológico, esto es, el momento histórico en que se recogen y publican los romances. De esta manera, los romances medievales, puestos por escrito en los siglos XV, XVI y parte del siglo XVII, constituyen el llamado Romancero viejo,

mientras que los que son recopilados a partir del siglo XIX, pertenecen al Romancero de tradición oral moderna (Mercedes Díaz Roig, 1976, p.13).

El romance, origen, carácter y clasificación

Orígenes

Dos son las teorías que intentan esclarecer el aspecto del origen del romance: la teoría romántica y la tradicionalista. La primera debe su existencia al español Agustín Durán y a José Wolf, para quienes los romances surgen en tiempos remotos en el pueblo, son creaciones colectivas que los juglares arreglaron para dar lugar a las gestas. La segunda, la que prevalece hasta hoy, pese a todos los debates, sostenida, fundamentalmente, por don Ramón Menéndez Pidal: la teoría tradicionalista, defiende la posición de que los romances son posteriores a las gestas y parte desprendida de ellas. Son los fragmentos de las gesta, tal vez los más intensos, los más emotivos, que prendieron en el gusto del pueblo, y el pueblo los transmitió de generación en generación, por vía oral, rehaciéndolos, como corresponde al proceso de toda literatura popular tradicional.

Reconoce Menéndez Pidal (1973) la mano de un primer autor en su creación, la popularización de estos poemas, su paso a la transmisión oral, para desembocar en un proceso de tradicionalización. Tal referencia apunta al hecho de que el romance al entrar a la oralidad, realmente se conforma en ese rehacerse en cada una de sus variantes. O sea, que estamos frente a una poesía que el pueblo hace suya, que la hace patrimonio común y la modifica incesantemente (así se pierde el autor individual), como expresa M. Pidal: “...inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada, y en esta reelaboración rápida y casi involuntaria, puede cualquiera tener un momento creador feliz” (1973,

p. 311). Asimismo advierte el eminente filólogo que: “Cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua”. (p. 311). Pero aunque haya múltiples versiones merced a las variantes, el poema siempre conservará su esencia. Este es el fundamento de la teoría tradicionalista, la que si bien ha merecido cuestionamientos, se mantiene en pie.

Por otra parte, en el esfuerzo por delimitar perfectamente la poesía tradicional, Menéndez Pidal la opuso a la simplemente popular, que es la que el pueblo aprende por gusto, tal cual la produjo su autor, sin marcar variantes, consciente de que es creación ajena.

Específicamente en cuanto a la consideración del origen del romance como emanación de las gestas, Menéndez Pidal (1973) reconoce en los antecedentes, la visión certera del ilustre americanista don Andrés Bello, de quien dice: “...pensaba ya en 1843 que casi todos los romances españoles recogidos en el *Cancionero de Amberes* a mediados del siglo XVI no son sino fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares” (p. 328). Asimismo hace referencia a cómo, sin conocerse en España la concepción de Bello, don Manuel Milá en 1874 llega, sobre la base de un estudio nunca antes hecho de los romances, a demostrar la procedencia de estos, justamente, en los cantares de gesta españoles, a los que consideraba, por lo demás, de origen aristocrático (p. 330). Con ello perdían validez las teorías románticas (producto impersonal, del alma colectiva del pueblo, que en su conjunto da lugar a las gestas) e individualista (producto de una sola persona).

No hay que dejar de considerar el tipo de sociedad que en la España medieval generó el romance. Sin duda, la España feudal empeñada en la Reconquista, se aferraba a su condición estamental, aunque las

modalidades de la vida burguesa pugnaban por establecerse. Ya desde finales del siglo XIII, luego de las hazañas de San Fernando y de su hijo, Alfonso X, el Sabio, la Reconquista va cediendo su beligerancia, ante un mundo musulmán que vio mermar su poderío y que termina por ser destruido, finalmente, ante la ofensiva de los Reyes Católicos, con la toma del último reducto, Granada, que cae en 1492.

Las grandes luchas de reconquista ya se han librado y, en consecuencia, la aristocracia feudal va dejando lugar a una monarquía que se afianza en el poder desde el absolutismo, no sin pugnas con los feudales. La economía apunta a las formas de un capitalismo, que aunque no llegó a desarrollarse como en otras partes, debido a la fuerza del clero y de la aristocracia guerrera, que se negaban a abandonar sus privilegios feudales, sí generó ya en la Baja Edad Media un nuevo hombre: un hispano consciente de su condición de hombre libre y con derecho a su vida y hacienda.

En este contexto social de transformaciones, nace el romance y va viviendo plenamente. Carlos Blanco Aguinaga y otros (2000), con toda razón, señalaron que es posible considerar que: "...el Romancero es una de las manifestaciones artísticas del feudalismo en descomposición" y puntualizan que en esta época: "los viejos valores están en crisis: el hombre no parece ya sentirse seguro ni integrante de un orden social y cósmico coherente; a la unicidad orgánica sucede la fragmentación última de la realidad. El ser humano está solo, como el héroe del Romancero" (p.168-169). Y en el fondo, en verdad, lo que se percibe en esos romances viejos es la lucha de sus héroes solitarios, sin cohesión de grupo, por su propio derecho a alcanzar una realización como seres humanos en un mundo conflictivo y hostil, que termina desgajándolos, aniquilándolos. Su lucha, en esencia, es la misma que hoy libramos, sin amor, sin signos

o señales, tantas veces sin esperanza. Quizá el “Romance del prisionero” resuma el destino del héroe del Romancero en el mundo desventurado: la soledad, la desesperanza y el fracaso.

Por otra parte, en este marco el histórico donde asoman la producción y las fianzas, el gusto por las narraciones épicas juglarescas no se pierde. Pero eso sí, de las largas expresiones de las hazañas que narraban los juglares, se pasó al deleite de escuchar relatos más breves, que nacieron para ser cantados, pero dotados de las mismas funciones de los cantares de gesta: entretener, difundir noticias, preservar, a través de la memoria oral, los hechos notables del pasado y presente de la nación, aunque siempre tuvo lugar en ellos la expresión humana íntima.

Estudios posteriores, sin negar la validez de la teoría de Menéndez Pidal sobre la procedencia de los romances, proponen otros mecanismos de surgimiento, como el recuerdo de héroes épicos provenientes de relatos en prosa y fragmentos en verso que quedaron en la memoria de la gente que gustaba de la audición de los cantares de gesta (Mercedes Díaz Roig, 1986, p.18).

Por otra parte, se tiende a afirmar que el origen del romance no se encuentra solo en las gestas, sino en otro tipo de poesía narrativa: en la balada. Y se alude al hecho, para sustentar esta posición, de que los romances viejos, o sea los anónimos medievales, no tienen únicamente temas épicos, sino también novelescos. Así Mercedes Díaz Roig (1986) expresa que: “Si la épica aporta la temática militar, la balada aporta la temática ‘civil’, también aquí se relata lo que es digno de ser contado, acontecimientos destacados o con gran impacto dramático como el amor y la muerte, tan a menudo unidos con sus convenientes dosis de moral muchas veces, y con su granito (o puñado) de ingenio, otras” (p.21).

Deyermond (1979) también señala la deuda del romance con

la lírica, al afirmar que: “Los romances son igualmente épico-líricos, aunque combinan los elementos de otra manera. Una comparación entre el estilo de los romances y el de la lírica popular (el villancico, sobre todo) resulta sumamente interesante, y parece razonable concluir que muchísimos romances tienen el asunto y la forma métrica de la épica, y la sintaxis y aun el espíritu de la lírica” (p. 222).

Deyermód, incluso, nos remite a las endechas heroicas (son plantos) y a ciertas canciones heroicas medievales de alguna antigüedad, si no como antecedentes de los romances, sí como fuertemente relacionadas con esta modalidad poética, con buena dosis de semejanzas.

También es señalado el hecho de que muchos romances proceden de las crónicas en prosa, así como los hay de acontecimientos contemporáneos, razón por la cual hay que pensar de una manera más amplia respecto del género en sus etapas de gestación.

El origen de los romances, pues, no tiene punto final. Ni siquiera se puede afirmar con toda certeza que los primeros son los desgajados de las gestas. Con todo, hay algunos aspectos que nadie cuestiona, como su carácter folclórico y la innegable influencia de las gestas y, ahora también, de la balada y de la lírica primitiva hispánica.

Características del romance

Temática

El romance medieval mostró desde antiguo una tendencia a incorporar temas diversos, aunque, fundamentalmente, se centrara en el tema heroico o partiera de una narración épica. La historia y sus héroes medievales sustentan buena parte de los romances viejos de tradición oral, pero también la leyenda. En este sentido existen romances que proceden de los cantares de gesta hispánicos (ejemplo, los del Cid, los de Los Siete

Infantes de Lara y demás gestas) franceses (*Conde Dirlos, Doña Alda*) o de la inglesa (los del ciclo artúrico, como *Tristán* o *Lanzarote*). Por otra parte están los relacionados con luchas más recientes, ya sea entre bandos castellanos (todos los que se refieren, por ejemplo, a las rivalidades dinásticas entre Pedro I y Enrique de Trastámara), ya sea las libradas entre castellanos y musulmanes (como los referidos a la reconquista de posiciones musulmanas, desde Córdoba hasta Granada, tipo *El lamento de Alhama* o el *Cerco de Álorá*).

A estos romances entroncados con la historia de España, se suman los que versan sobre la historia antigua (*El rapto de Helena*), sobre aspectos bíblicos (*Amnón y Tamar*), sobre asuntos del folclor (*Gerineldo*).

Pero como lo advierte Menéndez Pidal (1969) en *Flor nueva de romances viejos*, el romance absorbió temas de la lírica, esto es, cultivó temas distintos de los épicos, como el de la malcasada, la adúltera, la serrana. Asuntos como la infidelidad, la incomunicación, la seducción, en fin, temas eternos y universales, temas que corrían por toda Europa, se enseñorean también entre los romances viejos, contribuyendo a esa riqueza temática que ha ido adquiriendo el género.

Aspectos formales

La vinculación con un poema mayor, una gesta, así como la índole oral tradicional que le es propio, determinaron muchas de las características de forma y de estilo del romance; también, en alguna medida, su temática. No obstante, por tratarse de un género que discurre a través de siglos y en amplios y diversos ámbitos, ha debido ampliar sus perspectivas, de modo que hoy advertimos, como afirma Mercedes Díaz Roig (1986), que: “Una aproximación al conjunto de los textos permitirá evidenciar la

amplitud temática, la flexibilidad narrativa que existe y la maleabilidad de recursos e instrumentos para la creación y recreación” (p. 19).

En el aspecto formal, en primer lugar, el romance tuvo como base el verso largo juglaresco de 16 sílabas monorrimo, que quedó dividido en dos mitades (hemistiquios), para fijar la medida de ocho sílabas como la más frecuente. Si bien conservó la asonancia, esta no resultó uniforme, sino dada en los versos pares y los impares quedaron libres.

También el romance heredó de las gestas las tiradas con distintas cantidades de versos, o sea que no tomó la medida de una estrofa determinada. Asimismo mantuvo la sustancia narrativa, o sea que conserva el fundamento comunicativo primero de las gestas: el contar. Pero igual que sucede con los cantares épicos juglarescos, el aspecto lírico y el dramático no son ajenos al romance, aunque el lirismo del romance se muestra mayormente intensificado, seguramente por tratarse esta modalidad poética de los fragmentos de mayor emoción, de mayor impacto, de mayor patetismo del contexto que le sirve de partida.

De igual manera, se pueden considerar válidas las afirmaciones de Luis Díaz Viana (1980) respecto de la presencia de lo lírico en el romance, cuando dice: “La estructura particular que el romance iba configurando (de la narración objetiva y detallada en sus pormenores del cantar de gesta, a la narración dramatizada y sintética) le permitió –o permitió a sus cantores—incorporar con gran libertad los elementos líricos” (p. 24.). Y, sin duda, la buena dosis de diálogo que porta el romance, adquirido, seguramente, en su tradicionalización, le confiere ese dramatismo que lo sustenta. Así es claro que el romance, por lo general, no se presenta como pura narración.

De acuerdo con las consideraciones antes mencionadas, se podría definir el romance por su forma como el poema de carácter épico, lírico

y dramático, compuesto por una o más tiradas de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares y libre los impares. Esta es la forma característica. No obstante, es bueno advertir que esta típica forma del romance no es la única empleada para este género, pues hay romances viejos, sobre todo del siglo XV, con otras modalidades; por ejemplo, los hay de rima consonante, como también los que han aparecido compuestos estróficamente y los que contienen estribillo, entre otros.

Los primeros romances emplearon una serie de recursos formales que han perdurado a lo largo de los siglos. Así, por ejemplo, por ser en sus inicios trozos de gesta, los caracteriza el fragmentarismo, o sea, que acusan la falta del inicio o el final de la historia (“*in media res*” y su final muchas veces abierto). Ese empezar la narración sin un antecedente o finalizarla en un momento menos esperado, sin llevarla hasta el final, aspecto que Menéndez Pidal sintetiza en su famosa frase: “saber callar a tiempo”, es peculiar del género. Sobre este aspecto, Michelle Débax en el capítulo X, “El Romancero” del libro dirigido por Jean Canavaggio, *La Edad Media*, expone lo siguiente:

El romance se considera, además, patrimonio común. Esto explica que el relato no se narra *in extenso*, ya que supone que todos lo conocen, por lo que, a menudo, hay que reconstruirlo a partir de trazas más o menos difusas. No es raro que los romances tradicionales comiencen *in media res*, con un diálogo, por ejemplo, sin que se precise la identidad de los interlocutores (así sucede en *Blancaniña*: al principio no se sabe que es el amante el que se dirige a la dama), y que terminen en forma abierta, dejando el campo libre a la interpretación. (1994, p. 287).

Sobre este asunto de la economía verbal que distingue a los romances tradicionales, se puede decir que es claro que también priva la elipsis, porque siendo una poesía de patrimonio común, el poeta obvia referencias, no las ofrece, haciendo que el auditorio participe también de

la actividad poética, completando lo que no se dijo.

De igual manera, típico de esta poesía tradicional son las fórmulas expresivas heredadas de las gestas, como también la repetición, la antítesis y la enumeración, quizá préstamo de la lírica.

Con respecto a la repetición, son muchas las modalidades. Por ejemplo, se da la anáfora:

todas visten un vestido,
todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa,
todas comían de un pan.

(Romance de doña Alda, *Flor Nueva*... p.87).

También es frecuente la reiteración:

Fontefrida, Fontefrida,
Fontefrida, con amor,

(Romance de Fontefrida con amor, *Flor nueva*... p. 65).

No deja de estar presente la conduplicación:

dixome que era morica,
morica de allén la mar,

(Romance de la linda Melisenda, *Flor Nueva*... p.97).

Asimismo, se encuentra la reduplicación:

-Matadme, señor, matadme,

Bien lo tengo merecido.

(Romance de Gerineldo y la infanta, *Flor Nueva*..., p. 58).

Igualmente abundan las repeticiones fónicas:

Florinda perdió su flor,

(Romance de la Cava Florinda, *Flor Nueva*... p. 43).

Por lo que se refiere a la antítesis, es muy empleada para establecer una oposición o una diferencia. Aquí se da una oposición temporal entre el ayer y el hoy; en todo caso, dota de patetismo al poema:

“Ayer era rey de España,
hoy no lo soy de una villa;

(Romance El reino perdido. *Flor nueva...* p 51).

La enumeración es consustancial al romance. Con esta figura, se caracteriza, se describe o se informa. En el siguiente ejemplo, la enumeración es de una serie de sustantivos dentro de un solo verso, con lo que se logra hacer vivo el momento de confusión:

Grande rumor se levanta
de gritos, armas y voces

(Romance de cómo Jimena, la hija del conde Lozano pide venganza, *Flor nueva...*, p. 135).

También la enumeración se presenta en forma más compleja, a través de las acciones varias de un personaje, como estas que el Cid realiza al salir de Vivar:

ya se parte de sus tierras,
de Vivar y sus palacios:
las puertas deja cerradas,
los alamudes echados,
las cadenas deja llenas
de podencos y de galgos;
solo lleva sus halcones,
los pollos y los mudados.

(Romance de la Jura de Santa Gadea, *Flor Nueva...*, p. 169).

Igualmente, el paralelismo tan empleado por la lírica española popular de la Edad Media, es aprovechado por el romance. Magdalena Altamirano (2001) ha señalado que este recurso tiene dos manifestaciones

en el romancero: Se da entre hemistiquios y entre grupos de versos, tal como se advierte en los siguientes ejemplos.

¡Ay!, un galán de esta villa,
¡ay!, un galán de esta casa,
¡ay! de lejos que venían,
¡ay!, de lejos llegaba.

(¡Ay!, un galán de esta villa..., *Flor nueva...*, p. 98).

las cincuenta están tañendo
con muy extraña armonía,
las cincuenta están cantando
con muy dulce melodía.

(Sueño del rey Rodrigo, *Flor nueva...*, p. 48).

Típico del romance tradicional es también el empleo particular de distintos tiempos verbales. Usualmente, en el relato se entrecruzan el pretérito perfecto, el imperfecto y el presente, para romper la monotonía narrativa. Así, con frecuencia, los hechos del pasado se actualizan a los ojos del lector u oyente. Asimismo en los romances viejos destacan la escasa adjetivación y los rápidos diálogos que determinan el ágil movimiento dramático que los anima.

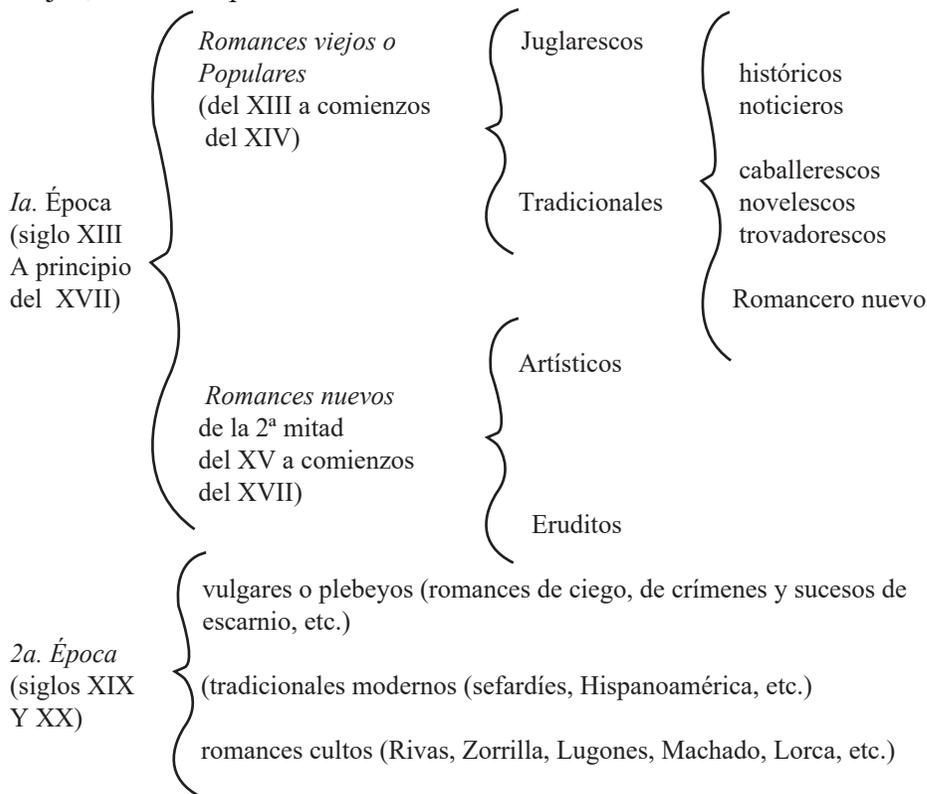
Allí habló el infante Arnaldo
–Por tu vida, el marinero,
Dígame ora ese cantar.
Respondióle el marinero,
Tal respuesta le fue a dar:
–Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

(El infante Arnaldos, *Flor nueva...*, p. 204).

Clasificación

Es difícil ofrecer una clasificación de los romances viejos, pues no hay uniformidad en este aspecto. Los estudiosos que se han ocupado de

este menester, los distinguen de diversas maneras, generalmente por sus temas, temas que son de diferente índole, de distintas procedencias, tratamientos y ambientes. Aquí, por su carácter didáctico, para tener un panorama general sobre el origen y desarrollo del romance, ofrecemos el cuadro que nos presenta Max Aub (1960, p. 148), con la división en dos épocas. A la primera pertenecen los romances que nos ocupan: los viejos, con su respectiva clasificación.



Dentro de los romances viejos contamos, en primera instancia, con los *juglarescos* y los *tradicionales*. A continuación los caracterizamos, conscientes de que en ese mundo medieval, los juglares, para seguir ejerciendo su oficio, tuvieron que adecuarse a los gustos populares y por ello, se abrieron a la nueva forma poética, mientras esta pisaba terreno seguro en boca del pueblo, esto es, mientras se creaba y recreaba en la

tradicionalidad, cobrando su carácter de poesía inmortal.

Romances Juglarescos: Los juglares hicieron acopio de temas muy variados para sus romances. Sobre todo, se sirvieron de asuntos foráneos: de los asuntos clásicos, de la épica francesa, del folclor, más que de asuntos nacionales o contemporáneos, para dotarlos de novedad; pero conservaron los recursos estilísticos de los cantares de gesta, en buena medida, y les dieron una extensión mayor que la que ostentan los tradicionales, por lo que se les ha calificado como “gestas abreviadas”. Ejemplos: “Conde Dirlos”, “Conde Claros”, “Conde Alarcos”, “Tristán e Iseo”.

Romances Tradicionales: Son los populares, los que corrían de boca a oído. Se distinguen entre ellos, según el aspecto temático, en históricos, noticieros, caballerescos y novelescos. *Históricos* se les llama a los estrictamente derivados, directa o indirectamente, de los cantares de gesta, por lo que en ellos se narran asuntos relacionados, por ejemplo, con el dolor de Rodrigo por la pérdida de España, primer motivo heroico de nuestra literatura, en “El reino perdido”; con las vicisitudes del Cid Campeador (todos los del llamado Romancero del Cid) o de los siete Infantes de Lara (Desgarrador es el romance que narra el momento en que Gonzalo Gustios, padre de los Infantes, se enfrenta a las cabezas ensangrentadas de sus hijos muertos a traición y va uno a uno reconociéndolos), entre otros. *Noticieros* son los que sin negar su carácter histórico, relatan hechos nacionales importantes más recientes que los de la épica, se trata de asuntos contemporáneos, por lo que se les reconoce más bien una índole política; entre otros, el de Fernando IV, los de Pedro I, el Cruel, referidos a las luchas contra su hermano Enrique de Trastámara por el reino. *Caballerescos* se denominan los que desarrollan asuntos de la épica francesa, de la épica bretona, con mucha



libertad imaginativa, con predominio de la fantasía, como los referidos a Roncesvalles y a los caballeros de Carlomagno, sus contiendas, amores y damas (el de “Doña Alda”, muy difundido; el de Melisenda). Buena parte de estos romances proceden de los juglarescos, que fueron los primeros que poetizaron asuntos de la épica francesa. *Fronterizos* se consideran los que se refieren a aspectos acaecidos en los enfrentamientos entre cristianos y moros en el siglo XV, sobre todo los que tienen que ver con los cercos a los moros; de ellos el más intenso, el más vibrante es el de la conquista de “Alhama”, un verdadero planto, exquisitamente trazado en nuestra literatura. *Novelescos o de aventuras* son aquellos que con diversos temas de interés humano, desde los grecolatinos hasta los medievales, se muestran en toda su intensidad, pues en ellos se reduce el tono narrativo y se enseñoorea el lirismo, o sea, se visten de esencialidad emotiva, como sucede con “El prisionero”, con “El rapto de Helena”, “Gerineldo y la Infanta”, entre tantos. Sobre ellos el eminente medievalista A. D. Deyermond expresa que: “Se trata de un grupo heterogéneo de piezas que no se hallan ligadas a eventos históricos ni a textos literarios: romances de amor, de venganza, misterio o, para decirlo en los mismo término que los designa, de aventuras”. (1979, p. 229)

En verdad, esta poesía de sustancia tradicional, donde lo histórico puede coexistir con lo novelesco y lo lírico, más allá del orden para su estudio que pueda darle una clasificación, apunta a su carácter de poesía inmortal. Conjugando elementos donde la realidad y la ficción, lo histórico y lo legendario, lo verídico y lo inverosímil campean en una simbiosis perfecta a lo largo de siglos de creación, recreación y difusión, este género poético singular cautivó y sigue cautivando al pueblo que lo acunó y continúa arrullándolo, así como a los hombres cultos, que supieron hacerlo suyo.

Nos quedamos con los versos de uno de los romances históricos que da noticia del asunto legendario de la pérdida de España en el año 711, la seducción o violación de doña Florinda o la Cava, hija del conde don Julián, por el último rey godo, Rodrigo. El romance reproduce con grandes efusiones líricas, la escena que da lugar a la súbita e inmoderada pasión de Rodrigo, para apuntar de manera rápida el desenlace y cerrar con una referencia sobre el hecho, impregnada de sentido humano. La versión que aparece a continuación, fue recogida por Ramón Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* (1969, p. 43-44):

**Romance nuevamente rehecho de la fatal desenvoltura
de la Cava Florinda**

De una torre de palacio	entre espadañas y lirios,
se salió por un postigo	reposaron las doncellas
la Cava con sus doncellas	buscando solaz y alivio
con gran fiesta y regocijo.	al fuego de mocedad
Metiéronse en un jardín	y a los ardores de estío.
cerca de un espeso umbrío	Daban al agua sus brazos,
de jazmines y arrayanes,	y tentada de su frío,
de pámpanos y racimos.	fue la Cava la primera
Junto a una fuente que vierte	que desnudó sus vestidos.
por seis caños de oro fino	En la sombreada alberca
cristales y perlas sonoras	su cuerpo brilla tan lindo



que al de todas las demás
como sol ha escurecido.
Pensó la Cava estar sola,
pero la ventura quiso
que entre unas espesas yedras
la miraba el rey Rodrigo.
Puso la ocasión el fuego
en el corazón altivo,
y amor, abriendo sus alas,
abrasóle de improviso.
De la pérdida de España
fue aquí funesto principio
una mujer sin ventura
al fuego de mocedades
y a los ardores de estío.
Daban al agua sus brazos,
y tentadas de su frío,
fue la Cava la primer
que desnudó sus vestidos.
En la sombreada alberca

y un hombre de amor rendido.
Florinda perdió su flor,
el rey padeció el castigo;
ella dice que hubo fuerza,
él que gusto consentido.
Si dicen cuál de los dos
la mayor culpa ha tenido,
digan los hombres: la Cava,
y las mujeres: Rodrigo.



© Retrato de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, pintado por Jorge Inglés.



La lírica del siglo XV y sus tres grandes poetas: Santillana, Mena y Manrique

La poesía lírica, el género que dio inicio a nuestra literatura y que corrió por España en boca del pueblo a lo largo de los siglos medievales en cantares de amigo, coplas, villancicos, vino a ser cultivada en su modalidad culta, hasta el siglo XIII. Y aun de este siglo solo hay una muestra: *La razón de amor con los denuestos del agua y del vino*; después, nada. Fue hasta el siglo XV cuando ocurrió el florecimiento de esta poesía.

El fenómeno de todo este lapso sin producciones líricas cultas en castellano, se intenta explicar merced al prestigio literario de la lengua gallego-portuguesa, que arrastró a los poetas castellanos a escribir sus composiciones líricas en esa lengua. El caso más ilustrativo es el de Alfonso X, el Sabio, quien si bien tuvo el acierto de valorar el castellano, al imponerlo en su reino como lengua oficial y emplearlo y enriquecerlo en su magna obra en prosa, produjo sus cantigas en gallegoportugués.

La poesía de los cancioneros

Esta tendencia a escribir la lírica en lengua gallegoportuguesa se va perdiendo hacia finales del siglo XIV. Así lo atestiguan los cancioneros castellanos, especialmente el de Juan Alfonso de Baena, que agrupa, entre otros, poetas que compusieron sus poemas líricos durante el reinado de rey Juan I, de 1379 a 1390, como Pero Ferrús o Macías. Desde entonces, serán muchos los poetas que escriban en castellano, al amparo de las cortes de los reyes, cuyas composiciones serán recogidas en esos volúmenes típicos del siglo XV, llamados cancioneros, de los cuales el más importante es el ya mencionado, producto de la labor compiladora de Juan Alfonso de Baena.

En la España del siglo XV proliferaron los poetas de cancionero

o cortesanos, poetas que escribieron siguiendo las pautas marcadas por la poesía provenzal, a través de la gallego-portuguesa, y por la poesía italiana (corriente alegóricodantesca). Hubo entre ellos creadores de renombre, como Micer Francisco Imperial, quien empleó por primera vez en castellano el endecasílabo; como Villasandino, quien muestra influencias de la poesía provenzal. No obstante, en los dos tipos principales de poemas que cultivaron: en la canción lírica, sea de tema amoroso, panegírico o religioso; en el decir, de carácter doctrinal, narrativo o satírico, los poetas cortesanos se afanaron más por mostrar su virtuosismo que su honda calidad artística. Esta poesía resulta ser, a todas luces, en términos generales, insincera, falsa, artificiosa. Sin embargo, el siglo XV se ve alumbrado brillantemente en el campo de la lírica, por tres poetas de valor universal: Santillana, Mena y Manrique.

El marqués de Santillana

Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y conde de Real de Manzanares, fue uno de los nobles de gran linaje en la España del siglo XV. Nació en 1398 y a corta edad quedó huérfano de padre; pero heredó de su progenitor, don Diego Hurtado de Mendoza, el don de poeta, además de incontables bienes.

Santillana fue un hombre de armas y de letras (esta condición fue más común para los nobles en este siglo que en los anteriores, cuando se consideraba la inclinación por los libros como algo impropio de un caballero). Su época y su situación de caballero, le impusieron la acción de las armas y a ella respondió con decisión. Participó en batallas de Reconquista y les arrancó triunfos a los moros en Huelva; pero también se vio precisado a combatir en las luchas nobiliarias, unas veces en contra de su rey y otras en su favor, como sucedió en la batalla de Olmedo. De esta agitada vida política, le ocupó buenos momentos su pugna contra

el privado de don Juan II, don Álvaro de Luna, en cuya caída participó.

Mucho más significativa fue su acción en el ámbito intelectual, a la que se entregó con conciencia de que en nada mermaba su calidad de caballero. Célebre es su frase “la sciencia no embota el fierro de la lança, ni faze floxa el espada en la mano del caballero” (citado por Luis Díaz Viana, 1980, p.27).

Preocupado desde muy joven por el saber, se dedicó al estudio y logró una amplia cultura. Inició su formación en Aragón, donde descubrió a Dante, a Virgilio y la poesía provenzal. Pero también el Marqués facilitó a otros la labor intelectual, pues fue un verdadero mecenas. En su palacio en Guadalajara reunió a toda una corte literaria e impulsó los estudios de la literatura clásica. En ese palacio, que fue su retiro durante los últimos años de vida, formó una gran biblioteca donde destacaban obras en latín.

Las producciones del Marqués son variadas y no pocas. Cultivó la prosa y el verso. En prosa está escrito el primer documento de crítica e historia de la literatura en castellano, la *Carta Proemio al Condestable de Portugal*, obra en la que el Marqués (1964) nos da a conocer sus conceptos estéticos y su cultura literaria. Así, por ejemplo, nos dice que la poesía solo se halla “en los ánimos gentiles e elevados espíritus” (p. 30), y la define como “...un fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura”. Asimismo nos habla de tres estilos: el sublime, el mediocre y el ínfimo. El sublime para él es el de los clásicos de la antigüedad; el mediocre, es el de aquellos que escriben en lengua romance y en el ínfimo coloca a los escritores que “sin ningún orden, regla nin cuento facen estos romaces e cantares, de que la gente de baxa e servil condición se alegran” (p. 35).

Sin duda este último estilo es el de la poesía popular, el que en la práctica terminaría por aprovechar. También en prosa es su obra

Refranes que dicen las viejas tras del fuego, que es la primera colección de proverbios populares. Se trata de una serie de sentencias, de adagios muy del uso cotidiano, como “A pan duro, diente duro”.

En su poesía se advierte la influencia de las corrientes poéticas de la época: la galaico provenzal, a la que pertenecen sus poemas esencialmente líricos, como sus serranillas, sus canciones y decires de tema amoroso o devoto; la italiana, con la modalidad alegórica que adopta para la *Comedieta de Ponza*, *El infierno de los enamorados*, *Planto de la reina Margarida*, *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi* y el intento, aunque fallido, pero primero en la literatura española, de aclimatar el soneto (escribió 42 sonetos); la poesía didáctico-moral o doctrinal, representada por el *Doctrinal de privados*, *Diálogo de Bías contra Fortuna* y los *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza*.

En cuanto a su poesía doctrinal, se sobrepone el tono narrativo. *La Comedieta* ha sido calificada de tono elegíaco, pues en la batalla que recrea entre genoveses y aragoneses, perdieron estos últimos y sus líderes fueron apresados, en tanto *El infierno* nos conduce a la imagen del Marqués perdido en una montaña sembrada de todo tipo de alimañas y cómo Hipólito lo salva y lo conduce al infierno, donde cumplen su castigo los enamorados; allí ve a Macías.

Sobre la poesía doctrinal, destaca el *Doctrinal de Privados*, que versa sobre don Álvaro de Luna, confesando sus tropelías, y donde se une la sátira política con la intención moralizadora.

La parte inmortal de la poesía de Santillana está en sus canciones y decires de tema amoroso o religioso. Allí encontramos la gracia y el encanto de lo popular que él asimiló inconscientemente y que supo fundir con el refinamiento de la poesía culta. Sus villancicos y, sobre todo, sus serranillas lo colocan entre los mejores líricos en lengua española.

Las serranillas

Las serranillas del Marqués son 10 composiciones épico-líricas y también dramáticas. En ellas lo épico se vierte en la narración del encuentro de un caballero con una serrana; lo lírico, en las expresiones de admiración ante la belleza de la mujer serrana, que brotan del caballero espontáneamente, quien queda capturado, súbitamente enamorado; en el requiebro, que es centro de esta poesía, como también en las rápidas alusiones al paisaje; y lo dramático se nos revela en el diálogo vivo y rápido entre el caballero y la serrana.

El Marqués supo aprovechar la tradición culta, la de las pastorelas francesas, donde el tratamiento del amor, desde la constante del llamado amor cortés impone refinamiento y estilización; pero también sigue la tradición popular de la serrana rústica que inició el Arcipreste de Hita, para hacer una fusión perfecta de lo culto y popular en poesía. Por eso junto a la imagen delicada que traza de la mujer serrana, por ejemplo de la serrana de Moncayo de quien dice que es: “Más clara que sale en mayo/El alba ni su lucero”, o la de Bores, de quien el caballero afirma que tiene: “La cara placiente,/fresca como rosa,/de tales colores,/qual nunca vi dama/nin otra, señores”, encontramos la figura de la serrana agresiva, la de la serrana salteadora: “<<¡Ay!, que en hora buena venga/aquel que para Sanct Payo/desta iyrá mi prisionero>>/ E vino a mí como rayo,/diciendo: <<Presso, montero>>”.

El marqués en sus serranillas hace gala de gracia y donaire, de una rapidez narrativa, de modo que en ellas destacan la frescura y la concisión. La estructura que les impone es la de un villancico inicial de tres o cuatro versos, donde se encierra el tema; luego siguen varias estrofas que desarrollan el tema planteado. Varía la cantidad de estrofas en ellas, así como la medida de los versos, aunque la mayoría son de versos octosílabos.

La intensidad lírica se deja sentir no solo en la descripción de la serrana, sino también en las rápidas alusiones al paisaje, lo que hay que celebrar en Santillana, aunque apenas haga referencia a él. Hay que recordar que la literatura medieval no se ocupó de dar tratamiento al paisaje, ahora, al menos en este autor está apuntada con leves toques de idealización que anuncian el “prado verde y florido” de Garcilaso, en la serranilla más celebrada, “La vaquera de la Finojosa”: “En un verde prado/ de rosas e flores, / guardando ganado/ con otros pastores,/ la vi tan graciosa/ que apenas creyera/ que fuese vaquera/ de la Finojosa”, o en serranilla IX, donde esa naturaleza es pródiga y sirve de lecho al amor. Por ello el hablante lírico da término al poema y al encuentro amoroso diciendo: “E fueron las flores/ de cabe Espinama/ los encubridores”.

En estas serranillas, por lo general, el asunto es el mismo: el encuentro que tiene el caballero con una serrana muy bella que lo atrae de manera súbita y lo impacta. El encuentro acaece en un lugar de la sierra, el cual es apuntado con detalles muy concretos, por ejemplo, con toponímicos, lo que nos sitúa en una escena realista. El desenlace de la historia tiene lugar en algunas serranillas con la aceptación o el rechazo; en otras no existe este desenlace, como en la III, donde el caballero ante la hermosura de la serrana, solo atina a lanzar su intenso requiebro, y el poema se cierra con una frase que resume toda la admiración: “¡Juro por Santana/ que no sois villana!”. Por ello Luis Rius (1966) dice con acierto: “La canción es ahora un simple requiebro, un piropo: el más lírico, el más vibrante de toda la poesía española” (p. 50).

También el debate entre caballero y serrana suele producirse en la mayoría de las serranillas, aunque está ausente en la número VII, donde solamente habla el caballero, para hacerle saber su disconformidad con el matrimonio de la serrana, y eso basta para configurar la composición donde el amante anticipa su angustia. Pero en todas sí está presente la

exaltación de la hermosura de la mujer y los efectos que produce en el ánimo del caminante y está presente la honda calidad lírica del autor.

El Marqués de Santillana representa, merced al carácter de su obra, sin lugar a dudas, la transición del espíritu medieval al renacentista.

Juan de Mena

Hablar de don Juan de Mena, poeta nacido en Córdoba en 1411, es adentrarse en el ámbito de la poesía de corte culto, intelectual, de total influencia de la poesía alegoricodantesca, alejada del verso cortesano sustentado en la frivolidad. Es él el primer humanista español y el primer poeta que trabaja conscientemente la forma, para enriquecer la poesía española en su sintaxis, en su vocabulario, en sus ritmos y armonías, sobre la base del latín, trabajo que inaugura la tradición aristocrática de la poesía española que culminará en el siglo *XVII* con la poesía culterana de Luis de Góngora.

Juan de Mena dedicó su vida exclusivamente a las letras. Con una sólida formación bebida en los autores clásicos, desde Virgilio hasta Boecio; en los escritos medievales de Santo Tomás y San Anselmo y en las producciones de los escritores del renacimiento italiano, sobre todo de Dante y Petrarca, se erige en un hombre de vasta cultura. Estudió en Salamanca, viajó por Roma, aprendió latín e italiano. Fue partidario de don Juan II y de su privado don Álvaro de Luna, de modo que desempeñó el cargo de secretario de cartas latinas de este rey y fue nombrado también cronista regio.

Su condición social no fue la de un aristócrata, sino la de un hombre de extracción burguesa, de modo que su pensamiento se manifiesta contrario a la posición de la nobleza ambiciosa de su época, a la corrupción que reinaba en los círculos aristocráticos. Se inclinó por la unidad nacional

y por el fortalecimiento de la monarquía. De allí su adhesión al rey y al privado.

Mena gozó de la admiración de sus contemporáneos y de la amistad de Santillana, pese a su posición ideológica. También fue celebrado por autores del siglo siguiente como Nebrija. Sin duda, los méritos para contar con esta consideración los apunta Jesús Cañas Murillo (1990) cuando afirma:

Su cultura queda plasmada en sus escritos, en los cuales se muestra como un innovador. Quiere integrar la cultura clásica y el humanismo italiano en la creación castellana. Pero mantiene usos medievales, como el empleo de los mitos clásicos como *exemplum*, como cuento ejemplificador que sirve para enseñar. En este sentido se convierte en un perfecto representante del prerrenacimiento hispánico (p. 82).

Mena se fue de la vida muy joven, a los 45 años, ya que muere en 1456; pero su literatura queda marcando una tendencia hacia la búsqueda de una expresión poética selecta y exquisita.

La obra de Mena

Don Juan de Mena escribió prosa y poesía. En prosa destaca por ser el primer traductor de la *Iliada*. En prosa también está escrito un comentario a su poema *La coronación del marqués de Santillana*, así como las *Memorias de algunos linajes antiguos y nobles de Castilla*, entre otros.

En cuanto a poesía, se puede considerar que escribió siguiendo dos maneras: la manera tradicional castellana de su época, que se vierte, por una parte, en una poesía cortesana de influencia gallegoportuguesa y provenzal; por otra, en una poesía doctrinal y sentenciosa. La segunda manera es la innovadora, la que alienta el renacimiento italiano, la alegoricodantesca. Gándar-Miranda (1968) se refiere a estas dos modalidades de la siguiente manera:

Siguiendo la carrera de Mena desde sus <<desires>> y <<canciones>>

hasta las <<Coplas contra los pecados mortales>>, hay como una línea no interrumpida que une todas las formas del que llámase <<primer estilo>>. El asunto ha evolucionado desde lo más frívolamente amoroso a la poesía más grave y doctrinal, pero la forma es análoga: concisión, sencillez y rotundidad expresiva. El segundo estilo de Mena, el típicamente culto, se halla representado por la obra *Claroobscurio* y los dos poemas capitales: *La coronación* y *El laberinto*. Es el primer poeta puro dirigido a minorías y predecesor de Góngora (p.21).

Sin duda, el segundo estilo es el del latinista y el que le ha dado el lugar que hoy tiene en las letras, pues se tiende a considerar que los poemas anteriores acusan los vicios de la poesía cortesana.

El laberinto de fortuna

Aunque *La coronación* es un poema que nace para rendir tributo al marqués de Santillana, no alcanzó el vuelo que logra *El laberinto*. En este último poema de 297 estrofas conocidas como coplas de arte mayor, que fue dedicado a don Juan II, Mena despliega todos los recursos que el latín pone en sus manos (hipérbaton, términos latinos.) y los que le brinda la poesía italiana alegórica, para crear una poesía destinada a una minoría culta, a la que pertenecía don Juan II. Por ello no extraña que siendo este un poema eminentemente de tema político, cuya exigencia imponía la sencillez, se plasmara en una expresión más bien oscura. Seguramente perseguía impresionar al monarca poeta.

El autor expresa en la parte inicial del poema, los motivos que lo impulsaron a escribirlo: la preocupación por los caprichos, vaivenes e injusticias de la Fortuna, que afectan específicamente a los nobles, acciones de las cuales hay que precaverse, y el deseo de proclamar las glorias de España, su grandeza. Rafael Lapesa (1971) ha advertido certeramente la finalidad de este poema: “No se trata de una ficción imaginada para encuadrar un panegírico o una descripción político-moral

de la Castilla contemporánea: alegoría, elogios e invectivas responden al afán de suscitar en la aristocracia castellana tipos de conducta mediante los cuales convirtiese en realidad sus propias capacidades” (p. 113). Hay, pues, una lección moral que dirige no al hombre en general, sino a la clase dominante.

Sobre las influencias que marcaron la creación de este poema, Agustín Millares Carlo (1950) indica: “*El laberinto de Fortuna o Las trescientas*, obra en la que a una evidente influencia alegórica de origen dantesco, se mezclan lecturas de muy diversas procedencias, en particular, de Virgilio y, sobre todo, de Lucano, a los que traduce en parte” (p. 196).

El laberinto de Fortuna se estructura en tres partes. La primera contempla la dedicatoria al rey, para centrarse en una invocación a la Fortuna, quejas contra ella, pues se le ve más como arbitraria y no con el sentido cristiano de providencialismo.

La segunda parte se abre con el sueño del poeta de ser conducido en el carro de Belona, guiado por la Providencia, al palacio de la Fortuna. Allí encuentra tres ruedas, cada una con siete círculos. Las tres ruedas son la del pasado, el presente y el futuro. La rueda del presente gira sin cesar, las otras están inmóviles. En las dos primeras ruedas se disponen figuras prominentes de las épocas correspondientes y en la tercera, se pronostica la gloria de Juan II.

La segunda rueda, la del presente, la que corresponde al momento del autor es la de mayor interés y fuerza expresiva. Como afirma Max Aub (1966), en esta rueda: “...se dramatizan los hechos más notorios de los personajes de la historia española reciente: allí Juan II y don Álvaro de Luna, Villena, el heroico sacrificio del conde de Niebla, la muerte de Lorenzo Dávalos y el llanto de su madre, tantas veces citado: es la parte más interesante y de mayores aciertos literarios” (p. 128-129).

Pero también en esta rueda están como contrapartida, dignos de reprobación, los grandes nobles, la guerra civil, el pecado, la lujuria, de manera que la conformación de esta rueda apunta a una estructura de dos opuestos. A.D. Deyermond (1978) añade a esta consideración lo siguiente: “Dentro de esta disposición estructural, traza Mena impresionantes pasajes narrativos y descripciones, apoyándose para ello en la historia reciente que se describe mediante el empleo de fuentes literarias (Lucano ofrece especial interés a este respecto, aunque Mena prefiera combinar a la vez dos o más fuentes diversas)” (p. 331).

Dejando a un lado el manejo de las fuentes, cabe mencionar que en el lugar opuesto de lo bueno y providencial, donde cabe lo malo, muchas veces no nombra a los que encarnan en su momento aspectos negativos, evitando la tendencia personalista, con lo cual dota de dignidad el tema.

La tercera parte se refiere a los tiempos que se esperan.

Este poeta de *El laberinto* supo ser fiel a lo que se propuso: darle a la lengua castellana esa calidad de lengua literaria que tenía el latín. Su esfuerzo formal constituye un paso ampliamente reconocido en ese intento de tantos creadores en lengua española posteriores a él, por alcanzar altas perfecciones estéticas en el terreno de la poesía.

Jorge Manrique

El autor del poema considerado como la “elegía más pura y vibrante en lengua castellana”, con el cual aseguró su inmortalidad, Jorge Manrique, nació en la Villa de Paredes de Navas hacia 1440, en el seno de una familia poderosa de políticos, guerreros y hombres de letras. Su padre fue don Rodrigo Manrique, conde de Paredes, quien se destacó en la lucha contra los moros y llegó a merecer el título de Maestre de la Orden de Santiago. Su madre, una noble dama, doña Mencía de Figueroa.

Jorge Manrique, hombre de rancio abolengo, pues provenía de la antigua casa de Lara, como aristócrata abrazó el ejercicio de las armas, y en este ejercicio perdió, en 1479, la vida, como en el siglo siguiente perdiera la suya el también inmortal Garcilaso de la Vega: en un asalto a un castillo, guerreando en las huestes reales.

Le tocó vivir en los últimos años del reinado de don Juan II, durante el gobierno de Enrique IV y participó en la guerra civil por la sucesión de la corona en el bando de Isabel, la Católica, hermana de este rey, en contra de Juana, la Beltraneja, llamada así por quienes consideraban que era hija no del rey, sino del “favorito” de la reina, de don Beltrán de la Cueva. De modo que la corta vida de este soldado fue bastante azarosa.

Como muchos hombres de linaje, ya en esta época, pese a tantos vaivenes, se dio tiempo para escribir. Su obra se circunscribió a una pequeña cantidad de poemas, llamados menores, de los cuales se conservan no más de cincuenta. Todos se sitúan dentro de las corrientes de la época, que hacen de él un típico poeta cancioneril o cortesano. Se trata de canciones de amor, algunas calificadas como delicadas y graciosas, y de poemas burlescos. A ello suma los llamados poemas mayores, que son 42, constituidos por las 40 *Coplas a la muerte de su padre* y dos coplas contra el mundo, que se dice encontraron sobre el pecho del poeta al tiempo de su muerte.

Alrededor de 44 composiciones de tema amoroso escribió Manrique, dentro de la tradición del amor cortés, que ya estaba bien arraigada en su época. Por ello están en su lírica amorosa todos esos aspectos que los trovadores provenzales introdujeron desde fines del siglo XI a la lírica europea culta, y que terminan por desembocar en la poesía de los cancioneros, en la lírica cortesana: la estilización y espiritualización de la pasión amorosa, la idealización de la mujer y del amor. Así Manrique pone en juego todos los rasgos de esta doctrina del amor en estas canciones: la

divinización del amor, que provoca un verdadero culto de él; el vasallaje amoroso, donde la amada es “señora” y el amante su “vasallo”; el amor como placer que causa dolor, el cual hace que el dolor de amor lo sufra el amante en forma resignada y gustosa. Manrique es, pues, un cantor de la galantería cortés, fiel muestra del espíritu medieval de este autor, tal como se advierte en los siguientes versos: “Y dirás a la señora/ que tiene toda essa gente/ que soy presto a toda hora/ a su mandar y obidiente;/ y que es vuelto a mi servicio/ un público vasallaje,/ y mi fe en pleyto homenaje/ y mi penar en oficio (Jorge Manrique, 1981, p. 116).

Aunque hay algún destello fino, no esperemos encontrar altos logros en estas composiciones, como bien lo apunta Pedro Salinas (1947) cuando afirma: “...puso algunos leves sombreados de sentimiento, algunas finuras de conceptos, que son suyas. Pero lo mejor de su alma permaneció ajena a esta operación del ingenio poético. Y por eso se nos aparece como un trovador retrasado o un poeta neocortesano en rezago” (p.21).

De la poesía menor de Manrique, además de los poemas amorosos cortesanos, están los no menos cortesanos poemas burlescos, que suman apenas tres: uno referido a una prima suya, otro a su madrastra y otro a una borracha. Estos poemas no constituyen una sátira feroz, son más bien jocosos y no aportan nada al género.

Seguramente por la calidad de estos dos tipos de composiciones, Jorge Manrique no hubiese alcanzado el solio que tiene para siempre en la lírica. Pero fue tocado por el milagro de la comunicación poética, por ese “duende” que señaló Lorca como resorte de la gran poesía, y ello le permitió crear sus célebres *Coplas*...Es este poema el que lo conduce a alcanzar **la vida de la fama**, una fama que tiene visos de eternidad.

Las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre

Un momento infausto, la presencia de la muerte; un sentimiento inconmensurable, el amor filial, se conjugan para sacudir la interioridad de Jorge Manrique, para desgarrar su alma y llevarlo a un estado en que el dolor personal se convierte en el dolor universal, el dolor de todos los hombres. Un estado en que, conjugándose los pensamientos tan traídos y llevados en el medioevo sobre la vida, la muerte, la fortuna, la fama, con algunas consideraciones renacentistas, permite a este poeta no solamente configurar su canto-llanto para exaltar al hombre que le dio la vida, que amó y admiró y que la muerte le arrancó, sino encarar al mundo, merced a la palabra trabajada, con la misma chispa que enciende el sentimiento intenso, que alumbra el pensamiento y lo renueva, y llegar a la conciencia honda del inevitable destino que le corresponde al ser humano, el cual obvia ante las circunstancias de su vida terrenal.

El complejo de vivencias y sentimientos de un poeta, emanado ante la muerte de un ser entrañable como la de un padre, por lo demás respetado y admirado en grado sumo, solo podía tener cauce en la poesía. A ella acudió Manrique para realizar el magnífico panegírico a su padre muerto, que partió de una profunda meditación sobre la índole de la vida, la cual nada tenía de nuevo en sus consideraciones, pero al hacerse certeza en su alma, brotó como manantial puro con la sencillez de la forma. Estas reflexiones fueron seguidas de un sustento inobjetable: en ejemplos muy claros acaecidos en la historia reciente, en la que él vivió. Una vez agotada esta parte, se lanza a lo personal, a lo individual, a la loa a su padre don Rodrigo Manrique, fallecido en la Villa de Ocaña el 14 de noviembre de 1476. Por ello se ha señalado que estructuralmente el poema tiene esas tres partes, que van de lo general o universal a lo particular (Alda-Tesán, J. en Introducción, 1981, p. 49-50).

La primera parte, que llega hasta la copla 14, conformada por las reflexiones que han ocupado a poetas, filósofos y eruditos de todos los tiempos, sobre la fugacidad de la vida, sobre la futilidad y banalidad de las cosas del mundo, sobre la mudanza de la fortuna, sobre la muerte como destino del hombre y su acción igualadora, han sido explicitadas de tal manera que consideramos que la serena invitación inicial que nos hace el poeta para que seamos conscientes de nuestra índole y actuemos en consecuencia: “Recuerde el alma dormida,/ avive el seso y despierte/ contemplando/ como se pasa la vida,/ como se viene la muerte/ tan callando;”, resulta innecesaria, pues casi de inmediato sentimos la sacudida interior y vamos viviendo toda la desazón del poeta, paso a paso, como para experimentar ese “dolorido sentir” que está en el fondo de todas las verdades a que nos enfrenta.

La primera idea es la de que nuestra vida, como la de todos, está dejando de ser en el mismo momento en que es, idea que luego agónicamente plasmará Quevedo desde la perspectiva barroca, cuando dice: Fue sueño ayer, mañana será tierra, poco antes nada, poco después humo”. Es el tema del tiempo el que campea en esta parte inicial del poema, conjugado con el de la fortuna y la muerte. El primero, el de la fortuna, porque esta fugacidad de la existencia del hombre, este fluir en el tiempo, esta temporalidad muestra, inevitablemente, la inconsistencia de lo que la vida terrena incluye, una fortuna que nadie tiene segura, como nadie tiene tampoco la belleza duradera; el segundo, la muerte, porque es la que pone término al incesante fluir de la vida, que el poeta captura en la imagen del río. Nacer y morir son, prácticamente, una sola acción.

El tema de la muerte está dado con matices tradicionales del medioevo, la muerte como ente igualador, tratamiento que está claramente plasmado en varias obras anteriores a las *Coplas*, como en las *Danzas de la Muerte*

de finales del siglo XIV, inicios del XV. Pero no solo la tradición culta conformada por el poema anteriormente señalado, también por las Sagradas Escrituras, por el Marqués de Santillana en sus *Diálogos de Bías contra* Fortuna, por el mismo Petrarca, sino que ya también el pueblo las había hecho suyas, como lo señala Cristián M. Cuervo (1989), al decir: “Y la mayoría de las ideas manriqueñas estaban ya en el acervo de la filosofía popular, encarnadas en la pintura, la escultura, etcétera” (p.37).

También la imagen de la muerte como ente que trastoca y siega la vida aparece en esta elegía. Así se nos presenta en la segunda parte del poema, en la ejemplificación viva que hace, a través de una serie de interrogaciones retóricas (“Ubi sunt”) que dejan ver en incesante paso, el destino truncado por la muerte, pese a riquezas, fama, belleza, posición social de tantos conocidos por él. Así se plasma en la copla No. XXIII: “Tantos duques excelentes,/ tantos marqueses e condes/ e varones/ como vimos tan potentes, / dí, Muerte, ¿dó lo escondes, / e traspones?/ E las sus claras hazañas/ que hicieron en las guerras/ y en las pazes,/ cuando tú, cruda, te ensañas,/ con tu fuerza las atierras/ e desfases” (Jorge Manrique, 1983, p. 155). Todos estos muertos son viva muestra de la fatal muerte que arrebató lo que cada quien tuvo.

Con todo, al final Manrique trae a la muerte, mostrándola como un ser benéfico que ayuda al tránsito hacia la otra vida, la eterna. Ha cambiado esta “señora” de imagen en el momento en que conforta al moribundo, preparándolo para el trance, aconsejándole serenidad y asegurándole las dos vidas luego de su muerte: la de la fama y la de la eternidad.

Finalmente, logra Manrique cantar los hechos heroicos de su padre en la última parte de su inigualable composición poética, sin tonos discordantes y con rotunda validez de gran poeta. Además, en ese recuento de hechos del guerrero y del hombre de bien, alcanza no solo

su gran propósito de ponderar a su padre, sino también liberar, al fin y al cabo, un pensamiento de hombre moderno en el complejo de ese mundo prerrenacentista en el que se movió: la idea de la fama como elemento que debe asegurar el hombre, para sobreponerse a la cancelación definitiva en este mundo por la muerte. Es el impulso que moverá al hombre del Renacimiento y lo conducirá a una existencia activa, dinámica, vital.

El poema está compuesto por una estrofa de 12 versos de arte menor, ocho octosílabos y cuatro tetrasílabos, dispuestos en una combinación de dos sextillas, en cada una de las cuales, independientes entre sí, brilla la rima consonante, que se distribuye según el siguiente esquema: ABcABc. Con esta forma estrófica llamada “copla manriqueña” en su honor, el poeta logra impregnar a sus versos de un tono íntimo, sin altisonancias, donde más bien anida un tono suave permeado de nostalgia y, finalmente de consolación.

Manrique nos legó una elegía de un valor estético incalculable, por haber sabido condensar con gran perfección de forma y belleza ideas y sentimientos que, por lo demás, nada tenían de originales. Su sentir sereno y esperanzado, el ritmo y el verso cadencioso, su llaneza y sobriedad en el decir, junto con su capacidad para hacer experiencia interior todas las reflexiones llevadas y traídas por poetas y filósofos (la fugacidad de la vida, la mudanza de la fortuna, la banalidad de lo terreno) de todos los tiempos, hacen de Jorge Manrique un poeta inmortal.

Calisto. Melibea. Sempronio. Le

lestina. Elicia. Crito. Parmeno.



Calisto. Melibea. Sempronio. Le

lestina. Elicia. Crito. Parmeno.



Ca. **E**sto
la gra
quan subli
De. dezid por
Calisto en
Ca. en dar po
que tan lin
y do tasse
de tan al
que ningun

C y a m
indigno m
que te alc
en lugar
t escubra
y para mi gran passion
juzgo yo señora mia
ser mayor tal galardón
que toda mi deuocion
ni qualquiera otra obra pia.

C Di me si en ello has mirado
señora de mi aluedrio

Ca. **E**sto veo excelbea
la grandeza de mi Dios
quan sublim y grande sea
De. dezid por que yo lo vea
Ca. Aliso en que lo veys vos
Ca. en dar poder a natura
que tan linda te biziesse
y do tasse tu figura
de tan alta hermosura
que ninguna y qual te fuesse.

C y a mi quisiese hazer
indigno merced tamanã
que te alcançasse yo auer
en lugar do mi querer
t escubra mi pena e traça
y para mi gran passion
juzgo yo señora mia
ser mayor tal galardón
que toda mi deuocion
ni qualquiera otra obra pia.

C Di me si en ello has mirado
señora de mi aluedrio

quien ouo iamas ballado
vn cuerpo glorificado
de la fuerte que esta el mio
por cierto los muy gloriosos
ante la vida e existencia
no se ballan tan graciosos
tan contentos ni gozosos
como yo con tu presencia.

C Das by esta diferencia
de su gloria a mi plazer
que ellos gozan la apariencia
de la vniua excelencia
sin temer de la perder
yo me alegro con recelo
del tormento tan equiuo
querra abiençia y mi gran duelo
daran a mi gran desconuelo
en grado muy excessiuo.

De. **C** Tienes este galardón
por muy grande y muy crecido
Ca. juzga le mi corazón
por tan alto y clarodon

querra abiençia y mi gran duelo
daran a mi gran desconuelo
en grado muy excessiuo.

De. **C** Tienes este galardón
por muy grande y muy crecido
Ca. juzga le mi corazón
por tan alto y clarodon



La Celestina, drama prerrenacentista

La obra dotada de mayor fuerza vital del mundo medieval español, publicada en 1499, fue llamada en su edición de 1502 *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Con ello se afirma su carácter de obra dramática, aunque en verdad ni con sus 16 actos de la primera edición y menos aún con sus 21 actos a partir de la edición de 1502, puede ser representada. Por otra parte, desde el siglo XVIII se le consideró novela dialogada y en el siglo XX, críticos como don Marcelino Menéndez y Pelayo (1947) y el hispanista A. Deyermond (1978) afirmaron su carácter novelesco.

Con todo, el asunto del género de este genial libro que ha ocupado a no pocos eruditos, queda saldado cuando llega a considerarse que se trata de una producción única que se niega a ser clasificada en un género determinado. En cualquier caso, su fuerza dramática, destacada por una de las figuras más prestigiosas de los estudios hispánicos, María Rosa Lida de Malkiel (1962), es innegable y ello ha determinado que, con las adaptaciones necesarias, por supuesto, haya sido escenificada, incesantemente, a través de los tiempos.

Por otra parte, tampoco es sencillo el asunto de la autoría. Aunque hoy ya no se discuta que sea obra del bachiller Fernando de Rojas, un judío converso, se mencionaron los nombres de Juan de Mena y de Rodrigo de Cota como posibles autores de un primer acto, todo con base en lo que nos informa el propio texto. Así es que la crítica ha dado por válida la hipótesis de dos autores, el del primer acto y Rojas, autor de los restantes, aunque se insiste en la autoría única de Rojas. En esta última posición se ubica Florencio Sevilla Arroyo (1990), al puntualizar que:

“Fernando de Rojas es el autor indiscutible del grueso de la obra, dado que incluso el primer acto fue reasumido por él para su diseño global, y *La Celestina* puede abordarse enteramente bajo su paternidad” (p. 37).

Queda, entonces, advertir quién fue Rojas y en qué contexto histórico se inscribe, para entender cómo pudo producir una obra, en su época, de tan fuerte sustento moderno.

Rojas, su ambiente y su tiempo

La semblanza que se pueda trazar de la vida de Fernando de Rojas contrasta con el relieve, la abundancia y complejidad de elementos presentes en su obra magnífica. Escasos e inciertos datos de un discurrir bastante plano en un ámbito limitado, es lo que poseemos para entrar en contacto con él.

Este autor que vivió como jurista, prestamista, administrador y asesor económico; pero que vive y vivirá para la eternidad, por el acierto de crear una sola obra, *La Celestina*, tenida como la obra clásica en lengua española más notable después de *El Quijote*, nació probablemente en Puebla de Montalbán, localidad cercana a Toledo (así lo afirma él en las octavas acrósticas añadidas a su obra a partir de la edición de 1500 y lo aceptan la mayoría de los críticos, siguiendo datos de algunos documentos, aunque Gilman (1982), uno de los hispanistas, señala el nacimiento en Toledo. La fecha de su llegada al mundo es incierta; no obstante, ante las discrepancias existentes, se puede indicar que tuvo que ser entre 1465 y 1478. Contrariamente, no hay divergencias respecto del año de su muerte, 1541, seguramente la primera semana de abril de ese año, siguiendo la referencia sobre el momento en que se elaboró el testamento y el día en que su viuda hizo el recuento de sus bienes.

Que Rojas era de familia judía y que fue converso es tan cierto



como que estudió leyes en Salamanca. Allí escribió *La Celestina* en ese ambiente escolar y todo cabe suponer que su primer público fueron sus compañeros de universidad. De ahí pasó a una vida plácida, ejerciendo su profesión en Talavera, desde 1507 hasta su muerte, rodeado por su esposa Leonor Álvarez, también de familia de judíos conversos, y de sus ocho hijos.

Su vida, dedicada al trabajo y sin problemas con la Inquisición que, comúnmente, se ensañaba con los “cristianos nuevos”, le proporcionó una solidez económica y una reputación, que no lo llevó a alterar su carácter dado a la sencillez y tranquilidad, ni a pretender más de lo que tuvo, pudiendo ya solo por el éxito de su obra brillar como creador en la sociedad española de mayor abolengo. Tampoco le hizo mella el prestigio que le permitió ocupar cargos públicos, como el de Alcalde Mayor de Talavera de la Reina. María Eugenia Lacarra explica claramente estas particularidades de esta vida en los siguientes términos:

Así que a juicio de Dunn, no fue la condición de converso lo que frenó a Rojas, sino su falta de ambición lo que lo condujo a llevar una vida sencilla sin ostentación. Todo esto comprobado por la documentación revela que fue un hombre prudente, sin grandes pretensiones de movilidad, que eligió una vida tranquila y digna y se contentó con una práctica profesional modesta. Dentro de estos límites Rojas tuvo un éxito local indudable. Se ganó la confianza y admiración de sus convecinos, en varias ocasiones fue elegido para puestos municipales de importancia e incluso fue por un tiempo alcalde mayor de Talavera. Su éxito personal y familiar se muestra también por el prestigio que tuvieron sus descendientes, especialmente, su hijo Francisco y su nieto Fernando, ambos licenciados en derecho por la Universidad de Salamanca (p. 12).

Parco, pues, en su línea de vida, el bachiller Rojas terminaría por pedir ser sepultado en un humilde convento de franciscanos, aunque su

saya], según noticias obtenidas al ser inhumados sus restos en 1936, fue confeccionado con una tela de calidad, tal vez lo que él en vida hubiese reprobado.

No lo mareó la fama, aunque grande fue. Las muchas ediciones en el mismo siglo XVI (más de 100 en la primera mitad de ese siglo), la atención que su obra mereció de intelectuales, de humanistas, como Juan Luis Vives y Juan de Valdés; las múltiples traducciones a lenguas como el francés, latín, portugués, alemán, italiano, no lograron alterar el ritmo de su vida tranquila, sin grandes ambiciones, de modo que no participó en los círculos de intelectuales o cortesanos, como tantos otros autores de su época, ni lo hizo transitar de un lugar a otro, como tampoco continuar una labor de escritor que inició y culminó con su texto inmortal.

Su vida tan localizada y rutinaria, si se compara con la de Santillana o Garcilaso, por ejemplo, atendida a las normas, a la que Salamanca, tal vez, hubo de ponerle no poca sal y pimienta en su momento, se deslizó en una época interesante en la que toda Europa experimentaba las transformaciones que la conducirían a la modernidad. Suya es la España de fines del S. XV, siglo de encrucijada, de intento de salir del feudalismo y abrazar el naciente capitalismo; de secularizar el pensamiento cerradamente religioso; de enfilear la vida por los senderos del individualismo y de abrirse a un mundo cultural amplio, signado por la fuerza arrolladora de la razón y de lo humano terrenal.

Rojas vivió el ambiente intelectual de Salamanca, universidad donde ya se respiraban las inquietudes intelectuales que la llevarían a ser lo que sería el siglo siguiente: centro de estudios humanísticos. Vivió los vaivenes de la misma ciudad y seguramente el ejercicio de su carrera de leyes que ejerció prestigiosamente, lo conectaría con la dinámica de ese fin de siglo y de los inicios del siguiente, el de la época dorada de España,



de la España renacentista. Además, su otro oficio relacionado con las finanzas abonaría a la perspectiva de vida cónsona con las inquietudes de su tiempo, que tendría que recrear y reflejar en su obra literaria, aunque tampoco le fue ajena la tendencia que la mayoría nacional mostraba de resistencia a todos estos cambios.

En Salamanca, además de sus clases de leyes, Rojas debió adquirir una cierta cultura literaria. No se explica su obra sin el conocimiento de la literatura en boga, la que el claustro propiciaba. Lacarra (1990), al referirse a la *La Celestina* indica que:

...el tema y su enfoque implican un conocimiento notable de la literatura castellana coetánea tanto en prosa como en verso, así como las obras de Petrarca, Seneca, de la comedia romana de Plauto y de Terencio, de la comedia humanística italiana, etc., de la comedia elegiaca medieval, de la comedia humanística, de Bocaccio, fuentes de *La Celestina* tan citadas por los críticos, que denotan una curiosidad intelectual avivada seguramente por el ambiente universitario en que se movía el joven Rojas en los últimos años del S. XV (p. 17).

No solo la universidad salmantina le aportó elementos importantes que le posibilitaron la creación de su libro, todo ese complejo de estudios que allí tenían lugar, entre ellos, el de tema amoroso visto en un sentido naturalista, sino también el ambiente movido de la ciudad misma, invadida por los estudiantes universitarios, en el que no estuvo ausente el ejercicio de la prostitución que las leyes intentaron regular. Así que no es extraño que ese bajo fondo aparezca en la obra del joven Rojas, en esa obra de ambiente urbano donde si bien se descubre en su inicio, en su proceso y en su final un idilio amoroso rotundo y cuestionable, también emerge el discurrir cotidiano de la ciudad de Salamanca y de una sociedad confusa, trastocada de valores, donde el sexo, la hipocresía y la artificiosidad en el decir, la lujuria, el egoísmo y la ambición sientan

sus bases. Todo ello exigió a Rojas un tratamiento paródico, por lo que asoman, insistentemente, la burla y la comicidad.

La Celestina, una conjunción de amor y muerte

Como hemos podido advertir, esta obra de finales de la Edad Media se mantiene intacta gracias al genio creador de un judío converso, Fernando de Rojas, quien supo mirar hacia su sociedad, una sociedad en crisis, debatiéndose en un choque de contrarios, entre una orientación antiburguesa de sello feudal y una naciente burguesía, que terminaría por imponerse; entre una cultura monástica esencialmente religiosa y una cultura laica influida por árabes, hebreos y por la italiana renacentista, para fijar su atención en el drama humano, en ese vivir aquí, siempre preludiando el final de muerte.

El amor pasión, eje de *La Celestina*

El sentimiento que alienta la vida, el amor, es el elemento estructural que permite la configuración del mundo celestinesco. De él parte la acción de la obra y configura todo lo que en ella acaece hasta el final; por otra parte, es el que nos va entregando a cada personaje en su complejidad, en su magnífica individualidad.

El acto primero es determinante en tanto es en él donde Calixto, el amante, queda súbita y absolutamente capturado, de manera arrolladora, por el amor. Ese amor que lo lleva, inconscientemente, hasta la blasfemia, que es experimentado como una religión en la que la calidad de Dios la confiere a su amada, constituye el motor de toda la obra. Cada personaje entra en escena a propósito de la pasión de Calixto y se moverán en función de esta pasión, a la par que nos van descubriendo su particular concepción del amor y cómo lo viven.



El amor de Calixto, que anima la obra, es desordenado, al punto de que el personaje confunde el amor divino con el humano. Así cae en la divinización de Melibea y, en el extremo de su sacrilegio, a ponerse de rodillas ante Celestina, para adorarla como si fuese un ángel, en el acto IX, lo cual hace pensar en la parodia de lo sagrado. De este modo, emerge el humor, pues Calixto resulta objeto de risa para los personajes que lo rodean y para el lector; por otra parte, en esta actitud se degrada como amante y como persona.

Sin duda, en el tratamiento del tema amoroso se nos descubre una falsa religiosidad en los personajes, sobre todo en Calixto, aunque también es clara en Celestina. En ella lo advertimos, por ejemplo, cuando va a la iglesia y toca las cuentas de su rosario no para rezar, sino para contar el número de sus desmanes. Con ello, por otra parte, se nos manifiesta cómo en el tratamiento del tema amoroso, Rojas acude, insistentemente, al humor, un humor que muchas veces se desprende de sus parodias.

Pero en esta obra, no solo se parodia lo religioso, sino también lo cortesano. Calixto emplea un discurso que hace pensar, por un momento, en el amor cantado por la lírica cortesana y narrado por la novela sentimental. No obstante, pronto nos percatamos de que el amor de Calixto no es el de Leriano de *Cárcel de amor*. Aquí hay un equívoco, que se produce porque si bien Calixto se sirve del lenguaje del amante de la tradición literaria cortesana para exaltar a la amada, ese lenguaje se torna demasiado verboso, exagerado, por lo que ya desde el primer acto, en el huerto, pierde la sublimidad y cae en lo ridículo. Así el personaje y el sentimiento amoroso que experimenta se permean de humor, aspecto que está presente de manera constante en la obra en diferentes situaciones y momentos. Por otro lado, este amante no alaba, como corresponde a un amante cortesano, las virtudes y la integridad

moral de Melibea; no expresa su intención de servirla como lo marca la tradición del amor cortés en la literatura. Desde que se abre el primer acto, la alabanza brota merced a la belleza corporal, que es la que lo ha capturado emocionalmente y desea gozar.

Este lenguaje amoroso desorbitado en el que la imagen de la belleza del cuerpo y no del alma, se exalta una y otra vez desde la perspectiva de Calixto, lo pone Rojas en boca de este amante, como un recurso para lograr su parodia de la novela sentimental y dejar mal parado a su personaje, el cual irá cada vez más dibujando una figura poco honrosa. Los ejemplos del discurso de este tipo de literatura de la época de tendencia idealizadora, son múltiples, basta el primero que escuchamos:

Calixto.—En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. --¿En qué, Calixto?

Calixto.—En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mi inmérito tanta merced que verte no alcanzase y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarse pudiese. Sin duda incomparable es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías, que por este lugar alcanzar tengo yo a Dios ofrecido, ni otro poder mi voluntad humana puede cumplir. ¿Quién vio en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre, como ahora el mío? Por cierto, los gloriosos santos, que se deleitan con visión divina, no gozan más que yo ahora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto diferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, mixto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar. (Rojas, 2006, p. 31-32).

Tampoco se aviene con el amor cortesano la búsqueda de satisfacción de ese tormento obsesivo en el goce carnal, como sucede



con Calixto, lo cual lo conduce a buscar ayuda de una alcahueta, extraño asunto este, que tampoco se ve en las producciones de este tipo. La idealización sentimental nada tiene que ver con personajes como la alcahueta, y ambientes rufianescos que están en esta obra de Rojas, apoyando al que se debate entre la lujuria y los cambios de humor. Pero sí los encontramos en la comedia latina, de la que Rojas aprendió mucho para conectarse literariamente con la vida, a través de su libro.

Así es que más allá de esa pátina dada por el lenguaje cortesano, que sirve para parodiar la literatura sentimental de la época, lo que se pone al desnudo sin tasa, es el amor pasión y sus efectos. Calixto es sacudido, invadido por la pura pasión, y nos deja ver cómo experimenta esa desarmonía que aparecerá luego en el Albanio de la *Égloga II* de Garcilaso y en el pastor Crisóstomo en la obra inmortal de Cervantes, lo cual es preludeo de un final trágico, de muerte. También la pasión de Calixto está dada como esa fuerza absoluta que cristalizará en los versos de Lope y de Quevedo como choque de contrarios: fuego-nieve, bien-mal, concepto que es claramente explicitado por la alcahueta en un diálogo con Melibea, en los siguientes términos:

Melibea. --¿Cómo dicen que llaman a este mi dolor que así se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

Celestina. –Amor dulce

Melibea. –Eso me declara qué es, que en solo oírlo me alegro.

Celestina. –Es un fuego escondido, una agradable llama, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte (Rojas, 2006, p.157).

Pleno de amor pasión por Melibea desde el primer encuentro, Calixto desembocará, de inmediato, de manera ciega, en la búsqueda del

fin propuesto por ese amor: el placer. Este amor que se hace obsesivo determina un final adverso, marcado por la deshonra (nada heroico hay en la muerte ante un acto fortuito, saliendo de robar honra); además, hace de él un personaje ridículamente desaforado, objeto de la mofa de sus criados. Así por ejemplo cuando confiesa a Sempronio la calidad de su amor por Melibea, el criado se burla del amo en voz baja y le contesta hipócritamente (el disimulo, la hipocresía reinan en este mundo celestinesco en el que caen nobles, ricos, pobres, religiosos):

Sempronio.--¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de ir este hecho! No basta loco, sino hereje.

Calixto.--¿No te digo que hables alto cuando hablares? ¿Qué dices?

Sempronio.--Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que ahora dijiste (Rojas, 2006, p. 35).

Como se puede advertir, el humor no solo brota de las parodias, también del contraste entre lo que dice para sí el personaje y lo que expresa al interlocutor.

En el desarrollo del tema amoroso se emplea, sin duda y con cierta frecuencia, un lenguaje procaz, lujurioso, a veces explícito y a veces velado, lo cual es cónsono con el carácter de toda la obra: su complejidad, con la condición del amor tan a ras de lo corporal de que se trata y de los personajes que se mueven merced a él.

Este amor termina por manifestarse en Melibea, de manera tan brutal e intensa, como súbitamente encendió a su amado. Ella se mueve, inicialmente, en un juego de aceptación-rechazo, como lo vemos en los primeros actos, manteniéndose aparentemente libre del fuego amoroso, como se puede ver en el primer acto. Desde el primer momento parece estar consciente del tipo de amor de Calixto; pero sin dejar de coquetear,



se alza por encima de él y muestra su superioridad ante el amante, rechazándolo.

La acción viene a cobrar brío con la entrada en escena de Celestina que le tiende una celada a esta “doncella guardada”. Es la vieja, con sus argumentos sorprendentes, quien vence los reparos de la joven, que se debate entre los remilgos de la honra y la castidad, dictados por convencionalismos, y el amor que experimenta como lo ha concebido merced a las lecturas que le proporcionó su padre: “como un fuego encendido que hace cometer adulterio, traspasar las leyes de la naturaleza, perpetrar horrendos crímenes y rebelarse contra las normas de la sociedad”. Es el amor prohibido, el amor carnal.

Este personaje se muestra con dobleces, es evolutivo, porque conviene a los propósitos del autor, pues esta actitud de disimulada contención da pie a cargar de dramatismo las acciones, a trazar el tormento que anida en el amante, también a permitir que advirtamos cuán efectivo es “el arte” de Celestina.

Y es ella, la alcahueta, la que da pie para que corra el río contenido de la pasión de Melibea. Merced a ella la joven acepta, aunque con alguna reserva, como corresponde a una manceba, que también se siente atraída por Calixto y permite que la vieja concierte la primera cita.

Los últimos vestigios de resistencia de Melibea, ya diluidos después de la intervención de Celestina, los acaba Calixto, para desencadenar, de una vez por todas, la violenta pasión que entonces comparten, la cual tiene su cauce en el goce carnal y su término, en la muerte. A él, a Calixto, llega la muerte, famoso personaje medieval, de manera fortuita y a ella, como decisión personal, para ocasionar el primer

suicidio en la literatura española. Ambos mueren, porque interpretese estas dos muertes como castigo, como una concesión a la concepción medieval, como fin ejemplificante o moralizante, como prevención a los amantes contra el loco amor por ser pecado o por ser desgracia, lo cierto es que la fuerza de la pasión exigía este final. Es imposible pensar siquiera en estos amantes viviendo el ocaso de su fuego, como lo advierte Ramiro de Maeztu (1948) cuando dice: “... Rojas tuvo la buena ocurrencia de poner corto y dramático fin a los amores de Calisto y Melibea, evitándonos la amargura de las heces y la sal de las cenizas que dejan las pasiones al consumirse y consumirnos” (p. 127).

Asunto de composición, de enseñanza o de moral, lo cierto es que la muerte hizo suyos a los amantes, y allí está el punto culminante que cierra la obra y la instala en el ámbito de la tragedia. La catástrofe acaece, porque nadie es capaz de controlar el furor, como tampoco a ninguno de los dos amantes se les ocurrió pensar en la búsqueda de otro camino que no fuera el clandestino, ni siquiera consideraron alguna vez la existencia de una manera de amar más cónsona con lo que correspondía a dos jóvenes de buen linaje, con lo que dictaban las costumbres del momento. Parecería que lo que sucede aquí es lo que apunta Morón Arroyo (1984), que: “La vida se presenta en su simple hacerse sin un fin trascendente al puro caminar” (p. 30).

La pérdida de la cordura en Calixto fue inmediata; la de Melibea, más retardada, pero no menos cierta, de modo que no cupo ni hubo tiempo para otra cosa, solo para vivir perturbado, torturado él hasta llegar a alcanzar las maravillas, la gloria que está en su objetivo: la unión con su amada, lo que tiene lugar en un vergel, en un ambiente que es paradisiaco. Igualmente en el caso de ella, solo hubo tiempo, luego del desmayo de éxtasis al escuchar de labios de Celestina el nombre de



Calixto, de perder honestidad y vergüenza, es decir, el alma, para quedar totalmente al servicio de la pasión inmoderada, enajenada, al punto de seguir la suerte de quien se había llevado su alma, lo que equivale a dar el valor de muerte a su propia vida. Así se advierte en el acto XX, momentos antes del suicidio, cuando pronuncia esta oración sacrílega: “Tú, Señor, que de mí habla eres testigo, ves en mí poco poder, ves cuán cautiva tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero que priva el que tengo con los vivos padres” (Rojas, 2006, p. 240).

En este asunto del amor, juegan papel importante los personajes que giran alrededor del conflicto eje: los criados, Sempronio y Pármeno; las prostitutas, Areúsa y Lucrecia, y, fundamentalmente, Celestina.

La alcahueta, ya prefigurada en el *Libro de buen amor* en la Trotaconventos, sienta definitivamente sus tintas como personaje universal, al rebasar los límites del simple personaje tipo, afirmando su individualismo. Celestina es un carácter, sin duda, con tantos recovecos que sorprende a cada paso con su verbo, con sus argumentos muchas veces tan inusitados hasta para ella misma. Y tal como la describe Pármeno, entre lo diabólico y lo grotesco, ella afirma su condición de medianera en la obra, haciendo su papel con tal desparpajo que resulta única e insustituible.

El tormento de Calixto, su locura de amor y su sentimiento de fuerte carga erótica, vale decir, su lujuria, tanto como la pérdida de la vergüenza en Melibea, exigían una celestina como instrumento para abrir el cauce hacia el remedio de amor. Pero Celestina, sin dejar de ser ese instrumento preciso que Ovidio quiso fijar en la literatura latina, la medianera, se nos va revelando más allá de lo que su oficio implica, al punto de rebasar los límites de la típica alcahueta; porque es una

negociadora del placer fuera de lo común. Su posición ante el amor nos la desnuda y muestra con ribetes interesantes, con una manera de sentir que puede resultar escandalosa, incluso.

Hay que entender que el arte de Celestina está, ante todo, en la palabra y en su magnífico poder de penetración psicológica. Ella sabe cómo cambiar su discurso según las personas y las circunstancias, y su diálogo fluye de manera demoledora, haciendo uso de verdades a medias, de falacias, de argumentos tan alegres como certeros, que constituyen para los moralistas un escándalo.

Sabemos que Celestina ha abrazado, sobre todo en su vejez, con verdadero placer su profesión. Ella ya sin los ardores de juventud, se contenta con posibilitar el goce sexual a los demás, por lo cual la llaman la “santa del hedonismo”. Por supuesto que sabe que este goce va acompañado con otro deleite, más caro para ella, que es el del lucro material. Su oficio, entonces, solo es engañosamente “noble”.

De todos modos, vivida toda una vida signada por el sexo en un ambiente bajo y hostil, en el que todos participan, aunque la hipocresía reinante lo rechace, ella, más que nadie, expresa un concepto del amor carnal que no solamente es esa lucha de contrarios que descubre en Melibea. Sus argumentos exponen por un lado, que el amor es enfermedad y ella, la poseedora del poder de sanación; por otro, es una fuerza que permite alcanzar todo lo que se desea. Y en un parlamento ante Pármeno, además, afirma el carácter natural del ayuntamiento humano con una lógica irreprochable, aunque en su boca nos parezca el argumento bíblico empleado con descaro, para justificar la pasión exagerada de Calixto. Así, entre otras cosas, Celestina dice: “Y sabe, si no lo sabes, que dos



conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, porque el linaje de los hombres perpetuase, sin lo cual perecería” (Rojas, 2006, p. 52). Seguidamente hace extensiva esta condición a los animales y a las plantas y finaliza su argumento con un reto al criado y con un escarceo lingüístico de juego erótico, que lo mueve a la risa. Lo serio e incuestionable con lo que justifica los ardores de Calixto, se cierra con lo inesperado: la malicia y el humor de Celestina.

Esta alcahueta, medio hechicera, cirujana de “virgos”, psicóloga fina, cínica, comadrona venida a menos, astuta y “sabia”, utilitaria cual ninguna, que hizo del amor un modo de vivir del cual se alegra, sucumbe durante el idilio amoroso en que se desarrolla la obra, por su codicia, por su bajeza y mezquindad, por su falsedad e hipocresía. Ella, debido a su excesivo amor por el dinero, luego de haber jugado su papel de mediadora, muere a manos de los no menos codiciosos criados, quienes, a su vez tienen una caída y mueren debido a la intervención de la Justicia.

Los criados, Sempronio y Pármeno, que se hermanan merced a las artimañas de Celestina, movidos también por el placer que sacan de las rameras de esta vieja, terminan ambos corriendo la misma suerte. Es que el amor de Calixto, que les parece ridículo, pero que abrazan sin cortapisas desde su propia experiencia, los conduce a un final funesto por gracia de la ambición monetaria, por el afán de lucro. Hay en ellos frente al amor de los amos, una posición de sentido común y, sobre todo en Sempronio, una posición misógina que se puede ver en *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

Ellos, los criados, se permiten alertar y disuadir al amante desafortunado en cuanto al sinsentido de ese amor. Se burlan de los ardores de Calixto, del amo; pero terminan por brindarle ayuda para lograr el objetivo, ayuda signada por el interés y el miedo. Detentan una visión de mundo a ras de tierra, aunque, sobre todo, Sempronio se sirve del lenguaje cortesano para exaltar las bondades de su amante. Todo ello resulta un complejo de realidades envilecidas, más que nada por acción de la corruptora Celestina, triunfadora sobre todos los afanes amorosos, hasta que se impone torpemente su necesidad, su codicia, su pasaporte seguro hacia el más allá.

Las acciones que se van desarrollando como un canto al “mal amor”, se precipitan al final como un lamento ante la muerte, consecuencia natural de tantos desaciertos y tanta irreflexión. Toda la dialéctica de la razón no hubo de valerles a los personajes para que con sus acciones lucharan contra esa fuerza irresistible del amor y sus efectos. Irónicamente, el amor, dador de vida, los condiciona, de una u otra manera, para la muerte.

En todo este complejo, salta a la vista cómo el libro nos ofrece una visión cínica, humorística del amor pasión, que ni la muerte en la que desembocan, prácticamente todos, puede borrar. Así la obra de Rojas con todos sus registros lingüísticos tan ricos y su veto a la sociedad de su época desde la perspectiva del amor, alumbra con alegría una parte de la vida humana y un momento en el tiempo, convirtiendo la crítica de males sociales y el cuestionamiento de ciertas convenciones literarias en verdadero arte, un arte enteramente prerrenacentista.



BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, A. (2011). *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE.
- Alfonso El Sabio. (1973). *Antología*. México: Porrúa, S.A.
- Alonso, D. (1964). *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos.
- Altamirano, M. (2001). Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: Semejanzas y diferencias. En *Anuario de Letras*, Vol. XXXIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alvar, M. (1970). *Antigua poesía española. Lírica y narrativa*. México: Porrúa S. A.
- _____ (1991). *Cantares de gesta medievales*. México: Porrúa, S. A.
- Arcipreste de Hita. (1975). *Libro de buen amor*. México: Editorial Porrúa S. A.
- Artiles, J. (1968). *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos.
- Aub, M. (1974). *Historia de la literatura española*. Madrid: Akal Editor
- Ayerbe Chaux, B. (1971). *La investigación del texto del <Libro de Buen Amor>*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Berceo, G. de. (1973). *Los milagros de Nuestra Señora*. México: Editorial Porrúa, S.A.
- Blanco Aguinaga, C. Rodríguez Puértolas, J. & Zavala, I. M. (2000). *Historia social de la literatura española*. Vol. 1. Madrid: Akal Editor.
- Barroso Gil, A. & et al. (1983). *Introducción a la literatura española a través de los textos*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Bobes Naves, R. (1983). Clerecía y juglaría en el siglo XIV. En Marcos Marín & Basanta *Cuadernos de estudio* No.2. Serie Literatura. Madrid: Cíncel.
- Bolaño e Isla, A. (1964). Introducción. En *Don Juan Manuel, El conde Lucanor*. México, Porrúa, S. A.
- _____ (1973), Introducción. En Gonzalo de Berceo, *Los*

- milagros de Nuestra Señora*. México: Editorial Porrúa, S. A.
- Brenan, G. (1984). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- Canavaggio, J. (Director). (1994). *Historia de la literatura española*. Tomo I. La Edad Media. Barcelona: Ariel.
- Cañas Murillo, J. (1990). La poesía medieval: de las jarchas al Renacimiento. En Basanta, (Coord.) *Biblioteca Básica*. Serie Literatura. Madrid: Editorial Anaya.
- Casalduero, J. (1977). Poema de Mío Cid, Arcipreste de Hita. En *Estudios de literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Chicharro, D. (1980). *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro prelopista*. En Marcos Marín F. & Basanta A. (Eds.-Coords.). Cuadernos de Estudios No. 4. Madrid: Edit. Cincel.
- Correa Pérez, A. (1976). *Literatura medieval española*. México: ANUIES.
- Cuervo, C. M. (1989). *Apunte didáctico. "Coplas a la muerte de su padre"*. México: Fenández Editores.
- Curtius, E.R. (1975). *Literatura europea y edad media latina*. México: FCE.
- De Cossío, J.M. (1947). *Romances de tradición oral*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral.
- De Maeztu, R. (1948). *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe Colección Austral.
- Del Río, A. (1998). *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta 1700*. Barcelona: Kapelusz.
- Deyermond, A. D. (1979). La Edad Media. En Rico F. (Dir.). *Historia de la literatura española* 1. Barcelona: Ariel.
- Díaz Viana, L. (1980). *Del medievo al Renacimiento. Poesía y prosa del siglo XV*. Madrid: Editorial Cincel.
- Díaz Roig, M. (1976). *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.

- _____ (1976) *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra, S. A.
- _____ (1986). *Estudios y notas sobre el Romancero*. México: El Colegio de México.
- Don Juan Manuel. (1964). *El Conde Lucanor*. México: Porrúa, S. A.
- Frenk, M. (1966). *Lírica hispánica de tipo popular*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (1985). *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México.
- Ferraresi, A.C. de (1976). *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*. México: El Colegio de México.
- Gariano, C. (1968). *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*. Madrid: Ediciones Alcalá
- Gurza, E. (1977). *Lectura existencialista de "La Celestina"*. Madrid: Gredos.
- Gilman, S. (1982). *La Celestina: Arte y estructura*. Madrid: Taurus.
- Horrent, J. (1973). *Historia y poesía en torno al Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Ariel.
- Lacarra, M. E. (1990). *Cómo leer La Celestina*. Barcelona: Ediciones Júcar.
- Lapesa, R. (1971). *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F. & Tusón, V. (1987). *Literatura española 2*. Madrid: Anaya, S. A.
- Lida de Malkiel, M.R. (1968). *Dos obras maestras españolas. El Libro de Buen Amor y La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- _____ (1984). *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México.
- _____ (1962). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: Edit. Universitaria.
- López Estrada, F. (1970). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, S. A.

- López Morales, H. (1968). *Tradicón y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Machado, M. (1978). Castilla. En Manuel y Antonio Machado. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca nueva
- Manrique, J. (1981). *Poesías*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Marcos Marín, F. (1982). *Literatura castellana medieval. De las jarchas a Alfonso X*. Madrid: Cincel.
- Marqués de Santillana. (1964). *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral No. 552.
- McPheeters, D. W. (1985). *Estudios humanísticos de La Celestina*. Maryland, USA: Scripta Humanística.
- Menéndez y Pelayo, M. (1969). *Poetas de la corte de don Juan II*. Madrid: Espasa-Calpe. Colección Austral No. 350.
- _____ (1947). *La Celestina*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral.
- Menéndez Pidal, R. (1959). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (1962). *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral No. 300.
- _____ (1967). *Estudios literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral No. 28.
- _____ (1968). *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral No. 1051.
- _____ (1969). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- _____ (1973). *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- Millares Carlo, A. (1960). *Literatura española hasta fines del siglo XV*. México: Editorial Cultura.
- Morón Arroyo, C. (1974). *Sentido y forma de La Celestina*. Madrid: Ediciones Cátedra.



- Nieves, D. & Henríquez Ureña, C. (1974). *Teatro y narrativa medieval*. La Habana, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Oropeza, R. (1976). *Edad Media y siglo XV. Sociedad, pensamiento y literatura*. México: ANUIES.
- Poema de Mío Cid*. (1968). México: Porrúa, S. A.
- Prieto, A. (1980). *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*. Madrid: Alhambra, S. A.
- Rius, L. (1966). *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*. México: Libros de México, S.A.
- Rojas, F. de. (1981). *La Celestina*. México. Porrúa, S. A.
- Rubio Tovar, J. (1982). La prosa medieval. En Huerta Calvo J. *Lectura crítica de la literatura española 3* (Coord.). Madrid: Playor.
- Salinas, P. (1959). *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Scarpa, R. & et al. (1981) *Literatura viva*. Chile: Editorial Universitaria.
- Segundo Serrano, P. (1959). *El secreto de Melibea*. Madrid: Taurus.
- Sevilla Arroyo, F. (1990). *De la Edad Media al Renacimiento: La Celestina*. Madrid: Anaya.
- Spitzer, L. (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Szertics, J. (1967). *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Madrid: Gredos.
- Vela, A. (1964). *Literatura Universal*. México: Porrúa S.A.
- Walde Moheno, L. (1991). La trova cacurra y algunos elementos de la cultura popular en el *Libro de buen amor*. En *Amor y cultura en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 99-121.
- Zalazar, D. E. (1974). *Ensayos de interpretación literaria* [s.p.i]

Sobre la Autora

Leidys Estela Torres Samudio (El Tejar, Alanje, 1946). Licenciada en Lengua y Literatura Españolas, Maestra en Letras Españolas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó estudios de perfeccionamiento profesional en Brasil, Argentina y Madrid, a cargo de las universidades de Santa Catarina y La Plata, en conjunto con la Universidad Complutense de Madrid, además de la propia Universidad Complutense a través de sus cursos de verano en la capital de España. Ejerció la docencia en la Universidad de Panamá desde 1973 hasta 1995. De allí ha laborado en la Universidad Autónoma de Chiriquí hasta la fecha, donde ha sido Decana de la Facultad de Humanidades, Directora de Investigación, Secretaria General, Directora del Centro Regional Universitario de Chiriquí Oriente; actualmente es docente e investigadora. Ha publicado artículos en revistas nacionales, como *Lotería*, *Universidad*, *Matices* y en internacionales, como la revista de *Literaturas populares*. Ha dado a la luz algunos libros: *La narrativa de José María Arguedas* (1979), *La voz de nuestra tierra* (en colaboración con Dimas Lidio Pitty, Fabián Gutiérrez y Bladimir Víquez, 2015) y *Cuentos de animales del folclor chiricano* (2016). Igualmente ha tenido la oportunidad de participar en congresos nacionales e internacionales con ponencias sobre cultura popular, su línea de investigación.

Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigación de Panamá (SNI).

La literatura española de la Edad Media está representada por las producciones literarias primigenias en nuestra lengua, las que con sus logros y sus debilidades, van conformando el basamento robusto en el cual se asentará toda la literatura posterior. Pero, sobre todo, constituyen el material con el cual es posible trazar la historia de cómo nuestra lengua despega y se va haciendo más rica y cada vez más dúctil para la comunicación, en particular, para la creación poética, además de que permite captar el palpitar del ser español, a través de esos primeros siglos de formación.

Este libro, al pretender constituirse en una obra de consulta, ha sido trabajado de modo que sea manejable, al mismo tiempo que dé referencia de los autores y obras más representativos del periodo medieval en España, partiendo de las jarchas mozárabes, hasta la obra que culmina esta etapa, anunciando el triunfo del Renacimiento: La Celestina.

Ojalá estas aproximaciones a los autores y textos medievales estén a la altura de las expectativas de quienes lleguen a leer este libro.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIRIQUÍ
Vicerrectoría de Investigación y Posgrado
Sistema Integrado de Divulgación Científica
Tel.: (507) 730-5300 ext. 3001-3002 Fax: (507) 774-5992
www.unachi.ac.pa E mail: sidic@unachi.ac.pa