

TEMA 3. DEL AMOR Y DE LA MUERTE

1. En contexto: la Edad Media
2. La poesía medieval
 - 2.1. De mujeres... La lírica medieval primitiva
 - 2.2. De guerreros... La poesía épica medieval: el mester de juglaría
 - 2.3. Desde el claustro... La poesía narrativa religiosa: el mester de clerecía
 - 2.4. Del pueblo... El Romancero
 - 2.5. Armas y letras... La poesía culta de Cancionero
3. La prosa medieval
4. El teatro medieval

1. EN CONTEXTO: LA EDAD MEDIA

A) Contexto histórico

Con la caída del Imperio Romano y la instalación de los pueblos germánicos en Europa (ss. V-VI), se abre un largo periodo de tiempo que dura aproximadamente hasta el siglo XV y que se conoce con el nombre de Edad Media. Dentro de este largo periodo histórico se distinguen dos etapas: la **Alta Edad Media**, hasta el siglo XII, y la **Baja Edad Media**, desde el siglo XIII hasta el siglo XV.

En esta época, el siglo XV se conoce como Prerrenacimiento, pues es un periodo de transición, en todos los aspectos, hacia la etapa del Renacimiento.

En cuanto a España, destacan varios hechos históricos:

- Invasión de Hispania por los pueblos germánicos _fundamentalmente visigodos_ en el siglo V.
- Invasión musulmana (año 711), y conquista del Reino Visigótico de Toledo.
- Creación de los reinos cristianos del norte (León, Castilla, Aragón, Navarra), y comienzo de la Reconquista, que se prolongará hasta el año 1492 (en que, además, son expulsados los judíos y arranca la conquista de América).

B) Situación lingüística

La lengua que se hablaba en la Península antes de la llegada de los árabes era un latín vulgar influido por el sustrato de los pueblos prerromanos. El repliegue de los hispano-visigodos hacia el norte provoca que ese latín dé lugar a las hablas **romances**: gallego, astur-leonés, castellano, navarro-aragonés y catalán. Además, los cristianos que permanecieron en territorios árabes, hablaban un dialecto romance conocido como **mozárabe**, en el que se fusionaban elementos del latín y el árabe. Por otra parte, en el norte existía -y existe aún- una lengua prerromana, de origen incierto: el **euskera**.

Sin embargo, durante toda la Edad Media la lengua de la cultura de la zona cristiana es el **latín**, en el que se seguirá escribiendo incluso hasta los siglos XVII y XVIII. Las lenguas romances o vernáculos sólo empiezan a tomar importancia a partir de los siglos X (*Glosas silenses* y *emilianenses*). Asimismo, el árabe es una lengua prestigiosa, y en la España cristiana se crean numerosas **escuelas de traductores** -la más importante es la de Toledo, impulsada por Alfonso X el Sabio-, para difundir la cultura y la ciencia arábigas.

C) Sistema político, social y económico

Durante la Edad Media no existe una unidad política nacional, como la entendemos contemporáneamente. La Península se divide en diferentes reinos cristianos y musulmanes, en una distribución que se modifica a lo largo de este largo periodo histórico. Por lo que se refiere a la España cristiana, en la Edad Media coexisten dos grandes estructuras de organización del poder, de la sociedad y de la economía:

- La más importante es el FEUDALISMO, sistema eminentemente rural, basado en la tierra y en las relaciones de vasallaje.
- Junto a este sistema, se desarrolla en la baja Edad Media la CIUDAD, y sus habitantes -los burgueses: artesanos, comerciantes...- no están sometidos al señor feudal.

En la España de la Edad Media conviven tres grupos étnico-religiosos distintos: cristianos, árabes y judíos. La mezcla de religiones y formas de vida entre ellos es constante, sobre todo entre los dos primeros, y da lugar a grupos mixtos tales como los mozárabes o los mudéjares. La influencia de lo árabe en la lengua también es evidente -en castellano hay más de cuatro mil **arabismos**-, y de tradición árabe proceden costumbres culinarias e influencias artísticas.

La sociedad medieval cristiana se halla dividida en ESTAMENTOS:

- **Rey:** ocupa el vértice de la pirámide social. El puesto del rey era el más digno, el más alto, aunque a menudo muchos de sus nobles o caballeros poseían más riqueza e incluso poder que él.
- **Nobles o caballeros:** es el estamento social y económicamente privilegiado. Este grupo tuvo su origen en la posesión de las tierras: los primeros nobles fueron aquellos que lucharon junto al rey para reconquistar el territorio árabe. El rey recompensaba a sus caballeros con tierras y con ciertos privilegios, como no pagar tributos (pero sí poder recaudarlos de sus vasallos). La característica principal de los nobles es su dedicación exclusiva a la guerra, y en caso de no haberla, a actividades como la caza o los torneos. Nunca un noble podía trabajar _ya fuera manualmente, o en asuntos de comercio o negocios_, porque lo consideraba deshonoroso.

Dentro de la nobleza hay que distinguir entre los **ricos hombres** (nobles de muy alta condición), e **infanzones o hidalgos**, de más bajo rango económico y social. El *hidalgo* (*fijodalgo*) constituye el escalón más bajo de la jerarquía aristocrática. Estaban exentos de pagar tributos, pero carecían de una verdadera fortuna que les permitiera relacionarse con los nobles de alto nivel. Lo curioso es que esta clase social de los hidalgos, obligada a guardar una apariencia de riqueza que no se correspondía con la realidad, fue creciendo desmedidamente: junto a los hidalgos solariegos -de solar o linaje reconocido-, los había también de privilegio -que habían adquirido la nobleza como recompensa a algún servicio-, o de bragueta, por tener siete hijos varones. La vida de los hidalgos ha sido ampliamente reflejada por la literatura castellana, especialmente en los siglos XVI y XVII: hidalgo es uno de los amos de Lázaro de Tormes y también el protagonista de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

- **Clero:** la clase vinculada con la Iglesia era también de dos tipos: existía un **alto clero** -abades, obispos, arzobispos...-, procedente de la nobleza y equiparado a ella en poder y recursos económicos; y un **bajo clero** -clérigos, sacristanes...), que poseía escasa formación religiosa y vivía con pocos recursos.
- **Campesinos:** en este estamento se distinguían los hombres libres de los siervos o esclavos, que tenían una condición jurídica inferior.
- **Burgueses:** habitantes de las ciudades o burgos que, al igual que los campesinos, no vivían de las rentas, sino de su trabajo. Se dedicaban a multitud de oficios: eran artesanos, comerciantes, médicos, abogados... A partir de los siglos XII y XIII, esta clase social irá creciendo en número y en poder económico. Las asociaciones o **gremios** urbanos consiguen que el comercio y las actividades financieras experimenten un impulso enorme, lo cual convierte a las ciudades en zonas de gran influencia, y a la alta burguesía en una clase tan rica o más que la nobleza.

D) Los focos de cultura

En primer lugar, fue la **IGLESIA** la que recogió y difundió la tradición cultural latina. Esta cultura clásica, adaptada a los nuevos tiempos, se mantuvo fundamentalmente gracias a los monasterios, donde se guardaban los viejos códices, se copiaban los manuscritos -a mano, por los *amanuenses*-, se preservaba y enseñaba el conjunto de conocimientos de la época, hasta en los aspectos más básicos. Sobre todo en la alta Edad Media, todo el que sabía leer y escribir estaba vinculado de algún modo a la Iglesia. La consecuencia es que gran parte de la cultura medieval es religiosa, **teocéntrica**, y además escrita en latín.

También contribuyó a crear cultura la **CORTE REAL**, donde los intereses ya no eran religiosos, sino laicos. Se trata de una cultura elitista. El rey más importante desde el punto de vista cultural es Alfonso X, del siglo XIII.

El desarrollo de la ciudad y de la clase burguesa, cada vez más adinerada y con más tiempo para el ocio, tiene como consecuencia una importante secularización y extensión de la cultura. Surgen escuelas municipales, y sobre todo, **UNIVERSIDADES** (Palencia -*Studium Generale*, fundado por Alfonso VIII-, en 1208, -más tarde, Valladolid y Salamanca-, donde la enseñanza deja de ser privativa de los clérigos, y donde el romance, más práctico para los intereses de comerciantes y negociantes, se usa con mayor asiduidad.

La **CULTURA POPULAR** queda restringida al ámbito de la oralidad. Sin embargo, se mantiene presente en esta vía de transmisión hasta nuestros días. Uno de los agentes difusores de esta cultura popular es el **juglar**, fundamental difusor de la épica. Además, especialmente desde el Prerrenacimiento, las clases altas comienzan a interesarse por las canciones, romances, cuentos y refranes populares, que han sobrevivido así en colecciones creadas para el público cortesano.

2. LA POESÍA MEDIEVAL

2.1. De mujeres... La lírica medieval primitiva

El aprecio que los hombres cultos del siglo XV sentían por la lírica del pueblo hace posible que hayan pervivido cantares populares y anónimos, transmitidos por vía oral, y recogidos posteriormente en cancioneros. Antes de este siglo son muy pocos los testimonios peninsulares de lírica popular que podemos encontrar, y casi ninguno de ellos en castellano.

A. En primer lugar las **JARCHAS**, pequeñas cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha. En los siglos XI a XIII, ciertos escritores árabes acostumbraron a terminar sus moaxajas con varios versos -entre dos y cuatro- tomados de la tradición popular mozárabe. Esa última estrofa era denominada *jarcha*. Se caracterizan por tener un sujeto lírico femenino que se lamenta a un confidente -normalmente madre o hermana- de la pérdida o ausencia de su amado.

*Ya mamma, me-w l-habibe
bais'e no más tornarade.
Gar ké fareyó, ya mamma:
¿No un bezyello lesarade?*

*(Madre, mi amigo
se va y no tornará más.
Dime qué haré yo, madre:
¿no me dejará un besito?)*

B. Por su parte, las **CANTIGAS DE AMIGO** galaico-portuguesas, datadas desde finales del siglo XII hasta el siglo XIV, son canciones populares que comparten con las jarchas los rasgos temáticos: una joven se lamenta a un confidente -madre, hermanas, naturaleza- por la pérdida o ausencia de su amado. En cuanto a los aspectos formales, destacan la **estructura paralelística** y el **leixa-prend** ('deja-toma'), recurso que consiste en recuperar en una estrofa un verso que apareció en otra anterior.

*Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus! se verrá cedo?*

*Ondas del mar de Vigo
¿habéis visto a mi amigo?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?*

*Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus! se verrá cedo?*

*Ondas del mar levantado,
¿Habéis visto a mi amado?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?*

*Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus! se verrá cedo?*

*¿Acaso habéis visto a mi amigo,
aquél por quien yo suspiro?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?*

*Se vistes meu amado
por que ei gran cuidado
e ai Deus! se verrá cedo?*

*¿Habéis visto a mi amado,
por quien tengo gran cuidado?
¡Ay Dios! ¿Vendrá pronto?*

C. En castellano, los testimonios de lírica popular son escasísimos antes del siglo XV. Pero si nos situamos en este siglo, podemos diferenciar dos grandes tipos de composiciones populares: la **canción** y el **romance**. Trataremos en este apartado los rasgos de la canción popular castellana.

Se han recogido más de tres mil ejemplos de **CANCIONES** populares anónimas. Muchas de ellas poseen un origen anterior al siglo XV, mientras que otras serían glosadas por autores cultos en época posterior.

Métricamente, no existe un solo esquema que pueda asociarse a la canción tradicional, aunque suelen cumplirse dos rasgos básicos:

1. Los versos suelen ser de arte menor, y normalmente octosílabos. La irregularidad es habitual y la rima suele ser asonante.

2. Por lo que respecta a la métrica, la **canción** tradicional suele tener estribillo. Entre sus formas, destaca la estructura del **villancico**: a) estribillo de dos o cuatro versos, que anuncia el tema; b) mudanza, constituida por una estrofa (o varias), que frecuentemente es una redondilla; c) vuelta o enlace: uno o dos versos que repiten total o parcialmente el estribillo.

En cuanto a la **temática**, las canciones populares abarcan un amplio espectro: cancioncillas de trabajo o de fiesta, como las *mayas* -cantadas en mayo-, cantares de cuna o *nanas*, cantos religiosos o fúnebres, cantos de boda, cantares festivos o burlescos, albadas, etc. Pero las canciones populares están dedicadas en su mayoría a la temática del amor, como se explica a continuación.

La **originalidad del tema amoroso** que se refleja en la lírica tradicional castellana radica en sus diferencias con respecto a la corriente amorosa cortesana, promovida por los trovadores cultos.

- Por una parte, el sujeto poético es variado: masculino o femenino, como en las jarchas y las cantigas de amigo, y en esta, también, la madre puede aparecer como confidente de las penas de su hija
- Se muestran personajes de diversa condición social -no solo a los nobles del amor cortés-, que pueden inmiscuirse en relaciones mixtas, como en los poemas entre caballero y plebeya o pastorcillo y dama.
- La situación de la amada es muy variada: hay doncellas, viudas, monjas, casadas, *malmaridadas*...
- La belleza idealizada -ojos claros, cabellos rubios, blancura de piel-, convive con otros rasgos más acordes con la realidad: tez morena —propia de las labradoras—, ojos y cabellos oscuros...
- El amor es descrito como un sentimiento enajenador, arrebatador, pero a diferencia con el amor cortés, abunda un tipo de amor más cercano y sensual, en que los amantes gozan de la presencia mutua. Además, se puede expresar el sentimiento con tono burlesco o satírico.
- Los símbolos amorosos naturales son muy ricos : la orilla del río, el agua, el hecho de lavarse; el bosque o los árboles (naranjos, limoneros...); los cabellos (símbolo de hermosura). Además, las amadas son representadas como ciervos, garzas, águilas o palomas, perseguidas por el cazador enamorado.
- Dentro de las cancioncillas amorosas populares pueden también diferenciarse subgéneros específicos, como por ejemplo las *serranas* o *serranillas* (que narran el encuentro con una mujer de la sierra -idealizada o, por el contrario, tosca y desproporcionada- o las *albas* o *albadas* -canciones en las que los amantes, que han pasado la noche juntos, se despiden de madrugada-

*Quiero dormir y no puedo,
que me quita el amor el sueño.*

*No hay sosiego en mi cuidado,
que anda suelto mi ganado.
Temo que me le han robado
y que lo goza otro dueño.
Que me quita el amor el sueño.*

*¿Cómo han de dormir mis ojos,
si pretendo por despojos
duras espinas y abrojos
y al fin ser clavado a un leño?
Que me quita el amor el sueño.*

2.2. De guerreros... La poesía épica medieval: el mester de juglaría

La épica es uno de los tres géneros clásicos, junto con el dramático y el lírico. Se trata de un tipo de poesía que responde a la necesidad de los pueblos de ensalzar a sus héroes para estimular a sus guerreros y afianzar el sentimiento nacional. Desde la epopeya antigua, la *Odisea* griega o el *Beowulf* germánico, hasta los poemas medievales, se ha recorrido un largo camino, que desemboca en los llamados **cantares de gesta** -lat. "hazaña, hecho"-, expresión popular de una sociedad en guerra por el territorio. La transmisión de la poesía épica castellana es **oficio de juglares**, de ahí la denominación "**mester de juglaría**" referida a este subgénero narrativo medieval.

Los cantares de gesta castellana proceden de la fusión de dos tradiciones distintas, la francesa y la germánica. La tradición **francesa**, muy rica y anterior a la aparición de los poemas castellanos, y la tradición **germánica**, posterior e impuesta por Carlomagno, quien parece que se preocupó por recopilar los antiguos cantos bárbaros, hoy perdidos. Junto a ellas, juega un importante papel la influencia de la épica **árabe**, muy difundida entre las cortes castellanas durante la Edad Media.

Las CARACTERÍSTICAS GENERALES del cantar de gesta son las siguientes:

- a) Se trata de obras que pertenecen a la tradición popular, y por ello **anónimas**. Su difusión era básicamente **oral**, a través de recitadores nómadas llamados **JUGLARES**. Esta es la razón por la que sólo se ha conservado una mínima parte de los cantares de gesta que debieron de existir: los que han llegado hasta nosotros son, en realidad, copias de amanuenses cultos.
- b) Se componen de largas **tiradas** narrativas escritas en verso. Son, pues, **NARRACIONES EN VERSO**.
- c) Las figuras fundamentales del cantar de gesta son los **HÉROES**, personajes contemplados como seres superiores, que encarnan grandes virtudes -valor, generosidad, fortaleza, caballerosidad, religiosidad...-, y que sirven de modelo social.
- d) El argumento básico en torno al que suelen girar las obras épicas es una **fechoría**, una falsa acusación, un engaño, un agravio cometido contra el héroe, que queda temporalmente en entredicho, y debe luchar para **recuperar su honra**.
- e) El medio natural del héroe es la **GUERRA**: el mundo que se recrea en los cantares de gesta es un mundo de valores guerreros, masculinos, reflejo mitificado de la sociedad de la época.

El *Poema de Mio Cid* es el más antiguo e importante cantar de gesta de la literatura castellana. Además se conservan, incompletos, el *Cantar de Roncesvalles*, la *Gesta de los infantes de Lara*, y el *Cantar de las mocedades de Rodrigo*.

POEMA DE MIO CID

A. Fecha, autor e historicidad del poema

El Cid fue un personaje histórico del siglo XI (murió en 1099). Su fama de caballero fue enorme y probablemente muy pronto debieron de circular historias referentes a él. El *Poema de Mio Cid* fue escrito, según los historiadores, a **principios del XIII**. Esto quiere decir que, si bien se basa en **datos reales**, no es una obra histórica, y el hecho de que se escribiera casi un siglo después de los hechos, hace que contenga muchos **elementos fantásticos**.

Por lo que se refiere al **autor**, es **anónimo**. Sólo nos ha llegado el nombre de quien copió el manuscrito, un tal Per Abat, es decir, Pedro el Abad. No nos ha llegado, sin embargo, la copia original de Per Abad, sino la copia que de ella hizo otro amanuense hacia 1325 o 1330. Esta copia se conservó casualmente, quizá por el carácter nacional del héroe, en el único manuscrito que se posee de un poema épico castellano: el llamado manuscrito de Vivar, custodiado hoy en la Biblioteca Nacional de España. En él consta que fue Per Abat quien lo "escriuió" en mayo de 1207.

B. Métrica

Faltan tres hojas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, que consta de 3.730 versos. Ello hace suponer que el texto completo tenía unos cuatro mil. Los versos se agrupan en **TIRADAS** (serie de versos de número variable) **monorrimas** (de una sola rima) **y asonantes**; cada tirada consta, pues, de un número variable de versos _desde 2 hasta una de 190 versos_ los cuales poseen una misma rima asonante.

En cuanto a la medida, los **versos** son **IRREGULARES** y **BIMEMBRES**, con dos **hemistiquios**, separados por una pausa intermedia o **cesura**. La combinación más frecuente es la de 7 + 7 sílabas, seguidas por las de 6 + 7, 7 + 8, 6 + 8, 8+8 ...

C. Estructura

El *Poema* consta de tres partes o cantares:

Cantar del destierro: el Cid es injustamente desterrado de Castilla por el rey Alfonso VI. Se despide de su mujer e hijas, que quedan refugiadas en el Monasterio de Cardeña. Tiene que recurrir a engañar a unos judíos para conseguir dinero, y con unos pocos leales se dirige a tierra de musulmanes. Allí consigue sus primeros éxitos militares, recogiendo un rico botín del que envía una parte al rey.

Cantar de las bodas: el poder militar del Cid crece con nuevas victorias, entre ellas la conquista de la ciudad de Valencia. Consigue permiso del rey para que su esposa y sus hijas se reúnan con él. Sus riquezas despiertan la codicia de los Infantes de Carrión, quienes logran el perdón del rey para el Cid y las manos de sus hijas. El cantar termina con los preparativos de las bodas.

Cantar de la afrenta de Corpes: la cobardía de los Infantes de Carrión los pone en evidencia delante de los leales al Cid. Sintiendo agravados, deciden vengarse en las personas de sus propias esposas, a las que, de regreso a Castilla, maltratan y abandonan en el robledal de Corpes. El Cid exige la justicia del rey que, esta vez, falla en su favor, permitiéndole enfrentarse en un duelo con los Infantes. Tras vencerlos, logra que se anulen las bodas y casa a sus hijas con los infantes de Navarra y Aragón.

D. Temas

La **honra** es el primer tema esencial de la obra. El Cid debe recuperarla en dos ocasiones. Se parte de la humillación que suponen la difamación y el destierro; y una vez restaurada la buena fama, el Cid debe luchar de nuevo por su honra tras el episodio de la afrenta de Corpes.

El segundo tema, que enlaza con el primero, es de naturaleza socioeconómica: en el *Poema de Mio Cid* se ensalza la figura de un héroe perteneciente a la baja nobleza (Rodrigo Díaz es un infanzón), y que consigue todo lo que posee a base de **esfuerzo personal**. En el fondo, la obra es una crítica de la alta nobleza, que tendía a conservar sus privilegios heredados. Es decir, para el autor es mucho más noble el Cid que, por ejemplo, el conde de Barcelona o los infantes de Carrión. En realidad, la figura del Cid es mucho más realista que la que se ofrece en la obra épica: Rodrigo Díaz de Vivar, como otros guerreros de la época, se puso al servicio de varios amos. En su caso, tras ser desterrado por Alfonso VI de León a finales del siglo XI, combatió como mercenario a las órdenes del rey de la taifa de Zaragoza, al-Muqtadir. Años después, recuperó la consideración de Alfonso VI y reconquistó junto a él la ciudad de Valencia.

Además de estos dos temas principales, aparecen en la obra muchas otras ideas importantes: la especial **relación entre cristianos, moros y judíos**, el **espíritu de cruzada**, la **crítica de la usura**, la **defensa de las leyes y el derecho** frente a la venganza personal -propia de los altos nobles, que gozaban de privilegios jurídicos-, la **religiosidad** y las supersticiones (los agüeros)...

E. Estilo

El lengua que se emplea es el castellano de la época, con ciertos arcaísmos propios del carácter tradicional de la épica. Se reconocen en el poema los rasgos propios de la épica así como características típicas de la oralidad, pues está compuesto para ser recitado ante un público.

A) Rasgos compositivos del género épico:

- **Fórmulas o epítetos épicos**, normalmente en aposición, que califican al Cid y que sirven como comodines en la recitación: *El Campeador contado, Mio Cid el de la luenga barba, Cid Ruy Díaz el que en buen ora nasco [nació] o que en buen ora cinxó [cibió] espada.*
- **Dualidades o bimebraciones**, es decir, parejas de elementos relacionados entre sí, cuya presencia suele depender de razones rítmicas: *con lumbres e con candelas; sanas e vivas; passaremos la sierra, que fiera es e grand...*
- **Repetición de "tanto"** en las enumeraciones descriptivas:
*Tanta guessa mula e tanto palafré de sazón,
tanta buena arma,
e tanto buen caballo corredor,*
- **Empleo de la expresión pleonástica "llorar de los ojos"**, de origen francés: *De los sos ojos tan fuertiemtre llorando.*

B) Procedimientos de la oralidad:

- **Invocaciones a los oyentes** -mediante uso de vocativo y verbos en segunda persona del plural- con el fin de mantener su atención:
*Mala cuita es, señores, haber mengua [falta] de pan.
Aquí veríedes [veríais] quexarse ifantes de Carrión.
Dirévos [os voy a hablar] de los cavalleros que llevaron el mensaje.*
- **Expresiones exclamativas**, como si el juglar hablara familiarmente con el público:
*¡Dios, qué alegre era! (v. 1.305).
¡Dios, cómo se alababan. (v. 580).*
- **Supresión del verbo de lengua que introduce el estilo directo** -*Y dijo... Y contestó-*, lo cual permite una viveza dramática mucho mayor.

1.3. Desde el claustro... La poesía narrativa religiosa: el mester de clerecía

Para entender a Gonzalo de Berceo y al Arcipreste de Hita es necesario saber, en primer lugar, que se inscriben dentro de la escuela poética conocida como **mester de clerecía** y que el estilo de esta contrasta el del mester de juglaría, cuyos rasgos se expusieron en el apartado anterior. El estilo del mester de clerecía se caracteriza por los siguientes rasgos:

- La **métrica**, en contraste con la poesía popular y juglaresca, que solía ser irregular, se basa sistemáticamente la CUADERNA VÍA (o tetrástrofo monorrimo), estrofa formada por cuatro versos alejandrinos (de 14 sílabas, con cesura en medio), y rima única consonante (AAAA).

*Mester traygo fermoso, / non es de ioglaría,
mester es sen pecado / ca es de clerecía:
fablar curso rimado / por la cuaderna vía
a sílabas cuntadas, / ca es gran maestría.*

(Libro de Alexandre)

- Las obras de clerecía son NARRATIVAS. Los **temas** se eligen entre los más eruditos y piadosos, todos con el denominador común de ofrecer una enseñanza moral católica. Esta poesía didáctica, se inspira en fuentes literarias previas, lo que dota de prestigio a las obras.
- El **origen clerical de los autores** imprime a las obras un carácter DIDÁCTICO-MORALIZANTE, puesto que presentan una visión religiosa del mundo e intentan convencer al lector -u oyente- de regirse por la moral cristiana. Para ello, se emplean citas de autoridad y fábulas o ejemplos moralizantes (*exempla*), como procedimientos retóricos de persuasión en los que los autores apoyan sus argumentos.
- Los escritores de clerecía, de formación culta, están fuertemente influidos por la RETÓRICA LATINA MEDIEVAL, cuyas instrucciones siguen para lograr ciertos efectos de **estilo**: en particular usan la repetición, la amplificación -recurso que consiste en la intensificación del valor de lo narrado mediante la enumeración de rasgos o hechos-, y ciertos recursos fónicos y sintácticos. En cuanto al vocabulario, la erudición de sus autores se funde con su afán divulgador, y esto hace que convivan la lengua popular (léxico familiar, refranes, coloquialismos, comparaciones con realidades cotidianas, diminutivos...) con la lengua culta (léxico seleccionado, sintaxis compleja, latinismos...).

El mester de clerecía pervive durante los siglos **XIII** y **XIV**. Sus autores principales son Gonzalo de Berceo, y el Arcipreste de Hita. Además, existen algunas obras anónimas, como el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*.

Primer periodo del mester de clerecía (siglo XIII): Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo es el primer poeta conocido de nuestra literatura. Nació en Berceo (La Rioja) a finales del siglo XII y murió a mediados del XIII. Su vida transcurrió vinculada al monasterio riojano de San Millán de la Cogolla, donde desempeñó labores notariales y administrativas. De su obra se desprende que fue un hombre de vasta cultura y sólida educación clerical. En cualquier caso, Berceo conjuga su enorme cultura con la voluntad de atraer al público hacia los temas religiosos, y por ello adopta un lenguaje sencillo y se presenta a sí mismo como lo haría un juglar:

*Quiero fer una prosa / en roman paladino,
en el qual suele el pueblo / fablar con so vezino;
ca non so tan letrado / por fer otro latino;
bien valdrá, como creo / un vaso de bon vino.*

(Vida de Santo Domingo de Silos)

La intención de Berceo, que tiñe sus composiciones de un didactismo típicamente medieval, es **religiosa**: difundir los hechos de los santos y de la Virgen e inculcar la devoción. Pero al mismo tiempo, le mueve un propósito más pragmático: con sus obras Berceo quiso **dar fama y prestigio al monasterio de San Millán**, convirtiéndolo en un centro de peregrinación en la ruta jacobea. Berceo aprovecha sus obras para pedir directamente al público que aporte limosnas para el sostenimiento material del monasterio:

*Si estos votos fuesen / lealmente enviados,
estos santos preciosos / serién nuestros pagados,
avriémos pan e vino, / temporales e temprados,
non serémos como somos / de tristicia menguados.*

(Vida de San Millán)

Todas las **obras** de Berceo tratan de un tema religioso y se clasifican como sigue:

- Obras **hagiográficas**: *Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Pasión de Santa Oria* y *Vida de San Lorenzo* (esta última, inconclusa).
- Obras **marianas**: *Loores de Nuestra Señora*, *Duelo que fizo la Virgen* y *Milagros de Nuestra Señora*.
- Obras **doctrinales**: *El sacrificio de la Misa* y *Signos que aparecerán antes del Juicio*.

Los *Milagros de Nuestra Señora* son una colección de veinticinco hechos milagrosos atribuidos a la Virgen, precedida de una introducción, en una unidad estructural inseparable. La **introducción** presenta como protagonista al narrador, identificado con el propio Berceo. Se trata de un romero que penetra en un jardín presentado como *locus amoenus*. Este lugar se asocia, por alegoría, con María, símbolo de la recuperación del Paraíso. El romero, a su vez, simboliza el hombre caído que busca la gracia perdida. Los **veinticinco milagros**, por su parte, ejemplifican la acción misericordiosa de María y su poder intercesor ante Cristo, y funcionan como demostración de la doctrina expuesta en la introducción.

La **estructura** de la narración de los milagros es idéntica en todos ellos:

1. Presentación del personaje y de sus circunstancias; su cualidad fundamental es la devoción a María.
2. Narración de las dificultades a las que se enfrenta el personaje; normalmente se trata de una situación límite que le lleva a la caída.
3. Petición de ayuda más o menos explícita a la Virgen.
4. Intervención de María, directa o no.
5. Alabanza final.

El **propósito** fundamental del libro es la **exaltación de la Virgen como mediadora**. Para ello, Berceo recrea un mundo muy simplificado, dividido entre buenos y malos sobre los que María se erige en protagonista indiscutible. Esta aparece caracterizada en términos humanos para favorecer el entendimiento del público. De acuerdo con su intención, Berceo desarrolló los relatos para ser recitados delante de gentes sencillas. De ahí lo gráfico de sus descripciones, y sobre todo su estilo sencillo y cordial, con continuas expresiones populares e incluso humorísticas. En los *Milagros*, María aparece como un ser cercano, que no duda en amparar a sus fieles por muy pecadores que éstos sean. La religiosidad que defiende Berceo es una religiosidad popular, de a pie, alejada por completo de la aridez de los tratados teológicos al uso.

Segundo periodo del mester de clerecía (siglo XIV): Juan Ruiz, Arcipreste de Hita

Se conocen pocos datos biográficos de Juan Ruiz, salvo que debió de nacer en los alrededores de Alcalá de Henares y fue arcipreste de la localidad de Hita, en Guadalajara. Sin embargo, su obra, *Libro de Buen Amor*, se considera la mejor muestra del mester de clerecía en el siglo XIV. El interés del *Libro de Buen Amor* es también sociológico, pues en sus páginas se encuentran muchos y variados personajes, temas y referencias culturales de finales de la Edad Media castellana.

En cuanto a su **contenido**, el *Libro de Buen Amor* se presenta como una **autobiografía fingida** del propio Juan Ruiz, en que narra sus supuestos amoríos con quince mujeres características de la sociedad medieval -damas nobles, monjas, serranas, viudas, moras...-, hasta el punto de constituir una especie de muestrario de otras tantas posibilidades amoratorias. Encabeza la obra una introducción piadosa, en donde el autor proclama que la escribe para inducir en los lectores el "**buen amor**", que es el profesado a Dios, y el que se ajusta a la moral cristiana. Sin embargo, como la condición humana le parece inclinada al vicio, se dispone a contar sucesos poco edificantes -paradigma del "**loco amor**"-, para que sean evitados: es preciso asegura equívocamente conocer el mal y el bien, para elegirlo mejor éste último. En varios momentos del *Libro* volverá a insistir en la intención moral que le guía.

Entre las aventuras amorosas, se intercalan otros elementos:

- dos episodios alegóricos: la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma y la pelea del Arcipreste con Don Amor,
- el relato de los amoríos entre Don Melón y Doña Endrina, con la intervención de la alcahueta Trotaconventos (antecedente de Celestina),
- una serie de cuentos y fábulas, de origen grecolatino y oriental, a modo de *exempla*,
- varias poesías líricas de tipo religioso (cantigas a la Virgen) o profano (dedicadas a las serranas),
- múltiples disquisiciones didácticas, morales y satíricas.

Con tales materiales, Juan Ruiz compone una especie de **arte de amar**, un amplio repertorio de posibilidades amorosas, que van de la tosca serrana a la gran dama, de la soltera a la casada... Y todo ello combinado con una ambigua teoría del amor, entre cínica y arrepentida, entre espiritual y carnal. Precisamente la originalidad del libro procede de esta amalgama de géneros y episodios.

En cuanto a la **métrica**, se emplea la cuaderna vía, es decir, la estrofa de cuatro versos monorrimos. Pero a diferencia de los poetas anteriores del mester de clerecía, que siempre usaron el verso alejandrino, Juan Ruiz utiliza, en un veinte por ciento de los casos, versos de dieciséis sílabas (8 + 8), con lo cual rompe la monótona repetición de la misma medida. He aquí ejemplos de ambos casos:

Mostró luego tres dedos / contra el griego tendidos (7+7)

Con saetas de amor fiere / cuando los sus ojos alça (8 + 8)

Sin embargo, el carácter juglaresco del Arcipreste se manifiesta en la presencia de algunos **poemillas en versos cortos**, de inspiración lírica popular (loores a la Virgen, cantigas de serrana, de ciegos, de estudiantes, etc.). Así, en su obra conviven aún más claramente los mesteres de clerecía y de juglaría.

Lo mismo ocurre en el **estilo**, porque, junto con los recursos cultos de clerecía, Juan Ruiz introduce en su obra la lengua popular, con su fuerte afectividad: diminutivos, comparaciones pintorescas, refranes, parodias, modismos, juramentos, maldiciones, frases de doble sentido, juegos de palabras...

El **propósito** de la obra, según el autor, es advertir a los hombres y mujeres de que se aparten del loco amor y se inclinen hacia el buen amor, pero su mensaje es equívoco al ofrecer tantos ejemplos de entrega al loco amor. Él mismo se declara creyente y pecador: este contraste se plasma en la obra. La ambigüedad de esta, pues, constituye uno de sus más fuertes atractivos, como testimonio de la indecisa naturaleza humana.

1.4. Del pueblo... El Romancero

Se conoce como *Romancero* un conjunto muy numeroso de composiciones poéticas que constituye una de las aportaciones más originales de la literatura folclórica española. Su **origen** parece situarse en la descomposición de los largos versos de los poemas épicos, cuyos hemistiquios se convertirían en versos independientes en los romances: sin rima, los impares, y con rima asonante, los pares, pues estos eran los que correspondían al segundo hemistiquio de los cantares de gesta, que contenían la terminación rimada. Este origen explicaría la abundancia de temas épicos en el Romancero. Sin embargo, el hecho de que haya bastantes romances de tema lírico o novelesco sostiene su origen independiente. Por último, se aprecia en sus rasgos conexiones con la lírica tradicional, pues también es una creación anónima, oral y popular.

El subgénero del romance, que acoge muy distinta temática, queda definido y diferenciado del resto de la poesía popular por su forma **métrica**: una tirada indeterminada de versos octosílabos con la misma rima asonante en los pares. La forma del romance estaba prácticamente establecida a mediados o finales del siglo XIV, pero no se escribieron romances hasta el siglo XV, en el que todavía son escasos. Con mayor profusión se recogieron durante el siglo XVI. Estos primeros romances son conocidos bajo el nombre genérico de **Romancero viejo**.

La **difusión** del Romancero viejo fue eminentemente popular: eran cantados por juglares -a veces acompañados de instrumentos- en las fiestas. Junto a la tradición oral, los romances se conocieron también por escrito, pero no sólo fueron recogidos de forma escrita en Cancioneros o Romanceros de creación culta, sino que también se destinaron ediciones de romances para el pueblo llano, recogidas en pliegos sueltos o de cordel, que se vendían en ferias y mercados.

La forma del romance tuvo un éxito enorme. Tal es así, que escritores cultos de época posterior -, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, entre otros-, quisieron componerlos. Este nuevo periodo del romance, que comienza ya en la segunda mitad del siglo XVI, y que tiene su apogeo en el siglo XVII, se conoce como **Romancero nuevo**. Con posterioridad, el romance ha conocido épocas de resurgimiento como forma poética: se redescubrió en el siglo XIX, y ha sido utilizado por autores del XX.

La **temática** de los romances viejos es muy variada. Así se clasifican en distintos grupos por su contenido: ,

- HISTÓRICO-NACIONALES: Exaltan las virtudes de los héroes y reyes. Pertenecen a este tipo los romances del Cid, del conde Fernán González, de Bernardo del Carpio o del cerco de Zamora
- FRONTERIZOS O MORISCOS: Narran episodios de las luchas fronterizas entre cristianos y musulmanes durante la Reconquista. Sus historias, aun basadas en hechos reales, están idealizadas. *Abenámar* o *Álora la bien cercada* son romances fronterizos.

- CAROLINGIOS: Incluyen los que tratan temas de la épica francesa y de novelas caballerescas de origen francés, en especial del ciclo del rey Arturo. Forman parte de este grupo los romances dedicados a don Roldán y a doña Alda.
- BÍBLICOS O CLÁSICOS: Narran episodios de la Biblia, historias de la Antigüedad clásica, hagiografías, episodios de los evangelios apócrifos o leyendas piadosas. *La llaga santa* es un ejemplo.
- ROMANCES NOVELESCOS Y LÍRICOS: Tratan de temas creados por la imaginación popular.

En cuanto a su **estilo**, el relato en verso se caracteriza por su fragmentarismo: los romances desarrollan una pequeña historia o una parte de la misma, si el motivo era suficientemente conocido. El romance podía empezar abruptamente *-in medias res-* o presentar un final truncado o abierto. En la narración, se intercalan diálogos y descripciones. La estructura sintáctica del discurso es poco compleja, para facilitar la comprensión; su concentración temática y su concisión pueden aportar el necesario dramatismo para captar la atención del público. Entre los recursos estilísticos, destacan figuras de repetición como paralelismos y enumeraciones, símiles y metáforas sencillas así como antítesis. Además, se emplean fórmulas propias de la poesía oral, comunes a las épicas: apelaciones al oyente y vocativos de saludo (*Caballeros, bien vengades; maestro, bien seais llegado*); expresiones de localización temporal (*la mañana de San Juan; medianoche era por filo*); expresiones de introducción al diálogo (*Allí hablara el buen rey; desta suerte fue a hablar*), entre otras.

1.5. Armas y letras... La poesía culta de Cancionero

En época medieval, se viene utilizando la palabra *cancionero* para designar las colecciones en que solían reunirse poemas -y en menor medida otros textos- con el fin de ser conservados y difundidos. La costumbre surgió en toda Europa durante los siglos XIV y XV, aunque los *cancioneros* castellanos son solamente de este último siglo. Algunos de ellos, los más ricos, recogen no sólo los textos, sino la notación musical que acompañaba a los poemas.

Los autores de poesía cancioneril eran fundamentalmente nobles o cortesanos y personificaban el tópico de "armas y letras". De entre ellos, sobresalen: Ínigo López de Mendoza, más conocido como **MARQUÉS DE SANTILLANA, JUAN DE MENA y JORGE MANRIQUE**.

Dentro de la poesía culta, existe una gran variedad de **asuntos y motivos**: hay poemas religiosos, alegóricos, satíricos, juegos de ingenio -como el intercambio de preguntas en verso entre dos poetas, en una especie de competición-, de circunstancias -de bodas o epitalamios, nacimientos, elegías...-, poemas históricos y un largo etcétera. De entre ellos, las dos temáticas más relevantes son: la AMOROSA, representada por el llamado *amor cortés*, y la FILOSÓFICO-MORAL, que reflexiona sobre la vida y la muerte.

El **AMOR CORTÉS** es una de las creaciones más interesantes de la poesía culta medieval. Nació con los trovadores provenzales, a finales del siglo XI, y se difundió durante siglos por toda Europa. La influencia de esta corriente también llegó transformada por los rasgos del *Dolce Stil Nuovo* de Dante y la corriente petrarquista.

La poesía trovadoresca es un reflejo de la sociedad feudal en la que nace. Sus creadores y protagonistas son los cortesanos y de ahí procede su nombre. El amor cortés, por tanto, se convierte en un elemento de clase, un rasgo más de la cortesía -conjunto de virtudes propias de la vida aristocrática-opuestas a las de villanía, relacionadas estas con el comportamiento de campesinos y burgueses. El amor cortés se entiende como verdadero, leal, generoso, desinteresado y asociado a la buena conducta y a la buena educación, propias de la nobleza. El denominado *fin'amors* en provenzal consiste en un juego en el que el código feudal de las relaciones sociales se traslada a la experiencia amorosa, es decir, la enamorada y el enamorado encarnan los roles y actitudes del señor feudal y del siervo, respectivamente. La dama, inalcanzable para el trovador, y de actitud altiva, suele estar casada y, por tanto, este amor se entiende como adúltero o prohibido.

Con respecto al **léxico** empleado, escasean los elementos físicos de la dama, salvo los ojos -que hieren, matan, encarcelan- o los elementos naturales. Predominan sustantivos abstractos y adjetivos, que definen el sentimiento amoroso a través de varios campos semánticos: del sufrimiento -*dolor, pena, cuidado, desdichado...*; o del vasallaje: *señora, servir, galardón...*; o del mundo militar: *victoria, gloria, vencido* (de amor), *castillo* (la dama)...

Entre los **recursos retóricos**, destacan antítesis y paradojas -puesto que hay una aceptación gozosa del dolor, para expresar las contradicciones que provoca el amor: "Es placer en que hay dolores, / dolor en que hay alegría..."-, juegos de palabras, paralelismos y anáforas, gradaciones -del dolor, preferentemente-, así como metáforas y alegorías, para exteriorizar ciertos estados o procesos del sentimiento amoroso. Son **símbolos** amorosos comunes: el amor como prisión o cautiverio; el amor como una guerra -en la que vence la amada o enemiga-; y el amor como una religión, en la que la amada es la diosa en la que se pone la fe o esperanza, y el amante sufre o padece como padeció Cristo, acepta con humildad ese sufrimiento, como un mártir, y se propone perfeccionarse espiritualmente a través de esa lealtad a la dama.

Otro de los contenidos abordados abundantemente por la lírica culta del siglo XV es la **REFLEXIÓN FILOSÓFICO-MORAL** y, especialmente, el tema de la **MUERTE**. El mejor ejemplo de este tipo de lírica lo proporcionan las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

Las *Coplas* desarrollan una elegía -o planto-, es decir, una lamentación por la muerte de alguien: su propio padre, don Rodrigo Manrique. Su reflexión es un intento de dar sentido a la vida, a la muerte y hacernos sentir la fugacidad de la vida. Manrique nos habla de la vida terrena que es de corta duración (la belleza o la fuerza de la juventud son destruidas con el paso del tiempo); de la vida eterna, inmortal, la única verdadera y que hay que ganarse mientras estamos vivos; y también habla de la vida de la fama, es decir, una forma de vida que no finaliza con la muerte de la persona, dado que es el recuerdo duradero que dejan en los demás las nobles y gloriosas acciones.

La estructura del poema es tripartita, y va de lo universal a lo particular:

- a) las estrofas I-XIII exponen consideraciones generales sobre la fugacidad de la vida, la caducidad de los bienes terrenos, la presencia de la muerte.
- b) las estrofas XIV-XXIV ejemplifican en casos concretos el carácter fugaz e ilusorio de la riqueza, la hermosura, el poder. Desarrollan el tópico del *Ubi sunt?* en relación con grandes hombres de la Edad Media.
- c) las estrofas XXV-XL se centran en el elogio de la vida y las virtudes de don Rodrigo. También incluyen un diálogo con la Muerte, que coincide en la ejemplaridad del noble, y la descripción del momento del final de la vida de Don Rodrigo: una muerte serena, de aceptación cristiana.

Manrique no aporta nuevas ideas sino que toma los tópicos de la tradición. Su originalidad consiste en combinarlos con sencillez y la expresión metafórica adecuada. Algunas de estas ideas se recogen a continuación:

- Acerca de la **muerte** coexistían en la Edad Media dos concepciones. La primera, de raíz cristiana, es la que se aprecia en las *Coplas*. Esta concebía la muerte como una liberación, una salvación hacia el mundo verdadero. Esta concepción se desarrolló a través de tópicos que recalcan la fugacidad y caducidad de la vida: sobre todo el *vanitas vanitatis* y *ubi sunt?*. La visión de la muerte como salvadora iba acompañada de una visión del mundo como algo despreciable, "un valle de lágrimas". La segunda concepción de la muerte es radicalmente distinta: la consolidación de la clase burguesa y el establecimiento de un mundo más cómodo, fuente de placeres que satisfacen los instintos del hombre, promoverá en los siglos XIV y XV la protesta contra la muerte, convertida ahora en un personaje horripilante y truculento.
- Otras ideas relacionadas con el tema de la muerte eran, en época de Manrique, la **fortuna**, concebida como una fuerza autónoma, inspirada en los clásicos -mezcla del *fatum* y la providencia cristiana-. Se representaba como una rueda capaz de alterar la suerte: los humildes podían llegar a alcanzar riquezas o poder, en tanto que los poderosos podían súbitamente caer. Y junto a la fortuna, la **fama**, una de las formas de perdurar más allá de la muerte, aunque sea también en realidad un beneficio tan poco perdurable como las riquezas.

Para transmitir esta ideología medieval acerca de la muerte, el poema se inspira en tópicos clásicos, algunos ya citados, como *iter vitae* ('el camino de la vida'), también en sus versiones *homo viator* ('el hombre como caminante') y *vita flumen* ('la vida como río'); *tempus fugit* ('el tiempo huye inexorablemente'), para expresar la velocidad con la que pasa el tiempo; *ubi sunt?* ('¿dónde están?'), para hacer hincapié en el destino irrevocable de todos y de todas las glorias y posesiones; *vanitas vanitatis* ('vanidad de vanidades'),

para desvelar el carácter engañoso de las apariencias (belleza, poder, riquezas); **omnia mors aequat** ('la muerte a todos iguala'), para destacar el poder igualador de la muerte.

En cuanto a la **métrica**, la estrofa característica de las *Coplas* se denomina **copla de pie quebrado** o **copla manriqueña**. Sus cuarenta coplas consisten en dos sextillas de rima consonante que mezclan octosílabos y tetrasílabos de acuerdo con este esquema: 8a8b4c8a8b4c 8d8e4f8d8e4f.

3. LA PROSA MEDIEVAL

Puede afirmarse que hasta el siglo XIII no existe la prosa literaria en castellano. En esa época surgen las circunstancias propicias para su origen y desarrollo: se fundan universidades, que favorecen la extensión de la cultura, y aumenta el número de personas que saben leer y escribir. Hasta finales del siglo XII, el romance había sido considerado una lengua apropiada para la comunicación oral, pero no para la composición de obras científicas, filosóficas y literarias, que se escribían en latín o en árabe.

De otro lado, el castellano, al igual que las restantes lenguas romances, comenzó a ser utilizado para escribir textos en prosa mucho después de que se usara de modo generalizado para el verso. La poesía era transmitida de forma oral, mientras que para comprender un texto en prosa había que saber leer, una actividad propia de los letrados, casi todos clérigos, que preferían el latín. Además, la prosa vernácula no surgió con intención literaria sino después de una larga etapa en la que se empleó para fines prácticos.

Las **huellas más primitivas del castellano** se remontan al siglo IX y se tiene constancia de las mismas gracias a una copia manuscrita del siglo XII de varios documentos administrativos conocidos como **Cartularios de Valpuesta** (Burgos). Están escritos en un latín muy tardío, aun con algunos elementos propios de un dialecto romance hispánico. Tradicionalmente, sin embargo, se considera que los primeros testimonios escritos en castellano son las **Glosas Emilianenses** y las **Glosas Silenses**, del siglo X, encontradas en los monasterios de San Millán de la Cogolla (La Rioja) y en el de Santo Domingo de Silos (Burgos) respectivamente. Se trata de explicaciones o aclaraciones realizadas, probablemente, por un monje que no entendía bien la lengua latina y que traducía algunas palabras al castellano. Poco a poco, a medida que se va perdiendo el conocimiento del latín, el castellano se introduce en los textos en prosa hasta sustituirlo por completo.

Dos son los principales cauces a través de los cuales tiene lugar este proceso de imposición del castellano: los documentos -escrituras de compraventa, donaciones, testamentos...- y las traducciones, desde el siglo XII, pero especialmente en el XIII, por la labor de Alfonso X El Sabio.

3.1. La prosa alfonsí

ALFONSO X EL SABIO (1221-1284) encarnó el tópico del noble ilustrado. Esta fusión de armas y letras será propia de otros escritores cortesanos como don Juan Manuel o el poeta renacentista Garcilaso de la Vega. Sus logros en el ámbito cultural le hicieron merecedor del sobrenombre de «Sabio». Gracias a su labor, el siglo XIII es un período de intensa actividad científica y literaria.

La gran aportación de la obra alfonsí fue hacer del **castellano** una **LENGUA DE CULTURA**. Alfonso X logra convertir el castellano en una lengua capaz de transmitir información sobre materias que hasta entonces habían quedado reservadas al latín y, en menor medida, al árabe. El propósito del "rey sabio" era recopilar todo el saber de su época, abarcando el derecho, la ciencia y la historia.

Alfonso X, además, impulsó el empleo de la lengua vernácula en ámbitos cultos y escritos para fortalecerla como lengua común de las comunidades cristiana, musulmana y judía, así como para crear un ámbito de cultura cortesano, complementario al eclesiástico, donde el latín seguía predominando.

El trabajo lingüístico impulsado por Alfonso X se refleja en tres ámbitos del romance castellano: la primera fijación ortográfica, la ampliación de las estructuras sintácticas y conjuntivas, el enriquecimiento del caudal léxico con la formación de nuevas palabras o la inclusión de cultismos.

Sin embargo, Alfonso X no fue el creador de todas las obras que se le atribuyen. Se rodeó de traductores y de los hombres más doctos de su época -cristianos, árabes y judíos- en la **ESCUELA DE TRADUCTORES DE TOLEDO**. El rey Alfonso era el impulsor y el coordinador del trabajo, tal como explica en el prólogo de la *General Estoria*:

El rey faze un libro non por quel él escriba con sus manos mas porque compone las razones d'él e las emienda et yegua e enderça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escríbelas que él manda. Però dezimos por esta razón que el rey faze el libro.

La producción alfonsí es muy variada en cuanto a su temática. Bajo su tutela, se componen tratados históricos (*Grande e General Estoria y Estoria de España*), jurídicos (*las Partidas*), científicos (*Libros del saber de astronomía, Lapidario*) o de entretenimiento (*Libro de axedrez, dados e tablas*).

3.1. La prosa literaria

A partir del siglo XIV proliferan las obras en prosa castellana, en parte gracias al impulso que la lengua romance escrita recibió en el siglo anterior. El narrador más destacado de este periodo es **don Juan Manuel**, sobrino de Alfonso X. El autor sigue la estela de las colecciones de cuentos de origen medieval, como el *Calila e Dimna* o el *Sendebat*, que ya circulaban en el siglo XIII y compone una obra que refleja su experiencia vital cortesana. *El conde Lucanor*, su obra más conocida, tiene como propósito adoctrinar a los nobles de su tiempo, a los que pretende explicar modelos de comportamiento útiles para solucionar a los problemas que se enfrentan como clase, frente a una burguesía pujante.

El conde Lucanor, o *Libro de Patronio*, está dividido en cinco partes: la primera consta de 50 *exemplos* -anécdotas o cuentos breves- que toma de fuentes diversas y que se insertan un marco común: el conde Lucanor le relata un problema a Patronio, que le narra un cuento para aconsejarle; la segunda, la tercera y la cuarta son un conjunto de proverbios; la quinta es un tratado doctrinal religioso.

Por su parte, cada uno de los cuentos enmarcados que integran la primera parte comparten la misma estructura: a) exposición del problema por parte del conde; b) narración del apólogo por parte del criado; desenlace del relato, en el que Patronio relaciona el cuento con el problema del noble; c) moraleja expresada en un pareado por el sirviente.

El mensaje de *El conde Lucanor* se entiende en una época de transición de la sociedad feudal a la cortesana. Con el sistema social y económico imperante en la Edad Media en crisis, los nobles deben unirse frente a los que amenazan su posición social y política: los burgueses, el poder real... Don Juan Manuel les exhorta, a través de los *exemplos*, a que cumplan sus obligaciones como nobles, mantengan su honra y su fama y acrecienten sabiamente sus riquezas, con lo que contribuirán a la supervivencia del sistema feudal y preservarán sus privilegios de clase.

4. EL TEATRO MEDIEVAL

Durante la Edad Media, el género teatral tiene una presencia muy escasa. No se han preservado textos, salvo alguna muestra de teatro religioso, aunque se tiene constancia histórica de que se celebraban actividades relacionadas con el ámbito teatral. Por una parte, los juglares desplegaban en sus actuaciones toda suerte de habilidades interpretativas entre las que se encontraban, además del recitado de poemas e interpretaciones musicales, pantomimas, bufonadas o los llamados juegos de escarnio, de carácter satírico y festivo.

Con fin moralizador y didáctico, surgen muestras de teatro religioso que pretenden competir con los espectáculos juglarescos y aproximar a los fieles a la liturgia religiosa. Se representan en fiestas religiosas (Navidad, Pascua, Corpus...) y se componen en romance. Tales **DRAMAS LITÚRGICOS** se componen en lenguas vulgares precisamente porque el pueblo desconoce la lengua culta, el latín. Estas prácticas dramáticas se limitan a sencillas representaciones dialogadas de pasajes del Evangelio que se escenifican en el interior de las iglesias. Las únicas muestras que se conservan son: *Auto de los Reyes Magos* (siglo XII) y un texto del siglo XIV que, probablemente, era representado y bailado: *La danza general de la muerte*.

En la segunda mitad del siglo XV, ya en el Prerrenacimiento, resurge la actividad teatral con dos breves piezas de Gómez Manrique. Se trata de dos obras de estructura sencilla cuyo valor radica fundamentalmente en convertirse en punto de partida para la consolidación del género teatral en castellano. Se desarrollará en esta época un teatro cortesano con dos vertientes. La **religiosa** se plasma en los autos sacramentales, que seguirán presentes en los Siglos de Oro. En cuanto a la vertiente **profana**, se crean obras de temática variada: pastoril, amorosa, humanística... Son representantes de este resurgimiento dramático, entre otros, **Torres Naharro, Juan del Encina, Gil Vicente y Fernando de Rojas**.

A este grupo pertenece *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*, popularmente conocida como *La Celestina*, que se considera una obra maestra de la literatura española, y que trataremos más ampliamente.

LA CELESTINA

Texto, título y autor

El texto que conocemos actualmente pasó por diferentes fases de edición. En 1499 aparece la primera edición en Burgos, de forma anónima, de la *Comedia de Calisto y Melibea* en dieciséis actos. Un año después, en 1500, se publica en Toledo la *Comedia de Calisto y Melibea*, con unas palabras de "El autor a un su amigo", en las que explica cómo cayó en sus manos en Salamanca el primer acto de la obra y que le provocó tanto interés que decidió continuarla y concluirla. Este "autor", que parte del tópico del "manuscrito encontrado" para justificar su obra, ofrece su nombre en los versos acrósticos que siguen a la carta: *El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Moltalbán*. Los dieciséis actos se cierran con unas estrofas de Alonso de Proaza.

A partir de 1502 se hicieron ediciones de una nueva versión, aunque el primer testimonio de esta es una traducción italiana de 1506. La obra ampliada se titula **Tragicomedia de Calisto y Melibea**, y además de incluir novedades en los actos ya publicados, incluye cinco actos nuevos, denominados "Tratado de Centurio". Así la obra alcanza los veintiún actos con los que la conocemos.

En cuanto a **Fernando de Rojas**, se conoce poco sobre su biografía. Estudió Derecho, y quizá Humanidades, en Salamanca y era un hombre muy leído. Procedía de una familia de judíos conversos y parece ser que alcanzó posición y fortuna elevadas. En general, la crítica está de acuerdo en su autoría de la obra, salvo por el acto inicial, que difiere estilísticamente de los veinte siguientes.

Género: ¿novela o teatro?

La Celestina está totalmente escrita en forma dialogada, se divide en actos y posee apartes. Estos elementos son propios de una obra teatral. Sin embargo, hay varios elementos que dificultan su puesta en escena: es muy extensa y su acción transcurre con lentitud en múltiples lugares. A esto se añade que en los versos finales de la obra se dan consejos sobre cómo leerla en público. Por tanto, se plantea el debate crítico de su consideración como drama o novela dialogada.

Una de las principales teorías propugna entenderla como una muestra del subgénero dramático denominado "comedia humanística" -de raíces clásicas-, caracterizado por su sencilla trama en prosa, el realismo en la descripción ambiental, el tratamiento del amor ilícito y la inclusión de los saberes clásicos así como una lengua culta y erudita. En la actualidad, pocos cuestionan su esencia teatral determinada porque el diálogo entre personajes es la fuente esencial de acción, descripción y evolución de los personajes.

Personajes

La creación literaria de personajes es una de las cualidades más destacadas de la obra. No se trata de personajes planos o arquetípicos sino redondos e individualizados. Entre ellos, sobresale la figura de Celestina, cuyo antecedente literario es la vieja Trotaconventos. Es la alcahueta que media entre los amores de Calisto y Melibea y se ha convertido en el prototipo literario de la alcahueta. Es astuta, codiciosa y seductora, y trata de emplear todas sus habilidades para sobrevivir en una sociedad que la juzga y la necesita a un tiempo.

Temas, significado e intención de la obra

El tema principal de la obra es el **amor** entre Calisto y Melibea, una fuerza ciega e incontrolable que conduce al placer sexual. La mayoría de los personajes son víctimas de un amor ilícito y clandestino que se vale de las malas artes.

Este tipo de amor da lugar a que se desarrollen otros temas como la **codicia** de los personajes que se aprovechan de los sentimientos de Calisto con el propósito de enriquecerse y ofuscan a Celestina. La relación de fidelidad y protección entre señor y criado desaparece de esta obra y cada uno se mueve buscando su propio interés. En realidad, todos los personajes son poco ejemplares en su comportamiento. Celestina recurre a la **magia** y la hechicería para conseguir que Melibea acceda a las peticiones de Calisto. La **muerte**, uno de los temas esenciales en la cultura del Medievo, está presente, pues le llega a los personajes implicados en la relación amorosa de Calisto y Melibea en distintas formas, y permite. Se presenta como un cierre a la vida, el fin del tiempo que ha sido otorgado para el goce de los placeres mundanos.

Asimismo, se desarrollan varios tópicos como el de **fortuna mutabile**, entendida como un azar ciego y variable que condiciona nuestro destino, y el **tempus fugit**, del que todos los personajes son conscientes,

marcados por el pragmatismo prerrenacentista, y que se representa con continuas alusiones temporales en la obra.

En cuanto a su **propósito**, *La Celestina* se puede entender como una **muestra de la transformación que la sociedad experimenta a finales de la Edad Media**. Por una parte, se reflejan la nueva sociedad de clases y las relaciones que se establecen entre ellas. La nobleza ha sido desplazada por la burguesía y comienza a ser la riqueza, y no tanto el linaje, lo que determina el prestigio social. Asimismo, la convencional actitud de fidelidad y respeto de los criados por los amos se sustituye por una relación cada día más profesional, al tiempo que se desarrolla en los servidores plebeyos el rencor y el resentimiento hacia sus amos privilegiados. A esto se suma, el desarrollo de un nuevo código moral donde prima el individualismo, el logro personal y el afán lucrativo.

Por otra parte, la **intención de la obra es moralizante**. Rojas la escribe para exhortar a los jóvenes enamorados a ser responsables y no dejarse llevar por los impulsos irracionales y egoístas. Además, la obra nos ofrece una visión pesimista del mundo: los individuos se comportan según sus intereses y no respetan valores antes considerados fundamentales.

Lengua y estilo

En la obra se mezclan los niveles culto y coloquial de la lengua de la época. El discurso culto es retórico, complejo y plagado de referencias eruditas; el coloquial -vulgar, en ocasiones-, por su parte, es espontáneo, directo, muy expresivo, y con elementos de cultura popular por medio del uso del refranero y los insultos vulgares. Los personajes no guardan el decoro clásico a la hora de hablar, es decir, los nobles no se expresan siempre con un vocabulario culto y los criados con el lenguaje de la calle. Tanto los señores como los criados mezclan expresiones de la lengua culta con otras del nivel coloquial y del vulgar.

Referencia de fuentes consultadas

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Universidad de Alicante. <https://www.cervantesvirtual.com>

Lumbreras, P., Pérez, A. (2022). *Lengua castellana 1-2*, Casals

Prudencio Garrigós H., Martínez Egido, José Joaquín (cout.) (1 de diciembre de 2022). *La época alfonsí y los inicios de la prosa castellana*. <https://www.cervantesvirtual.com>

Real Academia de la Historia. <https://www.rah.es>

Rodríguez Puértolas, J. (Ed.). (2022). *Lengua castellana y Literatura*, Akal