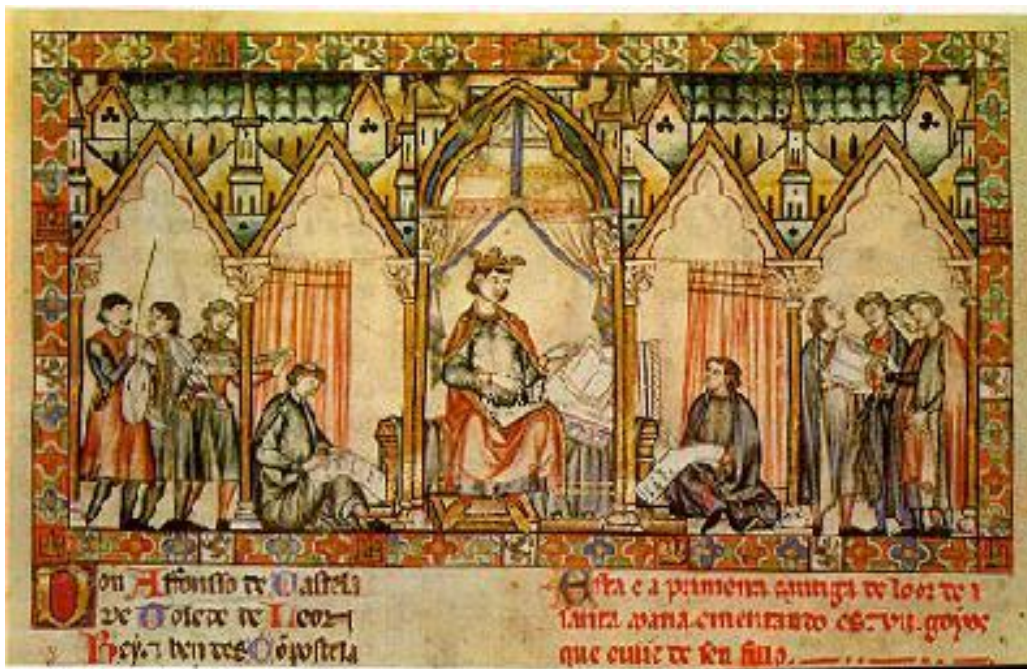


# LITERATURA HISPÁNICA MEDIEVAL



MARÍA GONZÁLEZ AGUIRRE



## TEMA 1: Evolución de la situación lingüística y cultural en la Península entre los siglos XII y XIV. Principales similitudes y diferencias con el resto del dominio románico.

### EDAD MEDIA

Es un concepto historiográfico que sirve para tratar de referenciar una época, que puede variar mucho según la perspectiva que se mire.

- **Punto de vista de la historia de la literatura española:** s. XIII-XV.
- **Punto de vista histórico:** 476-1453 (caída del imperio romano de occidente-caída del imperio romano de oriente)
- **Perspectiva de la península ibérica:** 711-1492
  - **Comienzo:** momento en el que empiezan a aparecer en la península los primeros musulmanes.
  - **Fin:** Final de la presencia política musulmana en la península / Descubrimiento de América / Expulsión de los judíos.

**¿Por qué es un concepto tan elástico?** Los humanistas italianos empezaron a usar el término “Media aetas” para referirse, con una connotación negativa, a la época de oscuridad y tinieblas que había habido entre la antigüedad y ellos y así es como tratan de hacer florecer una nueva época.

### MAPAS

1. Mapa lingüístico (mediados del siglo X): Podemos ver que la lengua que evoluciona es el latín, ya que han aparecido diferentes **variedades del latín vulgar** (lenguas romances). En Castilla y Burgos podemos encontrar la cuna del castellano, la cual se extenderá a lo largo de la península a través de un proceso llamado **la Reconquista** (concepto que causa discusión).



Hay una línea roja que marca un límite político, **no** lingüístico. Separación entre territorio musulmán y cristiano. En la zona verde, en las tierras bajo dominio islámico, **no** se hablaba únicamente árabe, ya que sobrevivió una población de origen autóctono que mantenía su lengua → **mozárabe(s)** = cristianos que seguían viviendo bajo dominio musulmán. Por lo tanto, lengua(s) mozárabe(s) = lengua derivada del latín vulgar y que se hablaba bajo el dominio musulmán.

△Falta un aspecto: la **presencia judía**. Muy minoritaria, pero presente en ambas zonas. Los judíos, al **sur** de la línea hablaban **árabe**, y al **norte** de la línea, exactamente igual que los demás habitantes, hablaban la **lengua de la calle** (gallego-portugués, catalán...).

2.Mapa político (s. XI): En este mapa podemos ver que en el siglo XI Al-Ándalus estaba fragmentado en reinos llamados **Taifas**. En esta época comienza la colaboración entre los cristianos y los musulmanes (por eso se dice que el término "Reconquista" es equívoco).



3.Reconquista a principios del s. XIII: En este mapa se aprecia un cambio, ya que el territorio musulmán va disminuyendo para dejar lugar al territorio cristiano. En esta época se consolidan los reinos de España. Todos estos cambios en la política y en la religión provocan un cambio social y cultural, por tanto, en esta época podemos encontrar literatura culta.



△Hemos visto estos mapas para observar que los límites políticos no coinciden con los lingüísticos.

En la península la lengua se dividía de esta manera:

Lengua(s) de cultura	Lenguas de comunicación cotidiana
Latín, árabe y hebreo.	Árabe, castellano, catalán, francés...

El **latín** es visto como lengua de cultura, pero sobretodo de uso religioso (los oficios se realizaban en latín etc.) Las lenguas **vulgares** se aprendían en la conversación, no había métodos de enseñanza.

## TEXTOS ROMÁNICOS

Aunque la mayoría de los textos de la época son en latín literario, sí tenemos algunos ejemplos, de naturaleza dispar. El primero de ellos es el siguiente:

-Indovinello veronese (fines del siglo VIII, principios del IX)

Hallado en 1924 en la Biblioteca Capitulare de Verona, es el **primer texto románico** encontrado hasta la fecha. 'Indovinello veronese' se traduce literalmente del italiano como '**adivinanza veronesa**', ya que se trata de una adivinanza escrita por un copista de Verona. La edición crítica tras la transcripción paleográfica, es la siguiente:

*“Se pareba boves, alba pratàlia aràba et albo versàrio teneba, et negro sèmen seminaba,  
gratias tibi agimus omnipotens sempiterne deus”*

La última frase está claramente latín literario y estandarizado, pero las primeras tienen algunos rasgos nada propios del mismo. Por ello se ha identificado la lengua románica derivada de la región de Verona. Por ejemplo, pierde la desinencia –bat, en *pareba*, o pierde las terminaciones de caso, en este caso acusativo para “álbum versarium tenebat”, como debería ser en latín literario. Los casos pasan a ser “objeto” y “sujeto”. Se trata de una adivinanza, que seguramente sería tan solo una prueba de pluma para posteriormente escribir en serio (con pauta y letra cuidadosa).<sup>1</sup> Significa “aparejaba los bueyes y araba unos campos blancos, y sostenía un arado blanco y sembraba una semilla negra, gracias a ti señor omnipotente...” Describe el proceso de empezar a escribir a modo de adivinanza, metafóricamente.

#### -Juramentos de Estrasburgo (842)

A partir del año 800 hay otro intento de repetir el Imperio Romano por parte de Carlomagno, que se hace coronar por el papa como emperador del Imperio Franco (también bárbaro-germánico). En el norte de Francia, una región limítrofe con Alemania, con capital en Aquisgrán. Cronológicamente estamos cerca del ejemplo anterior, en Verona, pero lejos en el espacio.

El texto versa de lo que dijo Luis el Piadoso en nombre de su ejército. Aunque hay numerosas palabras sacadas del latín literario, hay otras, como “*fradre*” que no tienen nada que ver. Sin embargo, no se pierde, como en el ejemplo anterior, la “-t” final de la desinencia. En estas lenguas, con territorios limítrofes a otras culturas, se dan sustratos y adstratos<sup>2</sup>. El sustrato celta y germánico del norte de Francia es mucho más poderoso en la evolución del latín vulgar de esa zona del Imperio que en el norte de Italia. En algunos casos hay sustratos de ambas culturas, pero siempre mayor o menor. Esto determina esencialmente el grado de separación de las nuevas lenguas respecto al latín vulgar del que vienen, que seguramente ya no era igual en distintas regiones de Europa.

---

<sup>1</sup> Los copistas solían hacer **pruebas** con la pluma, y este manuscrito es una de esos ensayos, ya que no tiene nada que ver con el contenido del resto del texto

<sup>2</sup> Dentro del estudio cronológico de las lenguas, hay que definir dos conceptos. **Sustrato**: son las realidades lingüísticas que se encuentran por debajo y cronológicamente antes que el latín. Es la influencia que tiene una lengua perdida sobre otra posterior, que la sustituyó. (Ej., celta). **Adstrato**: son las lenguas que están al mismo tiempo que el latín, es decir, ninguna ha desaparecido. Es la influencia existente entre dos lenguas que conviven.

El contenido del juramento es un acta de la reunión entre Carlos y Luis. Las intervenciones de estos están en lengua romance, pero lo que el transcriptor o notario interviene en latín literario, por ejemplo, “y dijo Carlos...”.

Es interesante ver cómo con 40-60 años de separación, la lengua romance del norte de Francia se había separado muchísimo más del latín literario que la lengua romance italiana, pese a que los testimonios que se conservan son muy reducidos. De hecho, podría explicar que sea hoy en día el italiano la lengua más próxima al latín y el francés la más alejada junto al alemán.

#### -Cantilena (o Secuencia) de Santa Eulalia (ca.<sup>3</sup> 881)

Es un texto **literario**, por lo tanto, la escritura está más **cuidada** que en los textos que hemos visto anteriormente (separación de las palabras). El poema hagiográfico cuenta la vida y obra de Santa Eulalia, de origen español. Se cuenta con voluntad de ilustrar una historia sucedida en términos muy literarios (incluso con diálogo) y complejos.

Sería el primer texto literario francés, aunque hay un problema, y es que parece que no fue originalmente escrito en francés, sino que es una **traducción** del latín.

En el **ámbito hispánico** tenemos una situación complicada con el avance musulmán, la marca hispánica del noreste y la resistencia cristiana.

#### -Glosas emilianenses (976)<sup>4</sup>

Ha sido considerado **el texto románico hispánico más antiguo**.<sup>5</sup> Se trata de un códice. Las glosas son **pequeños comentarios** que alguien que manejaba el códice latino llamado *Aemilianensis 60*, que se utilizó en un medio escolar como texto literario y que fue encontrado en el monasterio de San Millán de la Cogolla, anotaba entre líneas y en los márgenes.

Para unos, el glosador sería un estudiante de latín que toma el texto original del manuscrito como material didáctico y anota sobre las palabras más difíciles que se ha visto obligado a consultar su versión en la lengua que no conoce, o bien plasma en el margen los comentarios que le surgen o incluso la traducción. Para otros, se trataría de un monje predicador que, preparando sus sermones, anota las aclaraciones del texto que, al leer,

---

<sup>3</sup> ca.: prep. “circa” en latín → hacia

<sup>4</sup> Resulta complicado fechar, en el año 1976 se celebró el milenario de la lengua castellana, pero seguramente este códice sea 25 o 30 años posterior al año 976.

<sup>5</sup> Aun así, se debe mencionar que ahora existe una discusión tras el hallazgo del “Cartulario de Valdepuerta” donde podría haber textos más antiguos que los de las glosas.

considera más oportunas para hacerse entender por sus feligreses, aquellas palabras que usaban en la vida cotidiana. Es de finalidad práctica, en cualquier caso.

En cuanto al idioma, el texto del códice está en latín, y las glosas en tres idiomas distintas: latín, romance y euskera. Las escritas en latín, lo están, naturalmente, en un latín que podríamos llamar coloquial, más sencillo que aquél que glosan. Dos de las glosas están redactadas en euskera lo que, revela la condición bilingüe, vasco-románica, del glosador. No debe sorprendernos la condición puesto que en aquella época se hablaba euskera en parte de la Rioja, en la zona de San Millán sin duda (en caso de que solo hubiera un glosador). En el caso de las glosas en romance, no son el nacimiento del español. Son el primer testimonio escrito de una lengua romance peninsular y el primer testimonio en euskera.

No estamos hablando del castellano, ya que surgirá más tarde, lo que encontramos ahora es la lengua navarro-riojana.

---

La situación de la **península ibérica no era tan distinta** comparada con otros países de dominio románico, ya que compartían varias similitudes:

- No son monolingües, es decir, hablan más de una lengua.
- La elección de la lengua para escribir depende del género literario que se va a cultivar. Por ejemplo, en Italia, parte de la narrativa en verso y en prosa se estuvo escribiendo en francés.

Aun así, hay una **diferencia muy importante de la península ibérica**: la importante presencia del **elemento semítico**, es decir, la presencia del árabe y del hebreo. La influencia entre lo semítico y lo románico es limitada, ya que los judíos fueron en Europa una pequeña minoría. Aun así, hay que decir que era una minoría que estaba en todos lados, y la zona que hay que destacar es la península ibérica, ya que la presencia de ahí fue la más activa.





## TEMA 2: Los textos primigenios, el surgimiento de los géneros. Lírica, drama, narrativa en verso.

El primer género que surge es la poesía lírica. Esto puede resultar un poco sorprendente, porque hoy en día cuando pensamos en la literatura, el género más conocido es la prosa. Sin embargo, en la historia de todas las literaturas románicas medievales, el género que se documenta antes es la poesía lírica. Esto se debe a que es un género que está vinculado al canto, el cual es una expresión artística natural.

### LÍRICA

Este término designa una de las tres categorías esenciales de la literatura, junto a la narrativa y el drama.

La poesía lírica nace en Grecia en el siglo VII a.C. y debe su nombre a que en sus orígenes no era un género literario destinado a ser leído, sino a ser recitado o cantado al son de la “**lyra**”. La música era fundamental, no era algo accesorio como en los otros géneros, ya que, muchas veces, era el foco de la percepción y sensibilidad del poeta. La mayor parte de la lírica antigua es una poesía que ha surgido junto con la música que es interpretada, pero esta música se nos ha desvanecido.

Características de la lírica que hay que subrayar:

- Subjetividad.
- Personalidad.
- Coherencia en forma y contenido.
- Tendencia al uso de versos breves (el octosílabo es el verso más usual).

#### Cronología

- Jarchas→ desde hacia 900 (pueden ser anteriores ya que fueron una poesía de tradición oral) hasta s. XIII (época del rey Alfonso X de Castilla que reina entre 1251 hasta 1289)
- Cantigas de amigo→ poesía gallego-portuguesa, su época del ciclo creativo clásico se extiende desde 1200 hasta 1340.
- Villancicos→ desde el siglo XV hasta XVII. (Es posible que fueran creados antes, pero no se reflejan en la tradición escrita hasta el siglo XV).

Por largo tiempo, se creyó que toda lírica románica se originó a partir de la provenzal, pero esta teoría se vino abajo con el descubrimiento de S.M. Stern, en 1948, de unos breves poemas escritos fragmentariamente en mozárabe (dialecto arcaico del español utilizado en las zonas de dominio islámico). Estas breves composiciones poéticas llamadas JARCHAS vienen insertas en unos poemas más extensos llamados “moaxajas”.

### MOAXAJAS Y JARCHAS

La moaxaja es un **género poético culto**, cortesano, que fue inventado en la península ibérica hacia los años 900. Es una **rareza** dentro de la poética culta árabe de esta época, llamada Qasida, ya que esta última suele componerse en forma de largas series de versos con rima asonada o sin rima. En cambio, la moaxaja está dividida en estrofas (típico de la poesía latina o romance). Están compuestas en árabe o hebreo clásicos (la moaxaja la adaptan también los hebreos), a excepción de los versos de rima común (AA), que finalizan el poema y se conocen con el nombre de **JARCHAS**, escritos en lengua vulgar, ya sea árabe o romance (mezclar la lengua literaria y la lengua popular era una característica del género).

De tal manera que la “jarcha” es un elemento de la “moaxajas”, una **cita dentro de un poema** más extenso. El nombre de moaxaja quiere decir, literalmente, un cinturón de cuero adornado con incrustaciones de piedras preciosas. Ahí podemos ver reflejada la relación entre moaxajas y jarchas. Esta relación es muy artificial, ya que se basa en meter unos versos en una lengua vulgar dentro de una obra escrita en lengua culta. Hay que precisar que las jarchas mozárabes son solo un pequeño número dentro de todas las jarchas (la mayoría están en árabe).

Hay numerosas hipótesis acerca del origen de las jarchas, pero sabemos que están al final de las moaxajas y en árabe vulgar (con excepciones en dialecto románico). Se datan del 900 pero que los manuscritos que nos lo han transmitido en el siglo XVI y XVII.

El género de la moaxaja fue continuado por los poetas hebreos. La jarcha que encontramos dentro de la moaxaja de estos, está escrita también en árabe, aunque luego la encontramos también en hebreo.

Una moaxaja normalmente es un poema en árabe o hebreo literario que consta de 5 o 6 estrofas, cada una con dos partes. El esquema típico es: b-b-b-A-A, (1º estrofa, es decir, una parte con rima común y otras con rima diferente), c-c-c-A-A (2º estrofa), d-d-d-A-A (3º estrofa), e-e-e-A-A- (4º estrofa) y f-f-f-A-A (5º estrofa). Dos partes: una de rima cambiante cada estrofa, y otra común a todas. Hay una parte opcional del poema inicial: A-A-;

denominada preludio, de rima común con los versos finales de cada una de las estrofas, anunciándola. En este esquema, la **jarcha** serían únicamente los dos últimos versos (A-A) de la última estrofa (exclusivamente, no de todas ellas). Todo está en árabe o hebreo literario, excepto la jarcha, que normalmente está en árabe vulgar o dialectal, o mozárabe.

Aunque esté al final, para componer la moaxaja se parte de la emoción expresada en la jarcha, por lo tanto, **la jarcha es como un punto de partida para crear la moaxaja**. Las jarchas, constituyen, pues, el clímax lírico de las moaxajas que se construyen sobre ellas. Primero se compone la jarcha y después la moaxaja y, hay que decir, que en contados casos compone el poeta su propia jarcha.

- La jarcha sirve para expresar una emoción de carácter amoroso, es una especie de grito desolado de una voz femenina que teme que su amado la abandone. Así como en la moaxaja hay diálogo, metáforas... en la jarcha solo hay estilo directo. Su estructura presenta a menudo semejanza con los estribillos de poemas tradicionales de toda la península.
- Por otro lado, la moaxaja es una cosa muy distinta: la voz que se identifica en las estrofas iniciales no es femenina, sino masculina. Nos damos cuenta de que estamos ante un poema de amor homosexual, en el que un hombre se dirige a otro.

Los temas más comunes de las jarchas son los siguientes:

- Ausencia del amigo que se siente, por la voz que habla, con angustia, dolor, deseo.
- La interrogación retórica, ya esté dirigida a alguien en concreto o al aire.
- Celos por alguien que no se sabe muy bien quién es o por alguien que se menciona.
- Madre confidente.
- Madre obstáculo.
- Hermanas o amigas confidentes.

### POESÍA GALLEGO-PORTUGUESA

Aparece hacia 1200 y se extiende hasta el siglo XV. El texto portugués más antiguo (al que le podemos adjudicar una fecha) es un poema del cual no sabemos su título y se conoce por el primer verso que es "Ora faz 'ost o senhor de Navarra". Está fechado entre 1195 y 1200 y es un poema de sátira política.

La poesía amorosa provenzal tuvo una gran influencia en la poesía amorosa culta de los restantes países. La gran cantidad de peregrinos a Santiago de Compostela fue la razón fundamental que explica la poderosa huella provenzal en el desarrollo de la cultura galaica.

El género poético clásico de la tradición **provenzal** es el denominado cansó que en general se caracterizaba por el uso de versos cortos (dentro de ellos encontramos diferentes variedades), y por una extensión de dos o tres estrofas. Hay otro género poético, sirventés, que se dedica a la poesía didáctica, política y satírica. Por último, también hay un género mixto que se llama sirventés-cansó: es una cansó, pero el contenido es propio del sirventés.

La poesía gallego portuguesa, se ha transmitido en tres cancioneros colectivos:

- *Cancioneiro de Ajuda* (fines s. XIII) → encierra miniaturas de los poetas (hay que poner su autenticidad en duda).
- *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (fines XV) → contiene un tratado teórico.
- *Cancioneiro da Vaticana* (fines XV) → cautiva la sensibilidad moderna por su rica colección de las semi-tradicionales *cantigas de amigo*.

El manuscrito A, el más antiguo, de Ajuda, tiene una particularidad que conviene desarrollar. Transmite poemas que han llegado todos como anónimos. La autoría de muchos poemas contenidos en este cancionero A se ha desvelado gracias a que B y V (y su fuente desconocida) sí que recogían el autor de los mismos y que se encontraban también en A. Este accidente de transmisión textual se ha producido porque al elaborar un manuscrito, se sucedían diferentes fases en la producción y, una vez terminado el pergamino, la primera fase era la de trazar las falsillas, copia de textos e iluminación (de rúbricas y miniaturas). Se cree que se quedó el proyecto sin acabar, quizás por falta de dinero. Afortunadamente, en el antecedente común perdido de B y V sí se especificaba la naturaleza de algunos poemas del A.

Por otro lado, en la tradición gallego-portuguesa encontramos tres tipos de diferentes cantigas:

- ***Cantiga de d'amor***: como su propio nombre indica son básicamente poesía amorosa en la que la voz de un "yo" masculino canta sus penas amorosas, o, sin embargo, elogia su faceta positiva. Este género encuentra paralelos en muchas otras literaturas, pero seguramente el más cercano y su origen es la: cansó provenzal. Son, en un sentido amplio, **composiciones de amor cortés**.
- ***Cantiga d'amigo***: parece un género autóctono ya que no hay un precedente claro. Se caracteriza porque la voz que habla en el poema es, generalmente, femenina y que expresa emociones e ideas de su mundo sentimental (parecido al de las jarchas). Las cantigas d'amigo la madre no es la confidente nunca, sino su enemiga; a diferencia de las jarchas.

→ ***Cantiga d'escarnho e maldizer***: son la poesía satírica personal o política. Algunos estudiosos distinguen las d'escarnho (dirigidas a la burla a una persona concreta) de las de maldizer (dirigidas a un aspecto social). Esta diferencia no está nada asentada así que la pondremos como juntas.

Poco tienen en común con las otras formas de lírica hispánica, ya que, como hemos dicho, se apoyan en la tradición del *sirventés* provenzal. Las dos primeras, vienen a corresponderse con la *cansó* provenzal y, claramente, el *sirventés* es el precedente de la *cantiga d'escarnho e maldizer*.

Donde hay una correspondencia más exacta es entre la cansó y la cantiga d'amor, ya que en los dos es una voz masculina la que habla y que se refiere a un yo femenino. El término de comunicación hombre-mujer es el que funciona habitualmente en los dos géneros. En la *cantiga d'escarnho* y en el *sirventés* también la voz que habla suele ser masculina y se puede dirigir tanto a una mujer como a un hombre.

Lo peculiar de la *cantiga d'amigo* es que, igual que veíamos en las jarchas, la voz que habla siempre es femenina y también habla sobre un personaje femenino. Esto no necesariamente quiere decir que fueron escritas por mujeres. Cuando el autor de las cantigas no se conoce, suele ser masculino (aunque hay algunas que han sido escritas por mujeres).

Resumiendo, en la *cantiga d'amigo*, como en la jarcha, el escritor suele ser un hombre, pero el emisor suele ser una voz femenina y el receptor es alguien que no se hace presente en el texto (no responde). De este modo, vemos que también hay unas similitudes muy claras entre las jarchas y las *cantigas d'amigo*.

## PAUTAS PARA HACER UN COMENTARIO DE TEXTO

### 1) Métrica:

- a) Cómputo silábico: Si lo que estamos midiendo es un verso en castellano tenemos que hacer un análisis métrico detallado (medir todos los versos de uno en uno...).
- b) Análisis de la rima para determinar si es consonante o asonante. Normalmente, el análisis de la rima es lo que nos permite determinar el estrofismo, es decir, como se agrupan los versos.

### 2) Cuestiones de contenido:

- a) Una cosa que viene muy bien para entender el poema es tratar de determinar la voz que habla en el poema. Para esto nos puede ayudar buscar marcas

gramaticales (verbos en forma personal para saber si se habla del singular o en plural, y también si se habla en presente o en pasado). Para determinar el género de la voz que habla es mucho más importante buscar adjetivos o pronombres que esos sí están marcados desde el punto de vista del género gramatical.

b) Una vez determinada la voz que habla en el poema podemos ir identificando el resto de los elementos que rodean a ese yo poético→ imágenes, metáforas, símbolos...

3) Sintaxis. relación entre los elementos.

a) Sintaxis frástica: podemos mencionar el paralelismo de los versos, en distintos niveles (fonético, morfosintáctico, sintáctico o semántico). Si las frases saltan de verso a verso o de estrofa a estrofa... (si el poeta ha hecho eso es porque quiere algo: que sea muy discursivo, alusivo...)

b) Contenido:

## ANÁLISIS MEENDINHO

1) Métrica:

a) Cómputo silábico: no podemos hacer un análisis métrico tan detallado como se podría hacer en castellano, ya que la manera de contar las sílabas en gallego es distinta (diptongación etc.). Este poema tiene una métrica complicada, para darnos cuenta del tipo de verso que utiliza el autor tendríamos que analizar todos los versos uno a uno. Podríamos decir que se trata versos irregulares, aunque unos predominan sobre otros. Hay un verso estribillo, que se repite.

b) Análisis de la rima: Los versos son siempre (o casi siempre) asonantes.

2) Cuestiones de contenido: en el caso de este poema, en los verbos, habla en singular y en pasado. Más adelante podemos apreciar una actualización en la voz que habla. También hay que subrayar la aparición del elemento del mar, es un elemento vivo que va subiendo y constituye la amenaza que proyecta en un futuro. Ya que está el yo poético solo frente al mar y no puede esperar ninguna ayuda. En el poema se representa un drama, que es la muchacha frente al mar. El mar representa la amenaza de muerte. La noción del simbolismo resulta a veces difícil de captar, en este caso, el símbolo del mar es fácil de captar, pero no siempre sucede así.

3) Sintaxis:

a) Frástica: Hay versos que son prácticamente iguales, esto no es muy normal en poesía. No solo hay unas estructuras sintácticas muy simples, sino que también hay una tendencia para repetir frases. También hay que subrayar el

paralelismo. Esto se observa en planos lingüísticos distintos. Los versos 2 y 5 son perfectamente paralelos ya que son estrictamente paralelos desde el punto de vista fonético, morfológico y desde el punto de vista semántico (del sentido). En ocasiones, este paralelismo se suele dar en solo algunos de los sentidos, pero en este caso se da en todos los niveles. Aunque desde el punto de vista fonético son paralelos, el punto de vista semántico no puede ser el mismo ya que sino el poema sería estático, no avanzaría (el significado tiene que ser distinto para que el poema avance). Aunque se repita algo que ya hemos oído, no estamos todo el rato en el mismo sitio. El paralelismo es muy útil para representar estados obsesivos, para darle vueltas a la misma cosa. En este caso concreto hay que mencionar otro fenómeno, que no se da en todos los casos paralelísticos: **leixa-pren**. Es un término provenzal, que significa literalmente “deja y toma” y consiste en que el segundo verso de la primera estrofa se convierte en el primer verso de la tercera. Que el segundo verso de la tercera estrofa se convierta en el primero de la cuarta. En este caso se da una pequeña alteración, ya que hay un verso que no es perfectamente paralelo en todos los niveles, solo en el semántico. Entonces, paralelismo sí, pero el poema va avanzando, y esto se advierte porque cada vez que reutilizamos un verso ya dicho, hay que añadir un verso nuevo.

b) Contenido.

En las cantigas no se entra en las medidas de los versos.

Por otro lado, en la poesía gallego-portuguesa, conviene hacer una distinción entre estos dos términos:

- Trovador es el que compone la poesía y a veces también la música con la que se canta. Desde el punto de vista social, los trovadores podían ser de toda la escala social (reyes, nobles de más o menos linaje, hombres de origen humilde...) de tal manera que llega a producirse una especie de hermandad entre ellos, aunque en la escala social están uno en el cielo y otro en el suelo.
- El juglar, en principio, es solo un intérprete, es decir, sería el que interpretaría públicamente las poesías compuestas por el trovador.

Hay casos de trovadores que por la pobreza que se hicieron juglares para interpretar sus propias canciones y también hay juglares que se hicieron trovadores.

## VILLANCICOS(XV-XVII)

Los villancicos no hacen su aparición en manuscritos u obras impresas hasta el siglo XVI, aunque sean, con certeza, mucho más antiguos. Es posible que fueran creados antes, pero no se reflejan en la tradición escrita hasta el siglo XV, y se documentan abundantemente en el siguiente, siglo XVI. Hay precedentes que se pueden encontrar en el XIV, como en el *Libro de Buen Amor*, en la que alguna cantiga lírica tiene más o menos un indicio de la estructura posterior de los villancicos. Al igual que en el caso árabe, hebreo y gallego-portugués, estas formas líricas tradicionales no emergen hasta que las clases cultas no se interesan por ellas, ya que se ponen de moda en la corte y se imitan y producen más. No sabemos cuándo surgen, pero sí cuando podemos encontrarlas conservadas.

El villancico fue, hasta comienzos del siglo XII, una de las **formas predominantes de la lírica castellana**. Es una poesía de tipo **amoroso** en el que el interlocutor es una doncella. Coincide en muchos casos con las escenas representadas, voces y tono de las jarchas, ya que como ocurre en estas últimas y en las *cantigas de amigo*, el amor desdichado es su tema más frecuente, y toma a menudo el aspecto de lamento de doncella ante la ausencia de su amante.

Nos han llegado muchos villancicos anónimos (los que se transmitían de forma oral) pero hay otros muchos que tienen nombre de autor, que se recogen en los cancioneros y que, por lo tanto, son sospechosos de ser imitaciones cultas de la poesía lírica de la tradición oral. El **Marqués de Santillana** es uno de los primeros que compone un villancico.

A partir de los años 40 del siglo XV empieza a surgir entre los poetas un gusto por lo popular, y se refleja en la aparición del gusto por los villancicos y los romances, los cuales pertenecen por igual a la historia literaria medieval y a la del Siglo de Oro.

Fuentes a través de las que nos llegan los villancicos:

- A partir del siglo XV el villancico pasa a ser una presencia constante en los **cancioneros cortesanos**.
- A partir del siglo XVI se hace presente en los llamados **cancioneros musicales** que son también, básicamente, recopilaciones de poesía cortesana, pero en este caso acompañadas por la partitura.
- Todavía más adelante en el siglo XVI, también se hace presente en los **libros de música** que son los métodos que se utilizaban para enseñar a tocar un instrumento.
- Es fundamental también para la poesía tradicional la difusión por **pliegos sueltos**, impresos baratos para financiar la impresión de obras más grandes, nunca con más de 32 hojas.



A todo el poema se le llama villancico, pero al analizarlo se hace una distinción; al fragmento del inicio (los dos primeros versos) se le llama villancico y a lo demás glosa.

El villancico consta de dos partes:

- El estribillo: se repite al final de cada estrofa.
- La glosa: estrofas que desarrollan el tema propuesto por el estribillo.



### TEMA 3: La épica hispánica. El Cantar de Mio Cid y otros textos.

La épica es una narración heroica en verso, el poeta épico aborda las hazañas de un héroe, individual o colectivo, fuertemente arraigado a su contexto comunitario.

La épica hispánica, es una tradición bastante torpe en comparación con la épica francesa, ya que esta última tiene a su alcance un millón de versos que han sobrevivido a la destrucción del tiempo. En cambio, en la épica española encontramos alrededor de cinco mil u ocho mil, pues tenemos tan solo tres ejemplos de la forma métrica tradicional de la épica:

- Tenemos **el Cantar del Cid**, que es el texto castellano épico medieval más importante que se ha conservado, pero no es el único.
- Ha sobrevivido también el poema titulado **Mocedades de Rodrigo** que es un poema, que igual que el Mio Cid, se encuentra **incompleto**.
- Además de esto hay un fragmento de alrededor de 50 versos de un cantar que se ha dado a llamar **Roncesvalles**, fragmento encontrado en el más famoso poema épico francés (*Chanson de Roland*), que hace referencia a la retirada del ejército de Carlomagno hacia Francia, es un texto del siglo XIII, por lo tanto, anterior al Mio Cid.

Los cantares de gesta dependen de un **intérprete** que es el juglar. Los juglares de gesta son toda una categoría aparte porque no solamente tienen que saber tocar un instrumento y cantar sino, que también tienen que tener una memoria muy especial y profesional. Cada poema consta de varios miles de versos. Los juglares manejaban manuscritos para poder repasar la materia. Podían aparecer frente al público y recitar los versos durante unos cuantos días para poder recordar todo. Trataban de dejar el suficiente suspense para que el público decidiera volver a acudir al día siguiente. El cantar de gesta suele contar con una base de **narración impersonal**. Se relaciona con la voz del intérprete de la persona que está recitando. El narrador es una voz exterior a la historia. Los cantares están compuestos por una **narración + diálogo**. Para recitar y diferenciar el paso de narración a diálogo o de personaje a personaje se contaba con la capacidad de interpretar distintas voces del juglar.

Existieron otros cantares de gesta, pero solamente nos han llegado prosificaciones, argumentos que han sobrevivido en otro género: El **romancero** se considera una herencia del cantar. Es un género poético narrativo mucho más breve que el cantar de gesta con una variedad temática bastante notable. En esa variedad, hay un grupo que tiene romances de tema épico, y estos nos han permitido vislumbrar la existencia de una serie de cantares de los cuales solamente nos ha quedado un rastro.

Dividimos la épica hispánica en tres ciclos (para contrastar la escasez de épica española hay que decir que la francesa consta de un número bastante mayor de ciclos):

- **Ciclo carolingio** → Fragmento de *Roncesvalles*.
- **Ciclo del Cid**→ *Cantar del Mio Cid* y *Mocedades de Rodrigo*. (Poemas incompletos)
- **Ciclo de los Infantes de Lara// Ciclo de los condes de Castilla**→ De este ciclo solo tenemos poemas hipotéticos, no hay versos que certifiquen que este ciclo existió. Existen indicios razonables: prosificaciones en crónicas (resúmenes que normalmente están escritos en prosa) o bien refundiciones en otro tipo de metros distintos del metro épico.
  - \*<sup>6</sup>*Cantar de los Infantes de Lara*: En cuanto a este cantar, hay unos romances que se remontan en el cantar de gesta. El asunto de este poema, es imaginario casi en su totalidad.
  - \**Cantar de la condesa traidora*.
  - \**Cantar de Fernán González*: no es un cantar épico sino un poema en cuaderna vía en el siglo XIV que se supone que refunde el cantar de gesta más antiguo: sería una refundición (reescribir una historia con una forma distinta).
  - \**Cantar de Sancho II*.

La poesía épica, por regla general se suele basar en **hechos históricos**, ahora bien, el grado de realidad de estos poemas es muy **discutible**. En algunos casos, como en los Cantares de Gesta, la conexión entre los cantares y la realidad que nos inspira es de lo más tenue. En los poemas (que todos son hipotéticos), pasaron entre 200 y 300 años entre el momento en el que vivieron Fernando Lara y el momento en el que circulaban cantares sobre ellos.

## MIO CID

Es una de las obras medievales más estudiada por los importantes filólogos del mundo, como Ramón Menéndez Pidal y Rafael Lapesa. Es el momento literario más antiguo de la lengua castellana ya que lo anterior son textos híbridos de árabe vulgar. No hay duda de que este cantar de gesta está escrito en castellano. Ha sido un tesoro para el estudio del castellano antiguo y la evolución del latín al castellano, excepcionalmente arcaico.

---

<sup>6</sup> El asterisco se utiliza para hacer referencia a textos hipotéticos, para distinguirlos de los textos realmente existentes.

El texto ha llegado a nosotros en un manuscrito único del siglo XIV, pero la lengua del texto es, evidentemente, muy anterior a este periodo ya que sería mucho más evolucionado. Lo primero que se piensa es que este manuscrito es una copia tardía pero muy fiel de uno muy anterior perdido. En el manuscrito solo encontramos una referencia cronológica que está en el *explicit* del manuscrito (al final del libro): *Per Abbat le escrivio en el mes de mayo en era de mil e .cc xL V. años en el romanz*. Esto suele ser fruto de los copistas, no de los autores y cuando se dice que Pedro el Abad lo escribió en 1245 años de la era de César (no cristiana) hay que tener en cuenta el cambio: **1207** (restar 38 al año romano).

El problema cronológico no se ha resuelto, ya que no es normal que un copista del siglo XIV haya sido tan fiel que en un lugar del final que se lo reservaban para vanagloriarse de su propio trabajo, hayan utilizado el del copista anterior. Sería raro, pero no es imposible, pero no hay que olvidar que hay una diferencia de un siglo entre dos<sup>7</sup>.

La parte más narrativa de todas es el del final (verso 3724) en el que da cuenta de los nuevos casamientos de las hijas del Cid. Una afirmación como la que vemos sólo se puede hacer después de 1140, ya que una de las hijas del Cid se casó con un Conde de Barcelona, Ramón Berenguer III, y antes de 1134 no hay ningún rey en los tronos de la Península Ibérica que sea descendiente del Cid. Además, existe la *Historia Roderici*, compuesta hacia 1150, y hay algunas trazas de influencia en el Cid. Igualmente, hay algunos indicios más, de los que destacamos lo que señaló el hispanista británico Peter Russell, que se fijó en el detalle de que cuando el poeta cuenta cómo llega a Burgos la orden del rey Alfonso para que no den cobijo al Cid, se dice “*en Burgos del entro su carta con grand recabdo e fuerte mientras sellada*”, es decir, sello de la Cancillería del rey cuya costumbre empieza a darse muy a finales del siglo XII (1180). Todo esto nos da indicios de que es en la segunda mitad del siglo XII como mínimo para contextualizar al *Poema de Mio Cid*. El arco temporal es **entre 1140 y 1207**.

## **AUTOR DEL POEMA**

Para la tradición pidalista la juglaría tuvo una importancia decisiva en la configuración del texto del cantar, explicando la lengua fluctuante y estilo particular que se ha dado llamar estilo formular o estilo oral formular que es propio de los textos que, o bien se han compuesto, o bien se han difundido primordialmente en la oralidad. Esto lo tiene en común el romance también. Pensaba en un juglar como creador del poema. A esto se opusieron Colin Smith, Peter Russel y Michael que se inclinan a pensar que la obra es producto de un

---

<sup>7</sup> Menéndez Pidal cree que ponía CCC en el *explicit*, en vez de CC, por lo que era del siglo XIV. Sin embargo, Colin Smith cree que este Per Abbat es el autor primero del texto.

poeta culto que tiene conocimientos de derecho y eclesiásticos y que compone de forma atractiva para juglares (sin ser un juglar iletrado el escritor, creyendo que es Per Abbat el autor, algo que es una mera suposición). Sin embargo, es importante la juglaría en la difusión de la cultura y las formas literarias, se acepta la juglaría como ayuda, pero no como origen único. A la tesis que defiende la importancia en creación y difusión, no solo difusión, se le ha llamado neo-tradicionalista, mientras que la que prima el poeta culto individual en la creación y los juglares en propagación, se denomina neo-individualista.

Hay que señalar un par de rasgos para demostrar que el autor tenía ciertos conocimientos: Por ejemplo, en el verso 99, hay una repetición que se encuentra a muy poca distancia la una de la otra, el verso 99 es idéntico al 91. En este caso, la repetición sirve para subrayar la urgencia con la que Martín Antolínez va en busca de los judíos, la narración se acelera.

Se podrían poner muchos ejemplos de figuras retóricas, por ejemplo, de una litotes<sup>8</sup>.

Todo esto favorece la tesis de que, aunque hubiera una composición y difusión oral, a lo mejor hubo un artista que pasó la lima para redondear el poema como texto literario.

En el texto conservado falta al comienzo más o menos 50 versos iniciales, probablemente por desgaste de la primera hoja, por accidente de pérdida. Por tanto, solo hasta cierto punto es cierto lo que se dice del poema de que empieza *in media res*, no comienza en el principio sino cuando los acontecimientos ya están en marcha. Nos encontramos, así, por un guerrero llorando que ve las puertas de Vivar hacia Burgos. Está abandonando su tierra hacia el exilio, dejando atrás sus posesiones y familia. Encontramos una prosificación posible (*Historia Roderic*) de los versos que faltan que dice que el rey le ha desterrado y debe abandonar en 9 días y algunos le van a acompañar (su primo Alvar Fáñez<sup>9</sup> entre otros) y se fue con sus amigos de Vivar hacia Burgos. Cuando sus amigos van yéndose, él se quedó a despedir sus cosas y casas.

---

<sup>8</sup> El Lítotes, Lítote o Atenuación es una figura retórica que consiste en afirmar algo negando lo contrario: Disculpa, pero creo que no estás en lo cierto → está equivocado  
El Lítotes tiene la función de enfatizar una observación atenuando las connotaciones negativas si las hubiera: No es la persona más limpia que conozco → es más suave que llamarle "sucio".

<sup>9</sup> Ni el Cid era de rango social tan bajo como en el cantar, ni Alvar Fáñez era primo hermano del Cid. Además, este estuvo al lado de Alfonso VI históricamente mientras Rodrigo Díaz de Vivar iba hacia Valencia, mientras que en el cantar se le toma como el más fiel de sus compañeros. Seguramente alguien relacionado con él tuvo algo que ver con el poema para que él queda tan bien después del propio Cid.

Aunque hay mucha fabulación, (por ejemplo, algo tan esencial con el nombre de las hijas del Mio Cid es diferente en la obra) hay datos de una historicidad absoluta, datos que son reales, y esto no se podría haber escrito antes de que hubiera pasado.

## PERSONAJES

**EL CID:** fue un personaje histórico que estuvo al servicio de dos reyes de castilla que eran Sancho II y Alfonso XI I), estos dos eran hijos de Fernando I y cuando este muere divide el reino de castilla entre sus hijos.

- **En la realidad histórica:** Nació en Burgos, en Vivar, alrededor del año 1043, inició su vida de caballero hacia finales del reinado de Fernando I, y cuando este murió, Rodrigo alcanzó un puesto destacado al servicio de Sancho (hijo de Fernando), rey de Castilla. Cuando su rey muere asesinado, Rodrigo encontró inevitablemente menos fortuna bajo el nuevo monarca Alfonso VI (también hijo de Fernando, por lo tanto, hermano de Sancho). Sin embargo, era demasiado poderoso para que Alfonso lo tuviera como enemigo, por lo tanto, fue considerado como un representante de una nueva clase naciente: la baja nobleza de Castilla. Eran nobles que apoyaban a Sancho y eran contrarios a la nobleza. Todas estas perspectivas sociopolíticas se pueden ver en el *Cantar de Mio Cid*: los Infantes de Carrión son los enemigos principales del héroe. Alfonso VI se reconcilió con el Mio Cid y optó por su matrimonio con Ximena Días (noble leonesa). A Rodrigo Díaz de Vivar le desterró el rey dos veces. El primer exilio es en **1080-81** por razones no demasiado claras, pero parece que tienen que ver con un delito económico, y durante el cual se puso al servicio del rey de Zaragoza. En 1085 tiene lugar la Toma de Toledo y el año siguiente tiene lugar la reconciliación definitiva con su rey Alfonso VI. En el cantar del Cid, Rodrigo es un guerrero extraordinario, pero sobre todo el poeta pone énfasis en su carácter moral: siendo un héroe potente y mesurado, excelente señor de sus vasallos y marido y padre modélico. En **1089** el Cid volvió a ser desterrado de Castilla por Alfonso VI y en esta ocasión por una circunstancia equívoca desde el punto de vista militar. En 1086 llegan los almorávides y es un enemigo musulmán mucho más poderosos y temibles que los viejos reyes taifas. Las tropas castellanas se encuentran en Murcia con los almorávides y el Cid y sus compañeros no llegan a socorrer a los soldados castellanos. El rey se enfada así con el Cid y le destierra. Es este destierro el que se narra el *Poema de Mio Cid*, convirtiéndose en señor de Valencia y echar a los musulmanes de la zona. El Cid murió en Valencia en 1099 y en torno a su sepulcro surgió un culto con la reunión de leyendas sobre él.

- **En la obra:** el único rey al que se le hace referencia como personaje es Alfonso VI, el Cid estaba enemistado con él. Hay una leyenda, una fábula, que dice que Alfonso VI se había enemistado con el Mio Cid porque este le había hecho jurar en público que no tuvo nada que ver con la muerte en unas extrañas circunstancias de su hermano Sancho II (esto no es real). En el cantar del Cid solo se menciona un destierro, sin ningún motivo claro, y luego este destierro tiene un sonado perdón que parece que nos encamina a un final feliz, aunque ya veremos que luego pasa muchísimo más.

Encontramos personajes curiosos que existieron en la realidad histórica:

- **Conde García Ordóñez:** enemigo del Cid
- **Alvar Fáñez:** personaje fundamental en el cantar al que el Cid llama “Minaya Alvar Fáñez” (mi anaya→ mi hermano). Es su mano derecha, el hombre de máxima confianza. Lo curioso del caso es que existió en la realidad histórica, pero no se fue al destierro con el Cid ni nada por el estilo, por lo tanto, no tiene mucho que ver con el personaje, ya que en la realidad histórica no era su mano derecha.<sup>10</sup>
- **Doña Jimena:** la esposa del Cid. En el cantar se le da un papel relativamente disminuido, no se resalta lo que fue en la realidad histórica, ya que se trataba de una mujer de clase social mucho más alta que el Cid.
- **Elvira y Sol:** Las hijas, hay un referente histórico, dos hijas que tuvo, que efectivamente con los años llegaron a ser madres progenitoras de reyes peninsulares. Pero en el cantar están muy novelizadas, con un nombre que no era el suyo, mucho más jóvenes. En el poema se hace hincapié de que, en el destierro, sus hijas y su esposa se quedan bajo la protección del Abad de San Pedro de Cardena.

\*Una sorpresa muy curiosa es que Rodrigo Díaz de Vivar tuvo un **hijo varón**, llamado Diego, que en los destierros estuvo al lado de Alfonso VI y del cual el poema no dice absolutamente nada, cosa muy llamativa.

- **Conde de Barcelona. Berenguer Ramón II.** Realmente sí existió en el momento en el que se le menciona. Fue prisionero de Rodrigo Díaz de Vivar, pero en la obra representa un papel muy distinto del de la realidad, ya que aparece muy poco y como un personaje casi cómico, es de un linaje mucho más alto que su captor y se niega a aceptar la comida que este le da.

---

<sup>10</sup> Todo esto ha intrigado a la crítica: ¿por qué se le da tanta importancia a un personaje que en la realidad histórica no tuvo tanta relevancia? Colin Smith circuló una teoría de que el Mio Cid fue escrito por alguien cercano a Alvar Fañez y por eso se le hace asumir una realidad que no es real.



- **El rey:** Este personaje tiene un referente histórico (Rey Alfonso VI de Castilla y de León), y en la realidad histórica no parece que hubiera esta reconciliación o este final feliz que aparece en la obra. Hay que subrayar lo tan literario y tan poco relacionado a la realidad histórica de la relación entre el Cid y el rey. Se hace de él un personaje trágico, cargado de ironía, ya que, aunque tenga buenas intenciones, sus acciones tienen consecuencias nefastas. Cuando el Cid ha conquistado Valencia, el rey pretende premiarle con unos casamientos para sus hijas con los condes de Carrión (personajes ficticios pero que se representan como ejemplo de la más alta aristocracia), esos dos casamientos suponen en realidad un premio y un ascenso para el Cid en la jerarquía social. Al final, todo eso resulta ser una deshonra tremenda ya que sus hijas serán maltratadas como si fueran prostitutas. El rey solo podrá enmendar ese error que él ha cometido con sus mejores intenciones dando audiencia al Cid de que eso se repare en las audiencias y en los duelos.
- **El caballo** del Cid, Babieca, y sus **espadas**, también existieron en la realidad histórica.

PERSONAJES FICTICIOS que aparecen y que tienen también su interés:

- **Raquel y Vidas:** dos prestamistas judíos. A lo mejor tienen una vaga inspiración histórica. Están ahí para completar un objetivo concreto; tienen el papel de ser quienes suministran al Cid con el dinero necesario en el destierro. Son personajes puramente funcionales en la trama que aparecen al principio y no reaparecen hasta mucho más tarde.
- **Avengalvón**, moro amigo del Cid. Aparece en algún momento clave del libro, como señor de molina de Aragón, y como amigo personal del Cid que ofrece protección a sus hijas.
- **Los infantes de Carrión, Diego y Fernando**, los infantes que se casan con las hijas del Cid. Seres viles, maltratan físicamente a sus esposas y las abandonan. La última parte es la de la venganza que toma el Cid ante estos infantes por maltratar a sus hijas. Un dato muy llamativo es que, en vez de una venganza de sangre, el Cid busca una venganza de tipo judicial, pidiendo justicia al rey. Son el antagonista, puro contraste con el Cid.
- **Felez Muñoz:** está ahí para ejercer una labor literariamente muy importante. Es el personaje que el Cid ha enviado para seguir al séquito de los infantes de Carrión para vigilarlos, ya que no se fía de cómo vayan a tratar a sus hijas.
- **Martín Antolínez:** Conocido como el burgalés cumplido. Todo indica que es una creación ficticia, creado para la trama con la finalidad de representar dos cosas. Es

el caballero ayudador del Cid, pero de alguna manera, está representando a los ciudadanos de Burgos, ya que estos no se atreven a hacer contra al rey, pero están de corazón con el Cid. Antolínez es el único que lo ayuda. A lo largo de la obra aparece transformado de burgués astuto y pícaro que era, a caballero (el ciudadano que se convierte en caballero y que en el campo de batalla enseña sus valores). Por otra parte, representa también a ese personaje astuto que casi siempre suele haber en los relatos épicos junto al protagonista que representa la astucia, la picardía etc.

Hay que mencionar que en el cantar del Cid hay **un reparto de papeles bastante llamativo**, ya que, aunque, por ejemplo, Martín Antolínez represente a un personaje típico de la épica, el Cid no es únicamente la expresión de la fuerza, valentía, las cuales son cualidades del héroe épico. Una de las cosas que hace tan interesante este personaje es que es una fusión de fortaleza y de prudencia, sabiduría, ya que se muestra como un héroe prudente, que no es alocado, que no mete a sus hombres en peligros extremos... El que ha creado el personaje no se ha limitado a recoger los datos históricos y copiarlos haciendo un héroe valiente, sino que ha añadido este elemento de la prudencia. También ha añadido otra dimensión que es la de padre de familia que se preocupa por el destino de su mujer, hijas etc.

### RESUMEN DE LOS PERSONAJES

Como toda obra dramática, el *PMC* tiene **personajes**, pero sin una presentación propia del teatro, centrándose solo en el Cid como héroe y virtuoso (todas las virtudes) y a quien le dedica numerosos epítetos épicos. Le caracteriza como gran caballero medieval y su mejor virtud la considera como la mesura. Los siguientes en la escala de interés son los infantes de Carrión, casi siempre juntos constituyendo uno solo: son el antagonista, puro contraste con el Cid, son reales y aparecen en la genealogía de Gonzalo Ansúrez, como dice el poema. Otros personajes también tratados son Pedro Bermúdez que se le llama sobrino del Cid, cuyo nombre aparece en documentos de la segunda mitad del siglo, pero de varias personas. Igualmente encontramos la caracterización de los judíos (fabulosa pero poco verosímil) y su familia (real, aunque con lagunas documentales). La caracterización de figuras principales y secundarias se da según su importancia en el hilo narrativo y, generalmente, bajo la mirada del Cid. La verdad o falsedad del poeta en su descripción es objeto de investigación actual. Sí sabemos que el Cid fue real pero quizás no tan virtuoso como el del poema. El rey Alfonso VI de León y Castilla y León fue real, y su papel en el poema es lo más cercano a la realidad, aunque falta una biografía o historia del mismo. En cuanto a Álvar Álvarez se le menciona en cartas reales, pero se desconoce su fiabilidad. En el caso de Martín Antolínez, personaje importante, se cree que es ficticio ya que no está

documentado, pero puede que sí su padre (Antunino). Álvar Fañez en el poema es el lugarteniente y se dice también que es su sobrino (como Pedro Bermúdez), pero los documentos en los que se le menciona no ayudan a esclarecer el parentesco.

## ESTRUCTURA DEL POEMA

La descripción es discutible, la que tenemos aquí es la hecha por Ian Michael. El poema tiene una estructura aparente muy clara; tres cantares. <sup>11</sup>La distribución del texto parece que podría representar las jornadas en las que se representaba la obra públicamente (un día se representaba el primer cantar, otro el segundo...).

En cuanto a las otras divisiones entramos en un terreno más discutible, aunque Ian Michael descubre algo poco discutible y es que cada episodio de cada cantar se divide en tres subepisodios. Luego, en el primer cantar, cada episodio viene a corresponderse con una campaña militar. Otro elemento que va otorgando un ritmo a la lectura son los regalos, las dádivas que el Cid va enviando al rey, son como unos escalones que va subiendo el Cid para reconciliarse con su señor.

Lo menos objetivable de la distribución propuesta por Ian Michael es que el **poema consta de dos tramas** (esto no se lo inventa él, es algo que también había percibido de alguna manera Menéndez de Pidal). Hay como dos elementos grandes en el cantar del Mio Cid. Hay una parte más atendida a la historia (trama A) y otra que es más ficticia (trama B).

- A. DESTIERRO (pérdida y recuperación del honor político del Cid) +fuerza
- B. BODAS (pérdida y recuperación del honor familiar del Cid) +derecho

La primera tiene lugar a través de la fuerza militar y la segunda a través del derecho.

Tanto en un caso como en el otro podemos apreciar una **línea ascendente** desde que el Cid es un proscrito que tiene que irse con lo puesto hasta que llega al perdón real. Va avanzando hasta la nueva caída, el triunfo es el que abre la puerta para la nueva caída en la que pierde el honor familiar.

La gloria final del Cid es que sus descendientes acaban siendo reyes.

---

<sup>11</sup> En el poema esta división en cantares no está expresada con un título (cantar primero, cantar segundo...), en realidad lo que nos hace entender que se cambia de cantar son indicaciones que encontramos en el texto.

## ESTRUCTURA DEL PMC SEGÚN IAN MICHAEL [1976]

### CANTAR PRIMERO

#### A.

##### I. Preparativos para el destierro [1-18]

- a) Vivar b) Burgos c) Cardeña

##### II. Campaña del Henares [18-26]

- a) Visión en la Figueruela b) Castejón c) Venta del botín

##### III. Campaña del Jalón [26-46]

- a) Alcocer b) Derrota de Fáriz y Galve c) Primera dádiva a Alfonso

##### IV. Campaña del Jiloca [46-63]

- a) El Poyo b) Alfonso perdona a Alvar Fáñez c) Derrota del Conde de Barcelona

### CANTAR SEGUNDO

#### V. Inicio de la campaña de Valencia [64-71]

- a) Murviedro b) Cebolla c) Peña Cadiella

#### VI Campaña de Valencia [72-77]

- a) Cerco y conquista de Valencia b) Derrota del emir de Sevilla c) Segunda dádiva a Alfonso

#### VII. El Cid establecido en Valencia [78-95]

- a) Jerónimo nombrado obispo b) Llegada de la familia del Cid c) Derrota de Yúsuf

#### VIII. El Cid, reivindicado [96-104]

- a) Tercera dádiva a Alfonso b) Los infantes de Carrión se consultan c) Alfonso perdona al Cid

#### B.

##### I. Los matrimonios [104-111]

- a) Negociación b) Esponsales c) Ceremonias

### CANTAR TERCERO

#### II. Los infantes en Valencia [112-123]

- a) Episodio del león b) Derrota de Búcar c) elogio y escarnio de los infantes

#### III. Venganza de los infantes [123-130]

- a) Partida de los infantes b) Conjura para asesinar a Avengalvón c) Afrenta de Corpes

#### IV. El Cid se propone obtener desagravio [131-135]

- a) Rescate de las hijas b) El Cid pide justicia a Alfonso c) Alfonso proclama cortes en Toledo

#### V. El Cid reivindicado otra vez [135-152]

- a) Los tres pleitos b) Los tres duelos c) Los nuevos matrimonios

## MÉTRICA

**En el examen tenemos que saber distinguir las siglas, las cesuras, el tipo de rima (no hay que buscar regularidad en los versos porque no la hay). También tenemos que identificar donde recaen los acentos del verso (normalmente recaen en el mismo lugar en el que recaen en las palabras)**

Los versos del cantar son completamente irregulares, no hay una medida fija de verso.<sup>12</sup> Vemos que son versos, que no son simple prosa, porque tienen ritmo. Este ritmo lo determinan tres cosas:

1. Pausas métricas a final de verso.
2. Pausa central → cesura. Propia de los versos largos, resulta ser una pausa casi equivalente a la pausa de final de verso.
3. La rima.

Un asunto verdaderamente problemático es donde se hacen las sinalefas, los hiatos... Normalmente las sinalefas están donde están en la lengua normal.

## RASGOS DE LA ÉPICA

### **FÓRMULAS ÉPICAS Y EPÍTETOS ÉPICOS**

Una cosa que llama mucho la atención, no solamente en el cantar del Mio Cid, sino en la épica en general, es el uso de las **fórmulas épicas** y de los llamados **epítetos épicos**.

Una FÓRMULA es la repetición de una palabra o unas palabras bajo unas mismas condiciones métricas con el fin de construir un verso. Las fórmulas no son siempre fijas, admiten variaciones. Es una cuestión funcional, más que estética, aunque muchas veces llega a tener valores estéticos. Encontramos varios ejemplos de fórmulas:

- **Mio Cid** (mi señor) sería una fórmula, ya que no se utiliza su nombre, esta fórmula tiene más variaciones. Se habla de Mio Cid como si fuera su nombre propio.
- **Fabló Mio Cid**: Muchas fórmulas están constituidas a partir de un nombre y un verbum dicendi.
- Hay otras fórmulas que son más difíciles de distinguir pero que también funcionan como tales, sin ir más lejos, la del primer verso del poema "**de sos ojos tan fuerte miente lorando**", esta fórmula no es simplemente una figura retórica, sino que significa concretamente llorar en silencio, llorar sin ninguna otra manifestación física.

---

<sup>12</sup> Cuando se pide analizar métricamente un texto si el verso es irregular lo que se puede hacer como mucho es contar las sílabas.

Este primer verso es un verso muy significativo para identificar al personaje, ya que podemos ver que tiene sentimientos y se ve afectado por lo que le pasa. En el verso 18 podemos ver que dice otra vez “plorando de los ojos”.

- En el primer verso de la tercera tirada podemos ver que el primer hemistiquio es una fórmula “**Mio Çid Ruyz Diaz**”.
- Todo un verso construido con dos fórmulas: “**¡Ya Campeador en buen ora çinxistes espada!**”
- **Martin Antolinez el burgalés cumplido**: se recuerda siempre su origen.

Los EPÍTETOS ÉPICOS son calificativos, funcionan como si fueran un adjetivo, sirven para designar con un trazo inmediatamente reconocible, con una actitud o cualidad al personaje.

Son un recurso nemotécnico estupendo, las fórmulas y epítetos épicos han sido apoyos para la memorización. (no es el único uso, pero es uno de ellos).

Lo que es importante es tener en cuenta que las fórmulas son una característica muy importante de la épica, son un resto de lo que pudo ser la composición oral de lo que pudo ser el poema. El lenguaje formulístico, en tradiciones épicas todavía vivas en el siglo XX todavía sigue funcionando, no es algo solo de la Edad Media.

## **EXTRAÑO USO DE LOS TIEMPOS VERBALES**

Es otro rasgo del lenguaje épico que llama mucho la atención. Se da una alternancia de tiempos (pretéritos, presentes...) que no tienen demasiado que ver con lo que es el uso natural del lenguaje, ni siquiera cuando se usa para narrar una historia, ni entonces ni ahora utilizamos estas alternancias tan rápidas, tan variadas entre tiempos verbales al contar una cosa. Es una característica del lenguaje oral, a veces está determinado por la rima, o por el ritmo. Por lo tanto, tenemos que guiarnos por el contexto para saber de en qué tiempo se están sucediendo los hechos.

También hay que mencionar la presencia de un recurso que es muy típico de la literatura oral, aunque en el cantar del Cid no hay muchos casos, (tres cuatro). Se trata de series o **tiradas paralelas**→ consisten en que un mismo segmento de la narración se cuenta en dos series seguidas de manera diferente porque entre otras cosas cambia la asonancia, pero el contenido semántico de cada tirada es el mismo. Eso se hace en pasajes que se quiere llamar la atención del público.

## TEMA 4: El mester de clerecía y otras formas narrativas en verso.

### MESTER DE JUGLARÍA

Para empezar, vamos a hablar del texto **RAZÓN DE AMOR**. No lo podemos meter en el mester de clerecía, sería **otra forma narrativa en verso**. Encontramos varios rasgos que nos confirman que este texto se trata de un POEMA EXPERIMENTAL, una creación artificiosa.

Al analizar la métrica, nos damos cuenta de que tiene unas **similitudes con el poema del Cid**. Sin embargo, a nadie se le ocurriría clasificar este poema en la poesía épica, ya que es un **poema narrativo**, pero no tiene ninguna de las características de la poesía épica. Este poema pertenece al **MESTER DE JUGLARÍA** → Esta etiqueta es una invención de la crítica a partir de la etiqueta de mester de clerecía. Reúne este conjunto de textos bastante heterogéneos que son poesía narrativa pero que no responden a las características formales del mester de clerecía.

“Razón de amor” sería un de los textos ilustrativos del mester de juglaría, pero, nada más empezar el texto, se nos presenta, con la voz del narrador que habla como si fuera un juglar, el autor, que es un **clérigo**. Por lo tanto, es un poema en el que se entrecruzan distintas tradiciones, es como un experimento literario: encontramos el plano **juglaresco**, pero también lo **clerical** (en la presentación del autor como un secular), por lo tanto, es un texto en el que se entrecruzan estas dos tradiciones.

### ROMANCERO

En este género tenemos un problema particular, **¿cuándo datan sus textos?** lo único que se puede decir con cierta seguridad es que este género ya debía existir a **mitades del siglo XIV**. No se conservan manuscritos medievales de romances sueltos, y muy pocos son los romances incluidos en los cancioneros de finales del siglo XV. La mayor parte de los romances se pueden fechar en época post medieval. Aquí podemos ver algo que pasa también con los villancicos: pueden ser tan antiguos como el idioma, pero no tenemos escritos hasta la segunda mitad del siglo XV. No aparecen por escrito hasta que los **poetas cultos**, que hasta ese momento habían menospreciado estas formas de poesía popular que no encajaban en su poesía, cambian de mentalidad y se empiezan a **interesar** por ellos. A partir de la segunda mitad del siglo XV, los romanceros y los villancicos seguirán teniendo esta oralidad, pero se conservarán de forma escrita.

El romancero es un género que nace en la oralidad y que tiene un recorrido bastante extenso (al menos un siglo) hasta que empieza a ser escrito.

### CUESTIONES TERMINOLÓGICAS

El uso de la palabra romance/romancero.

- **El romance** es un tipo de poema. Es un poema narrativo, que consiste en series de versos dieciseisilabos/hexadecasílabos con rima asonante y cesura fuerte. No se divide en estrofas sino en series de versos que mantienen la misma asonancia. Esto recuerda a la métrica de la épica, pero con una diferencia, en la épica los versos tienen medida irregular.
- **El romancero** es un conjunto de romances.

### TRANSMISIÓN DEL ROMANCERO, MAGNITUD

El género nace en la oralidad y se ha transmitido fundamentalmente de manera oral hasta la segunda mitad del siglo XV que es cuando se empiezan a escribir, aunque la oralidad continua. El romancero es el género de tradición oral más extenso geográficamente y más duradero en el tiempo de las letras hispánicas.

- Desde el punto de vista **oral**: sigue vivo en nuestros días, aunque esté en una fase terminal, sigue existiendo el romancero de tradición oral.
- Desde el punto de vista **geográfico**: se puede decir que ha existido el romancero allí donde ha existido una comunidad de lengua hispánica. Nos encontramos con que saben romances las gentes pertenecientes al pueblo y también la gente de la aristocracia.

Los romances se conservan porque son un medio de entretenimiento, pero también porque son unas **enseñanzas morales**, útiles para la vida. Su transmisión no se ha debido solamente al deseo por conservar algo muy antiguo, sino que se entiende que estos textos tienen un **valor** que merece la pena transmitir a las siguientes generaciones.

Entonces, lo fundamental en la transmisión del romance hasta el siglo XX ha sido la tradición oral, pero esta no habría llegado tan lejos en el tiempo si no hubiera sido por la tradición escrita:

- La primera vez que aparecen romances escritos es en el Siglo XV en los **cancioneros poéticos manuscritos**.
- En el siglo XVI empiezan a aparecer **cancioneros poéticos impresos** (no hacen desaparecer a los manuscritos).



- También son importantes los llamados **pliegos sueltos**. Desde muy pronto del siglo XVI empezamos a encontrar pliegos sueltos que contienen romances, a veces mezclados con otros géneros. Cuando va avanzando el tiempo vamos encontrando pliegos que contienen solo romances. Los pliegos sueltos que más valoran los bibliógrafos son los pliegos antiguos, ya que ha sido casi milagroso que sobrevivieran. Las colecciones de pliegos poéticos que han llegado hasta nosotros han llegado porque en el siglo XVI ya había gente que los coleccionaba.
- **Libros de música** donde encontramos los métodos para la enseñanza de un instrumento. Normalmente se incluían ejemplos musicales. Encontramos ejemplos de poesía cantada con música, por lo que nos podemos hacer una idea de con que melodías se cantaban los poemas.
- **Romanceros o cancioneros de romances**. Son como cancioneros poéticos impresos pero que contienen exclusivamente romances (no como los del siglo XVI, que contenían géneros diversos) este tipo de libro, aparecen hacia mediados del siglo XVI y son un tipo de libro que tiene mucho éxito por lo menos hasta el primer cuarto del siglo XVII.

Estos han sido históricamente los medios que han transmitido los textos y, a su vez, han mediatizado la tradición oral, ya que la escritura de un género tiende a estabilizarlo.

Los romances se han clasificado de muy distintas maneras, pero en principio hay una distinción básica que conviene tener clara. Es una **clasificación** que se remonta o se basa en los estudios de **Menéndez Pidal**.

- Romances viejos→ conjunto constituido por romances que sabemos que estuvieron en **tradición oral** en el siglo **XV** o primera mitad del siglo **XVI**, y están documentados en tales fechas. Sin embargo, hay algunos romances viejos (por temática generalmente) que no están documentados en esta época pero que han seguido viviendo en la tradición oral y se recogieron modernamente. Todos eran **anónimos** (aunque sí que había un autor, esa idea de que los romances los componía el pueblo era mágica).
- Romances nuevos→ son un fenómeno completamente distinto, son textos creados a finales del siglo XVI y principios del XVII cuya diferencia fundamental con los viejos consiste en que son **obra de poetas cultos de los Siglos de Oro**, frente a la anonimidad de los romances viejos (característica medieval). Casi una consecuencia inevitable del interés por el romancero viejo era que algunos poetas cultos se lanzaran a componer romances.

- Diferencia fundamental es que los romanceros viejos tienen una tradición oral, los nuevos solo se han transmitido por escrito.
- **Romances tradicionales**→ es la mezcla de las dos anteriores, pero más viejos. Son aquellos romances de los que hay constancia de que han vivido en la tradición oral en un momento dado, y no están recogidos por escrito como tal, por lo que algunos romances viejos son considerados, a su vez, tradicionales.
- Existe una categoría más que es la de los **romances vulgares** que ahora la dejaremos al margen porque es un fenómeno sobretodo moderno.

Los **romances viejos** se han clasificado temáticamente.

- Romances épicos. Todos aquellos que tratan temas relacionados con los que debió ser la **épica castellana medieval** (que puramente solo conservamos las *Mocedades de Rodrigo*, *Mío Cid* y algo del *Cantar de Roncesvalles*). Encontramos aquí varios ciclos y hay romances con temas tan variados como los supuestos ciclos épicos castellanos.
  - Los romances de los Infantes de Salas/Lara.
  - Los romances del Cerco de Zamora.
  - Los romances de Bernardo Caprio.
  - Los romances de Fernán González.
  - Los romances del Rey Rodrigo.
- Romances históricos→ aquellos romances que están **inspirados en un hecho histórico, realmente acontecido**, aunque naturalmente la versión que pueda dar el romance sobre este hecho puede estar enormemente fantaseada. Para estos romances también hay una cuestión problemática sobre sus orígenes: Menéndez Pidal y otros críticos sostienen que tenían un carácter **noticiero** (cuando sucedía algo daban noticias sobre ello), ya que los juglares que difundían cantares de gesta, cantaban canciones cortesananas etc. también informaban a la población y contaban noticias. Es dudoso que lo hicieran a modo de romance, pero con esta teoría podemos ver que estos romances históricos puede que tuvieran un origen noticiero.
- Romances fronterizos: son romances históricos que narran hechos relacionados con la **reconquista** y con los avances de la reconquista, en particular del siglo XV.

- Si algunos romances históricos tienen especiales posibilidades de tener un origen noticiero son los fronterizos.
- Romances novelescos: los hay de muchos tipos.
  - **Materia de Francia** historias artúricas, pero también otras historias. Es lo que aquí solemos llamar el ciclo carolingio.
  - **Materia de Bretaña**.
  - **Materia de Roma** todo lo que tiene que ver con el mundo antiguo (historias de los griegos y de los romanos. En la clasificación pidaliana se les suele llamar romances **clásicos**).
- Romances bíblicos. Parecen haber sido de los que surgen más tardíamente en la edad media.

### EJEMPLOS DE ROMANCES

#### Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico

Judíos sefardíes. Todo esto es el contexto de los textos.

Tienen su lengua, la cual tiene distintas denominaciones (judezmo, judeoespañol, ladino...)<sup>13</sup>

Pan-europeos: sector de romances novelescos, tiene contrapartida en otras tradiciones orales europeas. De hecho, el romance hispánico es un fenómeno de la baladística europea.

#### **ROMANCE DE BÚCAR SOBRE VALENCIA<sup>14</sup> (<http://www.poesi.as/indx0037.htm>)**

Es un típico romance épico y es un romance que mezcla la forma cuento y la forma escena. Es un romance relativamente largo, tiene 41 versos y asonancia en a-a, según la crítica sería el único que puede tener relación con el cantar del Cid. La mayoría de romances de tema cidiano están basados o bien en leyendas cidianas tardías (Mocedades de Rodrigo) o en crónicas. Este romance es un texto muy antiguo y en él se presenta una situación muy diferente que la que hemos visto hasta ahora en el Cid. Después de la fórmula inicial (helo, helo...) viene una descripción del moro que viene por la calzada. Hay muchos romances en los que a los moros se les concede ese papel de enemigos, pero al mismo tiempo se les admira por su manera de vestir, de ir armados, de montar a caballo etc. Lo que viene a continuación es la interpelación del moro hacia Valencia (característica de estas obras). Podemos apreciar una serie de amenazas hacia Valencia y sus habitantes. Se han mezclado dos tradiciones épicas, la hija de Fernando y leyendas con el cantar perdido del Cerco de Zamora... Al igual que en poemas anteriores, hay que subrayar las alternancias de los tiempos verbales. El Cid va a utilizar a su propia hija para que seduzca al moro mientras que él se prepara. Podemos ver una característica que nos recuerda a un cuento: la chica asomada en la ventada y el chico debajo. Es una escena de amor cortés que en el conjunto de la historia se satiriza porque enseguida queda muy claro que todo esto es una pantomima, no es una representación de sentimientos verdaderos. Luego ocurre algo que no es típico de los romances: el caballo habla, y encima dice algo que está cargado de ironía.

Es un típico romance-cuento, que contiene varias escenas. Este romance se ha vinculado a unos versos del cantar del Cid, porque en este último se cuenta como Búcar intenta recuperar la ciudad. (v 2403-2428), aunque

<sup>13</sup> Idioma hablado por las comunidades judías descendientes de hebreos que vivieron en la península ibérica hasta 1492, llamados sefardíes. El ladino, aunque procedente del castellano medieval, presenta también rasgos en diferentes proporciones de otras lenguas peninsulares y mediterráneas. Al ser una lengua judía, contiene alguna aportación del hebreo, con alguna influencia del turco e incluso del griego, principalmente, dependiendo del entorno.

<sup>14</sup> <https://www.onogueras.com/divulgacio/docs/bucar.pdf>

toda esta farsa no aparece en absoluto. Hay dudas de si esto ha venido directamente del cantar del Cid o si ha pasado por algunos intermediarios.

### **ROMANCE DE FERNANDO IV POR DESPLAZADO**

Su muerte tuvo lugar en 1312 entonces sería un romance histórico relativo de antigüedad. Este romance es un buen ejemplo de contaminación de textos. Empieza con una invocación a la virgen, porque lo que se va a contar es algo espantoso y luego lo que se nos cuenta es lo que un rey llamado Fernando celebró la cuaresma.

En este romance se mezclan varias cosas. Para empezar, tenemos otras versiones que nos certifican que esta es una versión contaminada. Primero la asonancia es e-a, cuando llega al verso 11 pasamos a una asonancia a-o. No es que no haya romances en los que aparece más de una asonancia, pero son pocos. En la inmensa mayoría de los romances que tienen más de una asonancia significa que es un poema contaminado. Siendo un género popular, aquí lo que se defiende es la **nobleza**. Se puede ver como el romancero a veces defiende de forma muy descarada la ética de la nobleza. ESTE ES UN CASO DE ROMANCE HISTÓRICO. No es un noticiero, si acaso en el fondo puede estar la memoria de la muerte de Fernando que sucedió en circunstancias extrañas.

### **CERCO DE ÁLORA/CONQUISTA DE ÁLORA**

Es un romance no muy extenso, en la parte encontramos variantes sobre la tradición impresa. Es un texto que probablemente tiene su origen en el siglo XV. Es un hecho que ha pasado a las crónicas y que habla de él Juan de Mena, en “El laberinto de fortuna” acabado en 1444, Juan de Mena dice que Alora es una villa muy cantada, lo que hace indicar que diez años después el hecho había sido ya cantado. Si a lo que se refiere Juan de Mena es un romance tendríamos el uso de un romance como noticiero, ya que solo habían pasado diez años desde la muerte del adelantado en el texto hasta el poema en el que se canta en 1444.

Lo llamativo del romance es que tenemos una interpelación a una ciudad pero que no la hace un protagonista sino el narrador, una técnica innovadora, novedosa.

Otra cosa digna de nota es que en la primera parte del romance se narra de una forma muy vistosa el temor de la población que huye de los cercadores, se pinta con bastante compasión. Al final hay un retrato de los moros y las moras que no es hostil, casi nos hace mención de los cercadores y si de la población civil.

Es un ejemplo de lo que suelen ser estos romances fronterizos, incluyen un hecho histórico, el cual no tiene por qué ser de gran importancia. Vemos ese elemento posiblemente noticiero en todo caso adherido a la notoriedad histórica pero ya vemos que también hay una cierta movilización (la población civil huyendo...).

Es un romance fronterizo y tiene diferencias con un romance histórico, hay muchos romances fronterizos de estos.

Elemento chirriante→ está cercando la villa un domingo, es un día sagrado, está haciendo la guerra en el día en que teóricamente es la tregua de Dios.

### **ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS**

El sector temático más rico, variado y complejo es el de los romances novelescos. Este es uno de los más famosos. Está lleno de **maravillosos detalles poéticos**: la mención de la noche de San Juan (momento propicio para amores furtivos), la mención del mar,

Elemento inquietante→ estar cazando en un día festivo→ estar rompiendo la tradición del día de fiesta.

Aparece una nave con un aspecto extrañísimo, maravilloso

Lo que abunda todavía más en lo inquietante de esta visión es que en frente de la nave hay un marinero que está cantando y su canto tiene poder sobre la naturaleza, esos atributos (las ordenes que dominan la naturaleza), son de seres sobrenaturales.

Es inevitable, cuando se ve a un personaje que canta a una canción que tiene personajes sobrenaturales, no acordarse del pasaje de la Odisea (los pasajes están llenos de seres que viven cerca del agua y que tienen esa capacidad de dominar la naturaleza y arrasar los mortales a la muerte).

Entonces, el conde Arnaldo se queda fascinado y le pide al marinero que le cante ese cantar y este le responde. Son tradiciones folclóricas y que son comunes, historias que han surgido no se sabe dónde pero que pronto tienen réplicas

El simbolismo de la obra es el temor a la muerte y el paralelo entre el amor y la muerte.

### **MUERTE DEL PRINCIPE DON JUAN**

Otro romance de tema histórico en el cual tenemos un proceso de movilización. Narra la historia de un príncipe malogrado, que habría sido rey si no fuera por su muerte.

\*Este romance es uno de los que ha tenido más versiones, sobre todo orales.

La noticia corrió como “Nuevas tristes” y sorprende porque Maquiavelo lo muestra como un padre distante, y, sin embargo, en esta versión el padre siente tal pesar que termina desmayándose.

Muy impórtate de esta anécdota vemos uno de los usos que ha tenido el romancero modernamente: acompañar trabajos (lavar ropa en lugar público, segar...). También se han utilizado para muchas otras cosas: cantos de boda, fúnebres, infantiles...

### MESTER DE CLERECÍA

Pertenece a un cauce formal de la literatura medieval que nos sitúa en un terreno completamente distinto a lo visto hasta ahora, que tenía que ver más con la oralidad. Frente a estos géneros, el **mester de clerecía** pertenece a la creación por escrito y la difusión por medio de la lectura en voz alta, en primer lugar, y posteriormente la lectura personal.

Lo que define el programa literario común es una forma métrica conocida como **cuaderna vía**: que consiste en una estrofa compuesta por cuatro versos alejandrinos compuestas de dos hemistiquios de 7 sílabas cada uno; rimando entre sí en consonante. Aquí ya hay un factor de diferenciación respecto a las formas anteriores, ya que en ellas predominaba la asonancia, casi como factor definitorio. En principio cuaderna vía significa cuádruple camino, también se le ha acabado llamando “tetrástico monorrímo peccare” o estrofa de cuaderna vía.<sup>15</sup>

Lo que tiene claro la crítica es que la tradición se inicia con el **LIBRO DE ALEXANDRE** (principios del siglo XIII). Casi todos los autores posteriores del mester de clerecía tienen como referente este libro, establece una fuente que muchos autores siguen. El texto del Libro de Alexandre es una especie de manifiesto fundador del mester de clerecía, encontramos un afán por presentar algo nuevo.

---

<sup>15</sup> Esto es una referencia clara al quadrivium, nombre de una de las agrupaciones de asignaturas de la educación medieval, el cual agrupa las siguientes disciplinas: la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. Con esta evocación al quadrivium lo que se quiere decir es que lo que se va a ofrecer es un arte complejo etc.

Ha llegado a nosotros en dos manuscritos distintos:

- O: Biblioteca de Osuna (finales del siglo XIII y principios XIV).
- P: Biblioteca de París (siglo XV).

**El autor** nos es desconocido, aunque ha circulado por ahí durante bastantes años una atribución a Gonzalo de Berceo, ya que en el manuscrito *P* se dice que Gonzalo de Berceo lo “fizo”. El manuscrito *O* pone que el autor sería Juan Lorenzo, pero se dice que Juan Lorenzo “escribió” el libro, y muchas veces lo que significa este verbo es copiar, y no crear. La mayoría de los editores del Libro de Alexandre dan al libro como anónimo porque estas dos teorías no parecen muy probables.

Se dirige a un **público** con una clase bastante alta, además, el libro tiene un interés para los laicos, caballeros... El poeta, la voz del narrador que se identifica con el poeta, viene a ofrecer un servicio y un oficio, que es lo que principalmente significa MESTER.

Los textos de este género son de clara **vocación didáctica** ya que los autores, como el del Libro de Alexandre, pensaban que era su obligación enseñar lo que sabían a los demás y no pecar de egoístas.

El **valor** del *Libro de Alexandre* reside primariamente en su aspecto estructural y temático, valor que se aprecia en el poema formando un todo, no en secciones aisladas.

Las **fuentes** del libro son fundamentalmente cuatro:

- Un poema en latín compuesto a finales del siglo XII por un clérigo francés Alexandresis (Gautier de Châtillon) FUENTE PRINCIPAL.
- También otro texto que influye en el Libro de Alexandre castellano es *Roman d'Alexandre* también del siglo XIII compuesta en lengua francesa y de autor anónimo.
- Serie de textos en prosa: el estándar de *La historia de proeliis* es una miscelánea de historia antigua. Colección de historias de héroes de la antigüedad.
- El Libro de Alexandre también incluye referencias a historias troyanas, remonta a una fuente que es la más importante para todos los textos troyanos llamado *Ilias latina* que se le atribuye a un autor llamado Pindarus Thebanus (autor de existencia bastante dudosa).

La crítica se ha planteado dónde pudo originarse el programa y estética común del mester de clerecía. Casi todo apunta a la primera universidad de la Península Ibérica a principios del siglo XIII: la **Universidad de Palencia** (1208–1212); dado que la cultura de estos textos es muy característica de las universidades. Los críticos que han estudiado la relación de esta con el mester de clerecía dan por seguro que el autor del *Libro de Alexandre* no se formó en Palencia, sino en Francia o Italia. Con respecto a Gonzalo de Berceo hay más dudas, ya que no hay pruebas documentales, dada su temprana desaparición. Durante los primeros decenios los profesores fueron italianos y franceses que habían conseguido sus doctorados en París o Bolonia. En cualquier caso, es inexplicable el origen del programa del mester de clerecía sin el respaldo y ámbito universitario floreciente.

### GONZALO DE BERCEO

Gonzalo de Berceo es, por lo general, el **primer autor de nombre conocido** de la historia de la literatura española, no conocemos solo un nombre sino bastantes de sus actividades, de ese modo, se ha convertido en el prototipo de lo que sería un autor del mester de clerecía, un secular con una decidida voluntad de enseñar y adoctrinar a los laicos. Sus obras son, en principio, de carácter **religioso** y **doctrinal**. Al revelar su identidad ha creado un personaje de sí mismo, bastante exagerado. Todas sus obras tienen una fuente latina, y en muchos pasajes vemos que traduce recreando esa fuente. Los límites temporales de su vida están entre 1196-1264, la fecha de nacimiento se apunta porque en uno de sus textos se define como diácono (mínimo 25 años), la de muerte es por otra evidencia: no se encuentra ningún documento firmado por él a partir de ese año.

### **PLURALIDAD DE LA OBRA**

Berceo nos ha legado un conjunto de obras bastante amplio; se cree que pudo escribir 10 libros distintos. Toda la producción de Gonzalo de Berceo está en **cuaderna vía**, teniendo también un caso de inserción de una canción lírica en dialecto romance. Podemos clasificar sus obras dentro de tres grupos:

- Poemas hagiográficos: se trata de obras que se relacionan con las vidas de varios santos a los que se rendía culto en la zona que él vivía y trabajaba: San Millán de la Cogolla. Su primer texto parece ser *Vida de San Millán de la Cogolla* (1230-35).

Posteriormente, va a ir publicando otros textos hagiográficos como la *Vida de Santo Domingo de Silos* (con un esquema idéntico al que se ajusta *Vida de San Millán*), *Vida de Santa Oria* o *el Martirio de San Lorenzo*. Siempre teniendo en común su ámbito local con Berceo y la búsqueda de peregrinos. La promoción de culto a santos es una tendencia clave.

- Obras doctrinales: tenemos al menos dos obras:
  - El *Sacrificio de la Misa*. Trata de explicar al pueblo qué simboliza casi cada elemento de la misa.
  - *De los signos que aparecerán antes de Juicio*. Trata de explicar todo lo que aparece en el libro más enigmático y oscuro de la Biblia→ el Apocalipsis.
- Poemas dedicados a la Virgen María. Es muy significativa su consideración como una especie de intermediaria ideal entre los hombres y Dios. Es a partir del siglo XI cuando se empieza a potenciar la imagen de la Virgen María, se componen unos textos de usos doctrinales que tratan de impulsar esa figura femenina. *Los Milagros de Nuestra Señora*, *Cantigas de Santa María*.

## MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Hasta hoy la crítica no ha podido precisar mucho más allá que decir que la obra se estaba componiendo para 1246 y que se seguía escribiendo pasados 1252. Esto significa seguramente que Berceo no escribió de una sentada todos los milagros, sino poco a poco. Esto lo sabemos porque hay referencias en dos milagros a un obispo y a la muerte del rey Fernando III de Castilla y León, que hacen que creamos que esos milagros hayan sido escritos el primero antes de 1246 (fecha de muerte del obispo Tello Téllez de Meneses) y el segundo posterior a 1252 (el rey ya ha muerto).

En la primera estrofa comienza con petición al público para comenzar su obra y en la segunda se presenta a sí mismo como maestro, con su título académico. Se identifica el autor con el protagonista de la historia posterior, pretendiendo convencer al lector de que él es el protagonista (estrategia de auto-ficción), hablando en primera persona del singular. A continuación, se describe el lugar, campo, sembrado y árboles frutales.

Encontramos descripción de las flores, agua, pájaros, y poco después una apelación a los lectores (*esto bien lo creades*). Esta metáfora del prado consagrado tiene un significado mariológico más profundo aun cuando habla del tópicos de la corteza y el meollo (importa el interior). Todo esto remite a los prólogos de la prosa y la poesía lírica con el tópicos del



**locus amoenus.** La poesía va encubriendo como un velo un significado mucho más significativo. En la Edad Media la mentalidad predominante es la de que la realidad no es la que vemos, sino más allá de las apariencias, por lo que las manifestaciones artísticas medievales tiendan a lo simbólico.

Comienza después a hablar de la peregrinación y desvela el significado alegórico del prado: **la Virgen** que sirve como descanso a peregrinos que buscan la vida futura, y sigue explicando los atributos del prado anterior. Este es un rasgo importante de la mentalidad medieval: ver en los elementos retóricos y mundo natural un significado que está por detrás. Nada es lo que parece, sino que es algo más y así a los textos se les dan vueltas interpretativas. Ahora ya no es el Berceo poeta, sino el Berceo maestro que trata, como es el mester de clerecía, de explicar y difundir en lenguaje sencillo complejas ideas filosóficas, artísticas o religiosas; con plenas estrategias de predicador de nociones teológicas más allá de historias milagrosas o parábolas. La virgen toma vocativos en esta introducción de Berceo (Gloriosa, Estrella, Madre caudal...) que son referencias a oraciones de invocación a la Virgen que se hicieron famosas en estos siglos.

No sabemos exactamente qué colección de milagros de la virgen siguió Berceo para componer la suya, no se ha identificado ninguna fuente segura pero sí puede relacionarse con dos títulos: BR Copenhague (sobre todo) y BN Madrid; ambos bastante parecidos a Berceo, pero en prosa, de los siglos XI-XII.

EL objetivo del autor no es tanto el proporcionar información acerca de la Virgen como inspirar **devoción** hacia ella.

Los milagros de Berceo nos han llegado en tres manuscritos distintos que la crítica reconoce como: **I, F y M**. De cada uno de ellos:

- **I** o Ibarreta es el autor del manuscrito entre 1774-1779 sobre un manuscrito del siglo XIII (Q – modelo del copista I que no se conserva)
- **F** es el único medieval de procedencia riojana, del siglo XIV que actualmente se conserva en la Real Academia de la Historia (Madrid).
- **M** conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid cuyo copista era Diego de Mecoleta entre 1741 y 1752. Manuscrito que se hizo a partir del conocimiento de Q (manuscrito perdido del siglo XIII) y de F, ambos testimonios medievales.

La mayoría de ediciones que hoy en día circula suelen basarse en el de Ibarreta. Así, es un ejemplo de que, a pesar de conservarse un manuscrito medieval y otro cotejado con dos medievales, se ha optado por el del siglo XVIII al del XIV por la calidad del texto.

## RESUMEN DE LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

### **INTRODUCCIÓN**

Berceo describe un prado al que él fue a parar, un prado “sençido” (sin tocar, imagen que se refiere a la entereza de la Virgen). La entrada de este narrador al “prado bien sençido, de flores bien poblado” es mucho más que la evocación de un simple “locus amoenus”, representa el retorno del narrador ejemplar, al Paraíso perdido gracias a su devoción mariana. Crea una alegoría sobre el patrón formal de Caída (Eva) y Redención (Virgen María).

Comenta que todos somos peregrinos, que estamos de paso hasta llegar al Paraíso, y que en esta romería tenemos un buen prado: la Virgen. Prado ileso, incorrupto, en el que las cuatro fuentes simbolizan los cuatro evangelios; la sombra de los árboles son las oraciones que hace la Virgen por los pecadores; los árboles son los milagros que hace la Virgen; las aves laudatorias son los que la honran a diario; las flores representan sus nombres (referencia a profecías/milagros marianos); los frutales donde cantan los pájaros son los milagros que se celebran en las fiestas principales. Berceo dice que se quiere subir a esos árboles y escribir alguno de sus milagros.

### **II**

Un monje muy devoto a la Virgen, cuando fue ascendido a sacristán, el diablo (Belzebud) lo tentó y se convirtió en fornicario. Todas las noches salía y pasaba por un río, pero no se olvidaba nunca de hacer reverencia y rezar a la Virgen, tanto al salir como al entrar, delante del altar. Un día se cayó al río y murió ahogado. Los demonios fueron a buscar su alma, los ángeles intentaron detenerlos, pero no fueron capaces, y apareció la Virgen, que decía hacerse cargo de darle penitencia por sus errores dado que antes de salir le pidió licencia. Como no quería imponer su voluntad, esta apeló a Cristo, quien decidió devolverle la vida. El sacristán renació y contó al pueblo el pleito de la Virgen, y mejoró su conducta.

### **XIV**

San Miguel de la Tumba era un monasterio que estaba en una pequeña isla en el mar, era muy bonito, y lo que le hacía destacar sobre otros monasterios era su imagen de la Virgen. Un día se quemó todo el monasterio, todo menos la imagen de la Virgen y de su hijo, que tenía en sus brazos. Los monjes, sorprendidos, veneraron y adoraron más que nunca a la Virgen.

### **XXV (XXIV)**

Hubo un hombre bueno que ayudaba a la gente, a los romeros, a los desafortunados... Se llamaba Teófilo y era ayudante del obispo. Le solucionaba todos los problemas, ya que éste no sabía hacer nada. Cuando el obispo murió, le quisieron dar el obispado a él, pero éste lo rechazó. Cuando le dieron el puesto a otro le despidieron de su cargo de ayudante. Entonces fue a pedir consejo a un judío mentiroso que daba consejos falsos a la gente. Teófilo acudió a esta persona porque quería su anterior puesto de trabajo, y el consejo que le dio fue que volviese de nuevo por la noche para llevarle ante su rey, que era el demonio. Cuando le llevaron ante su rey, le explicó el problema al demonio y le hicieron firmar una carta en la que renunciaba a Dios y a su Madre para que no pudiese negarlo. Al día siguiente, el obispo le volvió a dar su puesto. Todo le iba bien hasta que Jesús se apiadó de él y le hizo ver el error que había cometido. Cuando vio el mal que se había hecho, fue a rogar a Santa María. A los cuarenta días de penitencia se le apareció la Virgen, que le dijo que hablaría con su hijo para conseguir la carta. A los tres días, María le trajo la carta que había firmado con el demonio. Al despertarse, fue a

la misa que estaba dando el obispo y le contó lo ocurrido. El obispo, a su vez, se lo contó a los creyentes y quemó la carta. Murió a los tres días, pero antes pidió perdón a todas las personas y repartió su dinero con los más pobres de su pueblo.

## **EL LIBRO DE APOLONIO (Libre de Appollonio)**

Se trata de **un mester de clerecía anónimo**, cuya fecha es mucho más incierta y que la crítica intenta encuadrar a mediados del siglo XIII. Es completamente distinto a los textos vistos hasta ahora, que trata una historia que viene de la Antigüedad (quizás un punto en común con el *Libro d'Aleixandre*) inspirada lejanamente en una novela griega (siglo III) y con fuente latina en *Histori Apolinii Regis Tyri* (siglo V-VI enormemente difundido en la Edad Media), aunque otros críticos consideran el *Libro de Apolonio* como reformulación o traducción de otro texto. Se trata de una historia de ficción, en cualquier caso, dado que se basa en una novela.

Desde el punto de vista formal, la **cuaderna vía** del *Libro de Apolonio* se ha tenido por más irregular e imperfecta que la del *Libro de Alexandre* o de la obra de Berceo. Sin embargo, muchas de estas **irregularidades** pueden deberse a que el manuscrito que nos lo ha transmitido es **muy tardío** a la fecha posible de composición de la obra (1240-1260), ya que el único manuscrito está fechado de mediados del siglo XIV y copiado por un copista que no tenía el castellano como lengua materna (mitad oriental peninsular, aragonés o catalán).

### **AUTOR DE LA OBRA**

Del autor de la obra no sabemos nada, no hay referencias en la obra que nos permitan saber quién fue, pero sí se supone que es un monje con formación universitaria por su estilo y similitud a Berceo. Además, no se considera un mero copista sino como recreador de una fuente. En este caso, las **fuentes** del *Libro de Apolonio* están precisas y seguras: un texto latino, una novela, que lleva por título *Historia Apolinii Regis Tyrii*, del siglo V-VI de era cristiana atribuible a Celio Simposio. El autor extrae del modelo latino todo lo pagano y lo no moralmente aceptado para su *Libro de Apolonio* castellano, así como suprime repeticiones del texto latino que pecaban de didáctica, aunque los paralelismos, simetrías y contraposiciones se mantienen. Importancia de personajes femeninos y Apolonio como rey ilustrado (ver Corbella).

Uno de los mayores **misterios** que presenta la obra es que el **tema es absolutamente griego**, así como su escenario y personajes, pareciéndose a cualquiera novela griega o bizantina como otras que empiezan a aparecer y hacerse populares como lectura de pueblo urbano mediterráneo oriental a partir del siglo II. Sin embargo, no hemos encontrado una

historia de Apolonio en griego, por lo que no se sabe si la historia latina referida es una traducción o adaptación de un original griego o simplemente una imitación en latín del tipo de novela del siglo II. Parte de la crítica es partidaria de que tuvo que haber una historia del rey griega y que el autor latino hace una refundición en época más tardía y en latín para aprovechar el éxito del momento. Otra parte señala que no hay evidencias al no haber un texto de Apolonio y porque tampoco hay referencias indirectas a veces probatorias de existencias de textos. Esta moda resurge en el renacimiento italiano primero y luego en la literatura española de oro en el siglo XVI, lo que se llamará novela bizantina, de nueva creación que se inspiran en el modelo griego del siglo II y III e incluso la historia de Apolonio.

Tiene **12 puntos o focos narrativos**, otra de los puntos de las tramas griegas enrevesadas. Hay un personaje protagonista (como sería Ulises u Odiseo) que está siempre en el foco de todas las historias con una especie de línea argumental fija con varias tramas diferentes. El *Libro de Apolonio* tiene como **protagonista al rey Apolonio** de Tiro, situado en la región del Líbano. Este ve que hay una mujer en la corte de Antíoco y siente la necesidad de ir a cortejarla a **Antioquía**. Comienza así la historia con la revelación de que Antíoco tiene una **relación incestuosa** con su hija que no quiere que se acabe para lo cual ha organizado una trampa para los pretendientes, un **enigma** que deben resolver. El enigma se refiere a la relación incestuosa con su hija y tiene la trampa de que el propio enigma tiene la solución y los pretendientes no dan con el resultado y el rey los mataba. Apolonio es un rey de letras profundado y **consigue resolver** el enigma, por lo que Antíoco se ve sorprendido por su éxito; pero tiene el fallo de dejarle escapar diciéndole que no ha adivinado y le da el margen de que estudie el enigma y vuelva con la respuesta.

Aquí empieza toda la historia y a partir de entonces se inicia la **persecución** de Antíoco a Apolonio. La **peregrinación** de Apolonio primero huyendo de Antíoco y luego buscando a sus miembros familiares que se han perdido en un momento concreto de la historia. Así, todas las tramas se van sucediendo y acaeciendo a Apolonio y su familia; hasta que se dan los **reencuentros** y las *anagnórisis* o reconocimientos entre los que se habían separado y perdido.

Los **núcleos narrativos de la historia** son complejos y múltiples que hacen la trama confusa en algunos momentos, los 12 son, según su situación espacial:

- Antioquía: **petición de mano** de la hija de Antíoco. Apolonio acierta el enigma de los pretendientes, pero el rey no reconoce su derrota y propone un plazo.
- **Abandono de Antioquía** y vuelve a Tiro: Antíoco lo busca para matarlo. Marcha a Tarso en busca de refugio, de donde también tiene que huir hacia el mar con

**naufragio** frente a las costas de Pentápolis (pérdida de todas sus posesiones como rey).

- En **Pentápolis** conoce al rey y se gana su amistad, pese a ser un náufrago mantiene los modales y acciones regias (reconocimiento entre iguales). **Luciana**, la hija del rey se enamora de él por sus dotes musicales y finalmente se casan. Llega la noticia de que Antíoco y su hija habían muerto por una fulminación del rayo divino, y de que todos esperan a Apolonio para darle el reino de Antioquía. Cuando están de camino, Luciana da a luz a Tarsiana y **muere** en el parto en el mar.
- El ataúd llega a la costa y la aparente muerte de Luciana se llega a Éfeso, donde es rescatada por un médico que la **reanima**.
- Apolonio y su hija llegan a **Tarso**, y confía a unos amigos la educación y el cuidado de su hija. Apolonio la **abandona** allí y se marcha hacia Antioquía, aunque se dirige realmente al **desierto** (punto diferencial con la fuente latina – meditación y penitencia). Tarsiana va creciendo tan bien que produce **envidia** a Dionisa que quiere matarla. Se produce el rapto por piratas que le llevan a la ciudad de Mitilene.
- Allí Tarsiana se las arregla para estar viviendo en un burdel y consigue **respeto**, ofreciéndose al proxeneta para que le permita ser **juglaresca** por su arte musical. **Antinágora** se enamora de Tarsiana por su música.
- **Regreso** de Apolonio a Tarso a buscar a su hija, y Dionisia le dice que ha muerto y que le llevará a su tumba. Apolonio **desconfía** de ella ya que no siente nada ante la tumba.
- Regresa a Tiro y tiene lugar una **tormenta** que lleva su nave hasta Mitilene, lugar de residencia de Tarsiana. Se hace amigo de Antinágora y así contacta con su hija. **Recuento** de Apolonio y Tarsiana con enigmas que el padre va desvelando, escena que presenta lo contrario a Antíoco y su hija. Antinágora se casa con Tarsiana y Apolonio decide castigar a Dionisa por su engaño.
- Aparición de un **espíritu angélico** que ordena a Apolonio a encaminarse a Éfeso, donde se produce el **encuentro con Luciana**, su mujer. Se da **recuento** de la **familia**: padre, madre e hija.
- Se dirigen a **Tarso** donde Apolonio cuenta al consejo la maldad de su huésped Dionisia quienes son castigados. Llega la noticia de **Antioquía** que ofrece a Apolonio el reinado, quien se lo cede a su **verno** y a su hija, Antinágoras y Tarsiana. Se hace una **justicia final**.

- Vuelta a **Pentápolis**, donde nace el segundo **hijo** de Apolonio y Luciana. **Muere Architrastes**, padre de Luciana y ellos heredan.
- Apolonio regresa a **Tiro**, su ciudad natal y regia, donde se nos informa de que siguen viviendo hasta que llega su hora. Allí termino como buen rey y cristiano.

El propósito de la historia es claramente **moralizante** y es interesante que la *Historia Apollonii Regis Tyri* de época cristiana, tiene tintes y reminiscencias religiosas, basada en una novela griega o bizantina<sup>16</sup> (s. II-III). Sin embargo, el *Libro de Apolonio* está totalmente cargado de **virtudes cristianas**, cargando las tintas, de carácter ascético, exigente y humano, por el papel tan extraordinario de las mujeres de la familia de Apolonio. Sin embargo, el *Libro* se ha inspirado en otras obras, como *Carmina Burana*, *Gesta Romanorum*, *Phanteon* (Godofredo de Viterbo – 1186-1195), y *Gesta Apollonii Regis Tyri métrica* (siglo XI), (Corbella). La misma historia es básicamente **pagana** en cuanto a su origen y la moral de los personajes, pero ya en el texto latino se aprecian rasgos cristianos.

De las **novelas griegas**, el *Libro de Apolonio* adopta la verosimilitud en la acción, descripción de espacios (ciudades en nuestro caso) más o menos detalladamente, intento de construir psicológicamente a los personajes (parte fundamental del éxito del género), visión moralizadora, exaltación del amor casto (en *Apolonio* llevado al extremo contraponiendo el incesto a la relación de Apolonio con su hija), castigos al amor ilícito, abundancia de sentencias y proverbios. La **novela bizantina** es una resurrección del género de la novela griega tras el Humanismo en el Renacimiento, como contraposición a la novela caballeresca, que se fue expandiendo por Europa. De hecho, la primera muestra en España es la *Gistoria de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sinventura Isea* en el siglo XVI, obra de Alonso Núñez de Reinoso en 1552 que tuvo continuadores en el Siglo de Oro (Lope de Vega, Cervantes...).

---

<sup>16</sup> Sin embargo, la manifestación más temprana del género de la novela griega es de Jenofonte de Éfeso, *Efesíacas*. También hay que tener en cuenta las *Etiópicas* de Heliodoro (siglo IV) Los elementos de este tipo de novelas griegas permanecen en el género.

## TEMA 5: La prosa historiográfica, científica y didáctica de los siglos XIII y XIV.

El contexto es el del **IV Concilio de Letrán** (1215 Roma) que dio fomento a la educación de los legos<sup>17</sup> y los laicos, así como **la producción de géneros narrativos** en prosa en lenguas vulgares y romances. Estos textos anteriormente no se producían, ya que solo se dedicaban a la educación del alto clero regular. La literatura romance era la forma más fácil de llegar a un público que no conocía el latín. Este concilio es la víspera del reinado de Fernando III, unificador de Castilla y León, que ordenó el avance de la Reconquista hacia Andalucía y que comenzó a utilizar el castellano en la Cancillería para determinados documentos; es la época de textos legales de carácter local, como fueros, que se redactan en castellano o que tienen una versión castellana si han tenido anteriormente una latina.

La poesía como género domina la literatura en lengua romance la primera mitad del siglo XIII. En la segunda mitad, la **prosa castellana** avanza en cantidad y calidad, lo que conlleva un debilitamiento en la actividad poética. Sería erróneo, pese a todo, creer que la prosa castellana comenzó con el rey Alfonso el Sabio.

La prosa surge a partir de una tradición profunda y amplia de cultivo literario de la prosa latina, lengua escolar, universitaria e institucional. Los más tempranos ejemplos de prosa castellana, son obras de **carácter historiográfico**, denominados *Annales*, donde se registra todo lo que se produce en un año. Posteriormente, aunque de mismo carácter, comienzan a aparecer obras más extensas y complejas, como genealogías, relatos historiográficos relacionados con estas etc.

De este tipo de texto, el más antiguo es ***Liber regum***, es una especie de colección de pequeñas crónicas de los reinados de distintos reyes, todavía se nota mucho el influjo de los annales. A pesar de tener un título latino es en romance y hay dos versiones:

- En aragonés (finales del XII)
- En castellano (primer cuarto del siglo XIII).

Hay que subrayar que al tiempo que se desarrollan estas primeras muestras en lengua vulgar, la crónica o textos importantes se siguen componiendo en latín. Entre los años 40 y 50 del siglo XIII, por ejemplo, se datan dos obras importantísimas que constituyeron fuentes de importancia para la *Estoria de España* en castellano de Alfonso X, todavía en latín:

---

<sup>17</sup> Que no ha recibido ninguna de las órdenes religiosas y que por consiguiente no pertenece al clero.

- *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy, que redacta una historia universal según la línea historiográfica medieval, percepción cristiana según los padres de la Iglesia.
- *De rebus Hispaniae* del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, de origen navarro en Toledo de gran importancia en el entorno de Fernando III.

Otro texto de gran importancia para la evolución de la prosa romance es la ***Fazienda de ultramar*** que deriva de un texto latino del siglo XII, obra compuesta en el reinado de Fernando III (1217-1252). Es un texto curioso porque se podría incorporar al amplio sector de la historiografía, pero, en realidad, hay mucho en él de traducción de otro texto latino a lengua romance. Además, su estructura es una guía de itinerario de peregrinos a Tierra Santa, que combina descripciones geográficas con traducciones parciales de relatos históricos del Antiguo Testamento. Un aspecto llamativo es que la Biblia que ha servido de base para estas traducciones no es la latina, sino la hebrea.

Desde el siglo X hasta el XV la iglesia emitió numerosas **prohibiciones** en torno a la **traducción del texto bíblico**.

La **geografía** jugó un papel mucho menos importante que la historia en este siglo. Aun así, hay una obra de cierto interés, la ***Semejança del mundo***, compuesta en Castilla poco después de 1222. Se trata de una descripción general del mundo, también es un texto que depende muy estrechamente de dos fuentes latinas.

Hacia el final del reinado de Fernando III, que muere en 1252, comenzamos a encontrar textos que se parecen más a nuestra idea de texto literario. Nos encontramos con la aparición de dos géneros de prosa que ya no entran en el terreno de la historiografía y que son los siguientes:

- Las *Colecciones de exempla*<sup>18</sup> relatos de ejemplos moralizantes que siguen el modelo de “Las mil y una noche”, hilados entre ellos. Esta estructura, de un marco narrativo que engloba una colección de ejemplos, es un diseño que fue muy cultivado en las literaturas orientales y particularmente en la persa y en la árabe. El *Libro del conde Lucanor* también corresponde a este diseño. Los *exempla* se suelen desarrollar en un marco en el que normalmente suele haber una conversación entre un maestro y un discípulo. Por ejemplo, *Sendebat o calila e Dimna, El libro de los doce sabios*.

---

<sup>18</sup> *exempla* es plural de *exemplum*, son colecciones de ejemplos.



- Las *colecciones de sententiae*. Son colecciones de sentencias, de dichos, de proverbios...un ejemplo serían Los proverbios de Séneca, o las llamadas auctoritates aristotelis.

Estos dos géneros son dos géneros principales de lo que se da a llamar literatura **gnómica o sapiencial**.

### ALFONSO X EL SABIO (1252-1284)

Es quien impulsa la creación de un gran corpus de textos científicos, historiográficos... de muy distintas ramas. Las obras en prosa española conservadas con anterioridad a la subida al trono a Alfonso X son considerablemente inferiores en número a las compuestas en el reinado y bajo la dirección de este monarca.

El momento del tránsito entre los reinados de Fernando III y Alfonso X, hacia 1250, es cuando comienza la actividad cultural de este último, aún príncipe heredero. Se centra sobre todo en la traducción y adaptación de literatura sapiencial, que se manifiesta en los dos géneros mencionados anteriormente.

Los textos más relevantes de esta época de transición serían:

- *Libros de los doze sabios*, adscrito a las colecciones de *sententiae*, de desarrollo cuentístico.
- *Calila e Dimna* cuadra con la idea de colección de *exempla*, una adaptación y traducción de un libro árabe homónimo, que a su vez es traducción de fábulas persas de origen aún más remoto. Esta colección sigue la idea de lo que es la fábula donde los animales protagonista simbolizan vicios y virtudes. También nos da idea de cómo se configuran las colecciones: *exempla* se van enlazando en el marco de una conversación de los protagonistas.
- *Sendebat* fue encargado por un hermano de Alfonso X, el infante Fadrique de Castilla.

También para precisar la actividad cultural y literaria de Alfonso X el Sabio se han establecido, según Menéndez Pidal, dos etapas:

- 1250–1260: abarca desde su principado y recoge sus primeros textos ya comentados y otros de carácter científico, astronómico<sup>19</sup>... Preparación para algunas obras de la siguiente etapa.

---

<sup>19</sup> Alfonso X hizo textos astronómicos, como por ejemplo *Octava esfera* de 1276 donde se reconoce el trabajo de todos los traductores e interventores, por lo que encontramos la concepción de autoría y su importancia. En astronomía también importan las *Tablas alfonsíes*, hasta el siglo XV-XVI que aparece la brújula.

- 1269–1284: tras un **parón** de 9 años causado por el *Fecho del imperio*<sup>20</sup> que hizo que sus prioridades no fueran la creación literaria; Alfonso compuso en este periodo más fecundo numerosos textos, fundamentalmente sus dos grandes productos:
  - *Estoria de España y General Estoria*, trabajos para los que ya había desarrollado preliminares en el primer periodo.
  - *Siete partidas*: También es de este momento la elaboración del código legislativo más importante.

Ninguno de estos procesos se culmina del todo: la *Estoria de España* la abandona para realizar *General Estoria* que tampoco finaliza; y las *Siete partidas* quizás las más completas, jamás se promulgaron o se pusieron en vigor, pero sí fuente de derecho. En cualquier caso, las tres obras son fundamentales para Europa en la modernidad con gran influencia para los historiadores renacentistas para la remisión a hechos de época medieval o tardo-antigüedad.

Hay que hacer referencia, así mismo a la **Escuela de Traductores de Toledo**, en la que florecieron miles de obras de origen extranjero, que designa el *scriptorium* real y el de la Catedral de Toledo. Se tradujeron al latín y castellano numerosas obras. Con Alfonso X, la novedad es que la lengua meta de estas traducciones deja de ser el latín y pasa a ser al castellano, fundamentalmente.

Resulta imposible establecer una línea divisoria entre la trayectoria política y literaria de este monarca: se hallan, en efecto, inspiradas por idénticos motivos, y, por lo tanto, se entremezclan. Su obra no se lleva a cabo desde un interés cultural desinteresado, sino que también con un interés por prestigiar al rey. Aun así, en el momento en que el proyecto político se viene abajo, el literario no lo hace.

La obra que sobrevive, que se transmite etc. es justamente la que él abandona en primer lugar, ***Estoria de España***. Esta obra fue comenzada poco después de que Alfonso subiese al trono, completándose al menos en una primera versión provisional antes de su muerte. La desviación de las energías del rey y de su equipo de colaboradores hacia la tarea de la confección de una historia universal afectó seriamente a la producción de una versión última de *Estoria de España*. Se continúa y se amplía en el tiempo de su sucesor, **Sancho IV**.

---

<sup>20</sup> El trono del Sacro Imperio Romano Germano, el principal trono europeo, queda vacante después de 1266 y se plantea la cuestión de sucesión del último emperador, Conrado de Hogenstauffen. Se presentan candidatos con razones genealógicas y el más favorable, precisamente, era Alfonso X, ya que era hijo de Beatriz de Suabia, hermana del anterior emperador y sobrina de Federico II de Nápoles. Finalmente, no consigue el trono y se centra en Castilla donde comienza a haber revueltas nobiliarias.

La *Estoria de España*, como la mayoría de las extensas crónicas hispánicas medievales, se remonta a los comienzos mismos de la historia, en el presente caso hasta Moisés, continuando luego con la historia de la España prerromana y Roma, cuya historia es vista como parte integrante del horizonte histórico español. La obra, dedica la mayoría de sus páginas al acontecer histórico peninsular desde las invasiones germánicas hasta la muerte de Fernando III.

La **General Estoria** se concibió a su vez al modo de una ambiciosa historia universal desde la creación hasta el reinado de Alfonso. Nunca fue, sin embargo, completada, truncándose cuando llega a los padres de la Virgen María. Aun así, es de enorme extensión, y solo dos de sus seis partes han sido publicadas hasta la fecha. Sus **fuentes** son aún más numerosas y variadas que las de la *Estoria de España*. El predominio del material bíblico era de esperar: para las épocas en cuestión, el Antiguo Testamento representaba la mayor parte de las fuentes accesibles a Alfonso. Hay, sin embargo, algunas secciones en las que la historia profana ocupa tanto espacio o más que la sagrada.

Gran parte de la *General Estoria* semeja un repertorio de traducciones cuyos compiladores laboraron intensamente y por lo general con éxito, a fin de enlazar las diversas fuentes en el hilo de una narración coherente. Alfonso y sus colaboradores no solo traducen, sino que glosan sus préstamos, haciendo comentarios sobre el contenido, el vocabulario y las implicaciones del material.

La *General Estoria* defiende la prerrogativa del rey como legislador y ataca a los súbditos rebeldes en pasajes de tono sensiblemente personal.

En los textos de la *General Historia*, el proyecto quedó muy **incompleto**, solamente se han desarrollado los capítulos relacionados con los hechos de la biblia, por esta razón los críticos lo consideran una **biblia historial**. Intenta comprender todos los libros del antiguo testamento. No es una mera traducción de la biblia, ya que para redactarla hubo que traducir otros textos.

Alfonso el Sabio comienza su trabajo historiográfico con una historia de la Península, ***Estoria de España***<sup>21</sup>. Empieza a hablar sobre los romanos, árabes... no quiere hacer una historia relativa a sus tiempos o a la historia política de su reino sino remontarse lo más lejos posible.

---

<sup>21</sup> el término "España" que el rey utiliza no se refiere solo a Castilla sino a toda la zona peninsular: la Hispania de los romanos

¿Por qué ese intento de irse hasta tiempos tan remotos? La obra que funda la historiografía cristiana es una crónica en griego, escrita por Eusebio de Cesáreo, titulada *Cánones crónicos*. Este texto fue traducido al latín por San Jerónimo, traductor de la biblia latina, quien no se limita solo a traducir, sino que incorpora una ampliación. Esta manera de proceder, de coger al predecesor y ampliarlo, es la que irán **imitando otros historiadores** con posterioridad. Cada historiador a partir de San Jerónimo y hasta los tiempos de Alfonso el Sabio sentirá la obligación de **ampliar el trabajo de sus predecesores**. Alfonso pretende seguir este modelo y por eso se va tan lejos, hasta el principio de los tiempos.

Después, en la **General Estoria** quiere dedicarse a todo el mundo, y es que puede ser que, al intentar recopilar información para la *Estoria de España*, se topa con multitud de información universal y comienza su nueva empresa.

Las obras legales compuestas bajo la dirección del monarca revelan el mismo esfuerzo impresionante por lograr una síntesis y por preservar en el empleo de la lengua romance. Cuando subió el monarca al trono, su reino carecía de un código legal uniforme. El intento primordial de Alfonso era sobre todo el de elaborar un código único para la totalidad de su reino, que reemplazase a los fueros en vigor, logrando así una cierta uniformidad.

La obra más importante y más larga entre los tratados legales de Alfonso es las **Siete partidas** que regulan todos los aspectos de la vida nacional, vista desde su vertiente eclesiástica y profana, la ley civil criminal, explicando ampliamente la materia con que se enfrenta. Aunque las *Siete partidas* no fueron promulgadas en el reinado de Alfonso X, gozaron de una influencia más amplia y perdurable que la mayoría de sus obras, puesto que, su validez fue aceptada durante siglos y el influjo que ejercieron puede observarse aún hoy en día.

Se emplea en las *Siete Partidas* un amplio número de fuentes, entre las que destacan por su importancia las referentes a la previa legislación española (*Fuero juzgo*, *Fuero real*), el Derecho Romano, la legislación eclesiástica, y finalmente, fuentes literarias.

Se conservan dos versiones de la primera *partida*, una considerablemente más corta que la otra:

1. La más corta refleja probablemente las opiniones de Alfonso y de sus consejeros más allegados.
2. La otra, la que al fin gozó de aceptación general, se encuentra mucho más próxima al punto de vista de Sancho y de los nobles que le apoyaron.

Alfonso casi no se inventa nada, todo lo extrae de **fuentes**, casi todas **latinas**. La gracia de lo que hacen él y su equipo es como combinan, contrastan las fuentes, se trata de un trabajo serio de historiador. También considera fuentes que para nosotros se tratan de textos **literarios**, este es un rasgo de la historiografía cristiana según San Jerónimo→ la **búsqueda exhaustiva de fuentes**, intentar encontrar el mayor número posible.

La novedad de Alfonso es que la lengua término pasa a ser el castellano y deja de ser el latín. Hay que mencionar la **capacidad innovadora en el terreno del vocabulario**, ya que es muy complejo escribir sobre estos temas en una lengua que no se había desarrollado totalmente. Alfonso seleccionaba el vocabulario adaptándolo del latín. Muchas veces, cuando escribe citas en latín, Alfonso añade una **traducción** al castellano, ya que se dirige a un público que puede que no sea culto. También está previsto un público caballeresco.

El pasaje más literario puede ser el *de la carta que envió la reina Dido a Eneas*, es influido por un texto literario.

#### Época que hace de puente entre la obra de Alfonso y Don Juan Manuel<sup>22</sup>

Tras el reinado de Alfonso X, sube al poder **Sancho IV (1284-1295)**, como periodo de transición hacia el reinado de Fernando IV. En la literatura medieval no podemos subdividir las obras por reinados, pero sí que los reinados influyeron mucho en la producción de las mismas, aun así, la mayor influencia vino por parte del **clero**.

El reinado de Sancho IV comienza con una situación **escabrosa**, ya que destrona a su padre Alfonso X. Viene de un conflicto sucesorio que había estallado antes y al final es Sancho IV quien, con un apoyo noble importante sube al poder. Este se casa con María de Molina, quien tiene un papel importante en la política de esta época. Su matrimonio fue problemático porque eran primos, y fue considerado nulo por la iglesia. De este modo, vemos que hay una crisis política en la época, que teóricamente se consigue solucionar porque al final el papa dicta una bula que permite el casamiento, aunque se ha descubierto que era una falsificación fabricada en Castilla. Sancho y María tienen un hijo, Fernando IV, considerado bastardo. Cuando este muere en 1312, deja a su hijo joven como sucesor, **Alfonso XI**, y María de Molina será otra vez regente, ocupándose de su minoría de edad.

A esta época la han llamado la época del **molinismo**, porque se identifica con la figura de María de Molina. No todos los críticos están de acuerdo con ello, pero es innegable que tuvo un papel muy importante.

---

<sup>22</sup> Reyes que suceden a Alfonso X: Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI.

En la etapa del reinado de **Sancho IV y del molinismo**, hay un giro hacia la occidentalización y cristianización, se produce un **acercamiento a la ortodoxia cristiana** y abandono de estudios semíticos, característicos de la corte Alfonsina. Se homologa Castilla con otros reinos europeos, suavizando la diferencia con el resto de coronas, en lo que vemos intereses políticos para con la Iglesia que le había abogado en poder. Al mismo tiempo, esto supone un cierto empobrecimiento.

Hay una redacción de *las partidas* en la época de Sancho IV, se prolonga la *Estoria de España*, es decir, no se rompe por completo la tradición.

### DON JUAN MANUEL

Es un personaje que incorpora de su personalidad el **orgullo por su linaje**. Lo que quería era enseñar a sus descendientes que uno debe de estar intensamente preocupado por la salvación de su alma, pero manteniéndose en su estatus socio-económico.

Se inicia como escritor a los 30 años, la etapa más creativa de su obra, aquella en la que produce la mayoría de sus obras, es la de la década que va de 1317-1337/40, se dedica a escribir con mucho ímpetu entre otras cosas porque es una época en la que está enfrentado a muerte con el rey Alfonso XI, rey de muchísimo carácter. Se pasa la vida en sus posesiones huyendo del rey. Después de esta etapa llega una reconciliación forzada entre los dos.

Los dos rasgos más salientes de su vida se hallan plenamente reflejados en sus obras:

- La devoción a la orden de los dominicos.
- Su obsesiva y consciente ambición.

La **primera obra** de Don Juan Manuel es una crónica abreviada, una abreviación de la *Estoria e España* de Alfonso el Sabio, donde deja muy claro el magisterio intelectual que deja Alfonso en Don Juan Manuel.

Después, escribe varios libros: *Libro del cavallero et del escudero*, *Libro de los estados* (más ambicioso desde el punto de vista político), *El conde Lucanor*, *libro infinido*, *libro de las tres razones*, *el Tratado de la Asunción...*

## EL LIBRO DEL CONDE LUCANOR

El libro consta en su parte principal de 51 *exempla* encuadrados en el marco mencionado anteriormente de un **maestro que instruye a su discípulo**: plantea Lucanor a su tutor Patronio un determinado problema, y este comienza narrando un cuento del que hace derivar la solución al caso para que Don Juan Manuel mismo, por su parte, resuma luego la moraleja en un pareado de ínfima calidad. Lucanor y Patronio, figura de discípulo y maestro, son un **desdoblamiento** de él mismo, nos muestra sus aspiraciones a maestro. Hay dos rasgos (aparte de los mencionados pareados) que hacen de la obra un caso **insólito** entre las colecciones de *exempla*: de la leyenda que actúa a modo de marco surge una tendencia generalizadora. En segundo lugar, no se limita exclusivamente a resumir cada una de las lecciones morales contenidas, sino que aparece como uno más de los personajes, introducido en 3ª persona: “Et quando don Johan falló este exiemplo, tóvolo por bueno [...]”. Con esta aparición del autor dentro de la obra, la impresión de egocentrismo que nos ofrece corresponde a su afán de reputación literaria y a las frecuentes referencias y citas explícitas de sus propias obras.

Los *exempla* del *Conde Lucanor* provienen de varias fuentes. Muchos son de origen oriental; otros, en cambio, los toma de tradiciones históricas hispánicas, cristianas y árabes a la vez, de las cruzadas, de Esopo, y finalmente de la tradición eclesiástica.

El *Conde Lucanor* finaliza con cuatro secciones reducidas, la mayoría de las cuales caen dentro de la corriente de la literatura gnómica, sirviéndose de *sententiae* para expresar parecido contenido moral al que se halla expresado en los *exempla* del libro. Casi todas estas *sententiae* son de origen culto.

El libro es de **estructura sumamente compleja**, consta de cinco partes, a parte del famoso anteproyecto y prólogo.

- La primera parte es el llamado *Libro de los ejemplos* que como bien hemos dicho es una colección de 51 ejemplos.
- La segunda parte es el libro de los proverbios que se prolonga en una tercera y cuarta parte. Hay una mayor complejidad sintáctica en cada una de ellas.
- La quinta parte es un tratado de doctrina religiosa, culmina todas las enseñanzas jurídicas morales...

Esta estructura no es un mero descubrimiento, obedece a las **intenciones** del autor:

- Las partes 1-4 se dedican a asuntos **temporales**.
- La quinta a asuntos **trascendentales**; la salvación del alma. Es la culminación.

La disposición de estas es **jerárquica**, como en el arte gótico, lo menos importante está menos cerca del suelo, y lo más importante más cerca del suelo. El libro se concibe como un **movimiento ascendente para la salvación del alma** en el estado, estatus.

El libro primero y segundo utilizan un estilo más simple, y las tres partes del libro de los proverbios utilizan un estilo más oscuro que obedece al prestigio de la abreviación.

En general se puede advertir que las cuatro partes iniciales hablan del mundo y la quinta de Dios.

*El Conde Lucanor. Estructura general de la obra*

