

LITERATURA ESPAÑOLA: TEXTOS MEDIEVALES

Maria Gonzalez Aguirre
3º filología hispánica
1º cuatrimestre

TEMA 1: *EL LIBRO DEL BUEN AMOR*

1. Contexto histórico
2. Autor
3. Historia textual
4. Métrica
5. Descripción básica de la estructura del libro
6. Texto de la obra
7. Fuentes

TEMA 1: EL LIBRO DE BUEN AMOR

A. CONTEXTO HISTÓRICO

El *Libro de buen amor* se suele fechar entre 1330-43, aunque también hay quien considera que la fecha más prudente es el segundo cuarto del siglo XIV. Aun así, estas son las fechas que nos comunican dos de los tres manuscritos que conservan la obra. En este punto surge la duda de si eso significa que hay dos redacciones o si una es la copia de la otra.

Las fechas mencionadas nos sitúan en el reinado de Alfonso XI, el monarca con el que estuvo enfrentado don Juan Manuel. El reinado de este hombre fue bastante amplio: 1312-50 (un reinado largo en la época medieval). Aun así, no muere como un hombre excesivamente mayor, sino como consecuencia de la epidemia de peste de 1348 que afectó a toda Europa. Con la muerte de este rey asciende al trono Pedro I (reinado: 1350-69).

La época de este rey es importante porque hasta él había reinado en Castilla una sola dinastía: Borgoña. Lo que sucede es que el reinado de Pedro I termina con una Guerra Civil (1366-69), lo que supone el ascenso al trono de Enrique II (reinado: 1369-79), monarca que inaugura otra dinastía, Trastámara, ya que era medio-hermano de Pedro I (tenían el mismo padre, pero distinta madre).

Esta es una situación típica y muy peligrosa en la Edad Media porque ambos hermanos tienen objetivos políticos y en torno a ellos se acaban formando partidos políticos. La guerra entre los dos hermanos es un fenómeno castellano, pero hay que verlo en el contexto internacional de la época: la Guerra de los Cien años, la cual dura más de 100 años y enfrenta Francia e Inglaterra (pero tiene repercusiones en toda Europa). La situación sería la siguiente: los ingleses son aliados de Pedro I y los franceses apoyan a Enrique II.

Por este tema de los bandos, el acceso de Enrique II al trono trae una renovación de gran parte de la nobleza, puesto que los que han apoyado a Pedro I son laminados. Enrique II renueva la nobleza promoviendo hombres que antes pertenecían a la pequeña nobleza y contribuyen a los esfuerzos de guerra y se ven recompensados de alguna manera. Diríamos que es una época de cambio en la nobleza castellana.

Sustituye a Enrique II Juan I (reinado: 1379-90). Esta es una época marcada por el conflicto entre Castilla y Portugal porque Juan I se considera con derechos en el trono portugués. Además, uno de los hechos fundamentales en este período sería la batalla de Aljubarrota (1385), una gran derrota de las tropas castellanas a manos de portugueses e ingleses. Este es el momento de la consolidación de la nueva dinastía en Portugal.

Después viene Enrique III (reinado: 1390-1407). Este reinado es el de la verdadera consolidación de la dinastía Trastámara. Sabemos esto porque tenemos documentación de cómo se organizaba la corte (empieza una monarquía en aparato) y un pacto que permite superar en parte la fractura de la Guerra Civil. El pacto fue entre Juan I y Juan de Gante (hermano del rey de Inglaterra), quienes acuerdan que sus hijos se casarán entre sí: Enrique III y Catalina de Lancaster. Por lo tanto, contraen matrimonio una nieta de Pedro I y un nieto de Enrique II, por lo que regresan a la corte muchos nobles que apoyaban a Pedro I.

Años más tarde, Catalina de Lancaster queda viuda como madre de Juan II, un niño de 22 meses, por lo que gobiernan el reino Catalina de Lancaster y el hermano de Enrique III, Fernando de Antequera.

En 1412 Fernando de Antequera se proclamó rey de Aragón, puesto que en 1410 fallece Martín y en 1411 Martín I, su heredero. Con el trono Aragonés vacante, había que buscar un heredero. La solución es organizar el Compromiso de Caspe, una reunión de compromisarios donde cada uno proponía candidatos y negociaban entre ellos para decidir quién sería el elegido. Al final eligen a Fernando de Antequera por una razón dinástica: Enrique III y Fernando de Antequera eran hijos de una princesa aragonesa, por lo que era el candidato más legítimo. Aun así, lo hubiera tenido mucho más difícil sin todo el apoyo militar.

Fernando de Antequera vive hasta 1416, por lo que su reinado fue bastante corto. Los primeros dos años se los pasa pacificando su reino y en el resto de años que está en la regencia de ambos tronos (trono aragonés y castellano) construye una serie de alianzas, de tal manera que a finales del siglo XV en todos los tronos de la Península habrá descendientes directos suyos.

A Juan II le sucede Enrique IV (reinado: 1454-74). Después, como consecuencia de un conflicto político, viene Isabel de Castilla (reinado: 1474-1504), conocida como Isabel la Católica.

B. AUTOR

El autor de la obra es todavía un misterio. Aunque nos encontremos con un “yo” en todo el libro, podríamos decir que este es un personaje que tiene muchas facetas y que fue creado por un autor, el cual no se rebela a sí mismo en ningún momento. Este autor se ha dado a conocer con un nombre bastante común: Juan Ruiz (nombre muy común en la Castilla de la época), por lo que no sabemos si es su nombre real o un nombre de la ficción. Asimismo, en la documentación contrastada, no aparece nada que indique la existencia de un tal Juan Ruiz arcipreste de Hita.

Francisco Javier Hernández encontró un documento en el cual aparecen una serie de firmantes, entre otros *Johannes Roderici archipresbitero de Fita* (Juan Ruiz arcipreste de Hita). Sin embargo, hay un problema: es un traslado, es decir, es una copia de un documento muy anterior. Además, en el siglo XV el *Libro de buen amor* era muy conocido, por lo que puede ser que alguien tuviera la tentación de hacer la gracia de poner como firmante de un documento a un personaje famoso del siglo anterior.

Hasta que no aparezca el original del siglo XIV no podemos decir con seguridad que Juan Ruiz arcipreste de Hita existió de verdad. Y aun teniendo ese documento no lo podríamos afirmar con seguridad porque no sabríamos si es real o un simple pseudónimo literario.

Lo que sí sabemos es que probablemente fue un clérigo culto que dominaba el latín y que había estudiado en la universidad (probablemente fuera de la Península). Se puede suponer que estudió Derecho porque maneja muy bien la terminología de este ámbito. Si es así, tal vez fue estudiante en la Universidad de Bolonia, la más prestigiosa para estudios de Derecho. Aun así, no podemos asegurar nada.

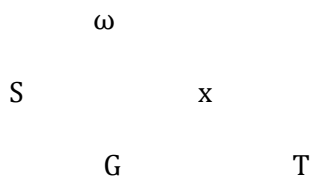
C. HISTORIA TEXTUAL

1. S (Salamanca): se conserva el códice en la Universidad de Salamanca.
2. G (Gayoso): uno de sus propietarios.
3. T: Perteneció a la biblioteca de la catedral de Toledo.

De los tres el más antiguo es G (1389), ya que T y S son los dos del siglo XV (T principios del siglo XV y S más o menos 1415). Aun así, S es el manuscrito más fiable porque conocemos el nombre del copista: Alfonso de Paradinas, un miembro del colegio de la Universidad de Salamanca. Tiene una intervención relativamente importante porque añade unos epígrafes que dividen la obra, con lo cual su trabajo de copia nos permite acceder a una lectura del siglo XV del *Libro de buen amor*.

Este es uno de tantos casos de cierta distancia temporal entre la creación de la obra y los testimonios disponibles de ella, lo cual es indicio de que el libro siguió teniendo lectores y fama durante el siglo XV. También hay citas y referencias indirectas en autores del siglo XV que demuestran lo mencionado. Por otra parte, sabemos que una buena parte del libro circuló traducido al portugués, por lo que también fue transmitido al reino vecino. Aun así, sobre este tipo de indicios se pueden crear pocas generalidades.

En cuanto a la relación entre los tres manuscritos, algunos creen que es el reflejo de dos redacciones distintas, pero, según Alejandro Blecua, las variantes entre unos y otros no permiten afirmar tal existencia. Los que creen que hay una redacción suponen el siguiente árbol genealógico o stemma:



Algunas variantes interesantes:

- En el manuscrito G no nos ha llegado nada.
- En el manuscrito S aparece que es de 1381 (=1343) y en el manuscrito T encontramos 1368 (=1330).
 - En S encontramos “fue conpuesto el romançe”, mientras que en T tenemos “fue acabado este libro”. Parece que S alude a la creación del libro y T es mucho más ambiguo.
 - Con respecto al sustantivo, la palabra “romançe” es equivalente al relato, la historia, y “libro”, en cambio, alude al objeto material.

En conclusión, el *Libro de buen amor* fue compuesto entre 1330-1343 y que las dos expresiones parecen aludir a la tarea de creación.

Otra ambigüedad viene dada por la cuestión del autor, un tal Juan Ruiz Arcipreste de Hita. Lo que se ha sabido no es nada concluyente porque el documento donde aparece el nombre del autor es una copia del siglo XV de un documento anterior, por lo que puede ser una especie de falsificación o broma.

El interés por el autor se explica bien porque en el libro aparece constantemente un YO poético multiforme que asume bastantes papeles, pero que es un YO ejemplar, es decir, se pone de ejemplo del género humano y de muchas historias moralizantes (los relatos se ponen en primera persona para que la moralización sea más impactante). Por lo tanto, pocas veces se puede aceptar que detrás de ese YO hay un relato personal, ya que son mayormente fábulas antiguas.

En todo caso, el YO es un personaje muy caracterizado, con un sentido del humor peculiar y con la capacidad de dominar al lector (hacerle caer en las trampas, manejarlo como él quiere...). Es un YO ejemplar, pero muy movedizo, que actúa como narrador, moralista, poeta, protagonista o narrador externo de las historias que cuenta y que a veces se disfraza de otros personajes de la historia.

Cuando se presume de poeta nos muestra un repertorio de sus composiciones líricas que nos ha llegado incompleto, puesto que a lo largo del libro se anuncian cantigas que luego no vienen. Esto puede ser porque nunca han sido escritos o porque han sido censurados. Aun así, no se ha barrido toda la poesía, sea erótica o doctrinalmente peligrosa.

D. MÉTRICA

Una de las finalidades del *Libro de buen amor* es servir de muestrario de poesía. Diríamos que, por un lado, el libro es una narración que discurre en su mayor parte en metros de Cuaderna vía y, por otra parte, es una serie de formas líricas distintas que fueron más de los que hoy tenemos. A la vista de esto conocemos que Juan Ruiz fue un poeta que conocía muy bien la Cuaderna vía porque en muchos aspectos este tipo de verso es la máxima expresión de la poesía del siglo XIV y XV.

No obstante, Juan Ruiz maneja la métrica de la Cuaderna vía de una forma mucho más suelta y libre que sus predecesores. Por ejemplo, no es tan estricto en la regularidad isosilábica. Además, para demostrar todo esto tenemos los recursos métricos: utiliza la sinalefa o dialefa cuando sus predecesores la consideraban un fallo, entre otros muchos recursos. Esto hace que la métrica del libro sea complicada en algunos casos. En otros casos, en cambio, se basa en la prosodia latina, como cuando utiliza la diéresis (crüel, fiel...).

En cuanto a las rimas, una de las características del Mester de Clerecía son las rimas consonantes en los 4 versos. En Juan Ruiz encontramos de vez en cuando alguna asonancia porque se concede esa pequeña libertad, pero esto no quita el hecho de que es un artista con muchísimas fuentes. Asimismo, es un extraordinario amante de las rimas ricas (rimas difíciles). En ese sentido el *Libro de buen amor* también es el culmen del arte versificatorio del Mester de Clerecía.

E. DESCRIPCIÓN BÁSICA DE LA ESTRUCTURA DEL LIBRO

I. Preliminares

(1-10) Oración. Prólogo en verso

(11-19) Prólogo en prosa (sermón)

(20-43) Gozos de Santa María

(44-70) Ejemplo de griegos y romanos

(71-76) De cómo segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fembras

- II. Relato en forma autobiográfica. Un arcipreste (de lugar innominado) cuenta el proceso de sus amores: sucesión de casos amorosos.
- (77-104) Una mensajera → requiere a una dueña cuerda que primero acepta y luego le rechaza
 - (105-122) Un mensajero. Panadera Cruz. (115-120) Troba cazurra
 - (123-165) Episodio de astrología
 - (166-180) Dama recatada – *sembré avena loca ribera de Henares* [170b]
- III. (181-575) Pelea con don Amor: Sobre los pecados capitales (423-575) *Ars amandi*.
- IV. Prosiguen los casos amorosos. Adaptación del *Pamphilus*, comedia elegíaca.
- (576-909) Castigos de Venus. Episodio de don Melón y doña Endrina. Trotaconventos. Adaptación del *Pamphilus*.
 - (910-944) Joven dueña que acaba muriendo, conquistada gracias a Trotaconventos.
- V. Aventuras en la sierra. Todas las aventuras suceden en las sierras del centro de la Península. Allí, el arcipreste vive una serie de aventuras con unas serranas. La finalidad fundamental de esta serie de episodios es la parodia.
- (945-950) Preliminar
 - (951-971) La Chata
 - (972-992) Gadea de Ríofrío
 - (993-1005) Menga Llorente
 - (1022-1042) Alda
 - (1043-1067) Cantigas marianas (¿Sta María del Vado?)
- VI. Cuaresma. El autor aprovecha para hacer una parodia épica. El relato tiene como referente tradiciones populares carnavalescas y la poesía épica.
- (1068-1224) Combate entre don Carnal y doña Cuaresma.
 - (1225-1314) El triunfo de don Amor
- VII. Reparición de Trotaconventos. Otra sucesión de historias amorosas.
- (1315-1320) Episodio de la viuda lozana.
 - (1321-1331) Episodio de la que le deja casarse con otro
 - (1332-1507) Doña Garoza

(1485-1491) De las figuras del arcipreste. Es un retrato físico del arcipreste. Lo que la vieja pinta es el retrato del hombre sensual según los estudios de la época.

(1508-1512) La mora

(1512-1520) Los *estormentos*. La muerte de Trotaconventos.

(1520-1578) Planto por Trotaconventos

(1579-1605) Las armas del cristiano

(1606-1617) Elogio de las dueñas chicas

(1618-1625) Don Hurón, nuevo mensajero. Doña Fulana. Este capítulo nos enseña que es una historia circular porque el arcipreste comete un error que ya ha cometido anteriormente.

VIII. (1626-1634) Epílogo. Explicit. La sección final es la que da mejor idea de que el *Libro de buen amor* es una conglomeración de muchas cosas, temas.

(1635-1689) Gozos de Santa María. Cantigas marianas

De cómo los escolares demandan por Dios

Cantigas marianas

Cantar contra Ventura

(1690-1709) Cántica de los Clérigos de Talavera

(1710-1728) Cantares de ciegos

F. TEXTO DE LA OBRA

El texto comienza en Cuaderna vía con una invocación a los judíos. Nos encontramos con uno de esos epígrafes que en unos casos parece que es obra suya. Pero los epígrafes están en tercera persona, por lo que no parece escrito por el arcipreste. Como hemos dicho, empieza con una invocación en forma de oración, imitando una oración que se decía para encomendar el cuerpo de los moribundos a Dios.

No sabemos si la prisión de la que habla el arcipreste es real o no. No se sabe si significa que está estancado con el libro o en realidad pudo haber estado encarcelado por delitos cometidos. La construcción de la oración depende de la evocación de pasajes de la Biblia donde se dice que la gracia divina salvó a los hombres de una catástrofe.

Tras esta invocación religiosa inicial, viene el prólogo en prosa, un artefacto impresionante porque es un sermón compuesto según las recetas propias sermonísticas. Entre los sermones medievales existen dos tipos: de *divisio intra* y de *divisio extra*.

Los de *divisio intra* son aquellos en que la materia se va dividiendo por medio de alusiones a pasajes y citas que concuerdan con el tema del sermón. Los de *divisio extra*, en cambio, son sermones en los que la estructura se va desgranando recurriendo a anécdotas e historias que no tienen por qué concordar con el tema del sermón. Estas últimas sirven para establecer la estructura de las predicaciones populares. El *Libro de buen amor* empieza con un sermón de *divisio extra* pero predicado en castellano, siguiendo las recetas sermonísticas más complicadas. El tema del sermón suelen ser unos versículos de los evangelios del año marcado, normalmente cogido del evangelio hecho ese día.

Él divide el tema del libro en tres apartados (*divisio extra*) y a partir de la *divisio* va conectando unos textos con otros. Podríamos decir que este es un juego de *divisio intra*. A partir de determinado momento no solo une citas bíblicas y pasajes bíblicos, sino que incluye citas profanas, como por ejemplo *Disticha Catonis*. Este fue un texto muy difundido como libro de texto para aprender latín. Además, es un texto que vale para paganos y cristianos, por lo que es muy interesante desde el punto de vista moral. Es una enseñanza que se pretende hacer llegar mostrando buenos y malos ejemplos.

Podemos ver, asimismo, el talante de Juan Ruiz: estar quedándose con el lector, de manera que este no sabe si le habla en serio o en broma. Y cuando habla en broma, dice que lo hace para que el lector piense por sí mismo.

El sermón da un quiebro y, después de estar suministrándonos doctrinas ortodoxas, el autor dice que su sermón también puede valer para aquellos que pretendan pecar porque eso también es humano. Parece una burla y es indudable que el pasaje está lleno de humor, pero deja claro que su libro se dirige a todo el mundo, es decir, busca un público total. Esto es ironía porque el medio elegido para hacer llegar el mensaje es un sermón en su forma culta. Justifica este hecho en un argumento didáctico casi tópico: poner delante de un lector ejemplos malos que deben servirle para prevenirse.

Tras esto, el arcipreste hace por primera vez una declaración de otra de sus finalidades: dar una lección de arte poética y probablemente de composición musical, ya que Juan Ruiz debía ser buen músico.

El sermón termina con una invocación bastante ortodoxa en la que aparece una cita de un texto jurídico. Viene a continuación una nueva invocación a la divinidad para que le de fuerzas al autor para poder llevar a cabo sus pretensiones. Aquí aparece por primera vez el título de la obra, el cual quiere decir “un libro hecho con buen propósito y buena intención”. Pero el propósito mixto también está presente al final, es decir, que sea útil para los cuerpos y las almas.

Hay una invocación al público, muy parecida a la que hacían los juglares. Seguidamente el autor se nos presenta como Juan Ruiz Arcipreste de Hita.

Los gozos de Santa María son las primeras muestras de las trovas y, a su vez, las primeras muestras de sus habilidades líricas. Hay que tener en cuenta que en esa época la poesía lírica se escribía en gallego-portugués, por lo que estos versos son toda una innovación, ya que están escritos en castellano. Además, nos proporciona una primera muestra de cómo Juan Ruiz intercala los versos líricos en el libro. Es probable que en muchos casos la eliminación se deba a censura o porque no fueron escritos nunca. También utiliza imágenes y metáforas que no son frecuentes en la poesía amorosa, sino que son frecuentes en una poesía religiosa y latina.

Tras los gozos, cuando retoma el relato en Cuaderna vía, nos encontramos con la primera anécdota, que comienza con una cita de autoridad (cita de algún filósofo famoso). El traslado de los conocimientos de Grecia a Roma se llamó *traslatio studii*. Hay otra forma similar, en cierto modo paralelo, llamado *traslatio imperii*. En el último caso no estaba claro que los griegos pasaran sus conocimientos a los romanos. Lo que nos viene a relatar Juan Ruiz en esta anécdota es la idea del *traslatio studii*: de cómo los griegos aceptaron que los romanos utilizaran sus leyes. Nos cuenta una *disputatio* universitaria: en las universidades medievales había muchas vías de transmitir el saber, la más popular la *lectio*; *disputatio* solía ser un debate en público entre dos profesores y cada uno de ellos exponía su tesis, se utilizaba en la enseñanza de la retórica y la dialéctica.

Juan Ruiz nos cuenta que los romanos no tenían leyes, mientras que los griegos sí. Los primeros piden las leyes a los griegos, pero estos dicen que no. Al final deciden hacer la disputa mediante señas, no palabras, puesto que antes tenían la costumbre de acompañar las palabras con gestos determinados. Un romano les dice que cojan un rústico cualquiera para disputar con el sabio griego. Al final, los griegos dicen que los romanos se merecen las leyes y se las conceden. Típicamente ruiziano: ha empezado con palabras de autoridad y después de una mala anécdota... Por una parte, tenemos la idea de que no hay malas palabras sino malas interpretaciones. Todo esto de los griegos y romanos es un chiste inventado en el ámbito universitario medieval. Más adelante vemos que el yo ha cambiado: hasta ahora estaba hablando como narrador, pero ahora es el libro quien habla, pariente de todos los instrumentos.

Seguidamente se enuncia una tesis filosófica que sería francamente censurada en el medio universitario medieval. Esto es una de las tesis centrales de lo que en la época se llamó aristotelismo heterodoxo.

La universidad de los siglos XIII-XIV estuvo embarcada en una persecución del averroísmo (una de las manifestaciones del aristotelismo heterodoxo), esencialmente una disputa que afecta a las ciencias de la naturaleza, filosofía, teología, religión... De hecho, se llamó averroísmo a la doctrina de la doble verdad que viene a decir que existen dos verdades: la de la teología y la de la ciencia. Esta noción está en ciertos intérpretes occidentales de Averroes. Este es el germen que permite la creación de la ciencia moderna.

Los filósofos averroístas dicen que la teología establece que las cosas son verdad, pero ellos dicen que determinadas ideas no responden a cómo funcionan las cosas en el universo (ej: la tierra no es plana). Las dos cosas se concilian porque hay dos verdades: la ciencia demuestra algunas y otras las tenemos que comprobar empíricamente.

Juan Ruiz no va exactamente por este lado, sino que se centra en otro punto. Aristóteles decía que el mundo se mueve en dos motivos: por mantenerse y por perpetuarse. Utiliza el rasgo de la credibilidad absoluta de la Edad Media para sus fines. El personaje que ha empezado moralizando se pone de ejemplo de hombre de mal seso. Así, el narrador se ha convertido en protagonista. Dice que para saber lo que es el bien y el mal, primero hay que saber lo que es el mal.

Después empiezan las historias amorosas. La dueña que rechaza es cuerda, por lo que ve las intenciones del propio arcipreste y se da cuenta de que no le conviene.

Como hemos dicho, hay un narrador protagonista que cambia de forma, esto es, es multiforme: poeta de tema mariano, contador de historias y moralista. Este se dispone a contarnos que ha sido víctima de lo sucedido y no duda en ponerse en ridículo cuando es necesario porque se trata de mostrar lo erróneo de las ideas sobre el mundo, amor...

Al hilo del relato autobiográfico van apareciendo una serie de personajes: mensajera, dama cuerda, mensajero...

Cita bíblica: se evoca el libro de Salomón. El narrador protagonista empieza a reflexionar sobre que él siempre ha intentado ser cortés con las damas. Por lo tanto, el arcipreste se nos presenta como alguien que asume la idea del amor cortés y también aparece esa posición idealizadora de la dama, propia de la poesía cortesana. Después aprovecha para evocar la doctrina eclesiástica sobre las buenas propiedades de las mujeres. Se apoya en un argumento pro femenino. Hay que tener en cuenta que en esta época muchos están intentando hacer pensar que la mujer es menor al hombre, pero Juan Ruiz dice que si es así, Dios no la hubiera creado.

Más adelante hay una degradación del yo: el arcipreste se ha visto engañado y se siente como un necio por haber caído en esa trampa.

Vemos que primero nos da muestra de sus habilidades como poeta religioso y después como poeta cazurro, es decir, como poeta más bajo. Refleja de manera bastante metafórica lo que para él acabaría siendo una traición/fracaso.

En este punto aparece la panadera. Este oficio se asociaba mucho con la mala vida (los oficios manuales por regla general), pero sobre todo las panaderas, ya que solían andar por los molinos, lugares de encuentros nocturnos. La panadera se llama Cruz y el poeta dice que se santiguaba cada vez que la veía. Este tipo de humor es un poco descacharrante, muy propio de clérigos y universitarios de la época. En el libro hay otras del estilo de esto.

A continuación viene una burla de la astrología. De alguna manera el narrador protagonista empieza a pensar si no es su destino fracasar en todos sus intentos amorosos. Se burla de una manera ambigua de los juicios astrológicos. Estos se creían en la época, tanto por letrados como por el pueblo llano. La manera de burla es ambigua porque se nos cuenta la historia de un príncipe. Los astrólogos vaticinan cada uno una cosa distinta acerca de su futuro (su muerte) y luego todos se cumplen.

Tras este relato, vuelve a hacer una digresión a propósito del amor, donde incide en los tópicos cortesés. Más adelante, hay un verso en el que se define bien el carácter del protagonista. Reconoce que algunas de sus acciones amorosas no tienen ningún éxito: dice que todo aquello que tiene que ver con los amoríos es gustoso, aunque no siempre tiene éxito. En las estrofas siguientes hace un elogio al amor porque el que sirve a las mujeres tiene muchas características positivas (ej: el hombre que es rudo se vuelve sutil, el hombre que es cobarde le vuelve valiente, al joven le hace mantenerse joven y al viejo hace ser joven...). Todo sigue esta misma línea. No obstante, también nos encontramos con alguna visión contraria. Dice que el amor va siempre ligado a una u otra forma de engaño.

Luego viene otra historia amorosa. El arcipreste vuelve a intentar obtener el amor de una dama recatada, una mujer que es un lechado de virtudes físicas y psicológicas. Esta vez pretende seducirla, no a través de un mensajero, sino enviándole mensajes espirituales: sus poemas; esto es, intenta seducirla con su ingenio. Pero con versos no hay manera de conquistar a una dueña de este tipo. El arcipreste subraya que fue un error no intentar seducir a esta dama haciéndole regalos materiales. Las cantigas con las que intenta seducir a la dama no aparecen (puede que nunca las escribiera, pero seguramente fueron censuradas por ser poemas de amor profanas).

Se resigna y aprovecha para evocar una fábula animalística. Él mismo se aplica la enseñanza de una fábula. Esta sería la primera de las numerosas fábulas animalísticas. En estas fábulas los animales se comportan como personas, mostrando diferentes virtudes. A veces su evocación sirve para recordar refranes o proverbios que sintetizan las moralejas de estos refranes.

Después de esta terrible decepción aparece la primera figura alegórica, don Amor. Esta figura es bastante curiosa porque aparece representada como un hombre alto, fuerte y poderoso y no como la imagen que tenemos nosotros: flechas, niño... El arcipreste se muestra rebelde y protestón contra don Amor, con reproches dirigidos a este. Muchos de los argumentos que utiliza son de tradición moralista y eclesiástica. Se nota que está muy frustrado por los tres intentos fallidos.

Con eso nos deslizamos a la literatura de tipo ovidiano. Hasta aquí el autor ha manejado fuentes diversas y de aquí en adelante, aunque seguiremos encontrándonos con diversas fuentes, hay un referente fundamental: las obras amorosas de Ovidio o una serie de textos compuestos en época medieval que imitan a Ovidio e intentan prolongar esa tradición de las obras amorosas de Ovidio. Estas obras son fundamentalmente tres: *Amores*, *Remedios contra el amor* y *Ars amandi*. Toda esta sección de la pelea con don Amor están inspirados en el *Ars amandi*.

Tras este adoctrinamiento por parte de don Amor, el arcipreste vuelve al camino de las pretensiones amorosas. Ahí surge la adaptación del *Pamphilus*, una comedia elegíaca latina¹.

La adaptación del *Pamphilus*, una comedia elegíaca latina, es una de las más logradas imitaciones de la poesía de Ovidio, hasta el punto de que hasta el siglo XV no se demostró que no era un poema de Ovidio. Es un texto, que a pesar de su carácter jocoso y didáctico, circuló mucho por Europa. Alcanzó mucha fama y hay que tomarlo en consideración como uno de los eslabones que lleva a la recuperación del teatro antiguo en Occidente porque era una obra que se representaba. No sabemos si llegó a ser así, si no es como lectura pública, quizá por un lector que hacía distintas voces o diferentes lectores.

La adaptación del *Pamphilus* es una traducción como se entendía en la Edad Media, es decir, en realidad es un uso libre del texto. En principio, la facilidad que tiene Juan Ruiz es que dispone de más espacio. Además, coge 4 versos y los convierte en 4, es decir, juega mucho con los versos. Estas son muestras de creación poética, pero también trabajos de retórica. Juan Ruiz convierte todo esto en una amplificación retórica máxima. El autor hace

¹ Insertar texto a continuación: *Traducción-adaptación del Pamphilus*

absolutamente lo que quiere con sus fuentes porque sabe que es un gran poeta. Estos ejercicios de amplificación los hace sabiendo cuándo amplificar, cuándo concentrar o cuándo traducir literalmente. Vemos así la capacidad de manejar un texto de diferentes niveles.

Una de las canteras de materiales para Juan Ruiz fue la poesía goliárdica. Los goliardos son unos poetas a los que se atribuía la pertenencia a una cofradía de un gigante llamado Goliat. Son un conjunto de poetas universitarios del siglo XI-XII a los que en latín se suele llamar *clerici vagantes*. Estos poetas son en general profesores y estudiantes universitarios de Inglaterra, Flandes, Francia, Alemania, el norte de Italia, que escriben su poesía principalmente en latín, aunque conservamos algunos poemas escritos en alemán, por ejemplo. Incluso se alternan los dos idiomas (alemán y latín). Se les llama *vagantes* porque solían viajar por distintas ciudades universitarias de Europa.

Algunos llegaron a ocupar altísimos cargos eclesiásticos, pero normalmente sus poemas eran de tema profano. Todos ellos tienen una formación en gramática y retórica latina. Por eso, se podría decir que son casi la aristocracia latina del medievo.

Sus composiciones, que tienen un perfil humano parecido al de Juan Ruiz, están recogidas en varias compilaciones, la más antigua las *Carmina cantabrigensia*, es decir, poemas de Cambridge; el nombre viene de la biblioteca de su ubicación. Otra compilación importante se llama *Carmina rivicullensia* (Ripoll). Cabe destacar que los poetas no son necesariamente de la zona en que se han encontrado los poemas. La compilación más famosa: *Carmina burana*. Aquí encontramos poemas en alemán aparte de en latín. De muchos de los poemas que aparecen en esta última compilación ha sobrevivido la música con la que se cantaban, de la que se han hecho interpretaciones diversas y variadas.

Como vemos, Juan Ruiz maneja varias fuentes en general, aunque en algunas partes se ha apuntado hacia fuentes concretas. Esto tiene que ver con el carácter de repertorio que tiene el libro. Juan Ruiz conoce géneros distintos de textos y les rinde homenaje, unas veces siguiendo al pie de la letra la fuente y otras tomándose un poco de libertad.

Centrándonos en las fuentes goliárdicas, podemos observar cómo Juan Ruiz parodia las horas canónicas (horas en que los monjes rezan) en el libro. No obstante, el fragmento es bastante difícil de seguir porque está salpicado de citas de rezos o cantos que se cantaban a cada una de las horas. Con esto el autor busca un doble sentido: el que es y otro normalmente de carácter sexual. Es un texto difícil porque para entenderlo hay que tener cierto conocimiento sobre lo que puede significar la oración y lo que el autor quiere decir con ello.

Es un poema muy típicamente juglaresco en cuanto a su construcción. Juan Ruiz intenta hacer en castellano lo que muchos poetas goliardos hicieron en latín: utilizar las horas canónicas como instrumento de medida de tiempo para describir la jornada de alguien que solo se dedica a fornicar. Don Amor le dice al arcipreste que esto es justamente lo único que sabe hacer. Este tipo de humor lo pueden apreciar los clérigos porque solo ellos están capacitados para entender el juego de palabras que utiliza el autor. También vemos algo típico de los textos goliárdicos: crítica a la avaricia, vanidad de los clérigos.

La lengua latina de la poesía goliárdica es excelente, esto es, tenían un latín absolutamente maravilloso y se notaba que estaban acostumbrados a manejar textos clásicos. Asimismo, podemos afirmar que entre la poesía goliárdica están los poemas de amor más hermosos que se compusieron en la época. Juan Ruiz intenta hacer algo similar, pero fracasa rotundamente.

La enorme riqueza poética de los poemas goliardos se da en el ámbito de la música. A este respecto hay que tener en cuenta que en la Edad Media se diseñan versos que están muy definidos por la alternancia de acentos. Juan Ruiz hace una poesía goliárdica castellana porque un siglo antes también se hizo².

G. FUENTES

Lo que hemos visto hasta ahora sobre todo tiene que ver con las fuentes más cultas. Tenemos, por una parte, asuntos de la filosofía medieval que quedan reflejados en el sermón o prólogo en prosa, que era un debate un poco trasnochado en el momento en el que Juan Ruiz lo trata, sobre todo por el asunto del aristotelismo heterodoxo. Por otra parte, nos hemos centrado en la influencia de la literatura ovidiana, no solo en Ovidio, sino también lo que podemos llamar el Ovidio medieval. La manifestación más evidente de todo esto es el *Pamphilus*, aunque cabría añadir, asimismo, otros textos: el conocido poema latino titulado "De vetula", que es clave para la creación del personaje de la alcahueta o la trotaconventos.

Aparte de esto, nos hemos entretenido un poco en lo que es la influencia de la poesía goliárdica. Quizá habría que contar como fuente directa de naturaleza goliárdica el texto titulado "Consultatio sacerdotum", ya que es la clara inspiración del episodio final en cuaderna vía, en el que nos muestra la reunión de clérigos de la diócesis toledana que se lamentan de que les ha llegado un edicto del arzobispo en el que les prohíbe mantener a sus mancebas.

² Insertar texto a continuación: *Textos goliárdicos relacionables con el LBA*

El resto de textos que hemos visto son más bien textos afines, más propios del espíritu satírico, cultivado, etc., pero es arriesgado decir que hayan influido directamente en la redacción/composición del *Libro de buen amor*.

Después de todas estas fuentes latinas estarían las fuentes en lengua románica. Ahí encontramos la poesía trovadoresca de carácter religioso (las cantigas de Santa María, los gozos de la virgen) y de carácter profano (quizá habría que contar aquí con las pastorelas o cánticas de serrana, pero teniendo en cuenta que estas cánticas son ejercicios de parodia de un género trovadoresco que se ha cultivado ya en gallegoportugués o francés, que es la pastorela). En definitiva, Juan Ruiz innova y, además, nos ha dejado muestras de algo que ya existía pero no se ha recogido en cancioneros.

Tendríamos, por otra parte, la poesía juglaresca, a donde habría que adscribir los cánticos de ciego, la trova cazorra... También habría una referencia a la épica: el episodio de don Carnal y doña Cuaresma es épica, pero no son versos como el Cantar del Cid, sino versos en cuaderna vía. Puede decirse que Juan Ruiz está a la vanguardia de la época porque en la misma época en que él está escribiendo el *Libro de buen amor* alguien convierte el cantar de Fernán González lo en un episodio de cuaderna vía. Juan Ruiz imita los procedimientos estilísticos de este cantar de gesta.

Igualmente, cabe mencionar los textos en prosa, los *exempla*, entre los cuales ocupan un lugar muy importante las fábulas animalísticas. Otro texto en prosa que resulta interesante es el *Flabiau*, relatos cómicos más o menos breves que se difundieron y tuvieron mucho predicamento en el pueblo burgués del ámbito francófono. Este sería un de importación de un género cultivado en el extranjero a la literatura en castellano. Encontramos el *Flabiau* en el episodio del *exemplo* "que contenció a don pitas pañas". El episodio en cuestión tiene un escenario bastante propio de los *Flabiau* franceses, aunque normalmente tiene un toque picante, erótico y burlesco.

Finalmente, tendríamos el género del planto, que se podría incluir en el ámbito de la poesía trovadoresca. Planto es una lamentación por la muerte de alguien. Juan Ruiz trata este género en metro de cuaderna vía y en forma paródica o semiparódica en el episodio del planto por la muerte de Trotaconventos, en el que se lamenta de la repentina muerte de la alcahueta.

TEMA 2: Los primeros ecos del humanismo italiano en España y la renovación cultural del siglo XV

1. Contexto general
2. Pedro López de Ayala
3. Enrique de Villena

TEMA 2: Los primeros ecos del humanismo italiano en España y la renovación cultural del siglo XV

A. CONTEXTO GENERAL

El fenómeno del Humanismo como tal, que efectivamente en el siglo XVI fue lo que influyó notablemente en la educación en toda Europa, tiene unos orígenes muy anteriores a este siglo. Es cierto que este es el momento de máximo esplendor del Humanismo en la Península Ibérica, pero hay que buscar los orígenes de este fenómeno en la Italia del siglo XIV, y el período del máximo esplendor (aunque muy relativo) en el siglo XV.

Por alusión se llama Humanismo a los *Studia humanitatis*, es decir, a aquellas disciplinas intelectuales que se denominaban así porque se consideraban las propias de los hombres libres. Por tanto, se podría decir que los *studia humanitatis* que se redefinen en el siglo XV-XVI son una sutil modificación de las artes del *trívium* de toda la vida (gramática, retórica y lógica). Tienen como fundamento inevitable la gramática del latín y la retórica, por lo que dejan en un lugar menos eminente la dialéctica/lógica, que se convierten en ciencia por antonomasia gracias a la escolástica. Proponen un estudio profundo de la gramática y de la retórica para tener un buen conocimiento de los buenos modelos de gramática y retórica: latinos y griegos. Quien tener así un conocimiento de la lengua, algo que consideran fundamental. Asimismo, frente a la lógica cobra mucha importancia la historia y la filosofía moral, es decir, lo que hoy en día se llamaría ética. En ese sentido es un paradigma de estudios mucho más de letras.

El Humanismo surge fuera de los ambientes educativos, en el primer nivel de la universidad, es decir, en la escuela de artes liberales (las disciplinas que preparan para estudiar medicina, teología...). Esta corriente nace más bien contra el medio universitario. Nace entre los juristas, secretarios, diplomáticos... y de su insatisfacción con el derrotero que está tomando la enseñanza universitaria con la preponderancia que ha ido adquiriendo la enseñanza de la lógica/dialéctica en el medio universitario.

Ya en el siglo XIV encontramos en el medio urbano de ciudades italianas secretarios, diplomáticos, juristas, etc. que quieren mejorar sus instrumentos de trabajo (la lengua, la palabra latina) y que se encuentran con que la universidad está cada día más dedicada a la lógica y a un latín que expresa esa filosofía escolástica, cada vez es más bárbara y que tiene menos que ver con los modelos de los autores de la antigüedad. En principio, el Humanismo surge del interés de este tipo de gente por aprender a escribir un buen latín y por rehuir los modelos intelectuales y los moldes de lengua.

Como hemos dicho antes, el ámbito inicial son las ciudades italianas. Italia, junto a Francia (el país más poblado de Europa) es el país donde ha sobrevivido la vida urbana más rica de toda Europa en comparación con la antigüedad. Esto en sí mismo ya es importante porque las ciudades ya tienen redes de monasterios, sedes eclesiásticas, relaciones complejas campo-ciudad, el oficio de mercader, el comercio activo... Es un medio privilegiado y además casi todas son ciudades que ya tienen una historia antigua muy ilustre.

Otro escenario muy importante en cuanto a los orígenes del Humanismo es la corte papal de Aviñón. En el siglo XIV la sede papal se traslada a Aviñón, en parte para escapar del escenario tan complejo y violento de Italia, donde se encuentran en períodos de pugna. Junto al Papa se traslada una serie de notarios, secretarios, etc. que participan en esa sensibilidad por la literatura latina, la retórica...

Tradicionalmente, por aquello de singularizar una figura, se ha considerado padre del Humanismo al poeta y escritor Francesco Petrarca. Hoy en día lo valoramos sobre todo como poeta en lengua italiana, pero el Petrarca que fue especialmente conocido en los siglos XIV y XV es el Petrarca humanista. Sus obras comienzan a difundirse y se consolidan como modelo poético. Para el siglo XV esto ya es indiscutible.

El Petrarca humanista es uno de los más activos opositores al modelo educativo de la escolástica. Él nunca fue profesor universitario, sino una especie de profesional independiente que estuvo al servicio de otras familias (secretario, notario...). Desde el punto de vista profesional, encarna bastante bien esa figura de defensor del Humanismo. Cabe mencionar que es un filólogo y activísimo recolector de textos históricos (los edita críticamente, los comenta...). Por esta razón, los hallazgos o las acciones filológicas de Petrarca son muchas, pero solo vamos a mencionar tres:

1. El descubrimiento del discurso de *Pro Archia poeta* (Cicerón);
2. Descubrimiento del epistolario de Cicerón;
3. Descubrimiento y edición crítica de buena parte de los *Ab urbe condita* de Tito Livio (la más extensa y compleja historia de Roma de la antigüedad).

Básicamente, el humanista es un filólogo clásico, pero también habría que tener en cuenta los arqueólogos y demás. Esto es importante porque a veces se habla de autores del siglo XV que tienen buena formación clásica como humanistas, pero es una cuestión fundamental dejar bien sentado que se puede hablar de humanistas cuando hablamos de humanistas profesionales, es decir, de estudiosos de la antigüedad que editan textos, estudian obras de arte...

En cuanto a los primeros ecos del Humanismo en España, encontramos en la literatura peninsular influencias del humanismo italiano, pero todavía no existen humanistas profesionales. Encontramos autores eclesiásticos o laicos que tienen noticia de la existencia de unos textos que les interesan y miran cómo pueden conseguirlos. Entonces, tratan de procurarse esos textos fundamentalmente a través de traducciones. Y solo es más adelante cuando ya empezamos a encontrar laicos o religiosos españoles que buscan textos clásicos latinos y griegos en Italia y que aceptan o son capaces de leerlos y manejarlos en latín directamente.

Por eso se habla de ecos, es decir, empieza a circular la noticia de que hay disponibles textos que antes no eran conocidos. En ese momento se interesan por esos textos y los leen en España, donde a veces queda un reflejo del conocimiento de esos textos en las obras de esos autores. Se trataría más bien de una curiosidad de tipo intelectual.

Los Humanismos se proponen rescatar y volver a poner en circulación textos antiguos de todo tipo. Tienen esta pasión por la Antigüedad por dos razones:

- Creen que el buen latín es el de los antiguos.
- Necesitan un modelo de lengua, junto al que viene un modelo cultural, militar...

Estos humanistas desarrollan la idea de que la Antigüedad fue una época mucho más rica que la Edad Media, lo cual también va aparejado a una nueva conciencia histórica. En general tendían a representar el pasado como su presente; los humanistas son los que formulan la conciencia de que las edades históricas han sido distintas entre sí y que los tiempos presentes son una época peor que el pasado. Ellos son los que inventan el concepto de Edad Media. Distinguir la Antigüedad del presente y situar en el medio una época decadente es una idea importante. Es algo que nos han transferido los humanistas y seguimos teniendo hoy en día.

Esta conciencia tan aguda del pasado no se difunde rápidamente, sino que va calando muy poco a poco. No obstante, el aprecio por los textos y autores de la Antigüedad sí se difunde en Europa Occidental rápidamente. Ese interés se ve sobre todo en la demanda de traducciones de textos clásicos. El primer lugar donde se empieza a registrar esta demanda es en la Corona de Aragón, ya desde principios del XIV, entre nobles, burgueses y clérigos. Esa demanda la satisfacen los clérigos, que son los que saben más latín.

La difusión y la creación de un aprecio de la cultura clásica que vaya más allá del ámbito profesional pasa por todo el movimiento de las tradiciones. Además, como la educación va avanzando, hay cada vez más gente que quiere y puede leerlos. Así, el Humanismo acaba convirtiéndose en fundamental en la educación.

B. PEDRO LÓPEZ DE AYALA

Hay que hacer una pequeña referencia a un personaje que tiene un papel importante entre los pioneros humanistas: Pedro López de Ayala. Era natural de Quejana, de familia con inquietudes intelectuales (su padre ya escribió una genealogía de la familia). La juventud de este autor, que nace en 1332, discurre entre Ayala y Toledo, donde su tío-abuelo es arzobispo. Su educación estaba destinada a que siguiera la carrera eclesiástica, pero hacia 1350 la abandona, sin que se sepa su razón, aunque parece ser que es la muerte de su protector (su tío-abuelo). En ese momento Ayala inicia una carrera como cortesano y entra al servicio de Pedro I como caballero de su casa. Así, participa en la guerra de Aragón y Castilla, y sabemos que va ascendiendo porque tenemos constancia de que recibió varios nombramientos de parte del rey. Hasta 1366 padre e hijo permanecen fieles a Pedro I, pero luego el hijo se pasa al bando de Enrique II por motivaciones morales.

En 1367 tiene lugar la batalla de Nájera, un enfrentamiento entre franceses e ingleses (los franceses iban con Enrique II y los ingleses con Pedro I). Esto le da a Ayala un pretexto para poder justificar su cambio de bando: proteger a España de los extranjeros. La batalla la gana Pedro I y los Ayala se convierten prisioneros de los ingleses. El rescate lo paga el rey de Francia, lo que indica que hay relaciones especiales entre Ayala y la corte francesa. Finalmente, acaba la guerra con la proclamación de Enrique II como rey de España. Los Ayala son beneficiarios de las mercedes y es entonces cuando se concede el fuero de la tierra de Ayala, cuando el padre empieza a redactar el árbol genealógico de la familia, cuando la familia hace una serie de fundaciones religiosas...

Su ascenso político le condujo a ser cronista del reino de Castilla. Es muy importante su redacción de las crónicas de los Trastámara: *Crónica de Pedro y don Enrique, su hermano*, *Crónica de Juan I* y *Crónica de Enrique III*. Ayala es quien construye la versión oficial de la Guerra Civil, el cambio de dinastía, los reinados de la nueva dinastía... Como vemos, no estuvo en un puesto secundario en la corte, sino que fue el cronista principal, por lo que tuvo acceso a mucha documentación. Además de las crónicas, es autor de un libro de poesía titulado *Rimado de palacio*, el último testimonio de la poesía en cuaderna vía. Este es un libro que tiene mucho de tratado moral, pero también tiene una parte narrativa, poesía político-satírica, poesía religiosa... Es un libro con unos planteamientos de seriedad y sobriedad intelectual increíbles. Diríamos que es la obra con la que se termina el ciclo creativo de la cuaderna vía.

No sabemos muy bien cuándo empieza a escribir. Tradicionalmente se ha supuesto que fue durante un cautiverio, no en la batalla de Nájera, sino a partir de la batalla de Aljubarrota. En 1385 se da una batalla entre tropas castellanas y portuguesas porque Juan I de Castilla creía tener derecho en el trono vacante de Portugal, pero parte de la nobleza portuguesa se rebela. Esto se traduce en una llamada a los ingleses para que ayuden a Portugal y, finalmente, las tropas castellanas pierden. En el curso de la batalla son prisioneros muchos españoles: Ayala, por ejemplo, estaba preso, pero le dieron acceso a escribir y leer porque era importante para la corona española. También escribió en esta época un tratado sobre la caza de las aves, uno de los primeros tratados españoles sobre esta disciplina.

Cuando regresa de la prisión en Portugal Ayala se dedica sobre todo a la actividad diplomática: realiza varias misiones en la sede papal... En su madurez se convierte en un cortesano y diplomático, secretario de cartas reales, es decir, una figura con un perfil intelectual como el de muchos humanistas italianos. Esto es lo que motiva que Pedro López de Ayala sea uno de los pioneros en traducir textos clásicos al castellano, aunque esta fuera una actividad secundaria en toda su producción literaria.

Las traducciones se hacen a partir de un texto latino escrito por un humanista: Boccaccio. Ayala traduce buena parte de un libro titulado *De casibus*, una colección de anécdotas históricas en el que se cuentan casos de caídas de fortunas, un tema que fascinará a la baja Edad Media. Esto demuestra que Ayala era un hombre que sabía lo que se estaba escribiendo en su época en Italia. Otra de las traducciones a destacar es la de *Décadas* de Tito Livio. Es la más extensa, importante y compleja historia de Roma escrita. Esto es muestra de la información al día que tenía Ayala porque el rescate de esa obra había devuelto a Europa Occidental una obra muy importante y contemporánea. Sin embargo, Ayala no traduce lo que traduce a partir del texto latino recuperado por Petrarca, sino que se basa en una traducción francesa hecha por Bersuire. Está claro que Ayala descubrió el texto en Aviñón y traduce al castellano parte de la traducción francesa. Aun así, en algunos casos Ayala consulta el texto latino que había editado Petrarca.

Ayala hace estas traducciones, en primer lugar, para él mismo, ya que ante todo es historiador y cronista del reino de Castilla, es decir, lo hace para mejorar en su oficio de historiador. Luego hay otros beneficiarios.

C. ENRIQUE DE VILLENA

Enrique de Villena es un intelectual, uno de los aristócratas que están al tanto de lo que se crea y difunde en Italia. Es un intelectual muy medieval, pero también un hombre muy curioso y apasionado por los libros, muy atento a buscar novedades. Por ello, Villena es uno de los primeros beneficiarios de los libros del Humanismo. Copia, lee, asimila a su manera e incita a sus amigos a leer esas lecturas... Diríamos que es un dinamizador cultural de primera.

Es un gran lector de todo tipo de textos y un gran cultivador de las ciencias ocultas: la hipnosis, la astrología... Su primera obra es *Los doce trabajos de Hércules*. Es toda una reflexión política, social y literaria a partir de un mito clásico. El mito de Hércules fascinó especialmente a los humanistas porque Hércules es un mediador entre dioses y hombres. En la obra Villena se centra en describir el quinto trabajo de Hércules.

Villena cree que una forma de dignificar el castellano es imitando el estilo literario del latín. Tenemos un primer apartado titulado *istoria nuda*. Es bastante significativo que lo escriba así, de manera italiana, y no *estoria*. Coluccio Salutati escribió hacia 1400 un tratado en latín, *De laboribus Herculis*. No sabemos si Villena conocía esta obra o no; los que han estudiado su obra se inclinan hacia el no, pero es raro que tan solo con unos años de diferencia haya dos textos del mismo tema. Probablemente no fuera fuente directa de Villena, pero sí es significativo que en Italia y España, en un contexto intelectual semejante, se dieran los mismos gustos por los mitos clásicos para interpretarlos desde el punto de vista político.

En relación con esto, cabe señalar que en la Edad Media el uso de la mitología es limitado porque se considera una materia pagana. Aun así, muchos mitos clásicos fueron utilizados y comentados en esta época, pero casi siempre se evocaron con propósitos moralizantes. Por otra parte, los escritores medievales predominantemente manejan la mitología clásica como un repertorio de anécdotas clásicas. Los autores del Renacimiento, en cambio, pueden seguir utilizándola de esa manera, pero otras veces la utilizan simplemente por la belleza estética, es decir, por ser historias fantásticas. Esto es lo que explica que en la poesía y narrativa renacentista haya tal pasión por la recreación de los mitos clásicos en la literatura, sin la necesidad que haya una voluntad moralizante detrás. Todo esto es más evidente en otras artes que en la literatura: cuadros, pinturas...

Con esto vemos que ya hay preocupaciones culturales comunes en Italia y España, aunque desde cada península se aborden de maneras distintas³.

Podemos dividir el texto en varios apartados: *istoria nuda*, *declaración*, *verdad* y *aplicación*. Esta división está inspirada en el método de comentario de la Biblia, ya que había sido costumbre interpretar los pasajes de la esta según cuatro niveles de interpretación: el sentido literal, el sentido alegórico, el sentido anagógico o doctrinal y el análisis tropológico. En el *Libro de buen amor*, por ejemplo, podríamos ver la misma división destinada a conectar pasajes bíblicos. En este caso, aunque el método venga del ámbito eclesiástico, se aplica a un texto profano, que resulta ser una fábula mitológica pagana. No debe sorprendernos lo arbitrario de las conexiones verbales y mentales que establece Villena.

Villena siempre declara la fuente de la que ha extraído la fábula. La más común es la obra titulada *Las metamorfosis*, de Ovidio. Este autor era el que contaba de una forma literariamente más elevada y disfrutable estas fábulas antiguas.

En lo referente a la latinización del estilo, encontramos una latinización que se refleja en el léxico, pero también en la sintaxis. Esto último es más llamativo porque Villena y quienes le van a seguir en este ideal lingüístico buscan en el terreno léxico lo que es nuevo, innovador, lo que enriquece al castellano porque es nuevo. De hecho, en muchas obras de Villena nos encontramos con listas de neologismos o hápax (palabras que se utilizan por primera vez en castellano). Sus seguidores no serán tan extremistas en esta voluntad de innovar tan extremadamente el castellano. En el terreno de la sintaxis sucede algo similar: no lo lleva al extremo porque crearía textos ilegibles, pero algunas veces hay textos que bordean lo ininteligible.

Siguiendo la división planteada al principio, pasamos al plano de la lectura alegórica: la declaración. Una alegoría es una metáfora extendida a lo largo de una narración, en la que todo es metafórico, aunque algunas veces todos los elementos no tienen correspondencia con algo concreto. Villena apunta a una teoría: diversas fábulas mitológicas hablan de procesos naturales, con lo que la mitología puede ser un instrumento para el conocimiento científico. En este punto ya está empezando a encadenar unas ideas con otras. Se podría decir, además, que está transformando el elemento del mito en otra cosa: algo de la psicología. Está escribiendo el procedimiento por el que se aprenden las cosas y dice que el entendimiento y la memoria no son suficientes si no ayudan la voluntad y la constancia.

³ Insertar texto a continuación: *Enrique de Villena (¿1382? ¿1384? – 1434)*

Vemos un ejemplo de un procedimiento de traducción que fue muy usado por los traductores de clásicos del siglo XV: buscar dobles, que normalmente están compuestos por una palabra más latinizante y otra más castellana (más patrimonial). Casi siempre Villena y los que le siguieron suelen seguir los siguientes pasos: primero meten el neologismo o lo que puede serlo, y luego lo explican mediante una palabra que puede significar más o menos lo mismo en el léxico castellano de la época.

Luego viene la *verdad*. En este apartado Villena echa mano de una interpretación de la mitología clásica que ya había tenido curso en la Antigüedad entre filósofos escépticos y sus discípulos: el evemerismo (Evhemero). Dice que las fábulas mitológicas son literaciones de hechos históricos. Los dioses no existen, sino que son hombres mitificados por otros hombres, ya que el único dios era el nuestro.

Lo interesante es lo que viene al final, en la aplicación. En esta dice que los ciudadanos están para estabilizar la sociedad. Asimismo, hay expresado un ideal republicano de la época: la defensa de los privilegios y libertades de ciudadano. Todo esto son doctrinas políticas que vienen de Italia, donde ya hay una clase burguesa potente.

En este texto el trabajo de Hércules está explicado para referirse al estamento ciudadano. A este estamento Villena le atribuye la misión de criar paz, puesto que las ciudades se ordenan por medio de la paz. La idea de que alguno quebrante sus libertades responde a un ideal político característicamente republicano en el que los ciudadanos eligen sus representantes, se gobiernan entre ellos y no permiten que les señoree un tirano. Aun así, este ideal estaba en serio peligro, ya que muchas veces se ve vencida por formas de gobierno que tienden a la monarquía.

Es llamativo que sea un aristócrata de familia real quien difunda estas ideas. Poco después empiezan a aflorar las contradicciones, que en parte se deben a la diversidad de fuentes. El problema para Villena es la codicia que guardan las cosas mal ganadas, así como Cerbero guarda a Proserpina. Pero existe un problema: la prosperidad, el comercio, todo lo que engrandece a las repúblicas son fruto de la codicia. Por ello, se produce una contradicción entre el ideal político que defiende Villena y lo que dice.

Villena se inclina hacia una forma de vivir que se basa en la inmovilidad social. Él se apoya en que lo que tienen que hacer los ciudadanos es acabar con todo aquello que tiene que ver con las posesiones mal adquiridas. Esto no sería contradictorio con sus ideales. Villena conecta pero a su vez diferencia el estado de ciudadano del estado o capa de los mercaderes.

Cuando Enrique de Villena murió su biblioteca fue expurgada por un fraile, a la búsqueda de libros sospechosos. De hecho, se quemó parte de su biblioteca, por lo que hemos perdido una ventana estupenda para observar la difusión de los saberes árabes en la Castilla del siglo XV. Aparte de eso, otra parte de la biblioteca fue a parar a otras bibliotecas (ej: el del marqués de Santillana)⁴.

Esta obra es relativamente una obra de juventud. De hecho, que sepamos es la primera que escribió, aunque luego volvió sobre el tema. En su madurez, ya a partir de la segunda mitad de los años 20 del siglo XV, la mayor parte de su obra es de un momento en que el interés por los clásicos de la aristocracia ha ido aumentando. Por tanto, la demanda de traducciones también es mayor. Así es posible explicar que Villena hiciera estos trabajos al final de su vida: *Traducción de la Commedia de Dante*, entre otras. Esta no es la primera traducción de la obra de Dante, pero sí la segunda. La primera es la de Andreu Febrer, hecha en verso, mientras que la de Villena está en prosa. Es una traducción en la que Villena busca sobre todo los contenidos.

El amor a los conocimientos que puedan estar insertos en un texto poético es lo que lleva a hacer la traducción de la *Eneida*, el mayor trabajo de traducción hecho por Villena. El autor no se quiere limitar a traducirla, sino también a comentarla.

La carta dedicada al rey de Navarra es un trabajo que acabó en la biblioteca del marqués de Santillana. La introducción es uno de los máximos ejemplos de estilo latinizante del siglo XV. El ideal estilístico está ahí. Hay muchos latinismos, algunos de los cuales eran en la época una absoluta novedad. Asimismo, la introducción es un ejemplo muy bonito del tópico de la modestia, propia de los prólogos.

En este texto se encuentra una idea muy expandida y usual entre los traductores del siglo XV: la radical insuficiencia del castellano para expresar lo que se expresa en latín. Lo que más les fascina a los traductores del latín frente a las lenguas románicas es su capacidad sintética: se puede decir mucho más en menos palabras. Esto en parte viene determinado del hecho de que en las lenguas románicas haya que utilizar artículos, mientras que en latín son suficientes cuestiones meramente sintácticas. Esto tiene importancia en el campo de los ideales literarios, ya que el ideal predominante era el amplificatorio (se toma una fuente y se amplifica). En el siglo XV, en cambio, sobre todo en textos traducciones de textos latinos, se va imponiendo la idea de la brevedad. A partir de ahí, el ideal de la brevedad se va filtrando como criterio de la excelencia estilística.

⁴ Insertar texto a continuación: *Enrique de Villena, Epístola dedicatória a Juan I de Navarra*

Ese ideal acabará desembocando, mayormente en el terreno de la poesía, en el llamado conceptismo.

Villena denuncia en el texto una situación que seguramente le afectaba directamente: el menosprecio que los poderosos muchas veces sentían hacia quienes se dedicaban a la cultura del conocimiento. Por ello, impedían a estos intelectuales acceder a los cargos cortesanos ocupados en la administración de cosas concretas. Para no chocar continuamente con estos, Villena dice que muchas veces se ha reprimido de tratar de decir o escribir sobre esas cosas. A pesar de todo, en esta ocasión decide exponerse a las críticas de los críticos por obedecer al mandato del rey, sin preocuparse de los daños reputacionales. En esta ocasión se trataría de tópicos de modestia muy bien encuadrados en las peripecias de la lengua⁵.

En algunas ocasiones encontramos características típicas medievales: evemerismo, dobles. Aparte de las glosas originales, Villena adornó con otro tipo de glosas el texto, con los cuales amplifica lo que ya amplifica en el propio texto. Se le podría criticar que no respetó la conveniencia de la lengua castellana. Más abajo tenemos un fragmento con una traducción del principio de la *Ilíada*. En esta época surge el Humanismo griego y es cuando se hacen traducciones de esta obra al latín y al italiano. Alguien hizo una traducción de este texto al castellano, pero el estilo no es tan espeso como en la *Eneida*.

Tenemos delante un texto crítico en el que aparecen las distintas variantes. Además, vemos que hay algunas notas explicativas al pie de página y las glosas propiamente dichas. En el centro de la página se suele disponer el texto original (o traducción) y las glosas están alrededor. Muchas veces lo más interesante de los comentarios medievales está en las glosas.

En estas glosas nos encontramos cosas muy diferentes: comentarios de tipo léxico, de carácter etnográfico, científico, filosófico, geográfico... Diríamos que son un antecedente de las notas a pie de página. Es evidente que no se pueden leer sin recurrir al texto principal.

En el texto Villena utiliza muy intencionadamente la palabra *poetas* porque está pensando en poetas filósofos, que escribieron en latín o griego y tan solo respeta a Dante y Petrarca de los poetas que escribieron en romance. Cabe mencionar que en esta época se hace la distinción todavía entre poetas y trovadores: poetas son los poetas filósofos, antiguos, y, los trovadores, en cambio, son los poetas en romance.

⁵ Insertar a continuación: *Enrique de Villena, traducción y glosas en la Eneida*

En efecto, según el autor, los poetas escribieron sus obras en verso por 4 razones:

1. Pensaban en una interpretación de diferentes niveles. Añade a esta cuestión una relación con los grados de cultura y edades de los lectores: los letrados no se quedan en la superficie de la ficción poética ni el desciframiento de la alegoría, sino que especulan con secretos científicos y moralidades.
2. Esta concepción de la poesía común viene a coincidir con la idealización del latín, ya que este es superior a los romances por dos razones: tiene un léxico más rico y permite explicar las cosas mucho más fácilmente. La poesía es en ese sentido la forma de expresión más concisa y directa para expresar los contenidos más complejos.
3. Los poetas también pensaron en que los comentaristas pudiesen tener materia para múltiples exposiciones.
4. El lenguaje poético permite enmascarar los vicios para que los necios no aprendan nuevas maneras de vicios y maldades. Esto se puede relacionar con lo dicho por Juan Ruiz: si alguno quisiera aprender a hacer más males, aquí tendría esto.

Vamos a examinar ahora algunas de las glosas de Villena:

La **glosa 128** explica las maneras o tipos de poetas. Por lo tanto, también trata de géneros poéticos. Vemos que primera habla sobre las tragedias, obras que tratan de hechos de personajes de alto linaje que tuvieron un final trágico. Las tragedias eran perfectamente desconocidas para la mayor parte de los autores, pero se conocían argumentos y citas porque las habían citado comentaristas latinos. Por ello tenían una cierta noción de lo que contaban. Las que sí eran conocidas y fueron traducidas a lenguas romances fueron las tragedias de Séneca, unas tragedias más discursivas que dramáticas. Cabe mencionar que ya en la primera mitad del XV se hacen traducciones de este autor, pero se valoran como ejemplos retóricos, no como representaciones antiguas. Aquí, por tanto, Villena habla de un tipo de poetas que cultivan un género que nadie conoce.

Otro tipo de poetas, según Villena, son los satíricos, los que reprenden los vicios y los malos hechos.

También menciona a los cómicos. Cabe destacar que la noción que se tenía de las comedias antiguas era muy brumosa, aunque sí se conocían textos. La comedia se usaba sobre todo para enseñar gramática y retórica.

Los últimos son los líricos, los que crean versos acompañados por música. El autor hace seguidamente una extraña comparación con un género que es más narrativo que lírico.

Más adelante pone ejemplos de lo que ha mencionado. Virgilio fue de los trágicos porque habla de historias de dioses, héroes, príncipes... en el máximo estilo literario posible según los críticos medievales. Esta noción de la coronación de los poetas como seres útiles es algo que fascinó mucho a medievales y humanistas. Aquí tenemos un buen ejemplo de la admiración que el Humanismo siente por la Antigüedad.

Villena ha hecho, asimismo, una jerarquía. En esta se ha olvidado de la épica, aunque quizá, más que olvidarse, lo ha asemejado a la tragedia.

La **glosa 129** explica la traducción de la obra de Virgilio. Vemos que se utiliza el verbo en primera persona porque es necesario expresar el nombre de Virgilio. Esto le sirve como un precioso ejemplo para ilustrar que en latín las cosas se pueden decir con menos palabras.

Seguimos con la **glosa 130**. Casi no se puede tener mejor ejemplo de lo que es la interpretación evemerista de la mitología: Saturno no fue un dios, sino un rey divinizado.

En la **glosa 132** nos cuenta una de las teogonías (historias de los orígenes de los dioses) más conocidas: la historia de cómo se esconde a Júpiter. Los cuatro hermanos no eran dioses, sino que los deificaron, utilizando los cuatro elementos del que está compuesto el cosmos: fuego, aire, agua y tierra. Júpiter sería dios del fuego, Juno del aire, Neptuno del mar y Plutón de la tierra. Luego el autor aclara su fuente: Lactancio Firmiano. Nos dice esto porque luego viene una explicación que responde a los secretos de natura. Compara la deificación de esos seres humanos con la santificación que hace el cristianismo con unos personajes normalmente virtuosos. Villena quiere llevar su interpretación de la *Eneida* por el camino de la cosmogonía.

En la **glosa 133** habla de Juno. La teoría de los planetas se puede relacionar también con los elementos, por lo que se pueden sacar conclusiones médicas.

En la **glosa 134** dice que los pueblos que habitaban en Italia tenían su propia religión, en la que había muchos elementos acordes con los de los griegos.

La **glosa** más larga sería la **136**, que habla sobre la musa. En esta el autor nos explica la posición superior de los cuatro elementos.

En todas estas glosas iniciales Villena es capaz de leer muchas cosas que Virgilio no dice. Hay que mencionar que es bastante asombroso que Villena se atreviera a traducir y

comentar la *Eneida* para un rey. Eso obedece a una idea humanística: el príncipe tiene que ser ilustrado, sino es un asno coronado.

El manejo de fuentes al que obligan este tipo de comentarios es descomunal. Villena echa mano también de textos árabes, por lo que es posible que fuera capaz de leer alguna lengua semítica. Aun así, sabemos que era capaz de leer en castellano, latín, italiano y catalán.

Al margen, sabemos que Villena tuvo una obra poética, pero no se ha conservado nada. Sabemos esto a través de sus discípulos y admiradores. Por ello, decimos que fue un autor que valoraba la poesía⁶.

En la época de publicación del artículo imperaba en España una percepción del Humanismo. Desde el punto de vista del Humanismo profesional, no hay en España ningún humanista de la talla y con trayectoria de humanistas italianos coetáneos. Sin embargo, sí es lícito hablar de un humanismo vernáculo, que depende de la demanda de traducciones de clásicos por parte de la aristocracia.

Hasta este trabajo el planteamiento solía ser que no había Humanismo peninsular y, además, la aristocracia se caracterizaba por su hostilidad hacia la cultura clásica. Pero esto no es así. Sí que los elementos más reaccionarios se solían agarrar a la idea de que la cultura letrada era de eclesiásticos, no de aristócratas. Estos últimos tenían que hacer la guerra, algo bastante relativo, ya que la lucha contra los musulmanes en la frontera estuvo bastante parada.

Menciona, asimismo, una relación de las versiones hechas en lenguas vernáculas de algunos autores. Luego da datos interesantes sobre esto: la dedicatoria, los inventarios de las bibliotecas... Eso será enormemente potenciado por la imprenta.

Se cuenta todo este tipo de novedades, haciendo referencia también a la aparición de la pedantería.

⁶ Insertar texto a continuación: *Clásicos para la aristocracia*

TEMA 3: La poesía de cancionero, desde el tiempo de Enrique II hasta el de los Reyes Católicos

1. Contexto

2. Poesía de cancionero – Álvaro Alonso

2.1. Introducción

2.2. Análisis de la obra – autores y obras

2.2.1. Macías

2.2.2. Pero Ferrús

2.2.3. Alfonso Álvarez de Villasandino

2.2.4. Diego Hurtado de Mendoza

2.2.5. Francisco Imperial

2.2.6. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana

2.2.7. Juan de Mena

2.2.8. Suero de Ribera

2.2.9. Gomez Manrique

2.2.10. Comendador Escrivá

2.2.11. Garci Sánchez de Badajoz

2.2.12. Jorge Manrique

2.2.13. Rodrigo Cota

2.2.14. Juan Álvarez Gato

2.2.15. Antón de Montoro

TEMA 3: La poesía de cancionero, desde el tiempo de Enrique II hasta el de los Reyes Católicos.

A. CONTEXTO

La poesía de cancionero es la fuente de la que hemos sacado conocimiento de romances, villancicos... Estos aparecen minoritariamente entre un gran caudal de poesía cortesana culta escrita en romance. Ahora vamos a analizar el género de los géneros poéticos.

La tradición cancioneril abarca entre 1350-1500, pero continúa hasta más adelante. El cancionero manuscrito no desaparece con el libro impreso, sino que siguen siendo la forma de difusión más apreciada en el siglo XV. Son relativamente pocos los poetas cuyas obras se imprimen en vida, puesto que esto normalmente se solía hacer después de morir. Los poetas de la generación de Góngora, Quevedo... son algunos de los que ven su obra impresa.

Los cancioneros colectivos manuscritos son un fenómeno que sobrepasa el siglo XV y que llega hasta principios del XVII. Fue la forma preferente de difusión y conservación de la poesía cortesana culta. Esto no es peculiar de la literatura castellana, ya que lo habían hecho los provenzales, franceses, gallegoportugueses... Lo que es llamativo es la cantidad de cancioneros que han sobrevivido y han llegado hasta nuestros días. En ese sentido no hay grandes novedades con respecto a tradiciones poéticas anteriores. Esta forma de difundir la poesía se imitará después por la imprenta.

El punto de partida se situaría en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, cancionero colectivo en el que hay cancioneros de muchos poetas. Fue hecho hacia 1430-35 y reúne las obras de poetas más anteriores: Macías, Pero Ferrús, Arcediano de Toro, Alfonso Álvarez de Villasandino... Son poetas que estaban en activo en los años 60 del siglo XIV. Este cancionero es el que nos permite establecer un enlace entre la tradición gallegoportuguesa y la castellana. La primera aparentemente se acaba hacia 1340 con la muerte del rey don Dionís de Portugal. En principio, este cancionero nos ilustra sobre casi 60 años de actividad poética en Castilla de manera muy documental, es decir, con intención de precisar fechas, autores, apreciaciones..., mientras que la mayoría de los cancioneros no dan esta información, sino que presentan los poemas sin más precisiones.

Otras obras a destacar tienen que ver con la producción en las cortes. Así, el *Cancionero de palacio*, que recoge sobre todo la producción poética de la corte de los hijos de Fernando de Antequera. El llamado *Cancionero de Herberay des Essarts* es un cancionero que refleja sobre todo la actividad poética de la corte de Juan I de Navarra. El *Cancionero de Stúñiga*, en cambio, recoge parte de la producción poética en castellano de la corte aragonesa en Nápoles. Hoy en día, este conjunto de cancioneros están dispersos por bibliotecas de todo el mundo.

Conviene mencionar, finalmente, el *Cancionero general*, recopilado por Hernando del Castillo e impreso en Valencia en 1511. Este ya es un cancionero impreso que recoge la poesía del tiempo de los Reyes Católicos hasta la primera década del siglo XVI. Será reimpresso en numerosas ocasiones, pero no serán reimpresiones en sentido estricto, sino que tendrán ampliaciones y van a desaparecer algunos poemas... Por eso, se dice que esta obra tiende a estandarizar la tradición: se convertirá en referencia en la tradición de la poesía cancioneril.

El caso es que a partir de todos ellos se ha podido hacer una estratigrafía de la generación de los poetas, los más antiguos los mencionados anteriormente. Las magnitudes son muy diversas. En general, se puede decir que es un continente aparte dentro de la literatura española.

Toda esta enorme masa de materiales ha sido convenientemente clasificada e incluso editada en forma de edición semipaleográfica por Dutton en una de las obras magnas de la Filología Hispánica del siglo XX: *Cancionero del siglo XV* (Salamanca, 1990-91). Este autor constituye un catálogo de la práctica total de la tradición cancioneril, inventando un código de siglas para denominar a los cancioneros, lo cual ha sido muy útil. Es claro y comprensible porque son siglas que identifican el lugar en que está el cancionero y su número si en esa biblioteca hay más de uno. Ej: *Cancionero de Baena*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de San Román*, *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero General*... En general, en los últimos 20-30 años se ha generalizado el uso de estas siglas a partir del catálogo de Dutton para designar los cancioneros.

B. POESÍA DE CACIONERO – ÁLVARO ALONSO

Introducción

En esta antología tenemos al frente de cada grupo de poemas una mínima presentación de cada uno de los poetas. El primer texto es el llamado Prólogo de Baena. Es una rareza porque no hay ningún otro cancionero con un prólogo tan extenso y teórico. Se podría decir que es un ejercicio de retórica cumulativa que a veces se llega a hacer pesado y enfadoso. Realmente lo más sustancioso está al final porque el resto está prácticamente fusilado de uno de los prólogos de la *General Estoria* de Alfonso X. Después, cada poeta es presentado en un pequeño prólogo. Esto permite comprobar la enorme diversidad social de los poetas de cancionero, que hoy tendemos a relacionar con la aristocracia y sus diversiones, pero se puede ver que también hay gente de orígenes sociales diversos, todos vinculados de alguna manera u otra a la corte.

El *Cancionero de Baena* tiene una representación excepcional porque es quien ocupa más tiempo temporalmente. Por ejemplo, Diego de Valencia es un fraile franciscano, maestro y profesor de teología; es un caso de eclesiástico y poeta. También menciona a Juan de Mena, un secretario de la corte, alguien que se podría considerar uno de los primeros humanistas de la corte. Sería descendiente de judíos convertidos al cristianismo.

En esta época es cuando surge el problema social y político de los conversos. Este es uno de los problemas más importantes del XV y XVI: el de aquellos judíos que son obligados a convertirse o se convierten porque quieren. Hubo muchas conversiones forzadas por una Iglesia cada vez más intolerante, que no aceptaba la pluralidad religiosa: decían que el cristianismo era la única religión, la verdadera, y que los judíos mataron a Cristo. A partir de 1391, cuando tienen lugar una serie de predicaciones incendiarias de unos frailes franciscanos, se desatan asaltos a los barrios judíos, en los que, aparte de causar daños materiales y personales, una de las consecuencias son las conversiones forzadas. Entre los cristianos surge muy pronto una mentalidad que tiende a sospechar de descendientes de conversos porque muchos no se creen que se hayan convertido realmente, sino por salvarse. Por ello, no toleran que conserven su estatus en la sociedad, lo cual crea un clima agrio. Al final, se implantan los estatutos de la limpieza de sangre, que exige demostrar a la gente que no desciende de judíos. Esta época es la de los primeros años del problema converso, un problema grave en los siglos XVI-XVII, sobre todo en la literatura: muchos escritores tuvieron problemas porque alguno de sus familiares había sido judío.

1492 es otro año culminante porque es cuando los Reyes Católicos emiten un decreto obligando a todos los judíos a convertirse o salir de la Península. Hablamos de Juan de Mena porque no se sabe a ciencia cierta si era converso, pero su lugar social hace pensar que probablemente lo fuera.

El arte de la poesía cancioneril no surge de la nada, sino que es la continuación en Castilla de la tradición gallego-portuguesa y de la anterior tradición poética provenzal.

A este respecto, hay que precisar que, al hablar de la tradición poética provenzal, estamos hablando de dos épocas: la época trovadoresca (XII-XIII) y la época del *Consistorio del Gai Saber de Toulouse* (XIV-XV). La segunda es mucho menos creativa, mucho más estereotipada, menos valiente en los temas; pero es interesante porque tiene lugar la codificación de la poética de los trovadores provenzales, la cual se hace en un tratado llamado *Leys d'amors*. Por el título parece una novela romántica, pero es un tratado de poética y retórica, ilustrado con ejemplos sacados de trovadores clásicos. Hacen esto por una vocación arqueológica y con la intención de que sirva de modelo a los nuevos poetas en lengua occitana, los cuales son cada vez menos porque en las zonas en que se cultivaba la poesía provenzal el francés estaba teniendo un gran impacto.

En efecto, la obra mencionada influye en la tradición poética cancioneril. Es el principal tratado de poética provenzal, lo que salvaguarda la tradición métrica, poética y retórica de los trovadores clásicos y lo proyecta en los siglos XIV-XV. Pero hay más tratados, todas redactadas fuera del ámbito lingüístico provenzal. Además, la tradición poética provenzal post-trovadores no se limita solo a los poetas del *Consistorio del Gai Saber de Toulouse*, sino que otros trovadores siguen escribiendo en provenzal. Este es el panorama en que aparece la poesía cancioneril.

En esa tradición poética provenzal, antes de la época del *Consistorio del Gai Saber*, aparecieron dos géneros en prosa, importantes para la canonización y prestigio de esta tradición: *Vidas* y *Razós de trobar*. Casi todas estas han aparecido en manuscritos copiados en el norte de Italia o en el ámbito lingüístico catalán, zona de habla provenzal. Son biografías poéticas breves, distintas entre sí: algunas escritas con documentos delante (todo es rigurosamente histórico) y otras son unas novelas increíbles (llenas de fantasías y falsedades). Es un género al que los eruditos han tenido que prestar atención con mucha prudencia. Todo esto explica prólogos como el del *Cancionero de Baena*.

Encontramos también textos que recopila de unas rúbricas que no tienen apenas precedente ni en la tradición gallego-portuguesa ni en la provenzal, pero que se pueden asimilar a los géneros mencionados y al *accessus ad auctores* (pequeñas introducciones que se ponían a autores latinos cuando se iban a trabajar en clase). La mayoría de las rúbricas suelen ser muy escuetas, pero en el *Cancionero de Baena* nos encontramos con algunas rúbricas mucho más largas, en la que se nos cuenta el género, autor, tema y adicionalmente se nos añade que existen discrepancias entre los contemporáneos sobre cuál es realmente el tema. Tenemos por ejemplo esta rúbrica: *Esta cantiga fizo Macías contra el amor; empero algunos trovadores dizen que la fizo contra el rey don Pedro*. En otra, que dice *esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez, en ruego del adelantado Pero Manrique, cuando andava enamorado d'esta su mujer, fija que es del señor duque de Benavente*, se nos señala el género, autor y quién fue quien le encargó el poema: Manrique cuando estaba enamorado de la hija del duque de Benavente.

No todo lo que leemos como poesía amorosa resulta ser así. En el prólogo de Baena se dice que los poetas tienen que reunir una serie de cualidades: buen juicio, saber muchas lenguas, debe estar o fingirse enamorado... Hay poemas en los que se escribe con intención amorosa, pero normalmente se utiliza el tema del amor como muestra de mundanidad y elocuencia.

El autor coloca muy bien estos poemas en su ámbito sociológico e ideológico, como podemos verlo en la siguiente rúbrica: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez a la dicha cibdat de Sevilla, e fízogela cantar con juglares otra Navidat, e diéronle otras cient doblas*. Este poema forma parte de un ciclo de varios poemas en que el poeta canta los lores de la ciudad de Sevilla. Las ciudades a veces encargaban poemas a los poetas y les pagaban muy bien por ello. Así se introduce el tópico del elogio a la ciudad.

Hay algunas rúbricas que son casi novelitas. Hay toda una serie de Villasandino dedicados a dos amantes del rey don Enrique. Puede que las damas tuvieran un papel importante en la corte porque les daban hijos que luego eran un verdadero dolor de cabeza para el rey. Las rúbricas hasta ahora mencionadas, entre otras, es decir, sobre todo las rúbricas largas, son interesantes porque muchas veces dan datos sobre poética, por ejemplo utilizando expresiones que vienen del mundo de la retórica.

Los géneros poéticos de la poesía cancioneril son relativamente variados. Aquí hay una distinción básica y fundamental entre *cantiga* y *dezir*. Esta oposición se corresponde más o menos con una oposición de una de la tradición poética provenzal: *cansó* y *sirventés*. La *cantiga* es el género lírico, expresado en octosílabos o quebrados octosílabos (4 sílabas o 3-5).

El *dezir* puede expresarse en octosílabos o en verso de arte mayor, un verso en el cual lo importante no es el número de sílabas, sino la presencia de dos diseños métricos al lado de la cesura. La estructura sería esta: tónica, átona, átona, tónica (x2). Este es un verso muy enfático, marcado rítmicamente, que sirve para la poesía seria y ambiciosa, es decir, para lo que suele recogerse en los *dezires*: políticos, alegóricos, religiosos... En resumen, la cantiga utiliza versos cortos y el *dezir* puede utilizar octosílabos o versos de arte mayor (muchas veces no importa dislocar el acento normal de una palabra para que los acentos cumplan el esquema).

En este panorama de los géneros se empiezan a colar villancicos, romances y glosas a finales del siglo XV... También encontramos el *discor*, poema lírico caracterizado por la utilización de versos de diferentes medidas.

Por otra parte, cabe mencionar que los poetas abordan el tema del amor cortés. Muchas veces no se sabe si están hablando en serio o si están parodiando algo que viene de la tradición anterior. Hay otros en los que el autor cultiva la ambigüedad para el lector se quede pensando si es verdad o burla porque, en efecto, las mejores parodias son las que no lo parecen.

En este punto, es importante recordar que la mayor parte del prólogo está copiado literalmente de uno de los prólogos de la *General Estoria*. Baena pretende dignificar la poesía, asimilándola a la historia en la medida de lo posible, disciplina de mucho prestigio, ya que se consideraba una materia fundamental en la formación de la nobleza y los reyes.

Lo más interesante llega al final cuando se pone a hablar de lo que es realmente la poesía. Dice que es una composición sutil, graciosa y agradable. Pero enseguida, después de evocar el placer que deriva de la poesía, dice que la poesía se identifica con un género didáctico. Con esto nos remite a un elemento que hoy en día es secundario, pero que para los lectores medievales es fundamental: rasgos formales de la poesía (alude a hacer, limar, escandir el poema...). En efecto, llegó a existir toda una escolástica de la poesía cancioneril siguiendo a la tradición de los trovadores provenzales y las *Leys d'amors*. Esta poesía que a veces parece trivial o prosaica, se valoraba en la época en primer lugar por sus rasgos formales. De hecho, el prestigio que no entendemos de algunos poetas, tiene que ver más con estas cuestiones que con los contenidos.

Por otro lado, hay un intento de prestigiar socialmente al poeta como alguien con un ingenio refinado. Añade a esto que el puesto del poeta depende mucho de una carga de erudición: lo de saber varias lenguas casi iba en la formación de los poetas de la época.

Cuando Baena escribe esto ya ha aparecido por lo menos una generación que, al margen del viejo gallego-portugués, conocen la poesía provenzal, francesa e italiana. Hay que destacar que los más vanguardistas son los que se han familiarizado con la poesía en lengua italiana. Baena insiste en la conveniencia de que los poetas sepan muchas lenguas. Aquí se añade otro detalle: que sea enamorado o se finja enamorado.

Esto es la concepción de la poesía enunciada explícitamente. No obstante, hay que ponerlo en contexto. Baena demostró tener como recopilador de poemas gustos muy particulares: está claro que le gusta la poesía de carácter histórico, político, satírico, doctrinal... y mucho menos la amorosa. Ese gusto es coherente con esta definición de poesía del prólogo, orientado a revestir de prestigio social al poeta y a la poesía.

Análisis de la obra – Autores y obras

1) Macías

Cuando nos vamos adentrando en la antología, lo primero que encontramos es una obra de Macías, considerado el enlace con la vieja tradición gallego-portuguesa, aunque cuando se analiza su escasa obra conservada, se ve que ya se ha dado una evolución formal desde los últimos poetas gallego-portugueses. No sabemos bien en qué época vivió este autor; hoy en día se reduce a 1350-70-80.

El poema que se recoge aquí es un poema que sale de los cánones gallego-portugueses y se entiende mejor en el marco de la poesía castellana. La lengua es mezclada, lo que ha dado lugar a mucha discusión. Lapesa dijo que muchos poemas seguramente ya fueron compuestos con este aspecto, es decir, no hay un reflejo deteriorado de una poesía mucho más auténticamente gallega. Esta es una tesis que han combatido los especialistas portugueses y gallegos porque es lógico pensar que fueron unos copistas quienes deterioraron la lengua de estos poemas casi sin darse cuenta.

En el cancionero de Baena se da la sensación de que muchos copistas fueron andaluces, siendo el autor cordobés. Además, tienen otros problemas peculiares a la hora de escribir el castellano: confusión con las sibilantes... Nos encontramos, sin embargo, con castellanismos crudos como rimas, por lo que es normal pensar que el poema está escrito en castellano.

ESTA CANTIGA FIZO MACÍAS CONTRA EL AMOR; EMPERO ALGUNOS TROBADORES DIZEN QUE LA FIZO
CONTRA EL REY DON PEDRO

Amor cruel e brioso
mal haya la tu alteza,
pues non fazes igualeza,
seyendo tan poderoso.

Abaxóme mi **ventura**,
non por mi merecimiento,
e por ende la **ventura**,
púsome en grant tormento.
Amor, por tu falimiento,
e por la tu grant crueza,
mi coraçón con tristeza
es puesto en pensamiento.

Rey eres sobre los reyes,
coronado emperador,
do te plaze van tus leyes,
todos han de ti pavor;
e pues eres tal señor,
non fazes comunaleza,
si entiendes que es proeza
non soy ende judgador.

So la tu cruel espada,
todo home es en homildança,
toda dueña mesurada
en ti deve haver fiança;
con la tu briosa lança
ensalças toda vileza,
e abaxas la nobleza
de quien en ti hobo fiança.

Ves, Amor, por qué lo digo,
sé que eres cruel e forte,
adversario o nemigo,
desamador de tu corte;
al vil echas en tal sorte

que por prez le das [alteza];
quien te sirve en gentileza
por galardón le das morte.

Lo que ha quedado del galleguismo inicial del poema son pocas cosas, por ejemplo, la secuencia de rimas en *-orte* de la última estrofa. Hay que admitir que quizá Álvaro Alonso ha seleccionado uno de los poemas más castellanos de Macías. Nos encontramos con el octosílabo castellano. Hay, asimismo, una escansión de la medida de los versos que tiende a diptongar mucho más que el castellano actual.

En cuanto a otros aspectos del poema, vemos que es una cantiga, un poema lírico, donde nos encontramos con un tema inicial cuyas rimas se distribuyen siguiendo la estructura *a b b a*. Después tenemos cuatro estrofas: *c d c d : d b b d / e f e f : f b b f*, y así sucesivamente. Lo correcto a la hora de describir la estructura estrófica es considerar que hay una divisoria de semiestrofa, por eso los dos puntos. La primera semiestrofa está construida de manera distinta a la segunda. Por lo que vemos, las rimas *d* son las que predominan en el poema porque se repiten más. Desde el punto de vista de la composición del poema, la dificultad está en encontrar 4 rimas por cada estrofa, que varían de estrofa a estrofa.

Hay una cosa que los críticos de la época considerarían defecto: rimas iguales, formadas con la misma palabra (*ventura*). Solo se admiten estas rimas idénticas si se trata de homofonías, es decir, si la primera palabra y la segunda significan dos cosas distintas. Esto es discutible porque sí se podría considerar homofonía: la primera es fortuna personal y la segunda puede ser la diosa Fortuna.

En el resto de las estrofas las rimas cambian, siendo el esquema el mismo. Pero hay una rima común: rima en *-eza*. En este caso, en la época se hubiera dicho que es un poema compuesto por arte de media maestría porque hay rimas comunes que vuelven en cada estrofa y relacionadas con el tema inicial. Habría tres grados:

1. Arte comuna: cada estrofa tiene rimas distintas.
2. Arte de media maestría: cuando unas rimas vuelven.
3. Arte de maestría mayor: todas las estrofas tienen las mismas rimas. Este último exige utilizar muchas más veces las mismas rimas. Todo esto exige un dominio de lenguaje.

Aunque hay polémica al respecto, teniendo en cuenta el resto de la temática de los poemas de Macías, queda bastante claro que es un poema amoroso.

2) Pero Ferrús

Pero Ferrús fue un poeta antiguo que estuvo activo en los años 60 del siglo XIV y probablemente antes. Presenta la peculiaridad de que todo lo que escribió estaba en castellano, por lo que se dice que debió de ser uno de los primeros poetas que abandonó el gallego-portugués.

Sus poemas son un tanto antisemitas o, mejor dicho, poemas satíricos que toman como objeto a los judíos, pero no desde un punto de vista racista o cruel.

3) Alfonso Álvarez de Villasandino

Es un poeta interesante porque es el que tiene la obra más amplia conservada, donde encontramos poemas de todo tipo. Se podría decir que su obra es un muestrario. Como poeta era maravilloso, algo que no apreciamos mucho ahora, pero en la época era importante: estaba muy al corriente de las técnicas versificatorias y él mismo era un innovador, lo que hace pensar que sería, asimismo, buen músico.

Los poemas seleccionados son del ámbito más lírico de su obra. Ni siquiera sabemos con total seguridad que todos los poemas que aparecen en la antología fueran suyos.

La imagen que nos podemos hacer con los poemas seleccionados es la de un poeta fundamentalmente amoroso, ámbito bastante reducido para lo que realmente hizo. Algunos han subrayado la faceta de poeta pedigüeño, pero en realidad era un pequeño noble con tierras, que había prestado servicio de armas, esto es, era un hombre del estamento caballeresco. No obstante, como otros muchos poetas de la época, le gustaba que le pagaran por sus poemas.

4) Diego Hurtado de Mendoza

Es un poeta interesante por su extraordinario dominio técnico, por lo que se le concede un gran lugar en la antología. Hay pocos poetas con este dominio técnico y tan conectado con la tradición gallego-portuguesa.

En la antología nos encontramos con el siguiente poema:

Aquel árbol que buelbe la foxa
algo se le antoxa.

Aquel árbol de bel mirar
faze de mani[er]a flores quiere dar:
algo se le antoxa.

Aquel árbol de bel veyer
faze de mani[er]a quierez florecer:
algo se le antoxa.

Faze de mani[er]a flores quiere dar:
ya se demuestra; sallidlas mirar:
algo se le antoxa.

Faze de mani[er]a quiere florecer:
ya se demuestra; sallidlas a ver:
algo se le antoxa.

Ya se demuestra sallidlas mirar;
vengan las damas la fruta cortar:
algo se le antoxa.

Ya se demuestra sallidlas a ver;
vengan las damas la fruta coxer:
algo se le antoxa.

Diego Hurtado de Mendoza fue segundo poeta de la familia Mendoza. El primero es Pedro González de Mendoza y el tercero sería Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Vemos que existe una tradición poética familiar que dura un siglo aproximadamente. Además, es una familia muy bien conectada con la tradición gallego-portuguesa. Sabemos esto porque el tercero de los poetas nos dice que él había visto en casa de su abuela un cancionero colectivo gallego-portugués. Todo indica que los cancioneros conservados en esta lengua son escasos.

Diego Hurtado de Mendoza era un personaje con mucho poder en la Castilla de Enrique III y que nos ha dejado un poema que es un cruce de caminos de lo más curioso. El género al que pertenece es de la tradición gallego-portuguesa: *Cossaute*. La estructura del poema es la de una cantiga gallego-portuguesa paralelística, donde hay una variación métrica bastante notable. No son versos propios de la tradición castellana. Sin embargo, el poema está básicamente en castellano, aunque hay alguna expresión que puede ser gallego-portuguesa. La forma estrófica es bastante clara: un tema inicial y estrofas compuestas por dos versos de rima común y un verso de vuelta que funciona como un estribillo:

Tema inicial: *AA*

Primera estrofa: *BBA*

Segunda estrofa: *CCA*

Tercera estrofa: *BBA*

Cuarta estrofa: *CCA*

Quinta estrofa: *BBA*

Sexta estrofa: *CCA*

Es una cantiga paralelística porque, yéndonos a las estrofas, vemos que hay dos versos paralelos desde todos los puntos de vista de la lengua. Lo que no puede ser del todo paralelo es la rima porque hay que cambiarla entre la segunda y la tercera estrofa.

Además nos encontramos con una forma peculiar de paralelismo: *leixa-pren*. Se da justamente cuando el segundo verso de la primera estrofa pasa a ser el primero de la tercera; el segundo de la segunda pasa a ser el primero de la cuarta. Entonces se inicia un mecanismo que va funcionando de la misma manera. El verso nuevo que se inserta después del repetido y ese verso se convierte en verso inicial de otra estrofa. Resumiendo:

2º verso I estrofa = primer verso III estrofa

2º verso II estrofa = primer verso IV estrofa

Esta forma no es exclusiva de la tradición gallego-portuguesa, pero en la Península quien la había utilizado había sido la cantiga d'amigo gallego-portuguesa. Por tanto, este poema es en cierto modo un homenaje desde la tradición castellana a la técnica de la tradición gallego-portuguesa.

Hay un elemento más que permite afirmar que este poema es un cruce de caminos: el tema tratado es muy abundante en la tradición poética francesa. El árbol del amor es un tema que tiene origen en la poesía tradicional, pero se desarrolló en la poesía cortesana francesa. El aspecto más cortesano que popular es que en las dos estrofas finales se habla de las cogedoras de frutas en términos de *damas*, algo que solo se aplicaba a las damas de la corte. Es una estampa cortesana ambientada en una técnica poética más bien tradicional, en principio no exactamente en la tradición castellana.

5) Francisco Imperial

Francisco Imperial no es un gran poeta desde el punto de vista técnico. Probablemente no fue un gran versificador porque era extranjero.

Es un poeta afincado en Sevilla, procedente a una familia genovesa, una familia de mercaderes y hombres de negocio italianos. En esta época Sevilla era la más grande e importante del reino de Castilla. Esto se ve reforzado después del descubrimiento de América porque es el principal puerto de llegada.

Imperial es importante porque es quien introduce el gusto por la lectura de los poetas italianos en la Península. Decimos poetas italianos porque un servidor descubrió en un poema de Imperial influencias claras de Dante.

La tradición poética castellana hasta Imperial se había fijado en dos modelos: la tradición gallego-portuguesa y en la tradición provenzal. Imperial aporta nuevas lecturas, las italianas, y sobre todo aporta a un poeta que sí tiene una parte de su obra que se puede asimilar a una poesía trovadoresca provenzal (esa asimilación solo es en parte).

La *Vita Nuova* es una de las obras de Dante en italiano. Es un cancionero amoroso, pero, al mismo tiempo, una extraña autobiografía espiritual. En las partes en prosa nos cuenta la historia de un enamoramiento suyo, que hasta cierto punto es un enamoramiento alegórico. Las formas métricas que utiliza son las genuinamente italianas: soneto, madrigal...

La obra más conocida de Dante y aquella por la que ha ganado mayor prestigio es la *Commedia*, también conocida como la *Divina Comedia*. Trata de un viaje por el mundo de ultratumba protagonizado por el propio Dante. En el curso de ese viaje se va encontrando con una serie de vicios y pecadores, entre los que hay históricos y contemporáneos. En el poema hay, asimismo, muchas referencias a cuestiones filosóficas y teológicas.

Dante hace este viaje acompañado por Virgilio, el cual le va guiando e inspirando para hacer esos versos, hasta que en un determinado momento el protagonista cambia de guía; Beatriz es la nueva guía (un nombre que se puede traducir por *feliz* y *santificadora*). La forma en que está escrita es tercetos encadenados de endecasílabos: ABA BCB CDC... Es un poema que fascinó a todo el mundo en Italia cuando se empezó a divulgar, que muy pronto empezó a ser objeto de eruditos comentarios y que se constituyó un clásico de la lengua italiana poco después de la muerte de Dante. Por tanto, este escritor establece para la lengua italiana un modelo de poesía erudita. No es por casualidad que uno de los libros traducidos por Enrique de Villena fuera la *Divina comedia*.

Imperial, como persona de origen italiano, había podido leer el poema y tiene alrededor un círculo de poetas a los que les gusta leer y copiar a Dante. En aquella época se menospreciaba el estilo de Imperial, puesto que sus versos sonaban a versos italianos, mal hechos desde el punto de vista de la poesía castellana. Esto se ve sobre todo en los versos de arte mayor.

Aun así, como hemos dicho anteriormente, lo más importante que hace este autor es importar la imaginación dantesca, sobre todo la alegórica, a la poesía castellana, ya que uno de los problemas de esta era la falta de imágenes. Con Imperial entran en la poesía cancioneril la alegoría y las figuras de pensamiento, además de los temas ambiciosos.

Poeta que están en la línea de Imperial son Santillana y Juan de Mena. Diríamos que hay una genealogía de poetas ambiciosos desde el punto de vista intelectual que comienza con Imperial.

6) Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana⁷

Para hacerse una idea precisa de lo que era el mundo poético de Dante e Imperial lo mejor es el poema escrito por Santillana en homenaje de Enrique de Villena.

DEFUNSIÓN DE DON ENRIQUE DE VILLENA,
SEÑOR DOCTO E DE EXCELENTE INGENIO

Robadas havían el Austro e Borea
a prados e selvas las frondes e flores,
venciendo los fuegos e grandes calores
e admitigada la flama apolea;

al tiempo que sale la gentir Idea
e fuerça con rayos al aire nocturno,
e los antipodes han claror diurno.
segund testifica la gesta magnea.

Algunos actores en sus connotados
pidieron favores, subsidio e valencia

⁷ Entró en el examen

al fulgente Apolo, dador de sciencia,
a Cupido e Venus los enamorados,
al Jove Tronante en otros tractados,
en bélicos actos al feroce Mares;
a las nueve Musas en muchos logares
insignes poetas vi recomendados.

Mas yo a ti solo me plaze llamar,
oh cítara dulce más que la d'Orfeo,
que solo tu ayuda non cuido, mas creo
mi rústica mano podrá ministrar.
¡Oh biblioteca de moral cantar,
e fuente meliflua do mana elocuencia,
infunde tu gracia e sacra prudencia
en mí, porque pueda tu planto expressar!

Al tiempo e la hora suso memorado,
así como niño que sacan de cuna,
non sé fatalmente o si por fortuna,
me vi todo solo al pie de un collado
selvático, espesso, lexano a poblado,
agresto, desierto e tan espantable,
ca temo vergüeña, non siendo culpable,
cuando por extenso lo havré relatado.

Yo non vi carrera de gentes cursada,
nin rastro exercido por non me guiasse,
nin persona alguna a quien demandasse
consejo a mi cuita tan desmoderada.
Mas sola una senda muy poco usitada
al medio d'aquella tan grand espesura,
bien como de armento subiente al altura,
del rayo dianeo me fue demostrada.

Por la cual me puse sin toda esperança
de bien, trabajado, temiente e cuidadoso;
e pensar se puede cuál era el reposo,
porque yo toviessse otra confiança.
E aquella siguiendo sin más demorança,

vi fieras diformese animalias brutas
salir de unas cuevas, cavernas e grutas,
faziendo señales de grand tribulança.

Hipólito e Fauno yo dubdo si vieron
ni Chirón en Matia tal copia de fieras
de tales nin tantas diversas maneras,
nin las venadrizes que al monte se dieron.
Si nuestros actores verdad escrivieron,
o por fermosura escuras ficciones,
en selva Ida de tantas facciones
bestias non fallaron los que las siguieron.

Non vi yo sus cruellos e crines alçadas,
nin vi las sus bocas con furia espumantes,
nin batir sus dientes, nin amenazantes,
nin de agudas uñas sus manos armadas;
mas vi sus cabeças al suelo inclinadas,
gimiendo muy tristes, bien como el león
que al santo ermitaño mostró su passión,
do fueron sus llagas sin temor curadas.

Más admirativo que non pavoroso
de la tal noveza que tarce acaesce,
assí como aflicto que pena e caresce
de toda folgura, e bive angoxoso,
seguí mi camino, pero trabajado,
do yo vi centauros, espingos e arpinas;
e vi más las formas de fembras marinas,
nuzientes a Ulixes con canto amoroso.
E fue yo a la hora, bien como el Troyano
fuyente a Celeno de las Estrofadas,
e rompió las olas a velas infladas
e vino al nefando puerto cicoplano.
Si mi baxo estilo aun non es tan plano,
bien como querrían los que non leyeron,
culpen sus ingenios que jamás se dieron
a ver las historias, que non les explano.

Quebravan los arcos de hueso, corvados

que la humana cuerda, de aquella manera
que fazen la seña o noble vanderá
del magno defunto los fieles criados.
Rompían las troças e coldres manchados
del peloso cuero con tanta fereza,
ca dubdo si Hecuba sintió más graveza
en sus infortunios que Homero ha contados.

Sus bozes clamosas al aire espantavan
e de todas partes la turba crecía;
el extremo sueno las nuves rompía
e los fondos valles del monte tronavan:
con húmidos ojos jamás non cessavan
en son lacrimable el continuo lloro;
Ligurgo non fizo por Antimidoro
tal duelo, nin todos los que lo lloravan.

Yo non desistiendo de lo començado,
como el que passa por quien non conosce,
passé por aquella compañía feroce,
non muy orgulloso, el viso inclinado.
E yendo adelante, vi más en un prado
d'aquella simiente del val damaceno
fazer mayor planto que Neso e Celeno
nin todos los otros, de quien he tractado.

Aquéllos sus caras sin duelo ferían
e los cossos juntos en tierra lançavan;
e tan despiadados sus fazes rasgaban,
ca bien se mostravan que non lo fingían.
Infinitos otros a estos seguían,
con bozes cansadas e tristes acentos
blasmando a Fortuna e sus movimientos
e todos aquellos que en ella confían.

La fulgor de Acates se iva alexando
de aquel hemisperio e apenas luzía;
la fosca tiniebla al aire impedía,
e dobles terrores me fueron cercando.
Mas el sacro aspecto que mira, acatando

con benignos ojos a los miserables,
bien como a la nave, que suelta los cables
e va con buen viento leda navegando,
assí me levava por la mesma vía
o estrecha senda que yo he narrado,
pujanto a la cumbre del monte elevado,
do yo me cuidava que reposaría.
Mas bien como quando de noche e de día
se fallan compañías en el jubileo
desde la Monjoya fasta el Zebedeo,
yo non dava passo sin grand compañía.

Assí conseguimos aquella carrera
fasta que llegamos a somo del monte,
non menos cansados que Dante Acharonte,
allí do se passa la triste ribera.
E como yo fuesse en la delantera,
assí como en fiesta de la Candelaria,
de antorchas e cirios vi tal luminaria
que la selva toda mostrava cuál era.

Fendiendo la lumbre, fue ya discerniendo
unas ricas andas e lecho guarnido,
de filo de Arabia obrado e texido,
e nueve doncellas en torno plañiendo,
los cabellos sueltos, las fazes rompiendo,
assí como fijas por padre muy caro,
diciendo: "¡Cuitadas!, ya nuestro reparo
del todo a pedaços va desfalleciendo.

"Perdimos a Homero, que mucho honorava
este sacro monte, do nos habitamos;
perdimos a Ovidio, al cual coronamos
del árbol laureo, que mucho s'amava;
perdimos a Horacio, que nos invocava
en todos exordios de su poesía;
assí disminuye la nuestra valía;
qu'en tiempos passados tanto prosperava.

"Perdimos a Libio e al Mantuano,

Macrobio, Valerio, Salustio e Magneo;
pues non olvidemos al moral Eneo,
de quien se laudava el pueblo romano.
Perdimos a Tulio e Cassilano,
Alano, Boecio, Petrarca e Fulgencio;
perdimos a Dante, Gaufredo, Terencio,
Juvenal, Estacio e Quintiliano.

“E bien como templo, a quien fallecido
han las sus columnas por grand antigor,
e una tan sola le faze favor,
assí don Enrique nos ha sostenido;
el cual ha por suyo el cielo elegido,
e puesto en compañía del superno coro.
¡Cuitadas!..., lloremos tan rico tesoro,

como sin recurso havemos perdido.”
Sabida la muerte d’aquél muchacho amado,
mayor de los sabios del tiempo presente,
de dolor pungido, lloré tristemente
e maldix e Antropos, con furia indignado,
e la su crueza que non cata vado
nin cura de sabio más que de imprudente,
e faz al menguado igual del potente,
cortando la teja que Cloto ha filado.

Finida

Después del aurora, el sueño pasado
dexóme, levando consigo esta gente,
e vime en el lecho tan incontinente,
como al pie del monte por mí recontado.

Es un poema alegórico compuesto por Santillana en homenaje a Villena, el cual lo consideraba su maestro. Hasta ahora hemos visto a Villena desde la prosística y hemos aludido de pasada que fue un poeta querido, del que no se ha conservado ninguna obra. Además, fue autor del *Arte de trovar*, una obra que se ha conservado de manera incompleta. Es un tratado escrito cuando el autor estaba en la corte aragonesa. Es una de las primeras *artes de trovar* escrita en castellano. Antes del de Villena lo único que parece existir es un tratado también perdido de don Juan Manuel y no parece que haya más. Es al sabio, teórico Villena es al que Santillana quiere hacer homenaje.

En la primera estrofa se ve el estilo latinizante, altisonante típico de Villena. También vemos una cosa dantesca y propia de cierta poesía antigua que Dante tiene en cuenta para componer su poesía. Otra particularidad de esta estrofa es que empieza describiéndonos un atardecer mitológico, mencionando como dos personas, como vientos, arrebatan a los campos y prados las flores cuando se mitiga el fuego de Apolo. Todo esto sucede al mismo tiempo que sale la gentil Idea, italianismo en crudo que se refiere a una diosa: la Luna. Luego aprovecha para meter algo que Villena le llama ciencia: saberes del universo. Pero inmediatamente identifica su fuente: la gesta Magnea. Le llama así porque esto deriva del nombre de M. Anneo, autor del poema épico citado.

Este es el principio de un poema clásico típico y de influencias dantescas: describir el amanecer por medio de una descripción mitológica, que culmina con una mención literaria a un autor clásico.

Después de la descripción viene una serie de invocaciones al panteón clásico asociándolos con atributos clásicos y al término de la estrofa nos encontramos con la invocación de las nueve musas, algo que es fundamental en la literatura clásica.

Santillana solo quiere encomendarse a la cítara más dulce que la de Orfeo que empuñó Enrique de Villena. Lo que viene a continuación es la típica visión alegórica que viene a corresponderse con el ejemplo de Dante, sobre todo el de la *Divina comedia*. Aparecen, una vez más, poemas que suenan muy latinizantes.

El poeta se encuentra solo, aparentemente perdido en un lugar selvático, a oscuras. Esa es la situación en que Dante se pinta a sí mismo al principio de la *Commedia*. Perdido en esa selva, llega a la puerta del infierno, donde comienza su viaje. Luego descubriremos que Santillana no se encuentra en la puerta del infierno, sino en otro sitio mítico.

Ese camino mencionado en el poema lo descubre gracias a un rayo de luna. Llama mucho la atención la riqueza del léxico: encontramos muchísimos latinismos. El poema es buen ejemplo de cómo la generación posterior de Villena y el mismo autor traslada al género poético el ideal estilístico de la prosa humanística.

Vuelve otra vez a meterse en el mundo de la mitología. Santillana está rondando los bosques que hay al pie del monte Parnaso, donde habitan las musas. El resto del poema va a ser un relato de ascensión al monte de las musas, las cuales conducen los restos de Villena.

Una cosa producto de la influencia del Humanismo es el gusto por la alegoría y por la mitología utilizada sin excesivas connotaciones morales. Se podría decir que utiliza la mitología por una cuestión estética. Esto tiene el valor de que es un experimento inicial: Santillana solo tiene de precedentes la poesía italiana y la latina, aunque no sabemos en qué medida era capaz de leer esta lengua. Sabemos que no era capaz de leer latín fluidamente, por lo que tenía que apoyarse en traducciones. Pero ahí está el interés.

Seguidamente nos describe todas las bestias que hay entorno al monte Parnaso y cada vez va viendo más prodigios. En el verso 65 volvemos al lenguaje hiperculto de Villena y hace otra referencia literaria clásica: la lamentación de la madre de Héctor, Cuba, ante los gestos de su hijo.

En cada estrofa hace alusión a una lamentación clásica, que sirven como términos de comparación hiperbólicos con el duelo por la muerte de Villena. Relacionado con esto, cabe mencionar que el autor describe la tradición antigua de arañarse el rostro como muestra de ritual de duelo.

Luego vuelve a meterse en alusiones clásicas mitológicas hasta que aparecen, hendiendo la luz, unas andas que portan un lecho con un tapiz bordado en hilo de arabia, de oro, que es en el que se transporta el cuerpo de Enrique de Villena. También hay nueve doncellas: las nueve musas.

A partir de la estrofa siguiente viene una enumeración enorme, puesta en boca de las musas, que lamentan pérdidas pasadas, lo cual ayuda a aumentar el prestigio de Villena, ya que se mencionan autores muy importantes: Homero, Ovidio, Horacio, Livio, Virgilio, Cicerón, Dante, Terencio... Las musas se sienten desamparadas y cada vez más pobres porque han perdido a todos estos y a Villena. Una cosa interesante es que entre los poetas mencionados se encuentran poetas clásicos y entremedias nos ha colado a Petrarca, seguramente porque está pensando en el Petrarca que escribe en latín, el más difundido en la época. A continuación, entre otros autores, nos menciona a Dante. Menciona también a Gaufredo, que no sabemos muy bien quién era, aunque probablemente fuera un poeta francés en latín, autor de una retórica latina. Diríamos que hay una enumeración, puesta para elevar a las estrellas a Villena, pero en la que coexisten poetas y tratadistas de poética.

Más adelante nos encontramos con una imagen preciosa: la del templo derribado. Las musas vivían en un templo sostenido por muchas columnas (poetas mencionados) y ahora queda en pie tan solo una de ellas (la obra de Villena).

El poema termina con una alusión clásica: las parcas. Asimismo, hay otra metáfora interesante: alusión al poder igualador de la muerte, es decir, la muerte llega a todos y la crueldad de las parcas parece ser que no hacen distinciones.

En la estrofa final se nos revela que todo lo contado ha sido un sueño, no una visión. Esto es importante porque en la literatura medieval se distinguía entre visiones y sueños. El primero era por contacto con el mundo paranormal o sobrenatural; el segundo no implica la carnalidad de la persona implicada en él.

Santillana nos dice que el sueño lo ha tenido después de la aurora, el momento que se consideraba que se tenían los sueños que incorporaban presagios. Pero no pretende hacernos creer que ha tenido una visión, sino simplemente un sueño en el que ha visto el destino de ultratumba de Villena.

Este es un poema experimental desde el punto de vista estilístico, temático y de los muchos elementos que incorpora. Es interesante para ver las coplas de Manrique a la muerte de su padre, en el que vemos la admiración de un hijo al padre, pero no de un discípulo al maestro. Villena hace una exhibición de cultura clásica.

A continuación nos encontramos con un par de sonetos de Santillana, otra muestra del carácter experimental de parte de la obra de este autor.

39
SONETO

Cual se mostrava la gentil Lavina
en los honrados templos de Laurencia,
cuando solepnizaban a Heritina
las gentes d'ella con toda femencia,
e cual parece flor de clavellina
en los frescos jardines de Florencia,
vieron mis ojos en forma divina
la vuestra imagen e dina presencia,
cuando la llaga o mortal ferida
llagó mi pecho con dardo amoroso:
la cual me mata en prompto e da vida
me faze ledo, contento e quexoso;
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo.

40
SONETO

Non es el rayo del Febo luziente,
nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos,
nin gema de topaza tan fulgente.
Entran ligados de un verdor placiente
e flores de jazmín que los ornava
e su perfecta belleza mostrava,
cual biva flama o estrella d'Oriente.
Loó mi lengua, maguer sea indigna,
aquel buen punto que primero vi
la vuestra imagen e forma divina,
tal como perla e claro rubí,
e vuestra vista társica e benigna,
a cuyo esguarde e merced me di.

Es un experimento que resulta fallido porque no acaba de construir buenos endecasílabos, un elemento fundamental para ser buen poeta; a Santillana le salen como decasílabos provenzales. A pesar de todo, era un poeta bien dotado desde el punto de vista de oído. Incluso se nota que en algunos lugares hay encabalgamientos sintácticos entre versos, lo cual no suele ser nada habitual.

Los sonetos de Santillana tienen el problema de que están demasiado llenos de referencias clásicas y mitológicas. La música y las imágenes empiezan a ser de la poesía de Petrarca.

Santillana no había dado del todo con la estructura métrica del texto, pero había comprendido la estructura de silogismo que suele tener el soneto: dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos sirven para plantear una tesis, el primer terceto una antítesis y en el último terceto se hace un resumen o una conclusión. Este intento no parece haber tenido continuidad en Castilla, probablemente porque no se había leído ni asimilado suficientemente.

7) Juan de Mena

La grandeza de este poeta deriva sobre todo del poema “Laberinto de fortuna”, que en el siglo XV se conoció por el título de “Las trecientas” porque son 300 estrofas (en realidad un poco menos) por el estilo de octavas de Arte Mayor. El autor le presentó esta obra al rey Juan II en 1444, hecho que seguramente tuvo un papel muy relevante en el prestigio mediático del poeta y en el hecho de que se le nombrase secretario de cartas latinas y cronista del rey.

Por ello decimos que su aportación a la cronística sigue siendo misteriosa: no sabemos qué parte o partes pudo redactar él, si es que pudo redactar alguna. Sí que sabemos algo más de su actividad de secretario de cartas latinas, un puesto profesional que le ponía en contacto con algunos humanistas italianos. A este respecto cabe destacar que Mena ya es un poeta formado en Italia, es decir, alguien que tuvo contacto directo y personal con el Humanismo y la Italia de su tiempo.

El poema mencionado, “Laberinto de fortuna”, es muy ambicioso desde el punto de vista histórico, político e historiográfico. Desde el punto de vista estilístico, participa de ese modelo de lengua que impulsa Enrique de Villena y sigue Santillana y, desde luego, no produce sensación de extrañeza y rechazo que algunas veces dan los latinismos. Aun así, las críticas principales que se hacen a Mena van por el camino de la artificiosidad del estilo.

El crítico más importante que tuvo fue Nebrija, el más importante humanista castellano del siglo XV. Este es autor de una *Gramática castellana* (1492), que contiene el tratado quizá más importante de métrica que se escribió en el XV. Este tratado es innovador en el sentido de que tiene como referente la métrica clásica, es decir, es un intento de describir la poesía castellana desde un nuevo punto de vista. También incluye normas estilísticas y algunos ejemplos. Nebrija dice que el estilo de Mena traiciona a veces la naturaleza de la lengua castellana. Resulta interesante ver como un humanista como Nebrija critica un modelo de estilo latinizante, lo que durante casi todo el siglo se había considerado la cumbre de la estilística.

Hernán Núñez trata de hacer con Juan de Mena lo que en Italia se hizo con toda naturalidad con Petrarca, Boccaccio... Es decir: poner a un autor en romance al mismo nivel que los autores clásicos. De ahí arranca una fama perdurable de Mena, que lo convierte casi en el poeta clásico de la lengua castellana durante buena parte del siglo XVI.

La antología trae la poesía menor o lírica de Mena, en la cual también constituye un modelo, sobre todo porque crea un yo lírico que es diferente del que predomina en la poesía lírica de cancionero hasta su tiempo.

Es un yo lírico más irónico, menos entregado y sumiso a la belleza femenina, en algunos aspectos más o menos exagerado... Una buena muestra de lo que es la poesía de Mena es el poema que analizaremos a continuación:

CANCIÓN QUE HIZO JUAN DE MENA ESTANDO MAL

Donde yago en esta cama,
la mayor pena de mí
es pensar cuando partí
de entre braços de mi dama.

A bueltas del mal que siento,
de mi partida, por Dios,
tantas vezes me arrepiento,
cuantas me miembro de vos:
tanto que me hacen fama
que de aquesto adolescí,
los que saben que partí
de entre braços de mi dama.

Aunque padezco y me callo,
por esso mis tristes quexos
no menos cerca los fallo
que vuestros bienes de lexos;
si la fin es que me llama,
¡oh, qué muerte que perdí
en bevir, cuando partí
de entre braços de mi dama!

La voz que habla es la del yo que está en la cama, se supone que enfermo, pero que dice que su mayor sufrimiento es pensar en el momento en que se marchó de los brazos de su dama. El momento evocado es un momento sexual con la dama, algo bastante infrecuente en la tradición cancioneril. También hay una insinuación de por qué el personaje nos habla desde la cama. Diríamos que encontramos un juego mucho más pícaro que en la poesía anterior.

El tema inicial del poema termina con un verso que regresa la final de cada estrofa, es decir, funciona como verso estribillo. Además, es un verso que subraya fundamentalmente el tema del poema.

Empezamos a ver en Mena algo que los poetas de la segunda mitad del XV utilizarán en abundancia: juegos de conceptos muy abstractos (ej: no menos cerca encuentro mis males que vuestros bienes están lejos). Encontramos un bonito ejemplo de un juego que se llevará al infinito en la poesía: la pena por seguir viviendo en lugar de haber muerto.

Otro poema en este sentido sería la siguiente:

CANCIÓN DE JUAN DE MENA

Oiga tu merced y crea,
¡ay de quien nunca te vido!,
hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Ya la tu sola virtud,
fermosura sin medida,
es mi todo bien y vida
con esfuerzo de salud;
quien tu vista ver dessea,
hablará no enfengido:
hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Pues tu vista me salvó,
cesse tu saña tan fuerte;
pues que, señora, de muerte
tu figura me libró,
bien dirá cualquier que sea,
sin temor de ser vencido:
hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Este poema se hizo famosísimo y está en muchos cancioneros. Otra vez nos encontramos el mecanismo de los versos de vuelta que repiten el tema inicial.

Estos dos poemas son buena muestra de las peculiaridades del yo lírico y del estilo de Juan de Mena.

Finalmente, destacaremos el siguiente poema de este autor:

JOAN DE MENA

¡Oh rabiosas temptaciones!,
datme un poco de vagar,
en que me pueda quejar
de tantas tribulaciones
cuantas sufro padesciendo,
e he sufrido penando,
a tantas vezes muriendo
que la mi vida qu'atiendo,
ya la maldigo llorando.

Ven por mí, muerte maldita,
pereçosa en tu venida,
porque pueda dar finida
a la mi cuita infinita;
rasga del todo la foja
do son escriptos mis días,
e del mi cuerpo despoja
la vida que tanto enoja
las tristes querellas más.

Por amar desamo a mí,
e eres tú tanto querida;
pues quieres muerte por vida,
muriera cuando nací:
o me quisieran do quiero,
o no naciera en el mundo,
o, pues tanto mal espero,
fuera el día postrimero
aquel que me fue segundo.

Si el nacer fuera en mi mano,
yo más quisiera no ser
que haver sido e nacer
para morir tan temprano;
ca ninguna malandaça
no me diera tanta guerra,
ni la bienaventurança,
si antes fuera yo so tierra.

Es un poema en el que prima la reflexión moral. Encontramos otra vez la paradoja vida-muerte. Vemos que hay una querencia por el lenguaje abstracto, por no centrarse en las imágenes, metáforas, en todo lo que hay en la poesía de visual, sensual. Esto contrasta bastante con el “Laberinto de fortuna”, donde hay descripciones e imágenes. Este poema bordea casi la metafísica: dice que preferiría no haber nacido.

Este poema puede valer como muestra de la construcción del yo poético mucho más extremoso y razonado, pero para apreciar la verdadera aportación de Mena hay que leer el “Laberinto de fortuna”.

8) Suero de Ribera

Es un poeta de la generación de Mena. Es castellano, pero pasó la mayor parte de su vida en la corte de Alfonso de Aragón, en Nápoles.

56

MISSA DE AMOR QUE FIZO SUERO DE RIBERA

Amor, en nuestros trabajos
adsit nobis gracia. Amen.

[Confesión]

Yo, pecador muy errado,
Amor confieso mi quexa
pues que pierdo a quien me dexa
del todo desamparado.
Aunque tarde, ¡mal pecado!,
digo mi culpa, Señor;
por ser leal servidor
quedo mal galardonado,
de te servir enojado.

Pero bien considerado
las virtudes que resciben
muchos de los que te sirven,
reposeo del mal pasado;
cierto, es visto, provado;
que con tu poder, Amor,
fazes del bueno mejor,

del malo bueno loado
mas non libre de cuidado.

Gloria in excelsis
Gloria a ti sea dada,
Amor, de los que prosperan;
de muchos que desesperan,
cierto, non merescas nada
que digan “*Laudamus Te*”,
nin “*Benedicimus Te*”.
Ves, Amor, que mal está
a mí hablar tan avante:
dígolo por ser constante,
seyendo de tu mesnada
continuo, leal amante.

Pues de buena voluntad
te loamos los amantes,
non quieras ser como antes
eras, con grand crueldat,
mas faz corte general
perdonando todos males.
Por tu merced, non iguales

el discreto conversante
con el simple inorante,
pues que non es igualdat
sino muy desconcordante.

Epístola

Leccio libri sapientiae beati martiri[s]

Amanti[s]. In diebus illis

Cuando Amor fizo sus cortes,
puso dos casos de amar,
en que a unos dio pesar
e a otros muchos conortes,
deziendo por sus pregones:
“Los que de vos venirán
sepan que les quedarán
por linaje estos dones.”

A los unos dio por fado
sus dones mal repartidos,
que fuessen d'Él muy queridos
y d'ellos non tanto amado;
estos quiso que le amasen
e mandó que se llamasen
los tristes enamorados.
De los cuales vengo yo,
que no deviera nacer,
pues que vino en mi poder
el triste don que les dio.

In secula seculorum. Amen.

Evangelio

In illo tempore

Dixo Amor a sus amantes
porque se le querellavan
de las penas en que andavan:
“E otros que fueron antes
en el tiempo que amavan
ese mesmo mal pasavan.
E aun vos digo por verdat
que los que por venir son

se verán en tal pasión.
Por ende, velad y orat,
no entrés en tentación
de la desesperación.”

Credo

Creo, Amor, que Tú eres
cuidado do plazer yaze,
que fazes a quien te plaze
recibidor de plazerres.
Tanto bastan tus poderes
a cualquier enamorado,
que con uno de tus quererres
lo tienes ledo, pagado.

Creo en otra manera,
Amor, [que] en aqueste mundo
paresce tristor profundo
el que de ti se desespera.
Quien en tus glorias prospera,
usando de seso tierno,
descender sin escalera
le fazes en el infierno.

Profacio

Verdat e justa razón
es que padezca dolor
el muy leal corazón
del padesciente amador
que sufre tan gran pasión
como es cuita de amor.

Et Ydeo

Los que non sabéis d'amar
de tal mal sois inocentes,
mas devéis haver pesar
de los que son padescientes,
e quieren d'amor curar
sine fine dicentes.

Sanctus
Amores, amor, amores,
Natural constelación,
misterio sin gualardón
de los tristes amadores,
lentos son mares e tierra
de la tu gran esperanza;
quien tiene tal confianza
manifiesto es que yerra.

Agnus Dei
“Cordero de Dios de Venus”,
- dezían los desamados -
“Tú que pones los cuidados,
quítalos que sean menos;
pues tienes poder mundano,

¡oh Señor tan soberano
Miserere nobis!”
“Cordero de Dios de Venus!,
- te suplican los amados -
“Tú que pones los cuidados,
plégate nunca ser menos
se los que somos agora:
cada cual con su señora
dona nobis pacem.”

Ite, missa est
La Missa d’amores dicha es
por modo de vía amante;
Deo gracias hora cante
a quien Amor bueno es.

Este poema es un ejemplo temprano de algo que empezamos a encontrar en abundancia a partir de Enrique IV y que luego desaparece en la época de los Reyes Católicos: parodias sacroprofanas, es decir, el uso de elementos de la religión para utilizarlos en la poesía amorosa. Esto no nos sorprende tanto después de haber leído al Arcipreste de Hita.

Este poema de la misa de amor tiene menos gracia, pero al mismo tiempo es más atrevida porque se parodia la liturgia de la misa. Empieza con una confesión que toma como modelo en la oración. Vemos que el señor al que se reza es el dios Amor.

Después del yo pecador viene Gloria. Luego viene la epístola, el evangelio, el credo... La gracia del poema está en los ecos que se encuentran en él de los momentos de la liturgia de misa. Otra cosa a comentar es que la desesperación que se evoca es la de Judas cuando vio que vendió a su maestro. Vemos más adelante una alusión sexual clarísima. Luego finalmente viene el final de la ceremonia. Esta no es la parodia sacroprofana más sacrílega.

9) Gómez Manrique

Gómez Manrique era sobrino del Marqués de Santillana y tío de Jorge Manrique. Este es un ejemplo bastante curioso de caballero, intelectual y gobernante a la vez. Es un autor muy bien documentado porque fue jurista. Álvaro Alonso subraya que en su tiempo como corregidor de Toledo se puso a favor de los conversos, algo bastante sorprendente dado su

origen. Por otra parte, es curioso ver esta vertiente de hombre de derecho, pero que se comporta de manera inconformista para lo que se esperaba de su clase, lo cual se corresponde con una actitud política rebelde, ya que combatió decididamente a Álvaro de Luna, estuvo en el bando del infante Alfonso luchando contra Enrique IV el rey legítimo y más tarde estuvo en el bando de Isabel la Católica en contra de la hija del rey mencionado.

Este tiene una obra poética bastante extensa y es uno de los pioneros del teatro religioso y profano en castellano. Además, han llegado hasta nosotros un par de representaciones dramáticas. Cabe mencionar al respecto que algunos textos cancioneriles estaban concebidos como microdramas y alguno de ellos serían representados. Por tanto, no sabemos si son textos que han funcionado como teatro.

Lo que recoge la antología de la poesía de este autor es una muestra más amplia y justa que la de Mena porque hay un extenso poema político y moral, pero también una pequeña muestra de su poesía lírica más ligera, poemas más breves que las de Mena. Conforme van pasando los años, encontramos esta tendencia a la brevedad en el desarrollo de la poesía cancioneril. Por otra parte, cabe mencionar que, aunque este es un poeta de la misma generación de Mena, lo que pasa es que vivió muchos más años.

Vamos a ver algunas de las canciones:

74

CANCIÓN

El que arde en biva llama,
sirviendo a quien le condena,
no puede, según es fama,
sentir la pasión ajena.

Yo padezco por amores
tan afortunadas penas,
que no siento las ajenas
cuitas de los amadores:
que cualquiera que bien ama
a quien su bien desordena,
no puede, según es fama,
sentir la pasión ajena.

El tema sería la siguiente: arde la llama del amor. Hay en este tema inicial un cierto trasfondo sacroprofano porque se evoca a alguien que arde en la llama del amor, pero

también en la del infierno. Por tanto, hay una sutil identificación de la dama con el príncipe de las tinieblas. Además, tenemos un concepto teológico. Dice que el alma del que sufre por amores está en una situación similar al del alma que arde en el infierno.

Estructura: dos versos de vuelta al final; rimas del tema inicial que vuelven y hacen de enlace con este tema inicial.

La **nota al pie de página** comenta algo interesante:

afortunadas: en la Edad Media, la palabra “afortunado” significa ‘sometido a la acción de la Fortuna’.

Y puesto que la diosa del azar puede ser favorable o adversa, el adjetivo puede entenderse de dos modos: ‘que tiene buena suerte’ o, al contrario, ‘que tiene mala suerte’.

Hay en esta expresión un gusto por la paradoja de las penas que se sufren por gusto. Esta nota da mucho la medida de cómo usaban el lenguaje abstracto estos poetas de la tradición cancioneril tardía. Nos dice que el adjetivo *fortuna* se puede entender de dos maneras: buena o mala suerte, por lo que vemos que existe cierta ambigüedad, es decir, el uso puntual de un adjetivo que puede tener dos valores completamente opuestos entre sí.

Este es el primer poema en que nos encontramos el tema de la fortuna, uno de los temas más frecuentados junto con el del amor. Este tema es una constante en la literatura porque una de las consecuencias del regreso de la mitología a la literatura es el regreso de Fortuna, ya que algunos dioses están sometidos a ella. Además, es caprichosa: el que un día se encuentra en la máxima fortuna, al día siguiente puede estar abajo. Los moralistas sacaron mucho partido de esta imagen, que por otra parte tiene mucha relación con las imágenes de la política.

Hay gran interés, sobre todo en el siglo XV, respecto al tema de la fortuna en la Edad Media europea. Se llega a convertir en un motivo omnipresente en todos los ámbitos. Lo que pasa es que la fortuna que aparece en la literatura no es una sola fortuna, sino que son dos:

1. La fortuna que tronca más directamente con la diosa de la Antigüedad, que es dueña del destino.
2. La fortuna como entidad aparentemente caprichosa, pero que en realidad está sometida a la providencia.

La visión cristiana de la fortuna fue una forma de suavizar el concepto de fortuna antigua. Hay muchos escritores que parecen evocar el sentido antiguo de fortuna, pero los más cultivados normalmente evocan el concepto cristiano porque si no es imposible la imagen de una diosa que se rige según su capricho.

Dexadme mirar a quien
 me faze mal,
 e nunca me fizo bien,
nin comunal.

Dexad fartar a mis ojos
 de mirar la fermosura
 que con tan poca mesura
 me causa tantos enojos;
 que morir a mí convién,
 si me non val
 la que nin me faze bien,
nin comunal.

Con la belleza prendés,
 donzella, cuantos miráis,
 e con la fonda matáis
e feris los que querés.

Nunca vi tal desmesura,
 prender los hombres seguros,
 e ferir desde los muros
 con fonda de fermosura.
 No puede ningún arnés
 defender al que miráis,
 pues que mirando matáis
e ferís los que querés.

Tratan un tema que hizo muy famosa la poesía francesa de principios del XV a partir de un poema escrito por Alain Chartier: "La belle dame sans merci". En la tradición de la poesía anterior sí que había existido una imagen de la dama amada que se muestra indiferente y cruel con las pretensiones del amante, pero Chartier introduce un personaje casi sádico, por decirlo de alguna manera: la amada se muestra fría, indiferente y cruel, hasta el punto de que el amante llega a la muerte.

En la primera canción de las dos escritas más arriba, el poeta se dirige a unos compañeros, a quien pide que le dejen admirar. Este quizá no es un poema tan extremo como el siguiente, donde se recoge mucho más el espíritu del poema de Alain Chartier. Hay una evocación de una escena de guerra en que la protagonista es la belleza de la dama alegorizada, que desde lo alto de una muralla se dedica a lanzar hondazos a los guerreros. Tenemos la mirada como arma y el arnés como impotente ante las heridas. Este tipo de juegos es un tópico en el que incurrirá Jorge Manrique en la poesía amorosa.

10) Comendador Escrivá

Vamos a contrastar los poemas analizados ahora con alguno de los poemas de este autor.

125

CANCIÓN DEL COMENDADOR ESCRIVÁ

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta conmigo,
porqu'el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.

Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor hirir do quiere.

Assí sea tu venida;
si no desde aquí me obligo
qu'el gozo que havré contigo
me dará de nuevo vida.

Es una de las canciones más famosas del siglo XVI; se glosó varias veces. Es una canción de paradojas casi abstractas. Otro ejemplo es el siguiente:

127

OTRA SUYA

Vos me matáis de tal suerte,
con pena tan gloriosa,
que no sé más dulce cosa
que los trances de mi muerte.

Y d'ella só tan ufano,
tan penado y tan contento,
que no trocaré un tormento
por mil bienes de otra mano.
Y pues que quiso mi suerte
darme pena gloriosa,
no quiero más dulce cosa
que los trances de mi muerte.

Esta es más clara y menos abstracta que el poema anterior. Se trata de un juego de ingenio por encima de todo. Sin el precedente de estos poetas no se entiende el barroquismo.

11) Garcí Sánchez de Badajoz

Garcí Sánchez de Badajoz es un poeta de la generación de los Reyes Católicos. Aunque hay algunos problemas respecto a las fechas de su vida, se podría decir que es un poeta nacido hacia 1470-80, muy posterior a los tratados anteriormente.

160

UNA COPLA SOLA SUYA

Como el que en hierros ha estado,
y después se vee suelto,
y se halla tan atado
para andar, que aprisionado
estava más desembuelto;
assí yo, que os he mirado,
soy tan vuestro, tan no mío,
tan sujeto a os adorar,
que aunque me fuesse tornado
mi libre, franco alvedrío,
no podré libre quedar.

Es representativa de la *copla esparsa*, que se cultivó por influencia de la poesía catalana de la época. El nombre quiere decir copla suelta, es decir, es una sola estrofa, normalmente una octava. Esta, por ejemplo, tiene once versos. El poema ronda el motivo de la novela de *Cárcel de amor*: el amor como cárcel.

161

GLOSA SUYA AL ROMANCE QUE DIZE "POR MAYO
ERA POR MAYO"

Si de amor libre estuviera,
no sintiera mi prisión,
y si fuera donde os viera,
fuera gloria mi pasión;
lo que más me desespera,
más de todo mi dolor,
cuando siento más desmayo,
por el mes era de mayo,

cuando haze la calor.

El que tiene lastimado
el corazón de pesar,
en el tiempo aparejado
para más plazer tomar
bive más desesperado;
tal está en llamas d'amor,
bivo como salamandria,
*cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor.*

Y de verme [assí] cativo,
en todo sin libertad,
es la vida que yo bivo
menos de mi voluntad
que la pena que rescibo:
qu'en pesares y dolor
veo mis días gastados,
*quando los enamorados
van a servir al amor.*

En el tiempo que las flores
cubren los campos suaves
d'estrañas, lindas colores,
y comiençan ya las aves
a cantar por los alcores,
todos biven sin passión,
todos andan sin cuidado,
*sino yo, triste cuitado,
que bivo en esta prisión.*

En la cual la luz no veo
no viéndoos a vos, señora;
y, sin veros, no la creo,
ni la noche sola un hora
no la duermo de desseo;

y de aquesta ocasión
tal estó, señora mía,
*que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son.*

No sé de mí qué hazer
si el morir no me socorre:
¿quién podrá al presto tener,
el cuerpo en aquesta torre,
y el alma en vuestro poder?
D'estas penas la menor
fuera impossible sufrilla,
*sino por una avezilla
que me cantava al alvor.*

Fin

Esta es la breve esperança
que en vos, señora, he tenido,
que ya por mi malandança
l'ha tirado vuestro olvido
y, muerto en vuestra membrança
ya no espero redención,
qu'en su muerte desespero:
*matómela un vallestero,
déle Dios mal galardón.*

Nos ilustra sobre un género que tendrá una larga vida en el XVI: el género de la glosa de romances. Este es un ejemplo casi insuperable de la fusión de poesía cortesana y romancero: es comentar un romance cuyo texto se incrusta en el poema cancioneril.

El texto del romance está en los dos últimos versos de cada estrofa. La habilidad del poeta está en encuadrar bien sus versos con el texto del romance. Aquí hay motivo petrarquista, el de la salamandra, que se creía que era un animal que podía sobrevivir al fuego, con lo que se puede convertir en símbolo del amor perdurable, un amor que sobrevive a todo. El editor ha marcado en cursiva los versos del romance. Aquí el editor, que es un poeta que ha leído a Petrarca, se decanta por utilizar imágenes y metáforas de la naturaleza. El romancero habla de un prisionero, pero los versos transforman a ese prisionero en prisionero de amor.

No por casualidad la siguiente muestra de este poeta es un villancico, que por el léxico deducimos que es culto, no tradicional. Lo que queda es el espíritu, mientras el cuerpo se va.

162

OTRO VILLANCICO SUYO

Lo que queda es lo seguro,
que lo que conmigo va,
desseando'os morirá.

Mi ánima queda aquí,
señora, en vuestra prisión,
partida del corazón
del dolor con que partí;
mas los ojos con qu'os vi,
y el cuerpo que n'os verá,
desseand'os morirá.

Los ojos que van conmigo,
aquel que de vos los parte,
razón es que de mal arte
lo miren como a enemigo;
y el corazón sin abrigo
del alma que queda acá,
desseando'os morirá.

12) Jorge Manrique

Jorge Manrique es un poeta de vida extremadamente corta, a pesar de lo cual es uno de los tres poetas canónicos de la poesía cancioneril. Es un claro ejemplo de fusión de armas y letras, un tema que luego tratará el Humanismo y volverá a los escritos de los autores: fue un caballero y, de hecho, encontró la muerte en un asalto a un castillo. Como poeta tenemos registros bastante variados: por lo menos tres textos de estos en que se ve el entrelazamiento entre creación poética y vida cotidiana en la poesía cancioneril.

Primero, cabe destacar una de las cimera más bonitas de Manrique. Estas son formas mínimas de la tradición cancioneril. Eran versos sueltos con que los poetas salían a participar en torneos, justas... Normalmente los caballeros salían revestidos con armaduras y llevaban motivos alusivos al amor en la cimera, decoración encima del casco, o en tiras de tela atadas al brazo.

Allí escribían un verso que explicaba el significado de la cimera o su devoción amorosa. Este poeta hizo algo así: salió con la imagen de un diablo, algo bastante enigmático. Es una muestra que ilustra de alguna manera cómo la poesía cancioneril se relaciona con la vida de la corte.

86

Sin Dios y sin vos y mí.

Los dos primeros poemas que recoge la antología son poemas amorosos.

En el primero aparece un yo lírico: un amante que está dispuesto al martirio por amor, pero que, al mismo tiempo, trata el tema del amor cortés con cierta distancia y picardía erótica.

81

PORQUE ESTANDO ÉL DURMIENDO LE BESÓ SU AMIGA

Vos cometisteis traición,
pues me heristes, durmiendo,
d'una herida qu'entiendo
que será mayor pasión
el desseo d'otra tal
herida como me distes,
que no la llaga ni mal
ni daño que me hezistes.

Perdono la muerte mía,
mas con tales condiciones:
que de tales traiciones
cometáis mil cada día;
pero todas contra mí,
porque, d'aquesta manera,
no me plaze que otro muera,
pues que yo lo merescí.

Fin

Más placer es que pesar
herida qu'otro mal sana:
quien durmiendo tanto gana,
nunca deve despertar.

67

Aquí vemos un caso claro de rúbrica que hace un spoiler del poema que viene a continuación, algo que no es demasiado común en la poesía de amor cortés: nos dice que es la dama quien besa al caballero. La nota al pie de página dice que la ecuación beso-huida se da, pero cabe mencionar que normalmente los protagonistas suelen ser al revés.

En este poema equipara el beso a una traición y a continuación a una herida que hace desear que haya más heridas de esas. Son heridas que no producen grandes llagas ni daños, por lo que son doblemente deseables.

En esta estrofa hay un rasgo estilístico muy manriqueño: el gusto por los encabalgamientos sintácticos. En la poesía de cancionero se da bastante la equivalencia cláusula-verso, pero a Manrique le gusta llevar las frases de un verso a otro o poner el adjetivo en un verso distinto al sustantivo que califica. En este poema hay un encabalgamiento sintáctico casi en cada verso, por lo que la poesía se vuelve más discursiva, una de las gracias del estilo de Jorge Manrique.

Así, la poesía parece fluir como si no fueran versos. Es un recurso que resulta especialmente apto para tratarlo o usarlo en combinaciones de versos que alternan versos largos y cortos. El ritmo pausado propio de un discurso casi conversacional que permite este estilo es uno de los secretos de la poesía de Manrique. Seguramente es uno de los secretos de por qué esta poesía ha tenido mayor perduración en el tiempo.

Siempre se ha pensado que la razón está en la selección del léxico, ya que el autor nunca pretende utilizar un estilo latinizante o neologista. Esta cuestión, como lo acabamos de ver, no es la única razón.

Por ejemplo, para ilustrar lo que acabamos de afirmar, se podría decir que fragmentos de las coplas a la muerte de su padre se las han sabido de memoria cantidad de escolares hasta el siglo XX. Eso era posible porque son versos relativamente fáciles de recordar y por la selección del léxico. De hecho, hay muchas coplas que podían haber sido compuestas hoy. Esto es una de las cosas que destacó Pedro Salinas.

Siguiendo con el poema, vemos otra vez la contraposición amor-muerte. Es el mismo tono tremendista y un tanto irónico de Juan de Mena cuando se quejaba estando enfermo en la cama. El poema culmina con una finida, una estrofa de conclusión, normalmente no completa, sino una semiestrofa (4 versos). Aquí no es el caso, pero muchas veces las rimas son las mismas de la segunda parte de la última estrofa.

El otro poema amoroso de Manrique es un decir alegórico, pero de un tipo muy distinto del de aquellos poemas de Francisco Imperial. En este caso la alegoría se extiende a lo largo de todo el poema, y no hay alusiones mitológicas ni eruditas, sino que es una alegoría construida sobre los elementos propios de la vida militar. No es el único poema que escribió el autor sobre este tema. Este poema trata de representar al enamorado como una fortaleza asaltada por el amor.

82

CASTILLO D'AMOR

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudança,
que jamás, nunca, ha podido
alcançar de mí victoria
olvidança:
porqu'estáis apoderada
vos de toda mi firmeza,
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerça mi fortaleza,
ni a traición.

La fortaleza nombrada
está'n los altos alcores
d'una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda d'amores,
muy bien puesta;
y tiene dos baluartes
hazia el cabo qu'ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crescido,
qu'es membrar.

El muro tiene d'amor,
las almenas de lealtad,
la barrera
cual nunca tuvo amador,

ni menos la voluntad
de tal manera;
la puerta d'un tal desseo,
que aunqu'esté del todo entrada
y encendida,
si presupongo qu'os veo,
luego la tengo cobrada
y socorrida.

Las cavas están cavadas
en medio d'un corazón
muy leal,
y después todas chapadas
de servicios y afición
muy desigual,
d'una fe firme la puente
levadiza, con cadena
de razón,
razón que nunca consiente
passar hermosura ajena,
ni afición.

Las ventanas son muy bellas,
y son de la condición
que dirá aquí:
que no pueda mirar d'ellas
sin ver a vos en visión
delante mí;
mas no visión que m'espante,
pero póneme tal miedo,
que no oso
deziros nada delante,
pensando ser tal denuedo

peligroso.

Mi pensamiento –qu'está
en una torre muy alta,
qu'es verdad–
sed cierta que no hará,
señora, ninguna falta
ni fealdad;
que ninguna hermosura
no puede tener en nada,
ni buen gesto,
pensando en vuestra figura,
que siempre tiene pensada
para esto.

Otra torre, qu'es ventura,
está del todo caída
a todas partes,
porque vuestra hermosura
l'ha muy rezio combatida
con mil artes,
con jamás no querer bien,
antes matar y herir
y desamar
un tal servidor, a quien
siempre deviera guarir
y defender.

Tiene muchas provisiones,
que son cuidados y males
y dolores,
angustias, fuertes passiones,
y penas muy desiguales
y temores,

que no pueden fallecer
aunqu'estuviesse cercado
dos mil años,
ni menos entrar plazer
a do hay tanto cuidado
y tantos daños.

En la torre d'homenaje
está puesto toda hora
un estandarte,
que muestra por vassallaje
el nombre de su señora
a cada parte;
que comiença como más
el nombre y como valer
el apellido,
a la cual nunca, jamás,
yo podré desconocer,
aunque perdido.

Fin

A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura,
como vassallo hidalgo,
que por pesar ni tormento
ni tristura,
a otri no lo entregar,
aunque la muerte esperasse
por bevir,
ni aunque lo venga a cercar
el dios d'Amor, y llegasse
a lo pedir.

Aquí nos encontramos con la famosa sextilla doble, una forma estrófica que los tratadistas de métrica han denominado estrofa manriqueña (pero no la inventó él, hay muestras anteriores).

La facilidad que da la combinación de versos largos y cortos para utilizar un tono nada enfático, casi conversacional, permite que haya encabalgamiento sintáctico de un verso a otro.

Vemos que en el poema el enamorado se representa como una fortaleza inexpugnable porque nunca ha podido vencerle el olvido de su amada y porque su fortaleza no puede ser tomada de ninguna manera, ni por fuerza ni traición.

También vemos una serie de términos técnicos cuando se habla de la peña, los baluartes y el foso. Este poema es un buen ejemplo de cómo se construye una alegoría. La fortaleza significa la firmeza del sentimiento amoroso y cada uno de los elementos de la misma pasa a significar una cosa determinada. La actitud es contraria a la de Santillana: no hay ostentación y los juegos son sutiles.

Más adelante evoca la típica escena de los asaltantes del castillo, tratando de dar fuego a la puerta para poder acceder al castillo. Evoca una de las típicas situaciones del amor cortés: el caballero es tímido y no se atreve a hablarle a la dama. Sutilmente ha pasado de describir una alegoría a describir las partes de su cuerpo.

La torre simboliza la autenticidad y el pensamiento del enamorado. El pensamiento está incapacitado para pensar en otra cosa que no sea la amada, exactamente igual que muchas veces los ocupantes de las torres solían ser prisioneros. Este pensamiento está prisionero en la torre. Una de las torres del castillo ha sido derrumbada por los asaltantes y es la de la fortuna. De repente se nos aparece el tema de la dama sin misericordia, como cruel enemiga por la belleza impávida que no atiende a los ruegos del amado.

Luego viene una cosa que está muy bien. Hasta ahora ha hablado de la fortaleza en términos técnicos. Luego nos habla de otra cosa fundamental: proveerse de provisiones para sobrevivir al asedio.

En la bandera que preside la fortaleza está escrito el nombre de la dama. Se le llama mediante un pseudónimo amoroso: Más Valer. Este elemento proviene de la poesía de los trovadores provenzales; en la gallego-portuguesa y la castellana casi no se encuentran casos. En principio, uno de los requisitos que tiene que cumplir el enamorado es ser discreto y, por tanto, no mencionar nunca el nombre de la amada. En la tradición provenzal era bastante frecuente utilizar un pseudónimo, al que se le llamaba *senhal*. Los hay de muchos tipos: algunos obedecen a anécdotas y otros se basan en tradiciones. El de Manrique es un pseudónimo amoroso que apunta a las cualidades físicas y mentales.

La estrofa final es una finida, pero aquí estamos en presencia de una estrofa completa, no una semiestrofa como en el poema anterior. Dice que no entregará la fortaleza a otra por nada, ni aunque vaya el dios Amor a solicitar la entrega. Dicho de otro modo, hace el juramento de resistir hasta el final.

Estructura:

8a, 8b, 4c (dos octosílabos y un quebrado), 8a, 8b, 4c : 8d, 8e, 4f, 8d, 8e, 4f.

Vemos que son estrofas de 12 versos, por eso se llama sextilla doble. En este marco de los 12 versos en que se alternan versos largos y cortos, hay hasta 6 rimas diferentes, lo cual da mucho juego. Por una parte es una forma muy estricta, pero precisamente para una poesía que fluye discursivamente es una forma casi ideal porque tiene una extensión razonable. Es un marco mucho más amplio que el de la octava.

Está bien como muestra, no demasiado compleja, de decir alegórico que contrasta con las otras formas poéticas, más ligeras y poéticas, que hemos visto.

Repasando algunos conceptos, la fortaleza le pertenece a la amada, siguiendo la idea de que el enamorado está enajenado, es decir, está en posesión de otra persona. Este enamorado no vive en sí, sino que vive en el objeto de su amada, lo que se puede ver en la penúltima estrofa. El castillo no solo es la voluntad del amante, sino que es posesión de la amada, se ha transformado en la posesión de la amada. En algunos casos, el enamorado se acabará convirtiendo en la amada. Ese sería el final de un recorrido. Pero esto no se da en este poema.

Si nos detuviéramos a analizar el poema, veríamos que las partes están muy cuidadosamente establecidas. Hay una estrofa inicial de carácter introductorio, luego viene la descripción del castillo y las defensas exteriores de la fortaleza, más adelante el castillo propiamente dicho y, finalmente, la conclusión: el juramento de fidelidad.

También hay una progresión de lo más exterior a lo más interior. La estructura interior sería la siguiente: 1, 3, 3, 1 (estrofas). Siempre con una simetría bastante lograda.

Vamos a ver ahora las coplas a la muerte de su padre. Afortunadamente están completas, ya que es un poema bastante largo y muchas veces se da fragmentariamente. Esto ha determinado que algunas estrofas sean más famosas que otras.

87
[COPLAS] DE DON JORGE MANRIQUE POR LA
MUERTE DE SU PADRE

Recuerde el alma dormida,
abive el seso e despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,

cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor,
cómo, a nuestro parecer,
cualquiere tiempo passado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de passar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
e llegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.

Invocación

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus ficciones,

que traen yervas secretas
sus sabores;
Aquél sólo m'encomiendo,
Aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo non conoció
su deidad.

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
assí que cuando morimos,
descansamos.

Este mundo bueno fue
si bien usásemos d'él
como devemos,
porque, segund nuestra fe,
es para ganar aquél
que atendemos.
Aun aquel Fijo de Dios
para sobirnos al cielo
descendió
a nascer acá entre nos,
y a vivir en este suelo
do murió.

Si fuesse en nuestro poder
hazer la cara hermosa
corporal,
como podemos hazer
el alma tan gloriosa

angelical,
¡qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora
e tan presta,
en componer la cativa,
dexándonos la señora
descompuesta!

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos:
d'ellas deshaze la edad,
d'ellas casos desastrados
que acaecen,
d'ellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas e ligereza
e la fuerça corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arraval
de senectud.

Pues la sangre de los godos,
y el linaje e la nobleza
tan crescida,
¡por cuántas vías e modos
se pierde su grand alteza
en esta vida!

Unos, por poco valer,
por cuán baxos e abatidos
que los tienen;
otros que, por non tener,
con oficios non devidos
se mantienen.

Los estados e riqueza,
que nos dexen a deshora
¿quién lo duda?;
non les pidamos firmeza
pues son d'una señora;
que se muda:
que bienes son de Fortuna
que rebuelben con su rueda
presurosa,
la cual non puede ser una,
ni estar estable ni queda
en una cosa.

Pero digo qu'acompañen
e lleguen fasta la fuessa
con su dueño:
por esso non nos engañen,
pues se va la vida apriessa
como sueño;
e los deleites d'acá
son, en que nos deleitamos,
temporales,
e los tormentos d'allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

Los plazer e dulçores
d'esta vida trabajada
que tenemos,
non son sino corredores,
e la muerte, la celada
en que caemos.
Non mirando a nuestro daño,

corremos a rienda suelta
sin parar;
desque vemos el engaño
e queremos dar la buelta
no hay lugar.

Esos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
assí que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
e perlados,
assí los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Dexemos a los troyanos,
que sus males non los vimos,
ni sus glorias;
dexemos a los romanos,
aunque oímos e leímos
sus hestorias,
non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fue d'ello;
vengamos a lo d'ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello.

¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los infantes d'Aragón,
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invinción
como truxeron?
¿Fueron sino devaneos,
qué fueron sino verduras

de las eras,
las justas e los torneos,
paramentos, bordaduras
e çimeras?

¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

Pues el otro, su heredero
don Anrique, ¡qué poderes
alcançaba!
¡Cuánd blando, cuánd halaguero
el mundo con sus plazer
se le daba!
Mas verás cuánd enemigo,
cuánd contrario, cuánd cruel
se le mostró;
habiéndole sido amigo,
¡cuánd poco duró con él
lo que le dio!

Las dávidas desmedidas,
los edeficios reales
llenos d'oro,
las vaxillas tan fabridas
los enriques e reales
del tesoro,
los jaezes, los caballos
de sus gentes e atavíos
tan sobrados

¿dónde iremos a buscarlos?;
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?

Pues su hermano el inocente
qu'en su vida sucesor
se llamó
¡qué corte tan excelente
tuvo, e cuánto grand señor
le siguió!
Mas, como fuese mortal,
metióle la Muerte luego
en su fragua.
¡Oh júicio divinall,
cuando más ardía el fuego,
echaste agua.

Pues aquel grand Condestable,
maestre que conoscimos
tan privado,
non cumple que dél se hable,
mas sólo como lo vimos
degollado.
Sus infinitos tesoros,
sus villas e sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?,
¿qué fueron sino pesares
al dexar?

E los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
c'a los grandes e medianos
truxieron tan sojuzgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
qu'en tan alto fue subida
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad

que cuando más encendida
fue amatada?

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses e condes
e varones
como vimos tan potentes,
dí, Muerte, ¿dó los escondes,
e traspones?
E las sus claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, t'ensañas,
con tu fuerça, las atierras
e desfazes.

Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
e banderas,
los castillos impugnables,
los muros e balüartes
e barreras,
la cava honda, chapada,
o cualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes airada,
todo lo passas de claro
con tu flecha.

Aquel de buenos abrigo,
amado, por virtuoso,
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
e tan valiente;
sus hechos grandes e claros
non cumple que los alabe,
pues los vieron;
ni los quiero hazer caros,

pues qu'el mundo todo sabe
cuáles fueron.

Amigo de sus amigos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d'enemigos!
¡Qué maestro d'esforçados
e valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benino a los sujetos!
¡A los bravos e dañosos,
qué león!

En ventura, Octaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tito en liberalidad
con alegría;
en su braço, Aureliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Antoño Pío en clemencia;
Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en la elocuencia;
Teodosio en humanidad
e buen talante.
Aurelio Alexandre fue
en disciplina e rigor
de la guerra;
un Constantino en la fe,

Camilo en el grand amor
de su tierra.

Non dexó grandes tesoros,
ni alcanço muchas riquezas
ni vaxillas;
mas fizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
e sus villas;
y en las lides que venció,
cuántos moros e cavallos
se perdieron;
y en este oficio ganó
las rentas e los vasallos
que le dieron.

Pues por su honra y estado,
en otros tiempos passados
¿cómo s'hubo?
Quedando desamparado,
con hermanos e criados
se sostuvo.
Después que fechos famosos
fizo en esta misma guerra
que hazía,
fizo tratos tan honrosos
que le dieron aun más tierra
que tenía.

Estas sus viejas hestorias
que con su braço pintó
en joventud,
con otras nuevas victorias
agora las renovó
en senectud.
Por su gran habilidad,
por méritos e ancianía
bien gastada,
alcanço la dignidad

de la grand Caballería
dell Espada.

E sus villas e sus tierras,
ocupadas de tiranos
las halló;
mas por çercos e por guerras
e por fuerça de sus manos
las cobró.
Pues nuestro rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígallo el de Portogal,
y, en Castilla, quien siguió
su partido.

Después de puesta la vida
tantas vezes por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,

diziendo: "Buen caballero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama;
esfuércese la virtud

para sufrir esta afruenta
que vos llama."

"Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu'esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáis.
Aunqu'esta vida d'honor
tampoco no es eternal
ni verdadera;
mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal,
peresçedera."

"El vivir qu'es perdurable
non se gana con estados
mundanales,
ni con vida delectable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos e aflicciones
contra moros."

"E pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
e con esta confiança
e con la fe tan entera
que tenéis,
partid con buena esperança,

qu'estotra vida tercera
ganaréis."

[Responde el Maestro]

"Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
e consiento en mi morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura."

[Del maestro a Jesús]

"Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma servil
e baxo nombre;
tú, que a tu divinidad

juntaste cosa tan vil
como es el hombre;
tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
non por mis merescimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona".

Fin

Assí, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer
y de sus hijos e hermanos
e criados,
dio el alma a quien gela dio
(el cual la ponga en el cielo
en su gloria),
que aunque la vida perdió,
dexónos harto consuelo
su memoria.

Estos versos podían haber sido escritos hoy, a pesar de que algunas palabras estén usadas con el significado que tenían en el siglo XV. Ej: *recordar* en la época es volver en sí o despertarse.

La estrofa inicial que tanto impacta todavía hoy es un tópico de la poesía eclesiástica. Manrique está evocando, sin que se note, un himno atribuido a San Ambrosio (de la Antigüedad). Otra vez la cuestión de la poesía a la vida: este poema se cantaba en las iglesias. Justo el primer domingo de adviento es una fecha que sucedió muy poco después de la muerte del padre de Jorge Manrique. Es posible que el poeta escuchara este himno en la iglesia y emprendiera la elaboración del poema.

No está hablando de que cualquier tiempo político pasado fuera mejor, sino que a nosotros, a medida que está pasando el tiempo y la muerte esté llegando, nos parece que cualquier pasado era mejor porque la muerte estaba más lejos. Estos no son los típicos juegos de palabras y paradojas, sino que entraña una concepción moral mucho más elevada:

nos engañaremos pensando que cualquier tiempo pasado es mejor porque concebimos que el presente se marcha muy rápidamente de nuestros ojos, es decir, el presente no existe y al mismo tiempo es casi lo único que tenemos. Muchas veces sufrimos la ilusión óptica de que lo que no ha sucedido ha pasado y que el pasado era mejor. Todo tiene que pasar de la misma manera.

La muerte llega a todos y nuestras vidas son como ríos que acaban en el mar. Aquí se ve el simbolismo que se le atribuía al mar en la época: por encima de todo representa la muerte; frente a ella todos somos iguales, da igual qué tipo de río somos. Al final le da un sentido plenamente social a lo que dice: da igual que seas rico y que no tengas que trabajar o que seas pobre y tengas que trabajar, la muerte llega a todos por igual.

Anteriormente, en la primera estrofa que nos parecía tan actual, hay una palabra, *contemplando*, que en la época era un cultismo. Viene del lenguaje filosófico y teológico. Manrique utiliza un cultismo que en su época no es cotidiano, pero que se ha generalizado muy rápidamente. El autor enriquece o dignifica el léxico castellano mediante procedimientos más sutiles que los poetas de generaciones anteriores.

Más adelante nos encontramos versos en los que Manrique recuerda el pasado (las ropas, fiestas caballerescas...), que no es su propio pasado, sino la juventud de su padre (como 10-15 años antes de su nacimiento). Esa conciencia de generaciones pasadas es muy concreta en el pasado.

En los versos 7-9 hay un recuerdo clarísimo de unos versos de Dante, en los que no se cita al poeta ni nada. Aparecen unos de los versos más famosos de la *Comedia*: no hay mayor dolor que recordar el tiempo feliz en la miseria. No es un invento de Dante, sino un tópico estoico.

Los versos 10-13 hay una evocación del libro del eclesiástico. Este pasaje es una pregunta necia: ¿Hasta qué punto fueron mejores los tiempos pasados que los de ahora? Vemos todo ese trasfondo erudito que no se ostenta en absoluto. Luego puede dar otra impresión en el pasaje que empieza a mencionar héroes. Los menciona porque viene al caso, no porque hay que dejar estupefacto al lector.

Siguiendo con el análisis del poema, vemos que empieza la invocación de una forma muy clásica, diciendo que no va a invocar a nadie, es decir, no va a invocar a la musa.

El sintagma *poetas y oradores* es herencia directa del Humanismo. Dice que solo se encomienda a Dios. Menciona a este con total discreción. Evoca a Jesucristo porque dice que el mundo no conoció su condición de Dios.

Este mundo es el camino hacia el otro, en el que partimos cuando nacemos y llegamos cuando morimos, por lo que descansamos cuando morimos. Esta es una visión estoica. La poesía del XV está llena de evocaciones terribles a la muerte, pero aquí dice que es un punto de llegada y que cuando morimos descansamos; por eso hay que destacar esta idea. Esto podría ser el prólogo del típico sermón que indujera al menosprecio del mundo: lo que hay en este mundo hay que despreciarlo porque lo bueno está en otro mundo.

A continuación dice que el mundo terreno no es un horror del que hay que huir, sino que es bueno si lo usamos bien porque, según la fe cristiana, es la manera de ganar lo que tendremos en el más allá. El mejor ejemplo es Jesús porque él mismo pasó por la vida en este mundo y la muerte para salvarnos. Se recupera una idea positiva del mundo presente para llegar al que viene, cuando en muchas otras tradiciones se despecha lo que tenemos en este mundo con la idea de conseguir algo futuro.

También aparece un juego de abstracciones típico de la poesía cancioneril. Si estuviera en nuestra mano mantener la belleza física o mejorarla para siempre, como lo está hacer bella nuestra alma, cuánta diligencia no habría en el mundo para embellecerse para la eternidad. Lo que está en nuestra mano es embellecernos espiritualmente. Aparece la contraposición de señora (alma/espíritu) y cautiva (físico/cuerpo). Qué dejadez hay de la primera cuando realmente es la eterna.

Hay una invocación típica de un orador. El poema está construido como un discurso: se dirige al que le escucha.

Más adelante hay una metáfora muy bellamente construida: la vida como una ciudad de la que se va saliendo, en cuya parte más externa (arrabal) está la vejez. Habla de las cosas físicas, detrás de las que andamos, pero que muchas veces perdemos antes de que muramos. No solo estas condiciones físicas, sino también los atributos que hacen la nobleza y el prestigio social. Dice que es fácil perder todas estas cosas e incluso los más ricos las pierden cuando mueren.

Se habla de que unos pierden su nobleza, deshonran a su linaje... por ser cobardes, por no estar a la altura de sus antepasados. Esta es una idea muy extendida en la Edad Media: uno es noble por sus antepasados, pero tiene que estar a la altura de ellos. Esto está bien teniendo en cuenta a la familia que pertenecía Manrique, parte de la más rancia nobleza castellana, que en la crisis de mediados del siglo XIV siguió donde estaba. Cuando habla de estos temas, Manrique está hablando de lo que conoce y le afecta muy de cerca porque se supone que su linaje viene de los godos, es decir, los que estaban en la Península antes de que vinieran los musulmanes.

A propósito de las ficciones del verso 41, cabe recordar que *ficciones* es una palabra que viene del latín *fingere*, que significa 'mentir'. Por tanto, hay un toque moralista en esta evocación de las ficciones que traen hierbas secretas sus sabores.

En las estrofas siguientes, evoca un tópico que es omnipresente, particularmente en la Biblia: el del mundo como camino o la vida como peregrinaje hacia otra vida mejor. De hecho, es el primer lugar de las coplas donde se hace una distinción entre vida terrena y vida eterna. Esta oposición es absolutamente central en muchas religiones, también en la cristiana. Es cierto que en algunas religiones la vida de ultratumba no es grata. En la teología medieval se añadió el purgatorio, algo muy importante en la ideología de la época. De alguna manera, se introduce la idea de que no todo se juzga según lo sucedido en la Tierra, sino que hay un lugar entremedias para poder ser perdonado por los pecados cometidos.

Otra cuestión, adelantándonos a mencionarla, es que hay una tercera forma de vida, algo muy relacionado con la visión del mundo del Humanismo: la vida de la fama. Aquí uno no muere del todo porque queda memoria de sus hechos, dichos, acciones, obras... La idea está insinuada en unos versos muy famosos de Horacio, en el que se refiere a su propia obra como un monumento más durable que el bronce. Es decir, sería algo así como gracias a mi obra no moriré.

En el poema de Jorge Manrique no encontramos simplemente la dicotomía vida terrena / vida eterna, sino que aparece la tercera vida, que perdurará mientras perduren los que te han conocido y, según cuál sea la importancia de tus obras, perdurarás mucho más en el tiempo. Es un rasgo fundamental de la modernidad de la obra, al igual que la visión no pesimista de la vida terrenal; el autor le saca el lado positivo. Además tenemos la paradoja de que está en nuestras manos mejorar nuestra alma y no nuestra imagen física, aunque la mayoría daría lo que fuera por cambiar lo segundo.

En los versos 72 y siguientes se muestra la humanidad de Cristo. Este interés en la parte humana de Cristo es muy característica de ciertas tendencias religiosas y espirituales de la segunda mitad del XV. Fue algo inducido sobre todo por algunos sectores de la orden franciscana, un gran poder dentro de la iglesia cristiana del XV. También es uno de los sectores más revolucionarios de la época. En concreto, la cuestión de la humanidad de Cristo la pone en primer lugar de la espiritualidad del XV un libro titulado *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, un libro que fue muy difundido.

Luego habla de la riqueza material, las cuales nos pueden abandonar en cualquier momento. La riqueza y los bienes materiales no pueden ser perdurables y nos dejan en el momento más inesperado porque la que manda sobre ellos es Fortuna. Aquí aparece por primera vez en la literatura española el tópico de la vida como sueño.

En la siguiente estrofa hay una metáfora sacada de la vida militar: habla de los corredores, que normalmente eran los soldados de caballerías que iban hacia el ejército enemigo para atraer su vanguardia y luego se daban la vuelta. Así conseguían romper las filas de la armada enemiga. La muerte es la trampa en la que caemos por seguir a esos corredores.

Dice que los más poderosos son tratados por la muerte como los pastores, es decir, los más ricos y poderosos son tratados por la muerte como si fueran los más pobres. Nos encontramos otra vez con la idea de que la muerte llega a todos por igual.

A continuación empieza una evocación del pasado, que aparentemente rechaza la pedantería historicista del Humanismo, algo bastante humanista por otra parte. Dice que, aunque nos han hecho leer lo de los tiempos pasados, hay que dejarlo y hablar de lo de ayer, que está tan olvidado como lo de los antiguos. Entonces empieza a preguntarse por figuras de la historia castellana recientes, es decir, gente que compartió la infancia con su padre. Cuando evoca el nombre de estos personajes se pone a hablar de los placeres de la vida cortesana del momento (el tiempo de la juventud de su propio padre).

El verso *verduras de las eras* no hace referencia a las hortalizas, sino los brotes de hierba que aparecen en los campos después de que se ha segado, cuando ha pasado la tormenta. Manrique está evocando que todas aquellas cosas del pasado fueron como las hierbas que salen en el campo en verano después de una tormenta.

Manrique está acogiéndose a usa un tópico propio de la poesía funeral: *Ubi sunt?*, la pregunta que se hacía en latín en este tipo de poesía. ¿Dónde están aquellos que fueron y ahora no son? ¿Qué fue de esos? Uno de los rasgos de este tópico es la utilización de las anáforas.

En estos versos también hay una crítica velada a Enrique IV, insistiendo en que era un rey demasiado dado a la vida relajada y muy poco preocupado por la política. Quizá fue una crítica injusta, pero muy efectiva. Compara la vida como un fuego que arde y se apaga de repente cuando le cae el agua encima. Por otra parte, habla de Álvaro de Luna, persona de confianza de Juan II hasta que cae y muere degollado. Así va pasando revista a una serie de personajes poderosos, tanto del reinado de Juan II como de Enrique IV. Se refiere a ellos de manera alusiva, esto es, no se refiere a ellos por su nombre.

Más adelante vuelve a hablar de la vida militar. Hay que tener en cuenta que hasta ahora ha estado dirigiéndose al lector, pero ahora ya se dirige a la muerte.

A partir del verso 289 pasa a otro componente fundamental del poema elegíaco: la alabanza al difunto. Entra un poco en contradicción con lo que ha dicho antes de que lo de los antiguos no importan, pero este poema fue a lo mejor muy reciente después de la muerte de su padre. El elogio utiliza la anáfora como contrapunto para recordar los méritos del difunto.

A partir de aquí se sucede la evocación de personajes ilustres de la Antigüedad, particularidad del Humanismo. Es llamativo que cuando quiere encomiar la grandeza y los méritos de su padre se fija en modelos de la Antigüedad, no en modelos medievales. Por lo tanto, Manrique pasa revista a un montón de héroes de la Antigüedad, identificándolos con diferentes virtudes.

El escritor recuerda que la grandeza y la nobleza se ganan por las obras propias del estamento al que uno pertenece, que es un estamento al que Dios lo pone. Su padre ganó todo esto en el campo de batalla contra los musulmanes. Así continúa por la misma línea, recordando aquellas principales hazañas que hizo su padre, su vinculación con la Orden de Santiago, los reyes a los que sirvió...

A partir del verso 385 se pasa a evocar los momentos finales de la vida de don Rodrigo Manrique. Dice que después de haberse jugado la vida en tantas hazañas vino la muerte. Aparece la figura alegórica de la muerte personificada. Aquí nos encontramos con una de las cosas novedosas del poema: el tratamiento de la muerte alegorizada es la de la danza de la muerte, como un personaje cruel que llama a todo el mundo a su danza mortal. Es un personaje al que todo el mundo teme y quiere huir, y ella se divierte burlándose y lanzando ironías y sarcasmos. Aquí la muerte es un personaje serio y no utiliza el tono burlón.

Esta creencia en lo inmutable del orden social es una creencia típica medieval. Cada uno tiene un modo de ganarse la vida eterna: los religiosos con sus rezos y los caballeros luchando en un campo de batalla contra los infieles. La muerte es casi consoladora aquí. Anuncia que el trance que viene es duro y definitivo, pero certifica a Manrique que tiene garantizada la vida de la fama.

En estos últimos versos, desde que aparece la muerte personificada, tenemos un microdrama con por lo menos dos personajes: la muerte y don Rodrigo Manrique. Tenemos un posible ejemplo de la vinculación de la poesía cancioneril con el drama, ya que esta escena se podría representar. Además, hay que tener en cuenta que Gómez Manrique es uno de los pioneros del teatro religioso y profano castellano de la época.

Manrique acepta finalmente la voluntad divina de que ha llegado su hora. Con esto se representa a Manrique como un sabio estoico a las puertas de la muerte. Se comporta de manera completamente contraria a las figuras de la danza de la muerte, las cuales lloran y gritan.

El tercer personaje del microdrama sería Jesús. Se describen primero sus rasgos humanos. Manrique se dirige a él para pedirle el perdón de sus pecados.

La última escena o estrofa representa la imagen de lo que la Edad Media considera una buena muerte, un tema muy frecuentado en la estética cristiana. Lo de prepararse para morir bien obsesionó a la gente de la época porque se pensaba que lo peor que le podía pasar a alguien era morir sin poner en orden sus ideas, sin poner el alma en paz con Dios. Los tres versos finales son maravillosos: aunque la vida perdió, nos consoló ampliamente el recuerdo que conservamos de él.

En definitiva, se podría decir que es un poema perfecto, de una claridad luminosa. Aunque a veces haya referencias filosóficas de gran profundidad y no manifiestas, no lo parece. Es perfectamente comprensible y hay muchos lugares en que diríamos que estamos ante una elegía compuesta por alguien contemporáneo, a pesar de que no faltan algunos elementos del lenguaje del siglo XV.

Manrique no es solo un gran poeta por este poema. Hay otros textos que nos hablan de un espíritu refinado, algo llamativo sabiendo que no era letrado, sino un hombre de armas y teniendo en cuenta que murió bastante joven.

13) Rodrigo Cota

Rodrigo Cota es un poeta de la misma generación que Jorge Manrique, nacido en torno a 1440, pero que vivió hasta mucho más tarde. Ha sido uno de los candidatos a ser autor de la primera parte del primer auto de la *Celestina*, algo que no está comprobado y que probablemente nunca lo vamos a saber. Esta atribución no se lanza sin más, se le hace entre otras cosas por el texto que vamos a analizar.

107
COMIENÇA UNA OBRA DE RODRIGO COTA A
MANERA DE DIÁLOGO ENTR' EL AMOR Y UN
VIEJO QUE, ESCARMENTADO D'ÉL, MUY
RETRAÍDO, SE FIGURA EN UNA HUERTA SECA Y
DESTRUIDA, DO LA CASA DEL PLAZER
DERRIBADA SE MUESTRA, CERRADA LA PUERTA

EN UNA POBRezILLA CHOÇA METIDO; AL CUAL
SÚBITAMENTE PARESCÍO EL AMOR CON SUS
MINISTROS, Y AQUÉL HÚMILMENTE
PROCEDIENDO, Y EL VIEJO EN ÁSPERA MANERA
REPLICANDO, VAN DISCURRIENDO POR SU
HABLA, FASTA QU'EL VIEJO DEL AMOR FUE

VENCIDO; Y COMENÇÓ A HABLAR EL VIEJO EN LA
MANERA SIGUIENTE:

Cerrada estava mi puerta.
¿A qué vienes? ¿Por do entraste?
Di, ladrón, ¿por qué saltaste
las paredes de mi huerta?
La hedad y la razón
ya de ti man libertado.
Dexa el pobre corazón,
retraído en su rincón,
contemplar cuál las parado.

Quanto más queste vergel
no produze locas flores
ni los frutos y dulçores
que solés hallar en él.
Sus verduras y hollajes
y delicados frutales
hechos son todos saluajes,
conuertidos en linajes
de natíos de eriales.

La beldad deste jardín
ya no temo quela halles
ni las ordenadas calles
ni los muros de jazmín.
Ni los arroyos corrientes
de biuas aguas notables
ni las aluerkas ni fuentes
ni las aues produzientes
los cantos tan consolables.

Ya la casa se deshizo
de sutil lauor estraña
y tornosse esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
Delos frutos hize truecos
por escaparme de ti,
por aquellos troncos secos,

carcomidos, todos huecos
que parescen cerca mí.

Sal del huerto, miserable.
Ve buscar dulce floresta,
que tú no puedes enésta
hazer vida deleytable.
Ni tú ni tus seruidores
podés bien estar conmigo,
que, aunquestén llenos de flores,
yo sé bien cuántos dolores
ellos traen siempre consigo.

Tú traydor eres, Amor;
delos tuyos enemigo
y los que biuen contigo
son ministros del dolor.
Sábeta que sé que son
Afán, Desdén y Deseo,
Sospiro, Celos, Passión,
Osar, Temer, Afición,
Guerra, Saña, Deuaneo,

Tormento y Desesperança,
Engaños con Ceguedad,
Lloros y Catiuidad,
Congoxa, Rauia, Mudança,
Tristeza, Dubda, Coraje,
Lisonja, Troque y Espina
y otros mil deste linaje,
que con su falso visaje
su forma nos desatina.

Amor

En tu habla representas
que nos has bien conoscido.

El Viejo

Sí, que no tengo en oluido
cómo hieres y atormentas.

Esta huerta destruyda
manifiesta tu centella.
Dexa mi cansada vida,
sana ya de tu herida
más que tú de su querella.

Amor

Pues estás tan criminal,
hablar quiero con sossiego
por que no encendamos huego
como yesca y pedernal.
Y pues soy Amor llamado,
hablaré con dulcedumbre,
recibiendo muy temprado
tu hablar tan denodado,
en panes de dulcedumbre.

El Viejo

Blanda cara de alacrán,
Fines fieros y rauiosos;
los potajes ponçoñosos
en sabor dulce se dan.
Como el más blando licor
es muy más penetratiuo,
piensas tú con tu dulçor
penetrar el desamor
en que me hallas esquiuo.

Las culebras y serpientes
y las cosas enconadas
son muy blandas y pintadas
y a la vista muy plazientes;
mas un secreto venino
dexando pueden llegar,
qual, según que yo adeuino,
dexarías enel camino
que conmigo quies llevar.

Amor

Ala habla que te hago,
¿por qué cierras las orejas?

Viejo

Porque muerden las abejas
aunque llegan con halago.

Amor

No me vaias atajando
que yo lo que quieres quiero.

Viejo

Ni muestres tú falagando
que, aunque agora vienes blando,
bien sé que eres escusero.

Amor

Escucha, padre señor,
que por mal trocaré bienes,
por vltrajes y desdenes
quiero darte gran honor.
A ti questás más dispuesto
para me contradezir,
assí tengo presupuesto
de sufrir tu duro gesto
por que sufras mi seruir.

El Viejo

Ve daý, pan de çaraças.
Vete, carne de señuelo.
Vete, mal ceuo de anzuelo.
Tira allá, que membaraças.
Reclamo de paxarero,
falso cerro de vallena,
el ques cauto marinero
no se vence muy ligero
del cantar dela serena.

Amor

Tu rigor no dé querella
que manzille tu bondad
y, pues tienes justedad,
sigue los caminos della.
Al culpado, si es ausente,
lo llaman para juzgar.
Pues, ¿por cuál inconuiniente
al presente ygnocente
no te plaze descuchar?

El Viejo

Habla ya. Di tus razones,
di tus enconados quejos,
pero dímelos de lexos.
El ayre no menfeciones.
Que, según sé de tus nuevas,
si te llegas cerca mí,
tú farás tan dulces pruevas
quel vltraje que ora lleuas
ésse lleue yo de ti.

Amor

Nunca Dios tal maleficio
te permita conseguir,
antes para te servir
purifique mi seruido.
Qual en tanto grado cresca
que más no pueda subir,
porque loe y agradezca
y tan gran merced meresca
qual me hazéys en oír.

Por estimados prouechos
a vos, gratos coraçones,
con muy biuas aficiones
os meto dentro de mis pechos.
Porque puede agradescer
ser oído a queste día,
do haré bien conocer

quánto yerro puede ser
desechar mi compañía.

Y ¿ladrón llamas a uno,
sin que tengas más enojos
que, sin ser ante tus ojos,
no jamás llegó a ninguno?
Y, pues hurto nunca vuo
ante la vista del ombre,
¿qué respecto aquí se tuuo
o por cuál razón te plugo
darme tan impropio nombre?

El Viejo

No despiertes, que más quiebre,
desonra biuos y muertos,
que a nuestros ojos abiertos
echas sueño como liebre.
No te quiero más dezir.
Déxame de tu conquista:
tú nos sueles embayr,
tú nos sabes enxerir
como egibcio nuestra vista.

Amor

Soy alegre que me abras
y tu saña notifiqués,
aunque a mí me damnifiqués
por rotura de palabras.
Quel furor, que encerrado
do se encierra, más empesce:
la vengança en el ayrado,
es calor vaporizado
que no dura y enuanesce.

Porque a mí que desechaste
ames tú con afición,
ten conmigo la razón:
faré salua que te baste.
Y será desculpación

de tu quexa y dela mía:
yo saluarme de ladrón,
tú serás, en conclusión,
no tachado en cortesía.

Comúnmente toda vía
han los viejos vn vezino
enconado, muy malino,
gouernado en sangre fría.
Llámasse Malenconía.
Amarga conuersación.
Quien por tal extremo guía
ciertamente se desuía
lexos de mi condición.

Éste morava contigo
en el tiempo que me viste,
y por eso te encendiste
en rigor tanto conmigo.
Mas después que te sentido
que me quieres dar audiencia,
de mi miedo muy vencido,
culpado, despauorido,
se partió de tu presencia.

Donde mora este maldito
no jamás ay alegría
ni honor ni cortesía
ni ningún buen apetito.
Pero donde yo me llego
todo mal y pena quito,
de los yelos saco fuego
y a los viejos meto en juego
Y a los muertos ressuscito.

Al rudo hago discreto,
al grossero muy polido,
desembuelto al encoigdo
y al inuirtuoso neto.
Al couarde esforçado,

Escasso al liberal,
bien regido al destemplado,
muy cortés y mesurado
al que no suele ser tal.

Yo hallo el sumo deleyte,
yo formo el fausto y arreo
y tan bien cubro lo feo
con la capa del afeyte.
Yo hago fiestas de sala
y mando vestirse rico.
Yo tan bien quiero que vala
el misterio de la gala
quando está en lo pobrezico.

Yo las coplas y canciones,
yo la música suaue,
yo demuestro aquel que sabe
las sotiles inuenciones.
Yo fago bolar mis llamas
por lo bueno y por lo malo,
yo hago seruir las damas,
yo las perfumadas camas,
golosinas y regalo.

Yo baylar en lido son,
yo las danças y corsautes,
y aquestos son los farautes
que yo embío al coraçón.
En las armas festejar
inuinciones muy discretas,
el justar y tornear,
en la ley de batallar
trances y armas secretas.

Visito los pobrezillos,
fuelle las casas reales.
De los senos virginales
sé yo bien los rinconcillos.
Mis pihuelas y mis lonjas

a los religiosos atan;
no lo tomes por lisonjas,
si no ve, mira las monjas:
Verás qu n dulce me tratan.

Yo hallo las argentadas,
yo las mudas y cerillas,
luzentoras, vnturillas
y las aguas estiladas;
yo la líquida estoraque
y el licor de las rasuras,
yo tan bien cómo se saque
la pequilla, que no taque
las lindas acataduras.

Yo mostró retir en plata
la vaquil y alacrán
y hazer el solim n
que en el fuego se desata.
Yo mil modos de colores
para lo descolorido;
mil pinturas, mil primores,
mil remedios dan amores
con que enhiestan lo caído.

Yo hago las rugas viejas
dexar el rostro estirado
y s  cómo el cuero atado
se tiene tras las orejas.
Y el arte de los vng entes
que para esto aprouecha.
S  dar cejas en las frentes,
contrahago nuevos dientes
do natura los desecha.

Yo las aguas y lexías
para los cabellos roxos,
aprieto los miembros floxos
y do carne en las enz as.
A la habla temulenta,

turbada por senetud,
yo la hago tan esenta
que su tono representa
la forma de juuentud.

Sin daño dela salud
puedo, con mi suficiencia,
conuertir el impotencia
en muy potente virtud
sin calientes confaciones,
sin comeres muy abastos,
sin conseruas ni piñones,
estincos, sateriones,
at ncar ni otros gastos.

En el ayre mis espuelas
fieren a todas las aues
y en los muy hondos c ncaues
las reptilias peque uelas.
Toda bestia de la tierra
y pescado de la mar
so mi gran poder sencierra
sin poderse de mi guerra
con sus fuer as amparar.

Algun aue que librar
se quiso de mi conquista,
solamente con la vista
le di premia dengendar.
Mi poder, tan absoluto
que por todo cabo siembra,
mira cómo lo secuto:
 rbol ay que no da fruto
do no nasce macho y hembra.

Pues que ves que mi poder
tan luengamente sestiede,
do ninguno se defiende
no te pienses defender.
Y a quien buena ventura

tienen todos de seguir
recibe, pues que precura
no hazerte desmesura,
mas de muerto rebeuir.

El Viejo

Según siento de tu trato
enque armas contra mí,
podré bien dezir por ti:
¡Qué buen amigo es el gato!
El que nunca por niuel
de razón justa se adiestra,
nunca da dulce sin hiel,
mas es tal como la miel
do se muere la maestra.

Robador fiero sin asco,
ladrón de dulce despojo,
bien sabes quebrar el ojo
y después vntar el caxco.
O muy halagüena pena,
ciega lumbre, sutil ascua.
O plazer de mala mena,
sin ochauas en cadena
nunca diste buena Pascua.

Maestra lengua dengaños,
pregonero de tus bienes,
dime agora por qué tienes
so silencio tantos daños.
Que aunque más doblado seas
y más pintes tu deleyte,
estas cosas do te arreas
son diformes caras feas
encubiertas del afeyte.

Y ¿cómo te glorificas
en tus deleytosas obras?
¿Por qué callas las çoçobras
Delo biuo mortificas?

Di, maldito, ¿por qué quieres
encobrir tal enemiga?
Sábeta que sé quién eres,
y si tú no lo dixeres,
questá aquí quien te lo diga.

El libre hazes catiuo,
al alegre mucho triste,
do ningún pesar consiste
pones modo pensatiuo.
Tú ensuzias muchas camas
con aguda rauia fuerte,
tú manzillas muchas famas
y tú hazes con tus llamas
mil vezes pedir la muerte.

Tú hallas las tristes yeruas
y tú los tristes potajes,
tú mestizas los linajes,
tú limpieza no conseruas.
Tú doctrinas de malicia,
tú quebrantas lealtad,
tú con tu carnal cobdicia
tú vas contra pudicia
sin freno donestidad.

Tú vas a los adeuinos,
tú buscas los hechizeros,
tú consientes los agüeros
y prenósticos mezquinos,
creyendo con vanidad
acreer por abusiones
lo que deleyte y beldad
y luenga conformidad
pones en los coraçones.

Tú nos metes en bollicio,
tú nos quitas el sossiego,
tú con tu sentido ciego
pones alas en el vicio.

Tú destruyes la salud,
tú rematas el saber,
tú hazes en senetud
la hazienda y la virtud
y el auctoridad caer.

El Amor

No me trates más, señor,
en contino vituperio,
que si oyes mi misterio
conuertirlo has en loor.
Verdad es que inconuiente
alguno suelo causar,
porque del amor la gente,
entre frío y muy ardiente,
no saben medio tomar.

El aue que con sentido
su hijo muestra bolar
ni lo manda abalançar
ni que buele con el nido.
Y quien no está proueydo
de tomar término cierto,
muchas vezes es caído.
Y el amor apercebido
quiere el ombre, que no muerto.

Dallí dizen ques locura
atreuerse por amar,
mas allí está más ganar
donde está más auentura.
Sin mojarse, el pescador
nunca coma muy gran pez.
No ay plazer do no ay dolor.
Nunca ríe con sabor
quien no llora alguna vez.

Razón es muy conocida
que las cosas más amadas
con afán son alcançadas

y trabajo en esta vida.
La más deleytosa obra
que en este mundo se cree
es do más trabajo sobra,
que lo que sin él se cobra
sin deleyte se possee.

Siempre vso desta astucia
para ser más conseruado:
que con bien y mal mezclado
pongo en mí mayor acucia.
Y rebuelto allí vn poquito,
con sabor de algún rigor,
el desseo más incito,
que amortigua el apetito
el dulçor sobre dulçor.

No lo prueuo con milagro:
cosa es sabida llana
que se despierta la gana
de comer con dulce agro.
Assí yo con galardón
muchas vezes mezclo pena,
que en la paz de dissensión,
entre amantes la quistión
reyntegra la cadena.

Por que no trayga fastío
mi dulce conuersación,
busco causa y ocasión
con que a tiempos la desuío.
Que lo que sale del vso
contino sabe mejor,
y por esto te dispuso
mi querer, por que de yuso
subas costumbre mayor.

Por ende, si con dulçura
me quieres obedescer,
yo haré reconocer

en ti muy nueua frescura.
Ponerte en el coraçón
este mi biuo alboroço.
Serás en esta sazón
de la misma condición
que eras quando lindo moço.

De verdura muy gentil
tu huerta renouaré,
la casa fabricaré
de obra rica, sotil.
Sanaré las plantas secas,
quemadas por los friores.
En muy gran simpleza pecas,
viejo triste, si no truecas
tus espinas por mis flores.

El Viejo

Allégate vn poco más.
Tienes tan lindas razones,
que sofrirte que mencones
por la gloria que me das.
Los tus dichos alcahuetes,
con verdad o con engaño,
en el alma me los metes.
Por lo dulce que prometes,
Desperar es todo el año.

El Amor

Abracémonos entramos,
desnudos, sin otro medio:
sentirás en ti mi remedio,
en tu huerta frescos ramos.

El Viejo

Vente a mí, muy dulce Amor.
Vente a mí braços abiertos.
Ves aquí tu seruidor
hecho sieruo, de señor,
sin tener tus dones ciertos.

Amor

Hete aquí bien abraçado.
Dime, ¿qué sientes agora?

Viejo

Siento rauia matadora,
plazer lleno de cuydado;
siento fuego muy crescido;
siento mal y no lo veo;
sin rotura, está herido;
no te quiero ver partido
ni apartado de desseo.

Amor

Agora verás, don Viejo,
conseruar la fama casta.
Aquí te veré do basta
tu saber y tu consejo.
Porque con soberuia y riña
me diste contradición,
seguirás estrecha liña
en amores de vna niña
de muy duro coraçón.

Y sabe que te reuelo
vna dolorida nueua,
do sabrás cómo se ceua
quien se mete en mi señuelo:
Amarás más que Macías,
hallarás esquiuidad,
sentirás las plagas mías,
fenescerán tus viejos días
En ciega catiuidad.

O viejo triste, liuiano,
¿quál error pudo bastar
que te auía de tornar
ruuio tu cabello cano;
y esos ojos descozidos

que eran para enamorar;
y esos beços tan sumidos,
dientes y muelas podridos,
que eran dulces de besar.

Conuiene tan bien que notes
que es muy más digna cosa
en tu boca gargajosa
pater nostres que no motes.
Y el tosser que las canciones
y el bordón que no el espada
y las botas y calçones
que las nuevas inuenciones
ni la ropa muy trepada.

O marchito corcobado,
a ti era más anexo
del yjar contino quexo
que sospiro enamorado.
Y en tu mano prouehoso,
para en tu flaca salud,
más vn trapo lagañoso
para el ojo lagrimoso
que vihuela ni laúd.

Mira tu negro garguero
de pesgo seco pegado.
Quán crudío y arrugado
tienes, viejo triste, el cuero.
Mira en esse ronco pecho
cómo el huélfago te escarua.
Mira tu ressollo estrecho,
que no escupes más derecho
de quanto tensuzias la barua.

Viejo triste entre los viejos
que de amores te atormentas,
mira cómo tus artejos
parescen sartas de cuentas.
Y las uñas tan crecidas

y los pies llenos de callos
y tus carnes consumidas
y tus piernas encogidas,
quáles son para cauallos.

Amargo viejo, denuesto
de la humana natura,
¿tú no miras tu figura
y vergüença de tu gesto?
¿Y no vees la ligereza
que tienes para escalar?
¿Qué donayre y gentileza
y qué fuerça y qué destreza
la tuya para justar?

Quién te viesse entremetido
en cosas dulces de amores
y venirte los dolores
y atrauessarte el gemido.
O quién te oyesse cantar
Señora de alta guisa
y temblar y gagadear,
los gallillos engrifar,
tu dama muerta de risa.

O maldad enuegescida.
O vejez mala de malo.
Alma biua en seco palo,
biua muerte y muerta vida.
Deprauado y obstinado
desseoso de pecar.
Mira, malauenturado,
que te dexa a ti el pecado
y tú nol quieres dexar.

El Viejo

El qual ynol muerde, muere
por graue sueño pesado,
assí haze el desdichado
a quien tu saeta fiere.

¿A dó estauas, mi sentido?
Dime ¿cómo te dormiste?
Durmiósse tiste, perdido,
como haze el dolorido
que escuchó de quien oýste.

Cabo

Pues en ti tuue esperança,
tú perdona mi pecar.

Gran linaje de vengança
es las culpas perdonar.
Si del precio el vencido
del que vence es el honor,
yo, de ti tan combatido,
no seré flaco caydo
ni tú fuerte vencedor.

Este poema viene precedido de una rúbrica muy extensa. Es prácticamente una acotación escénica, donde se nos describe la escena. Además, comienza como un diálogo teatral. En general, se podría decir que son versos absolutamente teatrales. Además, la estrofa está dividida en dos dialogantes, lo que reafirma el carácter teatral del poema.

Se refiere a los ministros que acompañan al amor. Este poema tiene una forma alegórica. Es posible porque se ha desarrollado una amplia tradición poética en la que se ha profundizado mucho en la psicología del amor.

El amor se comporta con una suficiencia y chulería impresionante. El viejo equipara al amor con el pan con zarazas, algo que se utilizaba para matar a las alimañas. Más adelante tenemos una sentencia que está tal cual en la *Celestina*.

Aparece el tema de la teoría de los humores. Según esta teoría, la salud depende del equilibrio de estos cuatro elementos. Dios Amor le dice que el viejo está gobernado por la sangre fría, la melancolía.

Más tarde empieza a cantar las alabanzas del amor como lo hacían algunos poetas cortesanos. Vemos cómo el Amor se hecha unas flores a sí mismo, todas ellas incidiendo en que lo mejor de la vida llega gracias a él. A continuación empieza a hablar como si fuera la muerte misma.

Todo lo relativo al maquillaje que viene después está exactamente evocado en la *Celestina*. Dice que él sabe embellecer el rostro para quitar las imperfecciones. Vemos que el Amor habla de todo aquello que rejuvenecerá el aspecto del viejo. Al mismo tiempo es un poema satírico porque representa todo de una forma descarnada.

El viejo, que hasta ese momento ha ofrecido una firme resistencia a las palabras halagadoras y a las seducciones de Amor, está a punto de caer en la trampa.

La réplica del viejo es un ejercicio casi retórico de *reprobatio amoris*, algo que hemos visto practicar a Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*. El viejo dice un refrán: qué buen amigo es el gato salvo porque araña. Normalmente en los refranes se dicen las primeras partes, ya que son tan conocidos que todo el mundo sabe cómo siguen. Así, el viejo va encadenando dichos proverbiales. Concluye su argumento hablando de los males que produce el amor en la vejez, lo que llama la atención porque el resto de la argumentación se ha basado en los tiempos jóvenes, en los que es más común sentir amor.

En cuanto a la *reprobatio amoris*, diríamos que el amor se identifica sobre todo con la lujuria, un instinto salido de la parte más animal del hombre. Casi todos los autores del XV se acogen a la idea de los moralistas de que el amor es ante todo lujuria y, por tanto, algo rechazable que daña al cuerpo y pierde el alma. De todos modos, es un punto de vista moral y ortodoxo que los literatos no se acaban de creer.

A continuación, el amor se pone un poco blando. En realidad, esta es una trampa dialéctica, ya que el amor es una pasión y muchas veces no sabemos buscar el tiempo medio. El Amor quiere que el hombre esté atento ante sus peligros, es decir, lo incita a que sepa controlarse y encontrar el término medio. Todos los argumentos van en la línea de la virtud media. El poema dice que las penas que conlleva siempre son para aprovecharlo más después. Asimismo, el amor tiene que ser agrídulce porque si solo fuera dulce no sabría tan bien.

Aquí viene la tentación: si atiendes a mis palabras volverás a sentirte joven. El viejo ha caído porque el Amor ha utilizado argumentos adecuados para una persona mayor.

Se representa muy claramente el movimiento escénico. Tenemos todos los deícticos, por lo que está muy representada la acción.

Las palabras que vienen después son pronunciadas por un personaje para que el lector/oidor las oiga, pero no el otro personaje que está en la escena. El amor dice que va a someter al viejo a la mayor de las humillaciones: enamorarse de una niña que no corresponde su amor.

El amor ha traído al viejo a la trampa y ahora le pone en la cara toda la miseria, a la realidad. Al final el amor es como el diablo, un poder infernar absolutamente malvado. Se está vengando de las palabras tan duras que el viejo le ha propinado. Es un juego cruel. El amor es un personaje sádico y malvado.

En esto también hay una reminiscencia de la danza de la muerte, ya que en esta se hace hincapié en todos los aspectos horribles de la misma. Aquí también se habla de todos los inconvenientes de la vejez.

El poema termina con el viejo dándose cuenta de que no puede vencer al Amor y pidiéndole a este que sea misericordioso con él. Así, se acaba sometiendo a la muerte.

Es una especie de drama psicológico muy bien construido y con características que son más del teatro que de la poesía: hay mucho movimiento escénico, decoración, el uso inteligente de proverbios y dichos en las palabras que dicen los personajes, el trasfondo de la danza de la muerte (en este caso del amor).

Vamos a mencionar a otros dos autores, relacionados con la poesía confesional que nos ha quedado. En algunos casos esta poesía tiene connotaciones religiosas, aunque no siempre.

14) Juan Álvarez Gato

102

UN CANTAR QUE DIZEN: "DIME, SEÑORA, DI", ENDEREÇADO A NUESTRA SEÑORA

Dime, Señora, di,
cuando parta d'esta tierra,
si te acordarás de mí.

Cuando ya sean publicados
mis tiempos, en mal gastados,
y todos cuantos pecados
yo mesquino cometí,
si te acordarás de mí.

En el siglo duradero
del juicio postrimero,
do por mi remedio espero
los dulces ruegos de ti,
si te acordarás de mí.

Cuando yo esté en el afrenta
de la muy estrecha cuenta
de cuantos bienes y renta

de tu Hijo rescebí,
si te acordarás de mí.

Cabo

Cuando mi alma cuitada,
temiendo ser condenada,
de hallarse muy culpada
terná mil queexas de sí,
si te acordarás de mí.

La rúbrica nos revela que se trata de un poema religioso. La primera estrofa podría ser el estribillo de una canción amorosa, donde *si te acordaras de mí* funcionaría como estribillo. La siguiente estaría entre el lenguaje amoroso y el religioso. Es un poema que es casi una confesión. Establece un diálogo con la Virgen como la conversación que puede tener un galán con su dama.

15) Antón de Montoro

89

LOANDO A DON ENRIQUE ENRÍQUEZ

Como cuando las loçanas
van por donde se desporten,
por los vergeles ufanas,
y ven tan lindas manzanas
que no saven cuál se corten,
y por las lindas llevar,
escogidas una a una,
fállanlas todas a par,
y tantas quieren cortar
que jamás cortan ninguna.

Fin

Ansí que quien en vos loar
quisiere dar su fatiga
muy más le vale callar,
que tanto puede hablar
que no sabrá qué se diga;

pues según vos merecéis
y virtud en vos floresce,
dexando lo que seréis,
numerar lo que valéis
a solo Dios pertenesce.

Es un poema de carácter confesional, pero no hay una confesión religiosa, sino una de carácter político-social. Representa muy bien el malestar de los conversos que habían abandonado el judaísmo y se veían constantemente enfrentados a las sospechas de quienes se obstinaban a creer que eran falsos conversos.

El cargo de ropero era el que tenía el autor en la corte. Montoro dice que lleva mucho tiempo haciendo lo que hacen todos los cristianos y nunca han dejado de señalarle como converso. El autor recuerda un pasaje bíblico que dice que Dios no quiere que el pecador muera, sino que viva y se arrepienta. Hace alusión a los principios cristianos.

El poema está dirigido a Isabel la católica, a quien pide que intervenga para que dejen de insultarle.

Es un poema interesante porque refleja con nitidez el drama de muchos conversos: no fueron aceptados por la nueva comunidad de creyentes y en algunos casos fueron abiertamente perseguidos, a veces por medios muy crueles. Esto también se da en la época de los Reyes Católicos, sobre todo cuando se extiende la idea de que la única manera de pacificar el reino es conseguir la homogeneidad social, es decir, en este caso la expulsión de los judíos.

TEMA 4: La prosa de ideas del siglo XV

1. Contexto
 - 1.1. Pero Días de Toledo
 - 1.2. Rodrigo Sánchez de Arévalo
 - 1.3. Alfonso de Palencia
 - 1.4. Juan Ramírez de Lucena
 - 1.5. Arcipreste de Talavera
2. Historiografía
 - 2.1. Principios de la historiografía
 - 2.2. Crónicas generales
 - 2.2.1. Reinado de Juan II
 - 2.2.2. Reinado de Enrique IV
 - 2.3. Crónicas particulares
 - 2.3.1. Reinado de Juan II
 - 2.3.2. Reinado de Enrique IV
 - 2.4. Otros géneros de la historiografía
 - 2.4.1. Prolongaciones de la Estoria de España
 - 2.4.2. Biografías breves

TEMA 4: La prosa de ideas del siglo XV

A. CONTEXTO

Lo primero es referirse a la familia de Pablo de Santa María (1350-1435) y Alvar García de Santa María (1370-1460). Estos son miembros de una de las familias conversas más ilustres de Castilla. Los dos hermanos son conversos de primera generación. De hecho, **Pablo de Santa María** se había llamado como judío Salomon Halevi y había sido rabino de la ciudad de Burgos. Tras su conversión pasó a ser obispo de Cartagena y de Burgos. Se podría decir que fue sobre todo historiador. Escribe un poema histórico, “Las edades del mundo”, y una crónica, *Suma de las corónicas*.

Alvar García de Santa María, en cambio, es cronista de Juan II. Es el sucesor, aunque con un historiador desconocido de por medio, de Pedro Ayala.

Alfonso de Cartagena es hijo de Pablo de Santa María. Es un hombre de la generación de Enrique de Villena: 1384-1456. Se podría decir que, antes de Nebrija, es la figura más importante en la historia de lo que sería el pre-Humanismo castellano. No se le puede llamar humanista de pleno derecho porque no es un estudioso de la Filología Clásica ni un historiador de la Antigüedad, pero es mucho más que un aficionado. Como jurista y hombre de iglesia que fue, estaba más profundamente implicado en todo lo que es la labor intelectual.

Este hombre estudió Derecho en Salamanca y fue embajador de la corte de Castilla del papado. Entre 1421-27 se dedica sobre todo a tareas diplomáticas por cargo del rey de Castilla. Se mueve por Italia y participa en el Concilio de Basilea, que convoca la Iglesia con la finalidad de acabar con la división de la cristiandad occidental.

De su actividad intelectual lo más importante son algunas traducciones de clásicos que hace por encargo del rey y algunos nobles, entre los que destacamos las de dos tratados de Cicerón: *De senectute* y *De officiis*, ambos hechos hacia 1422. A estas seguirá otras más, entre las que destacan las que tienen que ver con las obras de Séneca: *Rhetorica*, *De inventione* y *Tragedias*, escritas aproximadamente entre 1430-34. Valga esto para darse cuenta de que le interesan de la Antigüedad la retórica y la filosofía moral, un asunto que había puesto en primer término el Humanismo italiano.

Por otra parte, gana fama como poeta porque establece una polémica con Leonardo Bruni a propósito de la traducción latina que este había hecho de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles. La obra de Aristóteles era ya conocida desde el siglo XIII, pero Bruni, humanista y discípulo de Petrarca, traduce el texto a partir del griego, pero utilizando un latín extremadamente elegante y ciceroniano.

La polémica no se desarrolla solo entre estos dos, sino que también intervienen otros humanistas italianos: Pier Candido Decembrio y Francesco Pizzolpasso. Ambos intervienen a favor de las posturas de Bruni. Cartagena critica esta traducción porque está demasiado atenta a la belleza estilística y descuida la claridad del contenido. Estas críticas filosóficamente están bien fundamentadas: Bruni traduce con cierta ligereza el texto.

Cartagena desarrolla esta polémica cuando está viviendo en Roma y cuando se codea con alguno de los más importantes humanistas italianos. Está inmerso de alguna forma en el ambiente del segundo Humanismo, por lo que tampoco criticaba la traducción siendo un don nadie.

Esto demuestra que los humanistas intentaron poner en circulación textos antiguos que eran conocidos, pero utilizando una nueva perspectiva. Además, estamos ante los primeros pasos del Humanismo griego.

Otro personaje que está en torno a Cartagena es **Enea Silvio Piccolomini**, que llegaría a ser Papa con el nombre de Pio II entre 1458-64. Es la figura que introduce el Humanismo en los países de habla germánica. Asimismo, es un muy importante rescatador de textos.

Las obras de Cartagena son bastante variadas. Habría que mencionar una epístola latina, *Epistola ad Comitem de Haro* (1440) dirigida al conde de Haro. Es una especie de programa de lecturas para nobles. Este dato nos muestra el papel de educador del escritor. Se puede decir que fue preceptor de la nobleza castellana, a veces tratando temas específicamente interesantes para la nobleza. Por ejemplo, tiene dos libros de caballerías: *Cuestión de caballería* (1444), *Doctrinal de los caballeros* (1445). Valga esto como muestra de la variedad de los intereses de Cartagena, que está abierto a los intereses y curiosidades del estamento nobiliario, la cual está empezando a leer.

La última obra de Cartagena es una crónica latina, conocida por el título griego de *Anacephaleosis* (1454-56). Es una crónica escrita en latín, inspirada por varios historiadores de la tardía Antigüedad (Floro y Flavio Josefo) y por un historiador latino de la época de Fernando III, el obispo Rodrigo Ximénez de Rada. La obra es significativa por el influjo del Humanismo. Este movimiento contribuye a resucitar la historiografía en latín. Además de esto, también compuso algunos poemas cancioneriles y otras obras.

Cabe destacar el papel de maestro que tiene porque todas las figuras de las que hablaremos más adelante fueron sus discípulos o se sintieron sus discípulos.

Pero Díaz de Toledo

Entre ellos cabe destacar, primero, a Pero Díaz de Toledo, capellán del Marqués de Santillana. Este fue el primer glosador de los proverbios de Santillana. Probablemente fue Cartagena quien le introdujo en este gusto. Díaz de Toledo es autor de un comentario a los proverbios de Séneca. Además, es traductor de un diálogo de Platón al castellano. Por tanto, fue una figura bastante interesante: es un religioso que trabaja en torno a un noble y tiene una formación humanística más coherente que su patrón.

Rodrigo Sánchez de Arévalo

Otro discípulo sería Rodrigo Sánchez de Arévalo. Sería más bien condiscípulo, aunque siempre se sintió en deuda intelectual con Cartagena. Este tuvo una carrera eclesiástica brillante: fue obispo de varias ciudades y en Roma fue gobernador del Castell de Sant Angelo. Sánchez de Arévalo es autor de varias obras en latín, todas ellas relacionadas con la educación. En castellano se destaca un tratado de ciencia política.

Alfonso de Palencia

Otro seguidor de Cartagena fue Alfonso de Palencia, cronista y secretario de Enrique IV. Este ya es un intelectual educado en Roma, en el ámbito del Humanismo italiano más maduro y prestigioso. Su maestro es un personaje curioso, Jorge de Trebisonda, humanista griego, que fue uno de los grandes maestros del Humanismo griego en Italia. Alfonso de Palencia es quien sucede a Mena como cronista real. Palencia tiene sobre todo una obra memorable: *Gesta hispaniensia*, una crónica latina del reinado de Enrique IV. Es el texto que impulsa la recuperación de la cronística en latín.

Juan Ramírez de Lucena

Otro discípulo sería Juan Ramírez de Lucena, un discípulo lejano. Es otro de los intelectuales de origen converso que tuvo que arrastrar a lo largo de su vida complicaciones serias por esto. Según la Inquisición, su madre fue una conversa no muy convencida.

La Inquisición era una especie de policía, pero sus actividades no se pueden comparar con los poderes de un estado moderno a la hora de controlar las publicaciones.

Lucena, por tanto, es de familia conversa, pero bien conectada con la monarquía castellana. Su padre estuvo al servicio de Juan II y Enrique IV como recaudador de impuestos, es decir, como funcionario económico, profesión propia de conversos. Cuando eran judíos servían a la corona como recaudadores de impuestos, ya que su forma de vida era la artesanía o el servicio a la corona.

En todo caso, por esta conexión con la monarquía este autor estuvo muy bien conectado desde el principio. Sobre su formación, parece que al principio se formó en la escuela catedralicia del Burgo de Osma, donde se enseñaba a los estudiantes el *trivium* y *cuadrivium*. Después cursaban estudios universitarios, que se hacían en Salamanca, donde se obtenían tres titulaciones: bachiller en artes, licenciatura y doctorado. Los estudios que cursó Lucena fueron los de Derecho casi con toda seguridad. No podemos afirmarlo porque no hemos conservado los libros de actas. De Salamanca se marcha a Roma, donde está 6 años, hasta 1464, y entra al servicio del papa Pío II, Enea Silvio Piccolomini. Fue favorecido por este, quien le dio una canonjía.

Lucena no es un pionero entre los intelectuales de su generación porque hacía tiempo que había una presencia notable de españoles en Roma, casi todos con un papel en la historia del desarrollo del Humanismo en la Península Ibérica. Lo que sabemos de Lucena es que se doctora en Derecho en Roma y allí entra en contacto con el círculo de Pío II y Alfonso de Cartagena, aunque su vinculación no fue directamente con estos, sino con el cardenal Próspero Colonna.

Pío II muere en 1564 y después no sabemos si continúa en Roma, aunque parece que no. Ya había escrito para entonces su obra más conocida: *Diálogo sobre la vida feliz*. Esta obra se la dedicó a Enrique IV. Es un precursor en ese sentido del diálogo renacentista, uno de los géneros que el Humanismo naturaliza en lengua vulgar. Los humanistas empiezan a cultivar este género en latín y a partir de la segunda mitad del XV empiezan a escribirse diálogos en lengua vulgar. Normalmente tratan cuestiones filosóficas, morales, éticas y a veces lingüísticas, políticas. El diálogo es una confrontación de ideas, por lo que no se presenta a un personaje como un necio, sino que los dos tienen sus propios argumentos.

El sucesor de Pío II es Pablo II, quien no era tan amante de los estudios humanísticos y despide a muchos de los colaboradores del Papa anterior (seguramente a Lucena). Así, Lucena entra a formar parte del Consejo del infante Fernando de Aragón en Sicilia. Debió de trabajar en el servicio diplomático.

No hay constancia de que se le encargaran misiones concretas, pero sí sabemos que era experto en códigos secretos (se utilizaban para mandar mensajes secretos entre embajadas, diplomáticos...). Estos se habían inventado en Italia.

El infante Fernando le nombra embajador en Inglaterra en 1470. Este país está en plena guerra de las dos Rosas. Lucena pasa de Inglaterra a Flandes.

Estamos en vísperas del matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. A esta le interesa mantener las buenas relaciones con Francia para no tener problemas con ese país. Aragón, en cambio, tiene una disputa territorial con Francia y, por tanto, un interés en hostigarla. Lucena participa en esos años en varias negociaciones diplomáticas en nombre de Castilla, es decir, es un personaje que se ha instalado en la cumbre de las relaciones diplomáticas del reino.

Otra obra literaria especialmente memorable es una epístola consolatoria escrita para Gómez Manrique, consolándole por la muerte de una hija llamada Catalina. La epístola consolatoria es un género literario que el Humanismo contribuyó a recuperar. Es un género que se cultivó en prosa y verso.

Un par de años después escribe una *Epístola exhortatoria a las letras*. Las invitaciones a cultivar las letras también es un género que viene de la Antigüedad y que los Humanismos recuperan en latín y luego empiezan a cultivarlo en lenguas vulgares. En el XVI se convertirá en un género universitario, más oratorio. En principio esta epístola la escribió cuando abandonó a Inglaterra y regresó a Castilla, momento en que está en pésimas relaciones con fray Tomás de Torquemada. Afortunadamente para él, siguió contando con el favor de Isabel de Castilla.

En eso coincide con otros intelectuales de origen converso que se opusieron, incluso combatieron por escrito, los excesos de la Inquisición. Esta Inquisición no solo se ocupa a cuestiones doctrinales, sino que persiguen la disidencia política. Aquello por lo que el tribunal de la Inquisición española destaca es por la persecución de los conversos. En la España de ese momento uno de los problemas doctrinales más llamativos es la existencia de los conversos, sobre cuya sinceridad existen dudas reales o fomentadas: algunos se convirtieron con plena conciencia, pero hubo muchas forzadas.

Poco antes de 1490 Lucena escribió un tratado dirigido a los Reyes Católicos en el que critica fundamentalmente los métodos de la Inquisición. Eso le supone un enfrentamiento con Alfonso Ortiz, quien propone someter a Lucena a un juicio inquisitorial. No sabemos si eso ocurrió, pero sabemos que Isabel II intervino.

El caso es que en 1490 Tomás de Torquemada instala el tribunal inquisitorial en Soria, de donde era natural Lucena. Este tuvo que ver cómo su madre, ya fallecida, fue condenada por este tribunal.

Los últimos años de su vida transcurrieron en Soria. Su heredero fue un sobrino suyo que formó parte de un consejo real de Castilla después de la muerte de Isabel II. Es decir, la familia siguió en buenas relaciones con el poder y, por tanto, protegida.

Todos estos datos son muy significativos. Todas las obras que escribe serían imposibles sin el influjo del Humanismo y tienen impacto en los géneros recuperados. Son significativos de los cambios de circunstancias de la época. Cabe destacar que muchos de estos datos han sido descubiertos hace poco, ya que hay varios que se llaman igual que él, por lo que es difícil seguir la pista. Además, de Lucena es un apellido de procedencia, de Córdoba, pero el escritor no era cordobés (quizá sus antepasados sí), sino que estaba vinculado a Soria. Estos son muchos de los problemas que se encuentran los historiadores.

En cuanto a su obra literaria, el libro más conocido es el *Diálogo sobre la vida feliz*, planteado como un diálogo entre Alfonso de Cartagena, Juan de Mena y el Marqués de Santillana. El primero es el portador de las ideas de Juan de Lucena. En cierta manera esto es un instrumento de la canonización de estos tres autores. Lo interesante es la conversión personajes históricos en personajes literarios. En cuanto al contenido, es relativamente original: en parte adapta un diálogo en latín sobre las formas de vida que conducen a la felicidad que ya habían tratado otros humanistas italianos.

La obra que sigue más de cerca a esta es *De vitae felicitate*, escrito por Bartolomeo Fazzio. También se había ocupado de este tema otro gran humanista Lorenzo Valla, quien escribió un tratado sobre esto, que era un tema que había tenido bastante curso en las letras antiguas. El diálogo de Lucena, además, termina con una intervención del autor como personaje. Es el que saca las conclusiones del debate.

En cuanto a otras obras, se ha conservado un discurso en latín ante los embajadores del ducado de Borgoña. Por otra parte, la *Epístola consolatoria a Gómez Manrique*, que de alguna manera tiene respuesta por parte de Manrique. También tenemos el llamado *Tratado de los galardones* (1482), que es una especie de muestrario de ejemplos que enseñan cómo, desde la Antigüedad, se premiaba a los caballeros que habían hecho gestas guerreras importantes. Es un libro que podría entrar en el Humanismo profesional.

Vemos que el Humanismo no se limita solo a recuperar y comentar los textos, sino que todo lo que llamaremos arqueología clásica tiene que ver con esta corriente. Los humanistas coleccionaban monedas... Nebrija fue un gran estudioso de las medidas romanas.

Para terminar, sabemos que escribió en latín un tratado que tiene un título muy significativo: *De temperandis apud patres fidei vindices poenis hereticorum*. Es un tratado dirigido directamente a criticar la violencia de las penas impuestas por la moral inquisitoria a los llamados herejes. Las intervenciones de Lucena en contra de la Inquisición no quedaron en meras palabras, sino que escribió un tratado al respecto.

Por todo esto es una figura importante. Quizá no el más brillante ni con la obra más extensa, pero como personaje es muy interesante.

Arcipreste de Talavera

Alfonso Martínez de Toledo o Arcipreste de Talavera es un personaje del que no tenemos demasiados datos biográficos. Se deduce que nació en 1398 y que acabó de escribir la obra, titulada el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, en 1438. Este título se le dio por imitación a una obra de Boccaccio, titulado *Corbaccio*, porque en los dos libros hay pasajes misóginos. Pero se conoció más por el título del autor, *Arcipreste de Talavera*. Él se llama a sí mismo bachiller en decretos, es decir, alguien que había obtenido el título de bachiller en los dos Derechos. En las obras se nota la cultura de un jurista.

Estuvo vinculado a la Iglesia de Toledo y pasó parte de su juventud en el reino de Aragón. Después permanece en Cataluña y Roma entre 1431-33, donde probablemente entró en contacto con círculos humanísticos. Después regresa a Castilla y llega a ser capellán de Enrique IV. Estando aquí solicita el arciprestado de Talavera, cargo que le conceden. No sabemos cuándo muere, pero en 1468 se nombra a otro arcipreste de Talavera, indicio de que el anterior ha muerto. Es posible que muriera el 2 de enero de ese año porque en su sepulcro hay una lápida donde pone que falleció esa fecha, pero esta no cuadra (aparece 1460), por lo que es posible que quien grabó la lápida se confundiera. De todas formas, algunas de las lápidas que hay en la catedral de Toledo no hay manera de leerlas.

En todo caso, sabemos poco de su formación literaria. Todo lo que podemos decir hay que deducirlo de las fuentes y paralelos que se encuentran en su obra; a partir de ahí deducimos la biblioteca que pudo tener, procedimiento un tanto arriesgado. Está claro que se manejaba bien en latín, castellano y catalán. Además, debió ser un personaje bastante divertido porque en la obra se le nota un sentido del humor bastante acusado, aunque predica, o eso parece, bastante en serio.

La obra más importante es *Arcipreste de Talavera*. Tiene un subtítulo que es “Reprobatio amoris”, “reprobación del amor mundano”, que traduce una obra de Andreas Capellanus: *De amore libri III*, es decir, los tres libros del amor, que se ha considerado uno de los textos de referencia del amor cortés. El problema de este libro es que lo componen tres libros. Una de esas partes es una exposición del amor cortés y otra la reprobación del amor mundano, por lo que no se sabe cuál es la verdadera postura del autor. Puede ser perfectamente un tratado irónico. Desde luego Talavera conoce este texto.

El texto se ha transmitido a partir de un manuscrito de 1466 (la obra escrita en 1438). Hoy en día está en el Escorial, pero probablemente perteneció a la biblioteca de Isabel la Católica. Cabe mencionar que en el Escorial han ido a parar los fondos o una gran parte de ellos que estuvo en el alcázar de Segovia, donde se encontraban los libros del Arcipreste de Talavera. En la tradición manuscrita solo tenemos ese códice, pero hay otras dos ediciones impresas de 1498 y 1499. Aparte de eso, hay otras 5 impresiones más en el siglo XVI. Algunos estudiosos han hablado si hubo alguna edición anterior, pero no se ha encontrado ningún rastro material. Por lo que vemos, es un libro que tiene una tradición bastante extensa.

Entrando en los contenidos de la obra, tiene una estructura bastante definida, al contrario de lo que ocurre con el *Libro de buen amor*. En el *Arcipreste de Talavera* hay 4 partes:

1. Se dedica a la *reprobatio amoris*, es decir, a lo que Juan Ruiz llama el loco amor o la lujuria. La forma de pasar revista a los muchos males que produce el amor es repasando los diez mandamientos y los pecados capitales. Ilustra esas advertencias con anécdotas, en algunos casos presuntamente vividas o conocidas directamente por él, una estrategia que seguían muchos predicadores. La conclusión es que el hombre no tiene que buscar otro amor que no sea el de Dios.
2. Es un tratado misógino sobre los defectos y vicios de las mujeres, que las va desgarrando a lo largo de 13 capítulos, fijando cada uno en un defecto particularmente característico de las mujeres: falsas, soberbias, fatuas, borrachas, injuriosas, criticonas... Es una parte que es una delicia para la crítica feminista. Es verdad que el Arcipreste de Talavera empieza su tratado diciendo que él no está diciendo que todas las mujeres sean así, pero después las critica.

Esta segunda parte es quizá la más famosa y conocida. Asimismo, es la más literaria porque es donde más se concentra la habilidad del autor como narrador y creador de diálogos y monólogos. Aquí abundan mucho las escenas costumbristas: recrear supuestas escenas de la vida cotidiana de muchas mujeres. En estos pasajes hay muchos refranes, proverbios, dichos populares... En definitiva, cosas que evocan la lengua popular, algo que hasta ese momento no había tenido cabida en la literatura porque se tenían ideas muy rígidas en cuanto a lo que era estilísticamente apropiado según los géneros que se trataban.

3. Se ocupa de los hombres, aunque hay que reconocer que es mucho más indulgente con los defectos masculinos. En muchos casos llega a la conclusión de que estos defectos están causados por las mujeres.

En esta parte el elemento que estructura el análisis de las conductas de los hombres es la disposición para la lujuria de los temperamentos clásicos. Es muy interesante para ver las nociones de carácter físico, químico, astrológico, médico, astrológico que muchas veces están detrás de los discursos del amor, particularmente detrás del discurso de que el amor es una enfermedad.

4. Quizá es la parte más sermonística, que es también la más teológica, en la que se argumenta en favor del libre albedrío, una idea muy cristiana católica. Además, hace una serie de consideraciones sobre la sabiduría divina, desviándose a veces por caminos relacionados con la astrología. Esta parte es la más enraizada en lo que enseñaban las *artes predicandi* sobre cómo estructurar los discursos, qué temas eran buenos...

A partir de la edición de 1498-99 hay un añadido que no está en el manuscrito, el cual convierte a todo el libro en un texto ambiguo. Es un ejercicio apologético, contado en unos términos muy cómicos, ya que el autor cuenta un sueño en el que aparece un grupo de mujeres que le echan en cara su misoginia y empiezan a agredirle. Después el autor se retracta de sus palabras y pide perdón. Ahí acaba la obra, pero no sin antes decir que se tire el libro al fuego. Una de las cuestiones es si esta parte fue escrita por el Arcipreste de Talavera o fue introducida por algún corrector. Hay opiniones contrapuestas al respecto. Si el autor es otro, es un imitador muy fino, incluso podría pasar por el propio autor. Todo esto nos hace leer con cierto distanciamiento las críticas de la obra, ya que puede que el autor esté hablando con cierto humor.

El resto de la obra tiene una considerable unidad temática y estilística, es decir, parece estar escrita en poco tiempo. Algunos críticos incluyen en esta unidad la apología final del libro.

El Arcipreste de Talavera se propone destruir las idealizaciones del amor cortés. En ese sentido no hay un absoluto ataque a la condición humana, sino al amor cortés.

Las fuentes son muy diversas. La principal es *De amore libri III* de Andreas Capellanus, un libro que participa de esa ambigüedad a favor y en contra del amor cortés. Otra fuente indudable es el *Libro de buen amor*, del que le fascina la capacidad del autor para retratar tipos humanos y remedar lo que puede ser la lengua popular, algo que aparece retratado en la figura de Trotaconventos. También se han detectado influencias de obras muy diversas, pero no del *Corbaccio* de Boccaccio, algo muy sorprendente porque era la obra más misógina difundida de la época. Sí hay influencias de otra obra de Boccaccio: *De casibus virorum illustrium*. Aparte de eso, muchos episodios concretos vienen de *Factorum dictorumque memorabilium* de Valerio Máximo, un convenio de teología, distintos pasajes de la Biblia... Hay muchos pasajes que vienen de los *exempla* o de colecciones de sentencias, es decir, libros de citas o anécdotas breves.

Luego veremos que quizá el libro en el que más influye el *Arcipreste de Talavera* es la *Celestina*. Hay algunos pasajes de diálogo y monólogo que son muy parecidos al de la obra. También el diálogo entre el amor y el viejo de Rodrigo Cota está influido por la obra.

Lo más llamativo es que el libro con el que más se le ha identificado, *Corbaccio*, es justamente el que no ha dejado huella.

Retrata la deliberación que el personaje tiene consigo mismo. Hay un pasaje en la *Celestina*, claramente inspirado en este lugar. Hay diálogos casi teatrales, incluso recreados con los mismos procedimientos para representar espacios.

Resaltamos ese gusto por el estilo coloquial del Arcipreste de Talavera cuando retrata personajes femeninos exaltados o diálogos muy intensos, pero eso no es todo. Al lado de este gusto por lo pretendidamente popular y castizo, también se encuentran muchos latinismos, hipérbatos, recursos muy rebuscados, proliferación de frases subordinadas con muchas concatenaciones. Es un estilo que no deja de ser tributario del estilo latinizante que pusieron en circulación Enrique de Villena y sus discípulos. Hay un intento de superar este pilar estilístico, algo que se podría esperar de un autor que pretende ser moralista.

Por otra parte, cabe mencionar la cuestión del dominio de las técnicas del arte de la predicación, cosa esperable de un clérigo ilustrado. La retórica con que está familiarizado es la del sermón, lo que se puede ver en los pasajes más doctrinales y en el gusto por la inserción de refranes, cuentecitos, dichos populares..., algo que utilizaban los predicadores populares.

Además del *Corbacho*, al Arcipreste de Talavera se le atribuye una crónica titulada *Atalaya de las corónicas*, fechada en 1443, que pretende ser un resumen de la historia de Castilla desde el tiempo de los visigodos hasta el rey Juan I. El manuscrito que se conserva va más allá del tiempo de este último y llega hasta 1454, pero la crítica ha considerado que los años que quedan en el medio (1390-1443) son un añadido posterior que no tiene que ver con la intención del autor. Se le han atribuido más obras, pero es dudoso que sean suyos: dos hagiografías de los santos.

Desde finales de 1977 se ha descubierto que tuvo un papel relevante en el desarrollo y mantenimiento del teatro religioso de Toledo, en concreto de las representaciones dramáticas religiosas que se celebraban en torno al *corpus christi*. Ese descubrimiento fue una noticia importante porque para ese entonces la vulgata de la historia de la literatura española sostenía que en Castilla no hubo teatro medieval.

Sí que hubo representaciones en la corona de Aragón porque compartía liturgia con otras coronas.

Antes el teatro medieval era el auto de los Reyes Magos y pocas representaciones más. Con esto se vio que al menos durante la primera mitad del XV en Toledo había habido teatro religioso. Con los años se han descubierto más cosas: en determinados monasterios de monjas se representaban dramas religiosos, lo que significa que ellas pudieron ser autoras de muchas representaciones de ese tipo... Poco a poco van apareciendo más cosas, pero todas de la segunda mitad del siglo XV.

B. HISTORIOGRAFÍA

Principios de la historiografía

En nuestra concepción moderna la historiografía no es literatura, pero en esta época es costumbre considerarla como un conjunto de géneros literarios porque así era en la Antigüedad y así intenta ser en el Humanismo, que lo recupera. Por tanto, la historia pasa a ser parte fundamental de la concepción de la literatura de la época.

Además, en el XV se diversifica de manera notable el tipo de los autores de libros historiográficos, es decir, la historia se empieza a escribir desde perspectivas diversas. Hasta el XV en Castilla tenemos la tradición de la crónica real compuesta desde la cámara real por cronistas reales con materiales proporcionados por el rey. La gran crónica del XIV es la de Alfonso XI. La tradición de la crónica real se prolonga en la obra de Ayala, que comienza a redactar hasta la *Crónica de Enrique III*. Después hay un cronista desconocido y tras él, que empieza la *Crónica de Juan II*, viene Alvar García de Santa María, el cronista más precisamente identificado como autor de la crónica mencionada, trabajo de muchos años que empieza a redactarse en su propio reinado. Luego tenemos una serie de cronistas desconocidos, entre los cuales es posible que estuviera Mena, aunque no se sabría muy bien qué parte escribió.

Decimos que aparecen distintas perspectivas de la historia en el sentido de que ya no hay solo crónicas de reinados, sino que empiezan a aparecer las crónicas particulares: biografías individuales de carácter laudatorio o panegírico y también otros textos que hay que considerar otros géneros historiográficos, que hasta entonces no se habían cultivado en castellano. Por ejemplo, obras de ficción compuestas como si fueron crónicas. Algo de estos ya se había visto a finales del XIII con la gran conquista de Ultramar, que en realidad es una mezcla impresionante de ficciones caballerescas con crónicas de cruzadas, todo convenientemente mezclado, aunque es un lejano precedente. Lo que sí se da mucho en la literatura caballeresca, ya desde el *Libro del caballero Zifar* y el *Amadís*, es que las obras de ficción caballerescas finjan ser crónicas, lo cual llega hasta el *Quijote*. Otro ejemplo serían los libros artúricos. En la Castilla del XV tiene una representación eminente en la llamada crónica sarracina, de un autor llamado Pedro del Corral, y que es pura ficción desde el principio hasta el final, pero se presenta como si fuera una crónica de los árabes en España...

Al lado de esto nos encontramos crónicas que parecen libros de ficción, pero no lo son. El ejemplo más sobresaliente es el libro titulado *Libro del passo honrosso*, escrito por Pero Rodríguez de Lena. Nos cuenta la historia de un desafío caballeresco que sucedió en la realidad. Es un primer aviso de hasta qué punto la literatura influye en la vida y de que las historias de caballeros andantes sucedieron.

Otra cosa que pertenece al género historiográfico y muchas veces nos lleva a preguntarnos si estamos en la realidad o en la ficción son los libros de viajes, que también hacen aparición en el XV. Hay textos diversos: desde traducciones de textos extranjeros que a veces son ficticios (*Libro de las maravillas del mundo*, Juan de Mandeville) y hasta las traducciones basadas en relatos reales (*Libro de viajes de Marco Polo*).

También aparecen libros de viajes castellanos, el más conocido *Embajada a Tamorlán* atribuido a Ruy González de Clavijo. El objetivo era sellar una alianza entre Castilla y los mongoles para presionar en torno a los musulmanes y así dominar el Mediterráneo oriental. La embajada fracasó porque los mongoles se convirtieron anteriormente al Islam. No es la única maniobra de política internacional en este sentido, ya que los mongoles eran una fuerza emergente en Asia. Luego aparecen otros libros de viajes, como, por ejemplo, *Andanças e vieges de Pero Tafur*, viaje realizado por pura curiosidad intelectual.

En las letras hispánicas los libros de viajes empiezan el XV, pero hay uno del XIV: *Libro del conocimiento del mundo*.

Tenemos también dos nombres de viajeros que escribieron relatos de sus viajes en el siglo XII-XIII: Ibn Batutta y Benjamín de Tudela. No los podemos considerar parte de la literatura española porque uno escribió en árabe y el otro en hebreo. Tanto uno como otro hacen extensísimos viajes por Oriente Próximo visitando comunidades de su fe religiosa.

Por otro lado, en este momento aparecen los relatos autobiográficos que podríamos identificar con los libros de memorias. Mencionamos uno en especial porque está escrito a partir del testimonio de una mujer: *Memorias de doña Leonor López de Córdoba*. Es una narración histórica en primera persona contada por una mujer, escrito a principios del XV. La protagonista vive entre ¿1363? – 1412. Es interesante porque el padre de Leonor era un destacado capitán del bando de Pedro I, por lo que es la historia de un perdedor de la lucha entre Enrique II y Pedro I. Fue severamente castigado por Enrique II, junto con lo cual la familia también fue castigada. Leonor nos cuenta el aprisionamiento sufrido por ella y sus hermanos, y que algunos de sus familiares murieron a causa de una epidemia de peste. Cuando abandonaron la cárcel estaba absolutamente arruinada. Cuenta la historia de cómo con la ayuda de una pariente pudo hacerse una casa, casarse y que su marido pudiera recuperar parte del patrimonio perdido.

El libro cuenta una historia muy directa, sin demasiados adornos, que parece responder a las confesiones de Leonor a un notario, pero en el que aparecen elementos literarios como muestra de cuál fue la educación de la dama. Queda claro que en su lectura estaban las hagiografías y los libros de caballerías porque hay relatos contados en clave de estos libros. Se podría decir que en cierto modo inaugura otro género historiográfico: las memorias.

Asimismo, Leonor es una persona con una trayectoria política interesante. Cuando Enrique I se casa con Catalina de Lancaster Leonor pasa a formar parte del séquito de la reina, lo que supone la reivindicación del linaje familiar porque su familia vuelve a estar en torno a la corona.

Crónicas generales

Reinado de Juan II

Destacamos, en primer lugar, la *Crónica de Juan II*, donde, como hemos mencionado anteriormente, interviene **Alvar García de Santa María**. Esta ya es una crónica más erudita que las de Ayala, puesto que se empieza a notar el perfume del Humanismo (por ejemplo, nos vamos encontrando citas de autores clásicos). La crónica se escribió a lo largo de muchos años y es un fresco completísimo de los personajes de la época, entre los que Álvaro de Luna tiene un lugar central. Su visión no es muy positiva, por lo que suponemos que la crónica fue escrita a finales del reinado de Juan II.

Otra crónica que hay que mencionar es la llamada *Crónica del halconero de Juan II*, obra de **Pedro Carrillo de Huete**, seguramente sea el cronista más neutral del reinado de Juan II. Tal vez porque este autor era un simple funcionario de la corte y, además, no muy implicado en las guerras de bandos, da la versión más objetiva del reinado, cosa que no debió gustar demasiado. La crónica fue inmediatamente refundida por el obispo **fray Lope de Barriento** con el título *Refundición de la Crónica del Halconero*. Este autor fue el confesor y uno de los consejeros más importantes del Rey. Tiene un estilo más artificioso y modifica los episodios contados de manera poco ortodoxa, aparte de que sesga la crónica para dejar en mal lugar a Álvaro de Luna, entre otras cosas.

Las crónicas mencionadas son buenas ilustraciones de que se diversifica la perspectiva sobre la historia, esto es, tenemos la crónica real, pero también empiezan a aparecer otras versiones de la historia del reinado, vinculados a la corte, pero redactados por personajes de diverso nivel. Esto marca la pauta para los reinados siguientes. Por ejemplo, en el reinado de Enrique IV la crónica oficial es la que escribe **Diego Enríquez del Castillo**, quien escribió una crónica muy favorable, aunque tiene muchos fallos de fechas y confusiones onomásticas, lo cual se debe a que le robaron el original de la crónica al autor, por lo que tuvo que reconstruirla de memoria. La crónica es muy apologética, combativamente favorable al rey, algo que contrasta con la mayoría de la historiografía dedicada a Enrique IV, que fue un rey muy criticado.

Reinado de Enrique IV

El sucesor de Enríquez del Castillo es **Alfonso de Palencia**. Escribe una crónica del reinado de Enrique IV en latín, que demuestra hasta qué punto han acabado las enseñanzas del Humanismo en la crónica. Esta crónica, conocida como *Gesta hispaniense*, es una crítica demoledora del rey. Cabe mencionar que Palencia cambió de bando en un determinado momento cuando se desata el conflicto entre Enrique IV y su hijo, Alfonso. Este

fue un príncipe que murió a los 15 años, pero después de haber provocado una rebelión entre la nobleza castellana. También estuvo detrás de la farsa de Ávila: destronamiento de Enrique IV escenificado por parte de la nobleza en Ávila. Esto en la época fue un hecho que causó un escándalo. Con esto vemos que la segunda crónica oficial de Enrique IV, la de Palencia, se vuelve contra él.

Siguiendo un poco con las obras de Palencia, se podría decir que tradujo *Las vidas paralelas de Plutarco*. Es traductor a partir del latín de una obra de un historiador griego en época romana, lo cual le sitúa en el centro de la influencia humanística en la Península.

También nos deja el epistolario, una colección de cartas personales. Lo de escribir epístolas teniendo en mente su recopilación como textos literarios es un fenómeno de la Antigüedad y del Humanismo. Muchas de estas son verdaderas epístolas. Antes los epistolarios solían ser cartas editadas para dar la imagen que se quería de uno mismo. No obstante, las de Palencia son cartas literarias porque hay una intención de estilo.

Otro cronista de la época es **Diego de Valera**, un fascinante personaje de origen converso, hijo del médico personal de Juan II. Fue uno de estos brillantes conversos que se integraron en la clase caballeresca. Este autor tiene una producción historiográfica bastante diversa:

- Escribió una crónica abreviada de España, que pretende ser una historia según el modelo tradicional que ya había abandonado en parte Alfonso X. La primera parte es libresca y consabida porque sigue modelos viejos, pero se hace más interesante.
- También escribió una crónica del reinado de Enrique IV: *Memorial de diversas fazañas*, crónica crítica con el rey. Esta crónica tiene una prolongación en una crónica de los Reyes Católicos, que queda interrumpida a la altura de 1488, cuando todavía no se produjeron los mayores acontecimientos de su reinado. Esto hay que asociarlo con la muerte de Diego de Valera.
- Es uno de los primeros historiadores preocupado por la historia de los linajes.
- También estuvo interesado por la vida caballeresca, ya que pertenecía a esta clase. Le interesaba mucho la historia del armamento, que además conocía muy directamente.
- Escribió varios tratados de carácter doctrinal.

- Escribió hasta un tratado en defensa de las mujeres. Este tratado va a rellenar el hueco que dejó el Arcipreste de Talavera, que señala a las nefastas mujeres. Es muy significativo que este discurso favorable a las mujeres se hiciera desde una perspectiva laica, cortesana y caballeresca.
- También tiene una colección de epístolas, que son más bien literarias, no cartas personales.

Conviene mencionar que hubo otras crónicas producidas en el reinado de Enrique IV y que no son sobre el reinado. Tenemos, por ejemplo, un repertorio de príncipes españoles.

La época de los Reyes Católicos es la más amplia en cuanto a las crónicas porque encontramos varias oficiales. La más amplia del reinado es la de Andrés Bernaldez y la de Hernando del Pulgar.

Crónicas particulares

Reinado de Juan II

Dentro de las crónicas particulares la más destacable es *Victorial*, también conocida como *Crónica de don Pero Niño*, de Gutierre Díaz de Games. Es un autor que fue muy cercano al personaje protagonista de su crónica, la cual parece haber sido escrita entre 1435-1448, un período de redacción amplio. Está planteada como la biografía heroica y novelesca del protagonista, que es uno de los personajes de la corte de Fernando de Antequera y después de Juan II. Díaz de Games fue compañero de andanzas de Niño y todo lo que cuenta es a partir de las vivencias personales.

El personaje tiene una vida amorosa bastante complicada porque estuvo relacionado con tres mujeres distintas y el autor nos cuenta los amoríos de su protagonista junto a sus andanzas y aventuras. Hay una parte que es casi un tratado sobre cómo debe comportarse un caballero enamorado. Diríamos que es un libro que refleja muy bien las complejas relaciones vida-literatura que se dan en la época.

El libro cuenta, además, con fuentes literarias, no únicamente documentos o memorias propias de Niño. Por ejemplo, hace un uso bastante generoso del *Libro de Alexander*, el libro caballeresco por antonomasia.

Es la crónica particular literariamente más valiosa de la época. También tiene una peculiaridad: Niño no tiene una responsabilidad especial de gobierno, es decir, no tiene un

cargo en la corte. Es la primera biografía caballeresca de un personaje, cuyos hechos se recogen para dejar memoria del mismo y elevarlo a la categoría de ejemplo de vida caballeresca y amorosa.

Hay que mencionar también la *Crónica de Álvaro de Luna*, la biografía del hombre políticamente más significativo e influyente del reinado de Juan II. Esta crónica tiene la particularidad de que hace un elogio, sin demasiadas reservas, de un personaje que se convirtió en toda clase de improperios y críticas. Si repasamos la presencia de Luna en la literatura hispánica del siglo XV, la imagen negativa del personaje gana por mucho. Fue un personaje intensamente odiado hasta por los mejores escritores de la época.

Llama la atención, por tanto, el perfil favorable que da la crónica, escrita en un estilo ambicioso, es decir, se ve que el autor tenía ambiciones estéticas como prosista. Esto se nota en los capítulos finales, razón por la que se ha discutido si la obra es de un mismo autor o no. Algo que se puede explicar diciendo que fue una obra escrita en distintas etapas de la vida del escritor.

No sabemos cuál fue el autor, pero ha habido bastantes atribuciones. La que parece más verosímil es la de Gonzalo Chacón, uno de los ministros de Isabel II. Lo que resulta un poco dudoso es que este vivió mucho más tarde que los protagonistas.

Reinado de Enrique IV

Ya en el reinado de Enrique IV encontramos otras crónicas particulares de interés literario. Dentro de estas la que más ha interesado es la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, quien fue condestable de Enrique IV. Lucas de Iranzo no es una figura tan ambiciosa ni influyente. De hecho, es un caso comparable con Álvaro de Luna, ya que ambos son hombres que consiguen hacerse un lugar fundamental al lado del rey, a pesar de no proceder de las capas más altas de la sociedad.

La redacción de la crónica ha suscitado bastante discusión en cuanto a la autoría porque ha sido atribuida a un cronista y poeta cancioneril, Pedro de Escavias, pero, después de las investigaciones de Michel García, no parece que se pueda afirmar tal cosa. Según García, otra opción podría ser Luis del Castillo, pero este no llegaría a concluir la crónica, sino que lo hace quien le sucede en el puesto de secretario: Juan de Olid.

En definitiva, es una crónica menos atractiva estilísticamente. Pero es interesante principalmente por dos factores:

1. Los muchos detalles que da de un momento clave de la Reconquista, muy poco tiempo después de que se produjeran los hechos.
2. Las descripciones precisas de lo que era una fiesta cortesana en que se celebraban los momos. En ese sentido nos proporciona datos de un capítulo del desarrollo del teatro medieval, algo muy difícil de conseguir.

Hay alguna crónica más, pero de mucho menos interés literario.

Otros géneros de la historiografía

Prolongaciones de la *Estoria de España*

Otro tipo de obras históricas son las que siguen la vieja tradición alfonsí de prolongaciones de la *Estoria de España*. A lo largo del XIV se producen ampliaciones de ese texto. Por ejemplo, tenemos el libro titulado *Crónica de 1404*, que es un texto escrito parte en castellano y parte en portugués.

Luego hay otras crónicas que dependen de la tradición alfonsí, pero tienen un arranque final diferente. Es un capítulo importante porque la *Estoria de España* de Alfonso el Sabio será una fuente fundamental hasta el Renacimiento.

Biografías breves

Yéndonos a otros géneros menores de la historiografía, lo más importante es el desarrollo de las biografías breves, entre los que destacamos dos: *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar.

Es un género que surge en las lenguas románicas por influencia del Humanismo. Normalmente tratan sobre personajes contemporáneos, cuya vida y obra se puede considerar como terminado. Lo puso de moda el Humanismo italiano. Es una muestra de la influencia en la literatura vulgar de los géneros recuperados por esta corriente, pero estos libros no son textos que representen el Humanismo en Castilla.

Pérez de Guzmán es un miembro de la alta nobleza castellana. Es un hombre que ha dejado bastante huella en la literatura española, no solo como autor de *Generaciones y semblanzas* y *Mar de historias*, sino también como poeta de cancionero. Las conexiones familiares son importantes: bisabuelo de Garcilaso de la Vega, tío del Marqués de Santillana... Lo indicamos porque hay ciertos personajes en la historia de la literatura del XV y XVI que son independientes, pero vemos que también es una cuestión familiar (lo de ser escritor).

De él sabemos que anduvo en la corte del pontífice de Aviñón durante su juventud, lugar donde también anduvo Pedro López de Ayala. Este lugar es uno de los escenarios naturales más importantes del nacimiento del Humanismo. Otro rasgo a mencionar es que fue un enemigo acérrimo de Álvaro de Luna, cuya desgracia le debió complacer mucho porque llegó a verla. Por otra parte, aunque no es uno de los discípulos destacados, sí que tuvo relación personal y epistolar con Alfonso de Cartagena. De hecho, le dedicó un poema funerario absolutamente precioso.

Es un personaje muy aficionado a la historia y a la reflexión moral, esto es, tiene muy asumida la función de la historia e historiografía como método de enseñanza. Su interés filosófico avanza a medida que se va haciendo mayor y se va desencantando de la acción política. De ahí las *Generaciones y semblanzas* y un poema titulado “Loores de los claros varones de España”.

Generaciones y semblanzas es una obra escrita en 1450 (cuando Pérez de Guzmán tenía casi 70 años), excepto los dos últimos capítulos, que los añade en 1455. Estos se refieren a Álvaro de Luna y Juan II. El autor espera que hayan muerto para cerrar la obra.

Son en total 34 biografías de amigos y enemigos. En general describe las biografías desde su propia experiencia, aunque en algunas tiene en cuenta lo que escribieron los cronistas de la época. La ordenación es cronológica y una cosa que llama la atención es la extraordinaria independencia de criterio con que juzga a los protagonistas: en todas las biografías hay cualidades positivas y negativas. Juzga a todos, pero en general procura ser prudente y cauteloso, algo que no quita que algunas biografías sean de otro modo.

Intenta escribir en un estilo sobrio. No obstante, una cosa que llama la atención es la gravedad y el pesimismo con el que escribe. No hay ningún afán de exaltar su época, sino juzgarla con la máxima frialdad posible.

El esquema que sigue es el determinado por la retórica: se presenta al personaje, el estado, su linaje, el retrato físico, el perfil psicológico, se hace mención de las circunstancias de su muerte. Muchas de estas parecen ser un esbozo de algo que pudo ser más extenso, pero una de las características del género es su brevedad.

Además, es uno de esos nobles cuya biblioteca conocemos: tenía una biblioteca mucho más amplia y mejor dotada de lo que se podría deducir a partir de sus escritos. Esta voluntad de no ostentar una cultura deslumbrante es una característica que también vemos en otros

ámbitos. Hay un tono estoico, aunque esto no permite decir que fuera un filósofo estoico. Un rasgo típico del estoicismo es el desprecio de las riquezas⁸.

Hernando del Pulgar escribe *Claros varones de Castilla*. Retrata sobre todo figuras del reinado de Juan II y Enrique IV. Este autor se educa con buenos maestros humanistas. Estuvo como embajador del rey en Francia e Italia y más tarde llegó a ser secretario y cronista de los Reyes Católicos.

La historia que escribe se termina en 1490 y no sabemos exactamente cuándo muere, pero es por esas fechas. Su obra fundamental es la mencionada, pero habría que mencionar *Letras*, uno de los más claros precedentes del género del ensayo. Son elaboraciones libres sobre temas del interés de uno. El ensayo es un género mucho más libre y suelto que el tratado, más breve también. Aquí es muy importante el punto de vista personal del que escribe, mientras que un tratado tiene que ser más objetivo.

El planteamiento es distinto al de Guzmán. El primero del que habla Pulgar es Enrique IV y, después, va pasando revista a muchos nobles e intelectuales de los reinados de Enrique IV y Juan II: el conde de Haro, el Marqués de Santillana... En general, sus biografías son más extensas y completas, aunque el esquema que sigue es más o menos el mismo. Aun así, el estilo es más literario y el autor se permite las digresiones: se va por las ramas aprovechando que habla de la trayectoria de un personaje.

Se fija sobre todo en los rasgos personales de los que describe, es decir, los rasgos que rebelan el espíritu del biografiado. Guzmán está todavía en la biografía externa, mientras que Pulgar entra en la vida interior, a veces de una manera muy sutil. En general, tiende a ser muy diplomático, de una manera también más sutil⁹.

Es una semblanza de Alfonso de Cartagena publicada por Hernando del Pulgar en los *Claros varones de España*. El título se refiere a la dignidad eclesiástica que tuvo y se le llama Alfonso de Santa María por el linaje de procedencia.

Comenzamos, como en el caso de Pérez de Guzmán, con el nombre del personaje y su cargo o dignidad, y a continuación la descripción física. Se hace una referencia a los antecedentes familiares, normalmente no yendo más atrás de una generación. Se destaca la cuestión de la manera de hablar, algo que está en relación con el Humanismo. Lo propio del ser humano para los humanistas es el don de la palabra, síntoma de la existencia de la razón y por tanto de un ánima racional.

⁸ Insertar texto a continuación: Pasajes *Generaciones y semblanzas*

⁹ Insertar texto a continuación: Hernando del Pulgar. Semblanza de Alfonso de Cartagena.

No es que las generaciones y semblanzas de Pérez de Guzmán estén ayunas de anécdotas históricas, pero vemos que aquí que el desarrollo histórico de la biografía es mucho más amplio. Tenemos que darnos cuenta de la longitud del párrafo, de los nexos sintácticos... Es una prosa mucho más rica, elaborada y compleja, pero al mismo tiempo cabe compararla con la prosa indigesta de Enrique de Villena. El castellano avanza mucho desde los años 30 y no es tanto la lengua la que ha evolucionado, sino cómo han cambiado los ideales estilísticos, que están más cerca de la naturalidad. Por lo menos una parte de la intelectualidad castellana tiene clara que la latinización no tiene nada de “bueno”. El léxico no rehúye, sin embargo, la utilización de latinismos (“reverendo” – “doctrinables”).

El autor no solamente era intelectual y diplomático, sino que ejercía las obligaciones de su ministerio. Destaca no solo lo relacionado con el ministerio espiritual, sino también la obra en piedra que dejó.

TEMA 5: La ficción en prosa en el siglo XV

1. Precedentes: la literatura artúrica
2. La ficción sentimental

TEMA 5: La ficción en prosa en el siglo XV

A. PRECEDENTES: LA LITERATURA ARTÚRICA

Es el semillero de la ficción en prosa en la Edad Media europea. La propia ficción sentimental castellana del XV conserva muchos rasgos que vienen de la larga y vastísima tradición artúrica, aunque no todo son elementos de procedencia artúrica.

Con respecto a la fuente originaria de la leyenda artúrica en Europa, hay básicamente dos puntos de vista (el céltico y el latino-románico):

1. **Céltico:** Parece razonable pensar que toda esta literatura relacionada con los antiguos reyes de la Gran Bretaña y con el país de Gales ha tenido un origen céltico probablemente oral.
2. **Latino-románico:** En contraposición con el punto de vista céltico, cabe mencionar que las fuentes célticas resultan ser posteriores cronológicamente a la fuente latina inicial y a varias de las fuentes románicas que vienen en la estela de esa fuente latina original.

En términos cronológicamente seguros, el primer texto de la leyenda artúrica en Europa es el libro Geoffrey de Monmouth, titulado *Historia regum britanniae* (1130-1136).

En el campo céltico existen unos relatos galeses denominados los *mabinogi*, palabra sobre cuyo significado no se tiene nada claro, ya que no significa relatos, sino que es una palabra emparentada con "hijo" o algo por el estilo. Existen unos *mabinogi* galeses que están documentados o fechados en el siglo XIV. Los especialistas en lenguas célticas y literatura galesa en lengua antigua dicen que es aceptable suponer que esos *mabinogi* de tema artúrico puedan remontarse al siglo XII, e incluso mucho antes.

Siguiendo con la *historia regum britanniae*, hay que mencionar que Monmouth añade una *Historia Merlini* a esta obra, a partir de la cual surgen traducciones francesas. Una de ellas se llama *Roman de Brut* y la escribió un anglonormando llamado Wace.

Entre los años 1168-1180 aparecen los escritos de Chrétien de Troyes: novelas en verso de tema artúrico que ya se han independizado de la influencia de la *Historia regum Britanniae*. Entre sus novelas tenemos: *Erec et Enide*, *Li contes don Graal*, *Le chevalier au lion*, *Le chevalier de la charrette* y *Cligès*. Las cinco novelas estaban escritas en verso. Para muchos especialistas son lo mejor de toda la literatura artúrica europea, quizás con excepción de la novela titulada *La muerte del rey Arturo*, en la que se basa la película *Excalibur*.

A principios del siglo XIII todo este material artúrico se fija en una versión en prosa que la crítica ha denominado *Vulgata*, que no hay que confundir con la *Vulgata* de la Biblia. Se denomina así porque es un nombre que ya se ha hecho muy habitual y que resulta mucho menos confuso que *Lanzarote en prosa* y demás nombres. *Vulgata* es la primera versión en prosa del siglo XIII, a la que sigue una refundición, conocida como *Post-vulgata* (1230-1240). El ciclo de la *Post-vulgata* es el conjunto de libros más importante para la difusión de la leyenda artúrica en las literaturas de la Península Ibérica.

Aun así, los primeros ecos de la leyenda artúrica están documentados ya en la Península por lo menos desde los años 70 del siglo XII. La leyenda artúrica, por tanto, era famosa por lo menos en el norte de la Península desde mucho antes de la *Vulgata* y la *Post-vulgata* y, por supuesto, de las primeras redacciones de libros artúricos en lenguas de la península ibérica.

La *Post-vulgata* consta de cinco obras, escritas todas en francés:

- *Estoire du Saint Graal*
- *Merlin*
- *Suite de Merlin*
- *La quête du Saint Graal*
- *La mort le roi Arthur*

Gueran de Cabrera escribe *Ensenhamen* (1170-1180) en occitano, en el que se da noticia de muchos textos, de historias, de leyendas, etc. en un tono que a veces resulta difícil de valorar exactamente. Otra fuente hispánica que muestra el conocimiento temprano de la leyenda artúrica es la *General Estoria* de Alfonso el Sabio. Alfonso X cita la *Historia regum britanniae* cuando cuenta la historia de Gran Bretaña y menciona a Arturo y alguno de sus caballeros. Es decir, se apoya en una fuente fiable, una crónica en latín, no leyendas, cuentos o historias populares.

Johan Vivas es el primero que traduce el texto de la *Post-vulgata*, pero no sabemos en qué lengua. Los materiales que han sobrevivido de esa traducción y que han permitido identificarlo como primera traducción son ya materiales muy tardíos, posiblemente del siglo XV, por lo que seguramente sean re-traducciones del portugués al castellano. Lo que sí que se considera probable es que la corte por la que entra la *Post-vulgata* en la Península es la de Portugal, una corte muy afrancesada. Tenemos noticias efectivas de las relaciones y contactos de varios de los personajes principales de la corte portuguesa con la corte francesa.

La traducción del *Estoire du Saint Graal* lleva por título *Libro de Josep de Abarimatia*, del que queda un fragmento extenso. También se ha conservado una *Estoria de Merlin*, que vendría a corresponderse con *Merlin*. Además, conservamos dos versiones de un libro construido a partir de *Merlin y Suite de Merlin*, que en castellano se llama *Baladro del sabio Merlin*. Asimismo, conocemos *Demanda del santo Grial*, que se conserva fragmentariamente y que deriva del 4º libro de *La quête du Saint Graal*. Este libro contiene una serie de interpolaciones que provienen del primer desarrollo de la *Vulgata*. De esta también se tradujeron al castellano dos libros que se han conservado fragmentariamente: *Lanzarote y Lanzarote del lago*.

Otro texto que no es propiamente de la leyenda artúrica pero que está conectado con ella es el *Tristán*. Es una leyenda ambientada en el mundo céltico formado por Irlanda, Gales, etc. En la Península, en concreto, conservamos dos versiones en prosa: una en castellano y la otra en aragonés (el de esta última parece fragmentario). El conocimiento de la leyenda de Tristán en la Península parece haber sido posterior al de la leyenda artúrica, es decir, no hay constancia de que la versión francesa de *Tristán* se conociera en la Península antes de 1254, aproximadamente en los años iniciales del reinado de Alfonso X.

Fuera de eso, hay un fragmento manuscrito en castellano del *Tristán* en el siglo XIV y otro a finales del XV. Conocemos también fragmentos de la historia de Tristán en catalán, gallego y aragonés. No obstante, para conocer el conjunto de la obra hay que irse a una edición impresa del 1501, que conserva la mayor parte del texto. La fama de la leyenda de Tristán entra mucho en el siglo XVI porque hay una impresión sevillana de 1508 y otras de 1511, 1520, etc. Era un libro que se re-editaba cada pocos años.

B. LA FICCIÓN SENTIMENTAL

En cuanto al nombre, veremos que se utilizará “ficción sentimental” como término preferente, ya que se han propuesto otros rótulos para denominar a este género que no se han considerado suficientes. Alan Deyermond lo denominaba, por ejemplo, “libro de aventuras sentimentales”. Antes de esto, lo más usual era utilizar el término “novela sentimental”, pero a Deyermond no le convencía nada el uso del rótulo “novela”. De ahí se ha pasado a la denominación más neutra: ficción sentimental porque el término novela acarrea muchos problemas:

1. La novela por encima de todo son dos cosas:
 - a. Un tipo de texto jurídico.
 - b. Un relato corto (el término lo introducen los italianos, particularmente Boccaccio y una serie de imitadores y seguidores del siglo XV que son conocidos por el nombre de *novelier*, ya que cultivan un género que en italiano es la *novella*, que en sí mismo es un diminutivo de *nova*).
2. Lo que caracteriza al género es la brevedad y la mayor parte de las ficciones sentimentales son textos breves comparados con los libros de aventuras caballerescas, pero son bastante más extensas que las novelas de tipo Boccaccio.

La ficción sentimental surge en un momento en que el género cortesano más cultivado es la poesía de cancionero. Se ha llegado a decir que este género no hubiera sido nada sin la poesía de cancionero y la idea del amor cortés que se plasma en la poesía cancioneril. Pero, por otra parte, la vida misma de la corte está completamente penetrada por esos ideales del amor cortés y por la translación de la literatura a la vida.

En el máximo punto de desarrollo de la poesía de cancionero la nobleza intenta recuperar sus viejos ideales militares, lo que propicia el resurgimiento de los libros de aventuras caballerescas y las ficciones sentimentales. Este renacer de las viejas ideas caballerescas no tiene nada de extraño. Estamos en las últimas fases de la guerra de Granada, que tiene algo de cruzada y de aventura hiperpeligrosa. Entonces, una forma de vivir y de hacer soportable la situación es entretenerse con ficciones que estimulan el espíritu caballeresco, de aventura, de lucha por el honor, etc.

Todo esto tiene algo de nostalgia porque las cruzadas habían sido un gran fracaso varios siglos antes. Los ideales caballerescos se habían mantenido en ceremonias sociales como las justas, los torneos, etc. Es en ese caldo de cultivo en el que surge el interés por las ficciones caballerescas y las ficciones sentimentales. En este último caso, sobre todo, por influencia de la literatura italiana, de dos obras en concreto, una escrita en italiano y la otra en latín, por dos personajes considerablemente importantes y prestigiosos: la *Elegia di Madonna Fiammetta* (1335) de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini.

El primer texto escrito en castellano de ficción sentimental es un poco anterior al de Eneas Silvio Piccolomini. Es un libro titulado *Siervo libre de amor*, obra de Juan Rodríguez del Padrón. No tenemos absoluta certeza de la fecha de composición, pero se sitúa hacia 1440. La que se considera la última novela de la ficción sentimental, en cambio, es obra de un autor llamado Juan de Segura y se titula *Proceso de cartas de amores*, publicado en 1548.

Estamos hablando de un género que sobrevive a lo largo de un siglo como etapa creativa. La continuación de la sentimentalidad propia de la ficción sentimental será ya la novela pastoril.

La ficción sentimental es, además, un género nuevo en el que confluyen materiales diversos. Diríamos que es una encrucijada de la literatura europea¹⁰. Al describir las tradiciones literarias que confluyen, tenemos las novelas de aventuras caballerescas, donde encontramos el espíritu de la caballería como algo que se sitúa en el pasado. Destacamos la técnica de entrelazamiento y la inserción de historias dentro de otras. Otra técnica fundamental es la poesía de cancionero: la retórica, el gusto por lo conceptista, algo que se va intensificando con el tiempo.

La influencia de las *Heroides* de Ovidio fue muy importante. Este es un libro que quizá es una de sus obras menos conocidas. Es una serie de epístolas en verso, generalmente ficticias, escritas normalmente por mujeres míticas a sus amantes. No es casual que el traductor al castellano sea Juan Rodríguez del Padrón, quien antes de escribir *El sirvo libre del amor*, había difundido un libro titulado *Bursario*, una traducción de la obra de Ovidio. Las heroínas que escriben estas epístolas en verso están extraídas de poemas homéricos, la tragedia griega, los líricos griegos, la *Eneida*...

No todas las cartas están escritas por mujeres, sino que hay 3 escritas por hombres contestando a sus mujeres. Esto también da una pauta para el desarrollo de la ficción sentimental porque hay varias ficciones sentimentales escritas como si fueran intercambios de cartas escritas a amantes.

Las *Heroides* habían sido un texto conocido porque Alfonso X había traducido una e integrado en la *Estoria de España*. De alguna forma, Alfonso X proporciona el modelo de apropiación textual que sigue Juan Rodríguez del Padrón porque se ve en la necesidad de convertir versos latinos en prosa castellana. Reproduce la elegancia del verso latino.

El siervo libre de amor fusiona varias cosas: espíritu caballeresco y una ficción presuntamente autobiográfica. Decimos esto porque el punto de vista del que se narra es la de un protagonista que pretende ser el autor. Entonces el libro está estructurado como una historia en 3 tiempos:

1. Aquel tiempo en que bien amó y fue amado, es decir, amó y fue correspondido.
2. Aquel en que se acabó la correspondencia y desamor.
3. Aquel en que no amó ni fue amado. El relato se cuenta desde esta tercera perspectiva, en que el autor-narrador se presenta como el siervo que ha sido liberado del amor.

¹⁰ Insertar a continuación: artículo de Harvey L. Sharrer

Incorpora también recuerdos de la historia de Inés Castro, un personaje histórico real. Funciona como una reminiscencia porque la historia de los dos amantes tiene un cuerpo folklórico presente en dos literaturas distintas, que cada una reelabora a su manera (en una los amantes son hermanos, en otra de distinta clase solamente...).

Inés Castro era una dama gallega que vivió entre 1325-1355. Era una de las damas del séquito de una de las hijas de Juan Manuel, que se casó con un rey de Portugal. Esta dama tuvo la mala fortuna de ser amante del príncipe del imperio de Portugal, rey Pedro I. Dio varios hijos a este, pero su relación estaba mal vista por el rey Alfonso X de Portugal, padre de don Pedro, y por gran parte de la nobleza. Entonces, la historia acaba mal: es asesinada, sus hijos son declarados ilegítimos por el rey. Después, don Pedro, como amante que había quedado después del asesinato de ella, sacó el cadáver de la tumba y la hizo coronar como reina, como una forma de imponer su voluntad por encima de la de su padre y la nobleza, que había conspirado para asesinar a su amada.

Algunas similitudes hay con la historia que se cuenta en *El siervo libre de amor*: la dama que es de clase inferior, la oposición del padre, de alguna forma la vendetta del hijo.

Un aspecto a destacar es que se ha discutido mucho en torno a quién fue el público. Hemos supuesto que fueron varones, pero existen buenos motivos para pensar que eran mujeres porque esa sensibilidad sentimental se consideraba propia de estas.

Cronológicamente la siguiente obra a destacar es la titulada *Sátira de felice e infelice vida* (sátira alude a una alegoría moral), cuyo autor es don Pedro Condestable de Portugal, poeta cancioneril y destinatario de la carta del Marqués de Santillana. Este era un personaje muy letrado, aficionado a la poesía. La fecha de producción se suele situar entre 1445-1449, por los mismos años en que Santillana le remitió la carta con sus propias obras, *Prohemio e carta*. La particularidad es que en este momento don Pedro tenía entre 16 y 20 años, por lo tanto, de una precocidad absoluta. El Marqués de Santillana, en cambio, era ya un señor de casi 50 años, que atiende respetuosamente al ruego de un jovencito que le pide conocer sus obras y le dedica un microtratado de poética, seguramente porque Santillana veía en él un futuro importante.

También hay que tener en cuenta que la sátira fue escrita en portugués. La traducción castellana es un poco posterior. Es una obra que sigue el modelo del *Siervo libre de amor*, incluso la cita directamente. En buena medida lo que escribe don Pedro es una especie de refundición y ampliación de esta obra.

Una cosa que cabe mencionar es que las dos obras mencionadas vienen del oeste de la Península: Galicia y Portugal. Ahí también hay una curiosa analogía con la historia de la poesía: la poesía castellana es hija de la gallego-portuguesa, por lo que también hay una relación entre los dos libros¹¹.

Triste deleytación es un texto de orígenes bastante misteriosos. La única identificación de su autoría se limita a unas iniciales: FADC. No sabemos a quién corresponden, pero puede que fuera un autor catalán, que habría escrito el texto hacia 1470, aunque la historia se sitúa en 1458. Es una obra que presenta una característica interesante: mezcla prosa y verso, una posibilidad formal que se encuentra en otras novelas, pero esta muestra claramente los vínculos entre la poesía sentimental y la poesía de cancionero. Quienes se han ocupado de la obra han resaltado la calidad de las partes en verso. Por ello se dice que puede ser una obra escrita en colaboración.

A semejanza de la historia de Rodríguez del Padrón, la narración se acentúa de autobiográfica: el narrador cuenta lo que él sabe que le sucedió a un amigo con una doncella. La cuenta porque pretende immortalizar la historia. Deja de contarnos el final de la historia para atenerse a la verdad y serle más fiel a la verdad que al amigo. Esto es un rasgo que encontramos en algunas ficciones sentimentales: ambigüedad entre lo biográfico y lo ficticio. Son estrategias retóricas diferentes.

Lo de la intercalación de poesía en prosa es algo que encontramos en los orígenes del género. Es quizá una de las menos estudiadas de la tradición de la ficción sentimental.

Llegamos a la obra de Diego de San Pedro. Este y Juan de Flores son los protagonistas de la madurez del género. Fueron los autores más apreciados por la crítica. Diego de San Pedro es un poeta de cancionero. Alternó la creación poética con la prosa. Es un personaje perteneciente a la clase de los burócratas de uno de los grandes nobles de la corte de Isabel la Católica, Juan Téllez Girón. Lo que hace que apreciemos su obra es sobre todo la deriva que hace seguir al género hacia la seriedad moral, incluso la gravedad religiosa, algo que concuerda con las indignaciones y tendencias de la corte de la reina a finales del XV.

También es autor de varias obras. En él se advierte una evolución entre la primera obra y la segunda. La primera sería *Tractado de amores de Arnalte y Lucena*. Vemos la introducción del término *tratado* para dar cierta seriedad al género. Es significativo el título en relación a la visión didáctica y seria que se tenía de esta literatura.

¹¹ Insertar texto a continuación: sobre el desarrollo del género *ficción sentimental*

Esta obra fue escrita hacia 1481, pero no se difunde impresa hasta 1491, un detalle interesante: algunas ficciones sentimentales se cuentan entre los primeros éxitos de la imprenta (la poesía de cancionero se difunde principalmente escrita). En la segunda obra, *Cárcel de amor*, sucede lo mismo. Es una obra escrita más o menos por las mismas fechas y que se difunde rápidamente a través de la imprenta a partir de 1492.

La primera es más didáctica que la segunda, que está llena de avisos para los amantes. Pero es interesante que el protagonista, Arnalte, es un modelo que no se debe seguir, un rasgo bastante común en el género, ya que casi nunca se dan los finales felices. El tratado termina con el propio Arnalte pidiendo al autor que cuente su historia para la enseñanza de cómo deben comportarse las mujeres. Al término del relato el autor-narrador se dirige a un público femenino y le advierte. Es otro episodio en la introducción del autor como narrador y protagonista de la historia¹².

La *Cárcel de amor* está dirigido a un público explícitamente masculino. Es una ficción sentimental situada cerca del tratado de *Reprobatio amoris*. El autor pasa a ser un protagonista activo de la acción porque es quien tiene que reunir a los protagonistas, que no pueden amarse porque pertenecen a clases sociales distintas. El problema de la protagonista es que no puede amar al otro porque si lo hiciera la calumnia que le habían levantado parecería cierta.

El autor hace el papel de mediador entre los protagonistas. Aunque ya en otras obras encontramos esta figura, en ninguna tiene la importancia que tiene en esta obra. El personaje del autor es quizá el más interesante porque evoluciona con el desarrollo de la obra.

Pasamos a comentar algunos pasajes de la obra para ver el estilo literario. Vemos que la relación entre los protagonistas tiene que ver con una interacción de cartas. Estas consideraciones son un tratado de amor cortés (qué está permitido y qué no...). Advertimos, también, la influencia de la poesía cancioneril de carácter alegórico. Encontramos un combate entre entidades psíquicas (sensaciones, pensamientos, sentimientos...). Estas virtudes están casi personalizadas.

El autor es, de alguna manera, el mensajero que lleva las cartas. Podemos ver que se trata de una obra maestra de la retórica epistolar. El libro culmina con una argumentación de Leriano con un tratado en defensa de las mujeres. Es una forma de alinearse con los poetas de cancionero y los escritores de la corte.

¹² Insertar texto a continuación: Sobre el papel de *El autor* en la *Cárcel de amor*

Los argumentos son más bien tópicos y los argumentos misóginos no aparecen. Luego da ejemplos de la bondad de las mujeres, entre las cuales hay figuras de la antigüedad, personajes bíblicos y mujeres de la Castilla de la época.

Cabe destacar otro gran autor en la ficción sentimental: Juan de Flores. Ha sido una figura misteriosa hasta hace 20 años, en que ha quedado claro que pudo ser cronista de los Reyes Católicos. Es el autor que mejor ejemplifica la confluencia de la ficción caballeresca con la ficción sentimental. Una de las obras que se le han atribuido es el *Tristán de Leonís*. El autor de esta obra tiene un estilo parecido al de Flores, pero pudo ser una simple imitación.

Flores compuso dos ficciones sentimentales que llegaron a la imprenta en 1495, seguramente para aprovechar la ola del éxito de la *Cárcel de amor*. Estas dos obras son *Grimalte y Gradissa* y *Grisel y Mirabella*. La primera es un experimento literario (no debemos olvidarnos que es un género para la experimentación). Es una novela en que los protagonistas han sido tomados prestados de una obra de Boccaccio: *Elegia di madonna Fiammetta*. Juan de Flores hace una especie de secuela de esta obra. No solo prolonga personajes, sino que mete a la obra de Boccaccio dentro de la suya: los protagonistas han leído el libro y uno de los protagonistas le escribe una carta al otro pidiéndole que intervenga en la obra para solucionar el problema de los dos amantes. No obstante, el desenlace es peor porque Fiammetta se acaba suicidando. Hay mucho juego de literatura dentro de literatura.

La segunda obra es incluso más trágica. Se trata de dos enamorados (en secreto), cuya relación es descubierta por el padre de Mirabella, el rey. El reino en que viven los amantes es horrible. Según sus leyes, uno de los amantes tiene que morir y el otro tiene que ser desterrado. Para decidirlo hace falta un juicio, pero no hay manera de saber quién es más enamorado. En este punto tiene lugar otra de las intervenciones metaliterarias, la de Briseida y la de un personaje real, un poeta catalán llamado Pere Torrellas. Este último se da como vencedor y el problema se traslada a los reyes, quienes deciden condenar a su hija. Sin embargo, antes de que esto ocurra, el amante decide echarse él mismo al fuego. Viendo esto, la muchacha también se suicida. Más adelante, la reina, a modo de venganza, castiga a Torrellas.

TEMA 6: *La Celestina* y su tiempo

1. Transmisión textual
2. Texto
3. Diferencias entre la comedia y la tragicomedia: evolución de los elementos
4. Personajes y elementos

TEMA 6: La Celestina y su tiempo

A. TRANSMISIÓN TEXTUAL

Es uno de los grandes éxitos de la narrativa en romance. Es un texto con una historia complicada y un tanto misteriosa porque aparece publicado por primera vez supuestamente en 1499. Esta es una edición que se imprimió en Burgos. No obstante, resulta que el impresor utilizó la marca en que viene la fecha también en los textos que fue imprimiendo a principios del XVI. Por tanto, ese grabado no lo creó solo para un texto, sino para textos entre 1499-1502. Además, resulta que la que se tiene por primera edición no lo puede ser, ya que la estructura no permite pensar tal cosa.

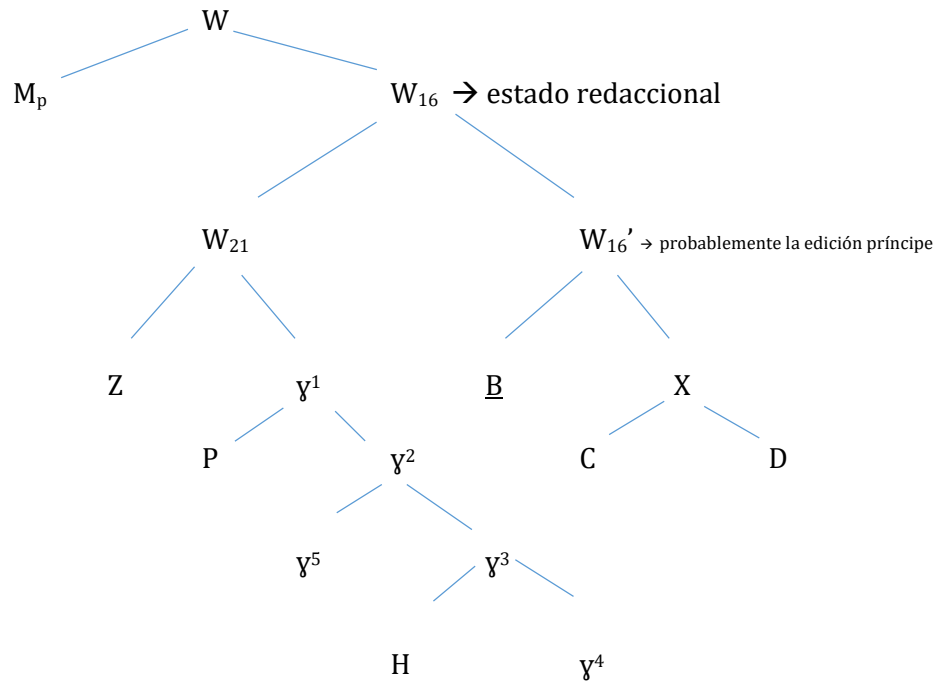
Hay otra edición fechada en Toledo en 1500 y una tercera publicada en Sevilla en 1501, pero seguro que hubo alguna más.

Estos tres libros son representativos de una primera versión del texto. Decimos esto porque la obra apareció con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y estas tres se llaman así. Se trata, en general, de una obra en 16 autos. Posiblemente se imprimió por primera vez en Salamanca en 1500, pero podría ser en otra ciudad en el que el autor fuera conocido.

En 1506 aparece en Roma una traducción al italiano que lleva por título *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Aquí nos encontramos con una obra en 21 autos. En 1507 aparece en Zaragoza una *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con 21 autos. A partir de ahí empezamos a encontrar muchas más ediciones, pero lo más significativo es que necesariamente antes de 1506 tuvo que haber una *Tragicomedia* en castellano que tuviera 21 actos. Tenemos indicios para pensar que tuvo que ser a partir de 1501 porque así se explica que la versión corta original no se imprimiera más.

Cabe mencionar, además, que la obra fue un gran éxito. Estas obras son precisamente las que tienen más números para que una tirada entera se haya destruido.

La relación de estos testimonios es algo muy discutido. Las conclusiones muestran que la historia parece haber sido bastante complicada, como lo podemos ver en el *stemma*:



M_p= Manuscrito de palacio, era desconocido hasta que encontraron en la biblioteca de Madrid. Era solo un fragmento del autor primero y trae unas variantes que no están en la primera edición.

Z= Zaragoza 1507

P= Valladolid 15—, ----- 1518

N= Roma 1506

H= Toledo 1510-14. Es la única versión de la celestina que apareció en Madrid, toma como base una edición impresa.

En 1990 apareció en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid un manuscrito que era hasta el momento la única obra manuscrita de la Antigüedad de *La Celestina*, que toma como base una edición impresa. Se trata tan solo del primer auto de la obra. Enseguida asaltaron las sospechas de qué era en realidad ese manuscrito: algunos pensaron que podía ser el original que llevó a Fernando de Rojas a continuar la obra y otros que simplemente fue copiado.

Es seguro que se trata del texto de la comedia, no de la tragicomedia. La historia textual de esta última es más larga que la de la primera. Esta historia tiene que partir de un original en 21 actos, que necesariamente deriva de un original en 16 autos. Rojas incrusta los 5 autos de más en el auto XIV: en la tragicomedia el auto XIV se queda como tal, pero tenemos dentro los autos 15-19; el final del XIV pasa a ser del XIX.

Antes de esto hay un paso, que es el auto primero y todo lo demás. Rojas nos dice que no es suyo, que lo encontró, lo leyó y que decidió continuarlo. Puede parecer una estratagema para esconder una obra propia o un tópicos, el del manuscrito encontrado. Pero puede que no nos encontremos con una situación así. Las razones que tenemos para pensarlo son atendibles:

1. Las fuentes son distintas y más variadas que el resto de la obra. A partir del segundo auto tienen un peso importantísimo las obras latina de Petrarca.
2. Encontramos alguna cita de la poesía cancioneril, de la *Cárcel de amor*, es decir, poesía en romance, mientras que el auto primero el autor se maneja sobre todo en latín. Puede ser escrito por un mismo autor en diferentes etapas de la vida, pero es raro que las fuentes más eruditas estén al principio.

En general da la impresión de que el autor del auto primero era un profesor universitario de teología o filosofía, mientras que Fernando de Rojas era jurista. Parece que no escribió nada más después de la continuación de *La Celestina*. Ramón Menéndez Pidal descubrió que en la lengua del auto primero hay algunos rasgos leoneses y sabemos que Rojas era Toledano. Por tanto, habría un elemento de diferencia lingüística entre los dos autores.

Tampoco sabemos cuándo se escribió el auto primero. Lo que escribió Rojas es necesariamente posterior a 1496 por varias razones: la utilización de la obra de Petrarca y una cita de la continuación de la *Cárcel de amor*, publicado en 1496. Así pues, se podría decir que se escribió como tarde en 1500.

En el *stemma* también vemos que hay una gran sucesión de textos perdidos. Estos son testimonios supuestos que tienen que haber existido para que podamos justificar y entender las diferencias que hay en las ediciones que tenemos, pero que no han llegado hasta nosotros. El *stemma* nos permite ver, además, que entre las primeras ediciones conservadas no hay ninguna impresa en Salamanca, ciudad en que probablemente fue creada la obra.

Asimismo, cabe mencionar que *La Celestina* empieza a ser publicada en España en los años siguientes de su composición, esto es, el éxito de la obra es casi inmediato en toda la Península. Las ediciones de Valencia han perdido un poco su importancia, pero la crítica les ha prestado mucha atención porque el que se ocupó de hacerlas es alguien muy ligado a la génesis del texto, Alonso de Proaza. Este estuvo en el círculo en que se escribió *La Celestina*. Fue profesor de retórica en Valencia. Así participó en muchos de los libros que se escribieron en esta ciudad. Quizá por eso se han sobrevalorado estas dos obras.

B. TEXTO

El texto se presenta de una forma muy peculiar. Lo primero que nos encontramos es una carta que dirige el autor a un amigo suyo. Esto es relativamente habitual en un género renacentista llamado Comedia humanística, que se inventa en la Italia del siglo XIV. Es una costumbre distinta de lo que eran las comedias romanas, ya que es un intento de imitar la comedia de Plauto, Terencio... En las comedias humanísticas encontramos estas cartas preliminares de presentación. El autor está pensando y preocupado por las damas y caballeros que sufren los tormentos del amor, por lo que se ha propuesto fabricar unas armas defensivas contra el amor.

En los ejemplares de la comedia se dice que la obra no tiene autor. En las tragicomedias, en cambio, se hacen unas atribuciones curiosas: Juan de Mena y Rodrigo Cota. El primero llevaba 50 años muerto y ya era un autor conocido, mientras que el segundo seguía vivo. No sabemos quién ha hecho esta interpolación: pudo ser Rojas o alguno que quisiera prestigiar la obra porque, como hemos dicho antes, Juan de Mena ya era un autor conocido.

Rojas nos dice que apreció en la obra el estilo y la gran abundancia de sentencias filosóficas que aparecen mezcladas como si fueran chistes. Habla del autor en pasado, algo que nos puede llevar a pensar, aunque no se pueda afirmar, que ya estuviera muerto. Y lo que es más inquietante: parece que Rojas sabía quién era el autor porque dice que quiso ocultar el nombre por temor a lo que le podría pasar.

Hay un caso, parecido al del *Lazarillo*, el del argumento de los autos, algo por lo que Rojas se arrepiente. Se trata de poner unos resúmenes al principio del auto. Esto es una intervención de los impresores en la comedia, pero en la tragicomedia parece que los argumentos son de Rojas porque resumen con más precisión lo que viene en los autos.

En esta epístola inicial no se revela la identidad de nadie, ni del autor ni su amigo. La historia termina con el pasaje dudoso que no sabemos quién lo pudo haber escrito.

Después aparece una sucesión de coplas autocríticas, que se presentan con diferencias en la comedia y en la tragicomedia. Este tipo de coplas forman parte de la retórica de la modestia. Son versos de arte mayor, las estrofas son octavas, hay un par de alegorías; es un texto que podría parecer una imitación muy pálida de Juan de Mena o de algún poeta cancioneril interesado por la alegoría. Lo más interesante es la primera letra de cada verso, que, si la vamos leyendo, forma un acróstico.

Los acrósticos se utilizaban en la poesía hebrea y latina, en esta última para reconocer una autoría incompleta de una obra. En este caso nos indica su título, nombre propio, lugar de nacimiento y dice que lo publicó. Es una forma de jugar con el lector porque el autor o escritor se ha presentado en la introducción sin decir su nombre y luego nos lo desvela en los acrósticos.

A continuación encontramos otro prólogo más largo que solo encontramos en la tragicomedia. Parece que lo añade Rojas haciéndose eco de la primera recepción de la obra. Empieza el texto citando una sentencia de Heráclito que los críticos modernos han valorado porque da una clave interpretativa de la obra: todo en el mundo es una perpetua batalla.

Nos habla de la difusión de la obra. Está pensando en un grupo de oidores que escuchan a un lector.

C. DIFERENCIAS ENTRE LA COMEDIA Y LA TRAGICOMEDIA: EVOLUCIÓN DE LOS ELEMENTOS

Tenemos, primero un extenso prólogo de la tragicomedia que empieza con una cita de Heráclito, en realidad sacada de Petrarca, y llegamos a un pasaje en el cual también hay una pequeña modificación: en la comedia ponía “síguese la comedia” y en la tragicomedia pone “síguese la comedia o la tragicomedia”, respetando la voluntad de la obra pero introduciendo el nuevo concepto que introducía Rojas. En este paratexto está clara la expresión de una voluntad moralizante, mucho más acusada de la que podemos ver a lo largo de la obra, muy en la línea de la *reprobatio amoris* del Arcipreste de Talavera y del propio Arcipreste de Hita. Recuerda mucho a las determinadas hipérboles de la poesía cancioneril contemporánea “los locos enamorados que a sus amigas llaman y dicen ser sus dios”. Es un rasgo que aparece en la poesía cancioneril, sobre todo en la tardía, donde empiezan a ser frecuentes las hipérboles sagradas, las misas de amores...

Por otro lado, tenemos la advertencia claramente dirigida a la clase señorial de “aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes”, una advertencia de los elementos sospechosos de las clases bajas de la sociedad.

A continuación, viene un argumento que se sale de la categoría de los argumentos reprobados por Rojas que han introducido los editores y que llama una cosa muy excusada. Sería interesante saber si este argumento general estuvo siempre ahí o si se introdujo en alguno de los momentos de evolución del texto: del auto encontrado, de la comedia o de la tragicomedia. Un argumento general de este tipo no sorprende si comparamos *La Celestina* con las comedias romanas, ya que muchas empiezan con argumento general, pero no tan detallado como este. Por otra parte, si este texto hubiera estado siempre ahí podríamos decir que el primer autor le dio un esquema a Rojas para poder hacer la ampliación.

En relación con este argumento, podemos ver que empieza con una ponderación de las gracias de cada uno de los amantes, es decir, un elogio de las cualidades de los dos amantes, un detalle interesante. Cuando se habla de Calisto dice que es mediano. En cambio, cuando se habla de Melibea dice que es una mujer moza muy generosa. Hay que subrayar el uso de los latinismos en *La Celestina*, tales como *generosa*. Fernando de Rojas imita, puesto que los dos autores son seguidores tardíos de las ideas lingüísticas de Santillana, Mena, etc. No llegan al extremo de Villena, pero está claro que están convencidos de que latinizar la lengua literaria la mitifica.

En este sentido, no se permiten excesos en el terreno sintáctico, pero en el léxico sí porque en el texto se utilizan las palabras con el sentido que tenían en latín, no en castellano. Por tanto, ese *generosa* quiere decir 'de buena familia' (*nobili genere nata*). Cuando se dice que es una mujer moza muy generosa se quiere decir que es una mujer moza, joven y de muy buena familia. Lo que nos lleva a pensarlo es que lo que viene a continuación es una repetición: *de alta y serenísima sangre*. Sería una de estas duplicaciones: un procedimiento de traducción utilizado por los traductores latinizantes de la generación de Villena y siguientes.

Otra de las diferencias sería la siguiente: "sublimada en próspero estado" vs. "estado mediano" de Calisto. Parece insinuarse una desigualdad social entre los dos amantes: Calisto es un chico de buena familia, pero es de estado mediano, y Melibea, en cambio, pertenece a un estatus sublimado, próspero.

Comentamos esto porque a propósito del conflicto se dicen muchas cosas: una de las cuestiones es si existe una desigualdad social entre ambos amantes, incluso dando el argumento de si alguno de los dos es converso. Pero no se fijan demasiado en este detalle. Por otra parte, se dice que Melibea es de alta y serenísima sangre, pero se descubre que su padre es un mercader rico, no un noble ni un conde.

Hay que tener en cuenta que en la época de Rojas es muy común la aparición de comerciantes enriquecidos que muchas veces pasan por delante en cuanto a estatus y consideración social de muchos nobles.

Así pues, Pleberio, el padre de Melibea, es representante de una clase social emergente, donde puede haber también gente conversa (por eso se ha especulado sobre la conversión). Pero no hay ningún elemento en *La Celestina* que nos permita afirmar que Calisto o Melibea eran conversos, tan solo sabemos que Fernando de Rojas era converso, pero nunca tuvo problemas con la Inquisición.

La crítica le ha dado muchas vueltas a por qué Calisto y Melibea no tienen una relación amorosa normal. Esto es así porque la obra se ha analizado sobre todo en época contemporánea, cuando las ideas del amor y del matrimonio estaban influidas por el Romanticismo y por la doctrina eclesiástica moderna sobre el matrimonio. Calisto no le pide Matrimonio a Melibea porque el amor cortés lo vedaba, las relaciones amorosas que pide el amor cortés son clandestinas, imposibles...

Además de esto, en este argumento debemos subrayar también otras cosas. Una de ellas, desde el punto de vista de Carlos Mota, es que se dice: “Celestina mala y astuta mujer...”, esto es, Sempronio no es engañado por Celestina, sino que es él quien va a donde Celestina para que le preste los servicios que presta a Calisto. Pármeneo, en cambio, sí que responde a la descripción del “criado tornado desleal” por Celestina “por anzuelo y por deleite”. Aquí el argumento sí coincide con lo que nos cuenta la obra.

La frase final también tiene una estructura problemática. Aquí parece, por esta frase, que de todas formas es ambigua, que es Melibea quien se presenta ante la presencia de Calisto, y en realidad lo que vemos es que es al revés. El último paratexto tiene toda la pinta de ser un añadido del impresor, no alguno que estuviera en la obra.

La contestación de Calisto a Melibea es un ejemplo de hipérbole sagrada. Dice que se ha encontrado con ella y que se siente como los santos y los salvados en presencia de Dios. Y Melibea le contesta con ironía (“por gran premio tienes este Calisto?”) y Calisto vuelve a la carga y le contesta otro párrafo retórico. Melibea no se deja deslumbrar por las palabras de este. Vemos que no hay ninguna nota donde ha sucedido esta escena, pero si vamos al argumento del auto primero, encontramos una escena de novela caballeresca, es decir, “entrando Calisto en una huerta...”. El autor del argumento se inventa que Calisto iba cazando, que se le escapa el halcón, que se mete en el jardín de la casa de Melibea, que se la encuentra y tiene lugar esta escena de obnubilación.

Esto del encuentro entre un caballero y su dama persiguiendo el halcón, aparte de un simbolismo sexual, es una escena de novela caballeresca.

Martín de Riquer dice que podría ser un encuentro en una iglesia, muy común en la época, y que, de hecho, sucedían. Por otra parte, toda esta retórica teológica sobre los santos, la silla de los santos sobre los salvados y los no salvados, Dios y sus ángeles... quedan más propias en una iglesia. Ricardo Castells propuso que todo esto es un sueño de Calisto.

Además, tenemos la escena siguiente, que en algunas ediciones no aparece separada de ninguna manera de la primera (antes venía todo el texto seguido). Aquí funciona la misma técnica que en el teatro clásico: cambian los autores. La primera escena cambia porque en la segunda están Calisto y Sempronio. En el teatro también es así, ya que cambian los interlocutores. No hay manera de saber si la primera escena sucede en un sueño, en un jardín o en una iglesia. No obstante, la segunda escena ya es una típica escena teatral donde el espacio se crea y se recrea mediante las palabras de los personajes. Nos dice que estamos en una casa señorial. Se nos representa otro espacio: estamos al lado de la sala y su amo le ordena al sirviente que entre en la habitación y le prepare la cama. Calisto da la impresión de salir de su habitación. Vemos la relación de *La Celestina* con la literatura dramática.

La Celestina es un raro espécimen que parece ser de la comedia humanística. Este es un género inventado por los humanistas italianos, pero no tiene límites ni reglas... Esto es, no hay una caracterización muy precisa. Normalmente suelen ser en prosa, pero los asuntos, las extensiones, todo lo que configura los límites de un género literario son muy elásticos. Es una comedia humanista atípica por dos motivos sobre todo:

1. Está en romance (en esta época las comedias humanísticas estaban escritas en latín).
2. Es más extensa de lo que podían ser las comedias humanísticas.

Parte de la crítica señala que la principal relación genérica de *La Celestina* es la comedia humanística. Desde su punto de vista, la comedia humanística es la más emparentable, aunque también se haya dicho que tiene relación con la ficción sentimental. Sin embargo, esta es una obra en la que hay partes narrativas y diálogo, a veces sostenidos por el intercambio de cartas. Lo que vemos en *La Celestina*, por el contrario, es diálogo puro y duro, no hay ni acotaciones escénicas. El espacio y el tiempo se crean y recrean como lo hemos visto ahora, es decir, sabemos permanentemente dónde sucede la acción, todo a través del diálogo de los personajes. La discusión sobre el referente ha oscilado entre estos dos polos que comentamos, pero la comedia humanística es la principal.

Siguiendo con el análisis del texto, la segunda escena sucede en casa de Calisto y cuando el amo maldice a Sempronio, este le prepara la habitación y surge la hipótesis del sueño, ya que es cuando empieza un monólogo dramático. La cuestión es que en las tragicomedias se suele leer “Crato y Galieno”, pero en las comedias pone “Eras y Crato”. La traducción italiana de Alfonso Ordóñez dice “Crato e Galieno”. Entonces, los editores han procurado sanar este pasaje de distintas maneras: algunos han puesto “Erasístrato y Galieno”, otros editan “Eras y Crato médicos”, pensando que la lección antigua es la buena; otros, enmiendan en “Hipócrates y Galieno” (una trivialización). Resulta que esta alusión remite a una anécdota que cuenta Valerio Máximo en los “Dichos y hechos memorables” que es la historia del médico Erasístrato.

La escena siguiente comienza con Sempronio pensando porque está a solas con el criado y dice: “¿qué hago con este?” Vemos la típica réplica del criado al señor. Los apartes suelen servir en las comedias (otro rasgo del teatro) para que sus criados traicionen a sus señores o para hacer comentarios sobre ellos. Vemos que en la obra aparecen varios apartes. Y los más cómicos de todos son los apartes medio-entendidos.

Como decíamos, en la conversación entre Calisto y Sempronio se descubre el tema de la acción. Antes tiene lugar una conversación bastante divertida sobre tópicos misóginos. Al término de la serie de ejemplos de debilidades de las mujeres Calisto dice si él es más que ellos porque puede sucumbir. Entonces Sempronio continúa con sus argumentos misóginos, pero Calisto enseña su tenacidad. Sempronio le dice que por ser hombre es superior a las mujeres.

Calisto es un Leriano paródico y bordea el carácter de figura grotesca, de personaje cómico. El autor del auto primero estaba más decidido a hacer de él una figura cómica, pero Rojas atenúa eso prestándole mayor dignidad al personaje. Tanto uno como otro subraya claramente que Calisto es un egoísta y eso casa mal con lo que debería ser el perfil de un amante cortés.

A continuación viene otro momento paródico: Sempronio le dice a Calisto que le cuente qué es lo excelente en Melibea. Calisto inicia una *descriptio puellae* como de libro. Entonces Sempronio, irónicamente, le pregunta si ha terminado y vuelve a echar mano a los argumentos misóginos. Calisto solo piensa en Melibea. Aquí aparece un elemento: Calisto es egoísta, pero es totalmente pródigo con sus bienes para quien quiere satisfacer sus deseos. Estos son elementos que se anuncian en los dos primeros autos, que aparecen más adelante y tienen consecuencias en la trama.

Después hay un cambio radical de escenario. La siguiente escena tiene lugar en la casa de Celestina. Es una escena de comedia total: hay una prostituta con su cliente y esconden a este cuando llega el enamorado de la misma. En esta escena Sempronio se comporta como un amante cortés. Vemos todo este juego de caracteres es típico de la comedia. La escena termina de camino a la casa de Calisto, algo típicamente romano. Se llaman escenas de camino: dos personajes salen de casa y van caminando hacia otra casa. La escena termina cuando llaman a la puerta de Calisto.

La siguiente escena es muy característicamente dramática, casi teatral, porque es muy fácil imaginarse que vemos la puerta de la casa de Calisto y del otro lado a Pármeno y Calisto dialogando entre sí. Pármeno revela a Calisto que su madre había sido comadre con Celestina y que cuando era niño se lo entregó, pero que no se acordará de él porque ha cambiado mucho. Hace una especie de retrato bastante exacto de la vieja.

En la obra se describen muchas actividades artesanales de la ciudad. Esta se nos pinta a través de sus márgenes, las casas pobres y la vida de las criadas que iban a enmendar su ropa, aunque cometieran hurtos por ello. Además, es la única vez que se le hace referencia a los estudiantes, que solo había en Salamanca. Vemos cómo Celestina pasa de ser prostituta de las mujeres más jóvenes de la ciudad, a convertirse en alcahueta de toda la ciudad. Comenta toda una serie de actividades que le permiten ejercer su alcahuetería.

Luego viene un pasaje en el que se describe lo que Celestina tenía en el laboratorio de su casa. Todo parece una acumulación irracional de cosas, pero se puede documentar perfectamente. Es una acumulación mucho más extensa que el del Arcipreste de Talavera, aunque estuviera inspirado por este. Es interesante porque entre los primeros candidatos a ser autor de *La Celestina*, probablemente hubiera un jurista que tuvo que hacer este tipo de inventarios. Por otro lado, también tenemos a un profesor de medicina de Salamanca, que seguramente estuvo en el círculo en que se compuso la obra.

En esta escena hay un elemento de inverosimilitud desde el punto de vista del tiempo, puesto que hay una suspensión. Parece que al otro lado de la puerta no están oyendo nada de lo que están diciendo, pero en realidad lo están escuchando parcialmente.

Vemos cómo se empiezan a anudar los hilos de las tramas.

D. PERSONAJES Y ELEMENTOS

A la hora de hablar de los personajes hay que dividir el mundo de los miembros de la nobleza del mundo de los criados y prostitutas, que forman un cosmos interconectado. Cabe mencionar que no hay una separación clara entre el mundo de los sirvientes y el de la prostitución.

El mundo de arriba está constituido por la familia de Melibea y Calisto. Hay una diferencia entre las dos familias: Calisto parece estar solo en el mundo. Cuando se cuenta su muerte y las honras fúnebres, da la impresión de que es un personaje notable en la ciudad, de la clase caballeresca. Esto ha valido a los que han propuesto que Calisto es de origen converso, ya que dicen que Rojas pretende retratar la soledad de los conversos en la sociedad cristiana. No obstante, al personaje no se le oye quejarse en ningún momento, por lo que no parece que vaya por ahí.

Seguimos con la familia de Melibea:

- Pleberio, el padre, es un mercader muy rico que está prendado de su hija. Es curioso porque es una figura paterna que es difícil tomarse cómicamente, pero que no tenemos otro remedio, ya que es un padre que no controla la vida de su hija en absoluto, mientras que en toda la tradición es justo al revés. Sin embargo, no se le ridiculiza.
- La madre, Alisa, es un extraño caso de madre atolondrada que se muestra más autoritaria que el padre, cosa sorprendente, pero que, por su atolondramiento, resulta una figura mucho más cómica que la de él. Además, aparece en la obra en el momento justo para abrir las puertas al desastre: le abre las puertas a Celestina a pesar de saber quién es. Asimismo, le deja a solas con Melibea.
- Melibea es una mujer joven, inteligente y elocuente. Es un personaje ambiguo: no es absolutamente inocente. No queda claro si se hace la dura con Calisto y en realidad le interesa o simplemente es persuadida por Celestina. También puede que esto sea producto de la magia negra. Desde luego, Celestina tiene la voluntad de utilizarla.

Hay que tener en cuenta que la gente de la época creía en la magia y la hechicería. Por eso se hacían, entre otras cosas, las persecuciones de las brujas. Lo cierto es que Celestina no acaba de parecer una bruja. La madre de Pármeno, en cambio, sí se ha considerado una bruja. Así pues, se podría decir que el de la magia es uno de los asuntos centrales de la obra.

Otro elemento temático es el de la codicia: todos se mueven por esto. Los personajes lo hacen todo por dinero, algo muy característico de la sociedad renacentista.

Entre los personajes de abajo tenemos los criados de Calisto: Sempronio (mayor) y Pármeno (inocente, pero se muestra más violento que el primero). Estos dos son ejecutados degollándolos, algo que se les hacía a los nobles, puesto que normalmente se utilizaba la horca. Tenemos, además, a Celestina y sus dos pupilas: Elicia (mujer joven y dependiente de Celestina, hasta tal punto que se preocupa qué va a ser de ella cuando Celestina no esté; ella no le hace caso) y Areúsa (prostituta que se ha instalado por su cuenta; antigua pupila que se ha independizado. Es una mujer deseada en la ciudad; Celestina la utiliza para seducir a Pármeno).