

La expresión literaria de la España medieval

• Marco Aurelio Ramírez Vivas



PUBLICACIONES
VICERECTORADO ACADÉMICO
CODEPRE

La expresión literaria de la España medieval

**Descripción, análisis e interpretación
de algunas de sus obras claves**

La expresión literaria de la España medieval

Descripción, análisis e interpretación
de algunas de sus obras claves

• Marco Aurelio Ramírez Vivas



PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO
C O D E P R E

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Léster Rodríguez Herrera
- *Vicerrector Académico*
Humberto Ruiz Calderón
- *Vicerrector Administrativo*
Mario Bonucci Rossini
- *Secretaria*
Nancy Rivas de Prado

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Director*
Humberto Ruiz Calderón
- *Coordinador editorial*
Luis Ricardo Dávila
- *Asistente editorial*
Yelliza García
- *Consejo editorial*
Tomás Bandes
Asdrúbal Baptista
Rafael Cartay
Mariano Nava
Stella Serrano
Gregory Zambrano

COLECCIÓN
Textos Universitarios

- *Comité editorial*
María del Carmen Araque
Raquel Flores
Bernardo Fontal
Osman Gómez
Hebert Lobo
Josefina Peña
Marlene Peñaloza
Iris Perdomo
Stella Serrano
José Villalobos

COLECCIÓN
Textos Universitarios

Publicaciones
Vicerrectorado
Académico

La expresión literaria de la España medieval

Primera edición, 2007

- © Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
CODEPRE
- © Marco Aurelio Ramírez Vivas

Concepto de colección y diseño de portada

- Kataliñ Alava
Corrección de textos
- Freddy Parra Jahn
Diagramación
- Punto de Trama

Impresión
Centro Editorial Litorama C.A.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito legal: LF 23720069004615
ISBN: 980-11-1019-8

Prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra
sin la autorización escrita
del autor y el editor

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edif. Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
• <http://viceacademico.ula.ve/publicacionesva>

Los trabajos publicados en la
Colección Textos Universitarios
han sido rigurosamente
seleccionados y arbitrados
por especialistas en las
diferentes disciplinas.

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

*A Débora, mi madre,
como un homenaje humilde
en el ocaso de su vida admirable.*

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a Dios y a la Virgen por permitir la edición de esta obra. Al Dr. Adelis León Guevara, al Dr. José (Pepe) Barroeta[†] y a la profesora Ada Ojeda por haber valorado el trabajo con la mención publicación. Al Lic. Ramón Márquez por corregir diligentemente el manuscrito. Al Departamento de Literatura por apoyarme como docente e investigador. Al Grupo de Investigaciones de Arte Latinoamericano (GIAL), y a la profesora Isabel Parada que siempre me animó a escribir este texto. Al Dr. Osmán Gómez por gestionar que este manual lo publicase CODEPRE. A mi esposa, Carmen Rondón, por haber estado siempre a mi lado durante la redacción del trabajo. A mi hijo Juan Marcos por sus consejos acertados durante la elaboración de este estudio. Y a todas aquellas personas que de una u otra forma hicieron factible este libro.

INTRODUCCIÓN

La literatura se aprende en diálogo, y estas páginas, que hemos titulado: *La expresión literaria de la España medieval*, son el fruto de ese diálogo sistemático sostenido con mis alumnos de Literatura Española I en la Universidad de Los Andes durante un lustro (1996-2001). En dicho lapso de actividad docente estudiamos algunas obras claves de la literatura española medieval y del Siglo de Oro que se sometieron a un examen literario riguroso con la debida precisión temática, ampliación de contenidos y corrección de enfoques que sólo puede producir "la repetición creativa" del curso académico, la persistente investigación documental y la depuración incisiva del tiempo.

En la Edad Media, el mundo conocido se percibía como una tierra plana que giraba sobre sí misma sostenida por elefantes; su cielo era una bóveda inmóvil precedido por el Sol, lumbrera del día; y la Luna y las estrellas, lumbreras de la noche; cohesionado por un mar interno: el Mediterráneo; y rodeado por un mar externo, el Atlántico, que precipitaba sus aguas en un abismo insondable. Este mundo estuvo poblado de anacoretas, juglares, trovadores, señores feudales, siervos de la gleba, damas, caballeros, peregrinos, artesanos, clérigos, donceles y doncellas que le dieron a ese tiempo ese aire de misterio, colorido poético y visión fantástica que aún pervive. El mundo medieval era "una casa pequeña" que tenía como lindero cósmico el *finis terrae* situado en Galicia, ante el proceloso mar de

La Coruña. El Romanticismo descubrió el encanto de ese tiempo que, como tierra de tránsito o “valle de lágrimas”, esperaba su “morada perdurable” en el Paraíso. El siglo XX, en cambio, percibió en la Edad Media una época de opresión, oscurantismo e ignorancia a la que, felizmente, se impuso el mundo moderno con su ideal libertario, sus luces y su conocimiento. El mundo posmoderno toma de nuevo la bandera romántica de la revalorización del Medioevo pero auscultándolo desde el lenguaje iconográfico que, para nuestra fortuna, este tiempo ha recuperado en sus primeras andanzas por los laberintos escurridizos de la cibernética.

La literatura española medieval, objeto de nuestro estudio –florecida en Castilla, Galicia, León y el al-Andalus entre los siglos XI y XV–, dejó una producción literaria que cuenta, entre otras obras, con las *jarchas* y los *zéjeles*, de la lírica mozárabe; las *cantigas de amigo*, *de amor*, y *de escarnio*, y las *pastorelas*, de la lírica gallego-portuguesa; el *Cantar de Mío Cid* del mester de juglaría; los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, del mester de clerecía (que produjo, además, el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre*); el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, de la prosa didáctica; los poemas del siglo XV inspirados en el “amor cortés” y la lírica popular; las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, primera elegía moderna de Occidente; los romances viejos y nuevos de la poesía castellana popular; la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, de la novela sentimental; el *Amadís de Gaula* de la novela caballeresca; y *La Celestina* de Fernando de Rojas, como obra diálogo.

Pero, para comprender la literatura española medieval hay que conocer de antemano algunos rasgos claves de la Edad Media como su lenguaje artístico, sus temas de interés, su cosmovisión y su concepción de la belleza. En cuanto al lenguaje artístico, el Medioevo tuvo en la alegoría a su imagen por antonomasia; en cuanto a sus temas fundamentales, el amor y la muerte fueron materias preferidas; en cuanto a la cosmovisión, un teocentrismo cósmico, social y humano integró la lente a través de la cual se contemplaba la realidad; y en cuanto a la

belleza, ésta se hizo el ideal supremo del arte. A continuación explicaremos, aunque de manera somera, estos aspectos.

La alegoría

La alegoría –de *allegoria* (latín), *allos* (griego) y *agoreguo* (“hablar”)–, es una imagen con sentido denotativo que alcanza luego un sentido connotativo, es decir, traslada un significado a otro nivel de sentido más elevado.¹ La alegoría forma una cadena de imágenes sucesivas que, tomada de lo visible y colocada en el plano de la expresión (A, B, C, D, E,...), se corresponde “término a término” con otra serie de imágenes ordenadas y dispuestas en un plano imaginario (A', B', C', D', E',...). En el plano de la expresión, la alegoría contiene un *enigma* (1^{er}. nivel de sentido) que al descifrarse comunica una *enseñanza* en un plano imaginario (2^{do}. nivel de sentido).² La alegoría hace de un fenómeno un concepto que lleva a imagen para que esta figura declare siempre ese mismo concepto. La alegoría, por lo tanto, es inductiva, va de lo general a lo particular.³

La alegoría, pues, conformó el lenguaje iconográfico a través del cual el ser humano medieval contemplaba y descifraba el mundo:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era solamente un león, una nuez no era

¹ María Victoria Ayuso de Vicente [et al.]. *Alegoría en Diccionario de términos literarios*. 2ª edición. Madrid: Akal Ediciones, 1997.

² Dámaso Alonso. *La Poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta Ladera)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija, 1942. p. 201.

³ Umberto Eco. *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Título original: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Traducción de Helena Solano Millares. Segunda edición. Barcelona [España]: Editorial Lumen S. A., 1999. pp. 73-74. (Palabra en el Tiempo, 244)

solamente una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior.⁴

La Creación se presentaba ante los ojos de los medievales como obra magna que recordaba alegóricamente la existencia del cielo y de Dios. La alegoría pertenece, asimismo, a una sociedad que preponderó lo oral sobre lo escrito. La Edad Media no fue, como se pensaba, esa época oscura sumida en la ignorancia debido al analfabetismo, sino un tiempo con un código distinto al del mundo moderno, el del icono plasmado en imágenes acústicas de corte plástico, de trazos bien definidos y colores muy intensos como lo fueron las pinturas del románico o los vitrales del gótico. La alegoría, del mismo modo, es didáctica, tiene el sentido unívoco y el cariz persuasivo del discurso pedagógico, está siempre en función de una enseñanza, sea ésta religiosa y/o moral. La alegoría, por ser didáctica, se sustenta en la autoridad afianzada en la religiosidad medieval. La verdad alegórica en la Edad Media era para ser creída, no para ser demostrada. Por su sentido unívoco y didáctico, la alegoría era para ser recibida por un auditorio en el que el receptor individual quedaba en la anonimidad del colectivo social.

Pero la alegoría medieval se percibe con mayor nitidez en los textos producidos por la cultura de esa época. Estos textos –integrados por códices, iconos e iglesias–, revelaban la visión de mundo (humana, cósmica y divina) del hombre del Medioevo. Así, los iconos alegóricos mostraban los momentos estelares de la misión salvadora de Jesús y de la labor corentadora de la Virgen María que el feligrés debía internalizar; las iglesias románicas –con sus espacios pequeños y oscuros pero de bases sólidas– invitaban a la penitencia a un creyente que veía inminente el final del mundo y el triunfo definitivo de Jesús sobre el pecado; las catedrales góticas, por último, con su grácil monumentalidad, impregnaron nuevamente de esperanza y alegría al conglomerado medieval.

⁴ *Ibíd.*, p. 69.

La catedral gótica, como un libro de piedra portador de un sinnúmero de significados, constituye la alegoría por antonomasia de la Edad Media. Umberto Eco sobre el sentido alegórico de la catedral gótica dice lo siguiente:

[En el arte gótico]... la comunicación artística a través de la alegoría adquiere su mayor trascendencia. La catedral que representa la suma de toda la civilización medieval, se convierte en sustituto de la naturaleza, verdadero *liber et pictura* organizado según las reglas de legibilidad orientada que en realidad faltaban en la naturaleza. Su misma estructura arquitectónica y su orientación geográfica tienen un significado. Pero es a través de las estatuas de los pórticos, de los dibujos de los vitrales, de los monstruos y de las gárgolas de sus cornisas como la catedral realiza una verdadera visión sintética del hombre, de su historia, de sus relaciones con el todo. [...] Para disponer este discurso plástico, los ideadores de las realizaciones figurativas de los maestros góticos recurrían al mecanismo de la alegoría; la legibilidad de los signos empleados quedaba garantizada por la capacidad medieval de captar correspondencias, de reconocer surcos y emblemas en la tradición, de traducir una imagen en su equivalente espiritual.⁵

La alegoría, retóricamente, sirvió de soporte para generar los discursos didascálico, poético y narrativo de la Edad Media. La didascalía conformaba una disertación religiosa, moral o filosófica por medio de oraciones y sermones. La didascalía religiosa versaba sobre Dios, la Virgen, los santos y la doctrina cristiana; la didascalía moral trató, en cambio, sobre las virtudes del alma (mansedumbre, bondad, templanza, humildad, pureza, diligencia y caridad) y sobre los pecados (ira, avaricia, gula, orgullo, lujuria, pereza y envidia); y la didascalía filosófica reflexionó sobre el alma y su relación con Dios, la sociedad y el cosmos. El discurso poético medieval se concretó en las *danzas de la muerte* que presenta a la misma muerte

⁵ *Ibíd.*, p. 93.

como igualadora social bajo la que perecen todos los humanos; también en los *plantos*, poemas que meditaban sobre la muerte de Jesús o el dolor de María ante su hijo muerto; y en los *elogios fúnebres*, poemas en los que un noble fallecido se presentaba como modelo de vida a “admirar e imitar”. El discurso narrativo medieval plasmó sinnúmero de fábulas, apólogos y relatos alegóricos. Las fábulas son relatos protagonizados por animales (que representan actitudes diversas del hombre) en los que se cuenta un suceso referido a la condición humana y cuyo desenlace conlleva una moraleja; los apólogos, por su parte, son narraciones donde las virtudes y los pecados se enfrentan, venciendo siempre las primeras sobre los segundos, para indicar con ello una enseñanza moral de validez universal; y los relatos alegóricos, por último, son historias en las que intervienen personajes alegorizados por la tradición del Medioevo, ejemplo: el relato de don Carnal y doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*.

Para la Edad Media la alegoría comprende dos modalidades: la *allegoria in verbis* y la *allegoria in factis*.⁶ La *allegoria in verbis* es la que registra los textos bíblicos y los textos profanos. Esta alegoría supone un modelo de interpretación que se conoció como *enarratio poetarum*: ... “Este método se compone de tres partes: la *enarratio* –explicación objetiva de los textos–, la *emendatio* –enmienda de errores, si es preciso– y el *iudicium* –emisión de un juicio acerca del texto comentado–. La *enarratio poetarum* podía adoptar dos formas distintas: la *glosa* –análisis del sentidos de las palabras y frases del texto– y el *comentario* –valoración general–...”⁷ La *allegoria in factis*, por su parte, la conforman todas aquellas figuras que componían el mundo cultural y natural del Medioevo; ejemplos: Cristo, el nuevo Adán; la Virgen María, la nueva Eva; la calavera con traje de monje y empuñando una enorme guadaña,

⁶ Bice Mortara Garaveli. *Manual de retórica*. Título original: *Manuale di retorica*; traducción: M^{ra}. José Vega. Segunda edición. Salamanca: Ediciones Cátedra, S. A., 1991. p. 298. (Crítica y Estudios Literarios)

⁷ David Viñas Piquer. *Historia de la crítica literaria*. 1^a edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel S. A., enero 2002. pp. 111-112. (Ariel Literatura y Crítica)

la muerte; etc. Sin embargo, la alegoría *in verbis* y la alegoría *in factis* están sujetas a una interpretación alegórica más general.

[La interpretación alegórica comporta dos sentidos:]... el literal y el espiritual. Este segundo sentido se divide en tres: el alegórico, el moral o tropológico y el anagógico. El sentido literal es el de la significación primera, que se corresponde con unos hechos determinados. A este primer nivel de significación se le superpone un sentido espiritual repartido en tres dimensiones: la alegórica, la moral y la anagógica. Estas tres dimensiones están orientadas hacia dos fines: hacia el buen obrar y el buen creer. Al buen obrar va encaminado el sentido moral o tropológico: a través de lo dicho en el sentido literal, se quiere significar algo que ha de ser hecho, el comportamiento correcto desde un punto de vista moral. En los que concierne al buen creer, son el sentido alegórico y anagógico los que hay que tener en cuenta. El primero, el alegórico, toma el Antiguo Testamento como figura o anuncio del nuevo Testamento, así que a partir de lo que se lee en el primero se intenta buscar equivalencia en el segundo, que es donde reside la doctrina cristiana. Una vez [...] conseguido la equivalencia buscada, Antiguo Testamento y Nuevo Testamento quedan perfectamente conciliados y esto supone el gran triunfo de la Iglesia Católica. Es entonces cuando cabe hablar del sentido anagógico que en gran medida supone el final del acto interpretativo...⁸

Tomemos como ejemplo la figura de Cristo para aplicar este modelo de interpretación general:

- sentido literal: palabra griega que significa el salvador.
- sentido espiritual:
- alegórico: el redentor del ser humano.

⁸ *Ibíd.*, pp. 112-113.

- moral: el que cambia la vida de pecado del hombre por una vida santa.
- anagógico: el vencedor del mal y de la muerte.

Bajo este mundo de equivalencias, correspondencias o paralelismos, el hombre de la Edad Media interpretaba al ser humano, a la sociedad, al universo y a Dios mismo. Pero ese mundo de alusiones se encuentra en una heráldica compleja, en un lenguaje críptico, en un imaginario de enigmáticas figuras legadas por una tradición iconográfica de difícil acceso para el hombre moderno. Gracias al desarrollo de la cibernética, el hombre posmoderno, con su código icónico multimedia aún incipiente, ha vuelto su mirada escrutadora a la Edad Media para descubrir de ese tiempo monacal, todavía velado por prejuicios intelectuales, valores culturales significativos, muchos de los cuales no son extraños a nuestro mundo. La alegoría constituye la imagen clave de la cultura medieval. Desentrañar los intrínquilis de esta figura, es hallar la puerta de entrada al Medioevo del que aún nos sorprenden sus iconos, vitrales, esculturas, iglesias y catedrales.

Sin embargo, la Edad Media, hace uso de todas y de cada una de las imágenes que heredó de la Antigüedad. Imágenes tales como la metonimia, la sinécdoque, la metáfora, el símil, la comparación, el símbolo, etc.; pero que se concretan en la obra verbal de arte dentro de la alegoría, bajo su hegemonía. Figuras estas que articulan su significado dentro del universo alusivo, unívoco y didáctico de la alegoría.

El amor y la muerte

En el Medioevo, predominaron las visiones del amor conocidas como el *buen amor*, el *loco amor*, el “amor pragmático” y el “amor cortés”. El *buen amor* procede de Dios y hace que el alma humana, por

medio de las buenas obras, obtenga la salvación. Este amor reside en la naturaleza intelectual del alma humana. Buen amor que se proyecta luego a las naturalezas contemplativa y divina del alma humana. El *loco amor*, en cambio, procede de la naturaleza sensitiva, o sensual, del alma humana. Este amor es de carácter erótico y está dominado por la pasión, las emociones y los sentimientos que pueden llevar al alma, si da rienda suelta a esos instintos, a la condenación. El *buen amor* se encuentra por encima del *loco amor*, al que se opone tenazmente. El “amor pragmático”, por su parte, es tratado por la poesía popular medieval y describe los diferentes estados amorosos por los que pasa una mujer enamorada. Este amor es concreto, corpóreo y sensual; carece de idealismos o de sublimaciones. Su fuerza erótica es tal que la mujer puede morir de amor al ser repudiada. Finalmente, El “amor cortés”, procedente de los ambientes palaciegos y de la denominada poesía culta, comunica un amor ideal del caballero por su dama; de la que elogia sus virtudes morales o belleza espiritual, obviando toda alusión a su hermosura corporal.

En cuanto a la muerte, tema predilecto del Medioevo, el icono que tiene de ella el mundo occidental procede de esa época. Un esqueleto en traje monacal con una guadaña sedienta de sangre recuerda a los aterrados espectadores que el mundo terreno es efímero y el sobrenatural, por ende, eterno; que ante esa hoja fatídica todos somos iguales; y lo que se puede salvar de esa siega devastadora es el alma, pues el cuerpo irremediabilmente perece. La muerte en la Edad Media significó el desengaño de los bienes materiales, la justicia que hace *tabula rasa* de las diferencias sociales, y el medio para conversión de las almas. La muerte en el Medioevo tuvo además la función del elogio fúnebre de un noble fallecido, del que se resaltaban sus virtudes morales para ser imitadas. Finalmente, cuando ya fenecía la Edad Media, la muerte adquirió ese sentido de la enemiga de la felicidad terrena en un mundo visible que ya se veía a sí mismo como deleitable.

Cosmovisión teocéntrica

El mundo medieval se edificó en torno a la religión cristiana. Por ello, la fe, basada en la autoridad y la sumisión, constituyó el valor esencial del Medioevo en el que el ámbito sobrenatural formaba parte de la cotidianidad. El ideal supremo era la salvación del alma y la conquista del cielo.

El hombre, en la época medieval, preponderaba el espíritu colocando en un segundo plano al cuerpo. El alma humana compendia el espíritu y el cuerpo en el que se concretaban cuatro naturalezas: la sensitiva, la intelectual, la contemplativa y la divina. En la naturaleza sensitiva del alma se anidan instintos, pasiones, sentimientos y emociones; en la naturaleza intelectual se alojan las potencias de esa misma alma: *entendimiento*, *memoria* y *voluntad*; en la naturaleza contemplativa operan las virtudes teológicas de la *Fe*, la *Esperanza* y la *Caridad*; y en la naturaleza divina, el ser, criatura a imagen y semejanza de Dios.⁹ El cuerpo y el espíritu eran antagonicos, entre éstos había oposición irreconciliable. Si al alma humana la dominaba la “carne” quedaba esclava de los pecados capitales (ignorancia, gula, lujuria, ira, avaricia, envidia y pereza) y sometida al orgullo, es decir, a la mentira; y si, en cambio, la guiaba el espíritu, conquistaba las virtudes heroicas del alma (ciencia, templanza, pureza, mansedumbre, caridad y diligencia) y andaba en humildad, es decir, en la verdad. Pero, para alcanzar las virtudes heroicas, el alma debía hacerse “violencia”, activar todos aquellos medios que la alejaran del pecado y la acercaran a las virtudes que embellecerían el espíritu para hacerlo apto para la unión con Dios. Dicha espiritualidad, denominada ascética, pobló el paisaje humano del Medioevo de penitentes, ascetas, anacoretas y ermitaños. Pero la ascética, en la que el alma humana tenía un rol protagónico, trajo consigo una fuerte crisis en la que se planteó, no sin dramatismo, si la salvación era

⁹ Sobre las naturalezas del alma humana, véase: Mino Bergamo. *La Anatomía del alma. Desde Francisco de Sales a Fénelon*. Traducción: Diana Segarra Crespo. Título original: *L'anatomía dell'anima*. 1991. Madrid: Editorial Trotta. 1998.

fruto de la penitencia, renuncia y negación o si, en cambio, era fruto de la misericordia divina que es, por ende, gratuita e incondicional.

Por otra parte, la sociedad medieval estaba dividida en señores feudales y siervos de la gleba, en prelados y clérigos, en justos y pecadores, y en letrados y legos. Los señores feudales detentaban el poder y eran los propietarios de las tierras y de todo lo que en ella se producía (trigo, uvas, oliva, cebada, etc.); y los siervos de la gleba estaban al servicio de esos señores como agricultores, pastores, sirvientes domésticos, etc. Los prelados (el Papa, los obispos, los arciprestes y los priores monásticos) ejercían la autoridad en la Iglesia y tenían enorme influencia en la sociedad feudal; los clérigos (sacerdotes, monjes y monjas) prestaban el servicio religioso y rendían obediencia a los prelados. Los letrados (monjes o seglares) se dedicaban a preservar, copiar, estudiar y difundir lo contenido en los códices. Por último, hay que destacar al monasterio como la institución clave en la sociedad feudal. El monasterio tenía una iglesia que era el centro religioso de la vida monástica, un convento en el que vivían los monjes, un hospital que era el recinto para hospedar a los peregrinos y atender a los enfermos, una biblioteca en la que los escribas cuidaban de la ciencia, unos campos para la agricultura y la ganadería, y el campo santo para inhumar a los fallecidos en su región de influencia.

En cuanto al universo, el hombre medieval veía la Creación y sus criaturas como la huella de hermosura que Dios ha dejado en un mundo estigmatizado por el pecado original y, por ende, sumido en el caos. Creación percibida bajo los cuatro elementos heredados de la cosmovisión del mundo griego: la *tierra* habitada por especies animales y vegetales; el *agua* hervidero de peces, anfibios y cetáceos; el *aire* poblado por un sinnúmero de aves; y el *fuego* que es la naturaleza propia del sol y de las estrellas. Aunque “valle de lágrimas” y lugar de tránsito, la Creación del mundo visible servía de cobijo al hombre medieval que, como un hijo más, buscaba hermanarse con todo el universo. Esta creación, sin embargo, era el espejo borroso de un mundo invisible y celeste cuyo sol era Dios, cuyas estrellas eran la Virgen y los ángeles, y

el pueblo, los santos. Cielo con un doble telón de fondo formado por el purgatorio en el que se purificaban las ánimas todavía no aptas para el reino divino, y el infierno con sus pavorosas lenguas de fuego como castigo eterno.

La belleza como ideal supremo

La belleza, situada en un ámbito sobrenatural, constituyó el ideal supremo de la Edad Media. Dicha belleza celeste, opuesta al caos y a la fealdad del mundo terreno, respondía a una visión neoplatónica del universo en la que esta Tierra es apenas la sombra de un mundo perfecto que se espera después del breve tránsito de la vida corporal. Tal belleza, como se expuso en el párrafo anterior, desperdigaba sin concierto sus huellas de hermosura por aquí y por allá en toda la Creación.

Ahora bien, tal belleza ideal solo podía ser representada lo más cabalmente posible por medio de la alegoría. Por lo tanto, esa hermosura tenía los mismos rasgos generales de esta imagen, o mejor dicho, la alegoría tomaba sus características esenciales de la entidad trascendente que representaba. La belleza se concebía deleitable, útil y ética de la misma manera que la alegoría. En cuanto a lo deleitable, según el pensamiento medieval, la belleza es hermosa en sí misma, agradable, cautiva a los sentidos corporales y espirituales del alma humana. Pero este placer estético no se queda en esa mera sensación, va más allá, la belleza es útil, está al servicio del alma, contiene una enseñanza para la vida, es didáctica. Pero esta enseñanza tiene un norte bien definido, es ética, se aleja del pecado y lleva al bien para la conquista de la virtud. Por tanto, la belleza es sensorial porque deleita; goce sensual que, sin embargo, se eleva en beneficio del hombre; aspecto éste racionalmente pragmático que, a su vez, se eleva a lo ético, donde el alma humana, liberada de los pecados capitales, alcanza las virtudes heroicas que la embellecen ante Dios.

Esta belleza celestial estaba por encima de todas las cosas: el alma humana tenía que sacrificar todo por conquistar esa hermosura que se encerraba en las virtudes. Por ello se hacen comprensibles actitudes medievales algunas de las cuales hoy nos desconciertan y no aprobaríamos desde nuestra óptica. Penitencias como autoflagelaciones, ayunos atroces, renuncia a la belleza corporal y bienes del mundo, gusto por la vida monástica o por la soledad de las ermitas cobran sentido desde los valores de ese mundo medieval que nos legó, entre otras muchas, la enseñanza de lo efímero de la vida y de lo caduco de este mundo terreno.

Esta obra, *La expresión literaria de la España medieval*, comprende cuatro capítulos. El primer capítulo, “Orígenes de la lírica española” trata de la lírica mozárabe y gallego-portuguesa como fuentes de la lírica española vernácula. De la lírica mozárabe, plasmada en las *jarchas*, veremos los estados varios del amor desgarrado (*cuíta* o mal de amores) de la mujer del al-Andalus por su amado. De la lírica gallego-portuguesa veremos, del mismo modo, en las *cantigas de amigo*, ese amor ingenuo y esa *saudade* o pena de la doncella por la ausencia del amigo que se ha ido a la guerra, por la primavera; en las *cantigas de amor*, ese amor del trovador por la señora a la que ama sin esperanza de ser correspondido; en la *pastorela*, con la maestría de la cantiga de amor y la melancolía de la cantiga de amigo, ese amor adolorido de una pastora por su amigo; y en las *cantigas de escarnio*, la crítica mordaz a la sociedad gallega medieval. El segundo capítulo, dedicado al *Poema del Cid*, estudiará a Rodrigo Díaz como paradigma de superación económica, social y política de los infanzones de la Castilla del siglo XII. Se expondrá también la arquitectura del *Cantar*, la configuración heroico-mítica del Cid y su riqueza semántica inagotable. El tercer capítulo auscultará en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el marco histórico del Camino de Santiago, la estructura del texto como icono literario románico y su recepción alegórica. Asimismo, resaltaré en los *Milagros* el conocimiento que el poeta de La Rioja tenía sobre la condición humana que en esta obra cristaliza en unos personajes frágiles

más urgidos de misericordia divina que de sanción social; aspecto éste que fascina, por cierto, al mundo posmoderno. El tercer capítulo abordará también, en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, la ambigüedad entre el *buen amor* de Dios y el *loco amor* del hombre según la concepción amorosa de la España del Trecento. El cuarto capítulo va a estudiar *La Celestina* de Fernando de Rojas desde los aportes de uno de sus más insignes cultores: don Miguel Marciales, profesor egregio de la Universidad de Los Andes (+1980), que desenredó la madeja textual de la *Tragicomedia* en sus catorce primeras ediciones. Trabajo del que hizo una “edición crítica”, primero mimeografiada, después impresa en un hermoso formato al cuidado de Brian Dutton, profesor de la Universidad de Illinois. De esta obra se destacará su propiedad de ser el primer texto que registra los rasgos que serán del antihéroe moderno, y su rol de umbral literario del Siglo de Oro español. Sin embargo, este manual más que ofrecer una hermenéutica exhaustiva de las obras referidas, por lo demás imposible, pretende más bien animar al lector para que realice su propia exégesis de dichas obras. Recepción literaria en la que el receptor se encuentra indefectiblemente solo, nadie lo puede suplantar.

No obstante, es necesario señalar que este estudio ciñe su indagación a tres aspectos más de naturaleza crítica que histórica. Tales aspectos son: a) la obra literaria vista dentro del proceso de comunicación (autor, texto, lector y contexto); b) observada como creación lingüística fónica, gramatical y semántica; c) y percibida como creación poética, narrativa o teatral. Tal enfoque implica también que el lector del presente texto debe saber y manejar con propiedad la recepción estética de la obra literaria. Explicar al detalle cada uno de los elementos de esta recepción ameritaría un trabajo que se desviaría de los objetivos aquí propuestos, sin embargo, vamos a explicar someramente algunos de ellos que consideramos esenciales.

La obra literaria dentro del proceso de la comunicación se produce en un tiempo histórico determinado e implica la interacción entre un emisor, un texto, un destinatario y un contexto. El texto conforma la

materia tangible y el eje central de la obra literaria ya que desde el texto podemos ir al texto mismo, al autor, al destinatario y al contexto. El texto literario se plasma en una lengua natural que contiene un modelo artístico de la realidad bajo una estructura particular.¹⁰ El emisor, por su parte, es el ser histórico que, por medio de una poética, temática e intereses (colectivos o personales), organiza el texto dejando en éste su estilo, sus ideas, emociones y opiniones. El destinatario, en cambio, se halla bien en el texto como receptor interno, o fuera del mismo como receptor primitivo o sucesivo. El contexto, por último, integra ese complejo tejido histórico, político, social, religioso, moral, económico, etc., que sirve de trasfondo al texto mismo. Cuando la obra literaria trasciende su época, la recibe un público con distinto horizonte de expectativas, poética y valores. Como expresión verbal, la obra literaria troquela un modelo artístico de la realidad en una lengua natural cuyo sistema de signos conlleva una visión de mundo. La obra verbal de arte ocupa un espacio en el tiempo; se encuentra delimitada tanto externa (inicio, medio y final) como internamente (versos, estrofas, partes, capítulos, actos, escenas, etc.); posee una identidad (poema, novela, obra teatral, etc.) y se diferencia, por el principio de inclusión y no inclusión, de otros textos literarios conformando un *signo* único e irrepetible.¹¹ Como modelo artístico de la realidad, la obra literaria comporta una imagen estética del mundo más compleja que su lengua natural. Imagen articulada en un lenguaje secundario¹² que elabora mensajes imposibles de estruc-

¹⁰ Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*. Título original: *Struktura judozhestvenno teskta*. Traducción: Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1988. pp. 34-35. (Colección Fundamentos, 58)

¹¹ *Ibíd.*, pp. 71-77.

¹² Los lenguajes que sirven de comunicación a los seres humanos se dividen en: a) lenguas naturales como el ruso, el español, el inglés, etc.; b) lenguajes artificiales como el de las ciencias y las señales convencionales; y c) lenguajes de modelización secundaria que se superponen a la estructura de la lengua natural como el mito, la religión, el arte, etc. *Ibíd.*, p. 20.

turar por medio de otro tipo de lenguajes.¹³ Como creación artística, la obra literaria se divide, *grosso modo*, en poética, narrativa y teatral. La obra poética se caracteriza por su función *expresiva*: un sujeto –bajo la poética, los intereses y las expectativas de su época–, dice algo, por medio de su emotividad y en imágenes, de sí mismo o del mundo a un oyente.¹⁴ La obra poética, desde el punto de vista verbal, comprende un nivel fónico (verso, estrofa y poema); un nivel gramatical (palabra, frase u oración); y un nivel semántico (ironía, hipérbole, antítesis, etc.). La obra poética, desde el punto de vista artístico, la compone una voz poética (narradora o hablante), un contenido (tema, imágenes y superposiciones) y un oyente lírico.¹⁵ La obra narrativa, por su parte, se distingue por la historia (*diégesis*) que cuenta; usa además las formas expresivas de narración, descripción y diálogo; y la integra un narrador, un relato (historia, personajes, espacio, tiempo y trama), y un narratario. La obra teatral es toda aquella historia sujeta a ser representada. El texto teatral cuenta con los recursos expresivos del diálogo, el monólogo y la expresión corporal. Este tipo de obra está compuesta por una historia, unos personajes, un espacio, un tiempo, una intriga y un espectador interno. En la representación, la obra teatral la dirige un director y la interpretan unos actores sobre un escenario en un tiempo determinado para un público particular.

La recepción de la obra literaria comprende su lectura, análisis e interpretación. El destinatario, en su lectura primera, identifica la obra como poema, novela, cuento, obra teatral, etc.; conoce de su contenido si es una obra poética o de su argumento si es un relato u obra teatral; y emite una opinión que se limita a expresar “me gustó o me desagradó tal

¹³ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴ Juan Villegas: *Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica*. Canadá: GIROL Books, Inc., 1984. p. 43. Del mismo autor: *Estructuras míticas y arquetipos en el “Canto General” de Pablo Neruda*. Barcelona [España]: Editorial Planeta, 1976. pp. 17-18, 21. (ensayos/planeta. De lingüística y crítica literaria)

¹⁵ Estos aspectos y términos poéticos los desarrolla al detalle Juan Villegas Morales en su *Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica*.

o cual obra”, “me impactó tal o cual personaje o me llamó la atención tal o cual asunto o episodio”, etc. Una vez que el destinatario conoce el contenido o el argumento de la obra literaria, procede a una lectura reflexiva para saber las características de su lengua natural, cuáles son sus elementos estructurales y recursos expresivos: si es poema, su voz poética, contenido y oyente; si es relato, su historia, sus personajes, su espacio, tiempo y trama; y si es obra de teatro, la historia a representar, sus personajes, espacio, tiempo e intriga además de los rasgos de su diálogo o monólogo. Detectados los elementos estructurales y recursos expresivos tras la lectura reflexiva, se procede a aislar el elemento estructural que funge de eje constructor del texto y desde el cual se articulan los demás elementos de la obra objeto de estudio. En el *Cantar de Mío Cid*, por ejemplo, domina la figura de Rodrigo Díaz de Vivar y en función de éste se ordena el Poema; en los *Milagros de Nuestra Señora*, la Virgen y el romero conforman los personajes centrales, alrededor de los cuales se estructura tanto la Introducción como los relatos de la obra; y en el *Libro de Buen Amor*, el arcipreste de Hita cohesiona el relato en torno a sí mismo como autor, narrador y personaje protagonista. En esa lectura reflexiva, el destinatario capta, asimismo, las emociones, opiniones y las ideas que ha plasmado el autor en la obra literaria. Así, por ejemplo, el autor implícito del *Poema del Cid* rinde vasallaje al héroe; el de los *Milagros de Nuestra Señora* ensalza a la Virgen y se cuenta entre los pecadores; y el del *Libro de Buen Amor* toma partido por “el loco amor” a pesar de defender en algunos pasajes “el buen amor”. También, esta lectura analítica identifica al destinatario interno del texto: en el *Lazarillo*, el narratario “Vuestra Merced” pertenece a la nobleza de la España imperial de Carlos V, conoce de Escolástica y la doctrina filosófica de Erasmo de Róterdam; en los poemas de Fray Luis de León destaca un destinatario culto que anhela sabiduría, ciencia y vivencia mística. Una vez analizada la obra literaria, la lectura interpretativa se inserta dentro de la voz de la tradición y la voz de la innovación. Por *voz de la tradición* llamo a la lectura tanto primitiva como sucesiva de la obra, es decir,

a toda lectura anterior a su recepción actual. En la lectura primitiva, por lo general, la escala de valores de la obra en cuestión y la de su público presenta puntos coincidentes, haciendo que entre texto y lector se verifique una relación lineal en la que se destaca el sentido dado a la obra en su época. Cuando la obra la acoge el público sucesivo, la linealidad entre los valores del texto y el del público empieza a perderse y comienza una interacción menos lineal que abre mayores posibilidades interpretativas. El *Poema del Cid* su público primero lo acogió como modelo de superación social, el lector decimonónico lo recibió, en cambio, como testimonio lingüístico invaluable; y el receptor en el franquismo (1939-1975) lo leyó como obra contentiva de la identidad nacional española. El *Quijote*, por su parte, primero se recibió con humor por su tinte paródico (Siglo XVI); luego, con dolor por su cariz trágico (Siglo XIX); y con humor y dolor en el ocaso de la España imperial (fines del siglo XIX y principios del XX) por su juego dialéctico entre el ensueño y la realidad. Por *voz de la innovación* entiendo la lectura actual de una obra literaria que tiene como soporte la voz de la tradición. En ella se pone en juego la escala de valores de una obra del pasado con la escala dispar del lector de hoy. Por eso, aspectos secundarios o irrelevantes para la lectura primera o sucesiva de una obra, cobran importancia para el lector contemporáneo. En el *Poema del Cid*, la marginación de la mujer es hoy un tema primordial; y El *Quijote*, en años recientes, se ha captado como una obra que instauró la poética de la ficción moderna.

Orígenes de la lírica española

1. Lírica mozárabe: la *jarcha*. 2. Lírica gallego-portuguesa: la *cantiga de amigo*, la *cantiga de amor*, la *pastorela* y la *cantiga de escarnio*. 3. Importancia de las líricas mozárabe y gallego-portuguesa para la lírica castellana.

La lírica española medieval tuvo como fuentes tres tradiciones poéticas, de lenguas y culturas diferentes. La primera, la lírica mozárabe, con sus coplillas ajugaradas en romance arcaico, se conocía en el al-Andalus en el siglo X; la segunda, la poesía de *amor cortés*, con sus poemas trovadorescos, llegó, procedente de Provenza, a la corte de Castilla en los siglos XII y XIII a través de la lírica catalana; y la tercera, la lírica gallego-portuguesa, con sus cantigas en gallego medieval, se difundió en tierras castellanas en el siglo XIII, durante el reinado de Fernando III.

1 Lírica mozárabe

A la lírica mozárabe se debe la creación de la *jarcha*: coplilla en romance arcaico¹⁶ compuesta por mujeres anónimas del al-Anda-

¹⁶ La lengua mozárabe comporta una serie de arabismos (*habibi*: amado), vocablos mozárabes (*filoyu*: hijuelo, *yermanelas*: hermanas; *corachón*: corazón, y *welyos*: ojos) y arcaísmos ausentes en la lírica española posterior. Rafael Lapesa. *Historia de la Lengua Española*. Novena edición corregida y aumentada. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1981. p. 19.

lus¹⁷ que sirvió de salida poética a la *moaxaja* (*muwsassaba*): canción árabe que se atribuye al cordobés Mocádem de Cabra, en el siglo X.¹⁸ Samuel M. Stern dio a conocer veinte *jarchas* de *moaxajas* hispano-hebreas en 1948, y Emilio García Gómez hizo algo semejante al publicar veinticuatro *jarchas* de *moaxajas* hispano-árabes en 1952.¹⁹

La *jarcha* constituye, en realidad, la esencia de la *moaxaja*: el poeta árabe o hebreo se inspiraba en el cantarcillo mozárabe para elaborar la canción árabe.²⁰ En la *jarcha*, la voz de una mujer enamorada confiesa a la madre, o sus hermanas, por medio de imágenes sencillas y con tono desgarrado, su amor por un amado ausente; o al amado mismo cuando éste se halla en su compañía. La actitud del hablante poético (de afirmación, negación, exclamación e interrogación), el sentido erótico de sus figuras y el suceso amoroso contado con emoción intensa, son relevantes a la hora de diagramarse las vivencias sentimentales de la mujer mozárabe.

Suman 64 *jarchas* que, con sus respectivas *moaxajas*, son hoy conocidas. He aquí el análisis de algunas de estas cancioncillas:²¹

¹⁷ Ramón Menéndez Pidal asevera que las *jarchas* fueron creadas por juglaresas andaluzas. *Poesía Juglaresca y juglares. Orígenes de las Literaturas Románicas*. Novena edición ampliada. Madrid: Espasa Calpe, 1991. p. 435 (Colección Austral, 159). Emilio García Gómez sostiene, en cambio, que las *jarchas* fueron creadas por poetas que colocaban en boca de una mujer enamorada el suceso poético del que ellos eran compositores. *Las jarchas de la serie árabe en su marco*. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 *moaxajas* andaluzas. Madrid: Alianza Editorial, 1990. pp. 13-14. (Alianza Universidad, 652)

¹⁸ Juan Luis Alborg. *Historia de la Literatura Española: Edad Media y Renacimiento*. Segunda edición ampliada. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1970. p. 95. Tomo I. Ramón Menéndez Pidal. Ob. cit. pp. 433-436.

¹⁹ Margit Frenk Alatorre. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 1978. pp. 19-31 (Literatura y sociedad, 15). Emilio García Gómez. Ob. cit., p. 19.

²⁰ Dámaso Alonso califica a la *jarcha* como la “piedra preciosa” de la *moaxaja*: Juan Luis Alborg, Ob. cit., pp. 92-95. Para Margit Frenk la *jarcha* es “la sal, el ámbar y el azúcar del poema árabe”. Margit Frenk Alatorre (selección, prólogo y notas). *Lírica hispánica del tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. Sexta edición. Madrid: Cátedra, 1986. p. 11. (Letras Hispánicas, 60). Las *jarchas* “...explican “la estructura formal de la *moaxaja*”; a saber: la *jarcha* no es sólo lo esencial de la estructura de la *moaxaja*, sino que constituye su “base”...” Emilio García Gómez. Ob. cit., p. 64.

²¹ Las *jarchas* citadas en este capítulo con sus traducciones respectivas son tomadas íntegramente de Margit Frenk Alatorre (selección, prólogo y notas). *Lírica hispánica del tipo popular*.

Garid vos, ¡ay yermaniellas,
 ¿cóm' contenir el mio male?
 Sin el *habib* non vivreyo:
 ¿ad ob l' irey demandare?
 [Jarcha n^{ro.} 4]

“Decidme, ay hermanitas, / ¿cómo contener mi mal? / Sin el amado no viviré: / ¿adónde iré a buscarlo?”²²

Las imágenes claves del poema son *yermaniellas*: hermanitas, *male*: mal (mal de amores) y *habib*: amado. Una doncella pregunta a sus hermanas cómo poner remedio a la *cuita*, o pena de amor, que sufre por el amado ausente. La autora de la *jarcha* es una mujer que sabe de ese amor por el amado que la puede llevar a la muerte. Las hermanas, como destinatarias del poema, descubren un auditorio familiar femenino que hace posible ese discurso erótico abierto y sin tapujos de la enamorada. El hogar, en la coplilla, conforma un espacio privado separado del ámbito público, como el de las sociedades guerreras medievales.

Como fiyolo alieno,
 no más adormes a meu seno.
 [Jarcha n^{ro.} 7]

“Como si fueses hijito ajeno, / ya no te duermes más en mi seno.”²³

Las imágenes claves del poema son *fiyolo alieno*: hijito ajeno, y *seno*: regazo. Una mujer reprocha al amado que él se ha vuelto extraño y no yace más con ella en su regazo. Ella, sin embargo, acepta con resignación adolorida el repudio de su amado. La autora de la *jarcha* sabe del amor materno. El oyente lírico del poema es un destinatario masculino erótico que propicia ese discurso apasionado y sin cortapisas de la enamorada. El reproche de la mujer, que delata uniones anteriores con el amado, al pare-

²² *Ibíd.*, p. 37.

²³ *Ibíd.*, p. 38.

cer, se efectúa en un espacio público pero expresado en secreto, con la más absoluta discreción. En el poema, se comunica un amor prohibido que se oculta con celo porque existe de por medio de una sociedad de leyes rígidas, que castigaría sin piedad el amor ilícito de la pareja.

Vaise mio corachón de mib.

¡Ya Rab!, ¿si se me tornarad?
 Tan mal mío dóled *li-l- habib*:
 enfermo yed, ¿cuándo sanarad?
 [Jarcha n^{ro}. 9]

“Vase mi corazón de mí. / ¡Ay Dios!, ¿caso tornará? / Tanto me duele por el amado: / enfermo está, ¿cuándo sanará?”²⁴

Las imágenes claves son *corachón*: corazón, y *habib*: amado. Una doncella confiesa que su corazón se le va del pecho, está enfermo y sanará cuando el amado lo devuelva consigo: La joven ya no vive en ella sino para el amado. La autora de la *jarcha* comunica que vive una enajenación erótica por el amado. El oyente lírico es un ser divino que hace más patente la soledad del sujeto poético, y su desvivir por el amado sólo puede ser entendido por un receptor con la misma experiencia del emisor. El espacio poético es el mundo íntimo de la mujer. El tema de un corazón que sale en busca de la persona amada era un tópico común en la lírica medieval.

¿Qué faréi, mamma?
 Meu *al-habib* est ad yana.
 [Jarcha n^{ro}. 14]

“¿Qué haré, madre? / Mi amado está a la puerta.”²⁵

²⁴ *Ibíd.*, p. 37.

²⁵ *Ibíd.*, p. 36.

Las imágenes claves del poema son, *mamma*: madre, y *habib*: amado. La doncella, aturdida por la emoción, interroga a la madre sobre la actitud a tomar ante la presencia cautivante de su amado. La pregunta de la joven es dramática porque la madre, como depositaria de la ley familiar, tiene la potestad de impedir ese encuentro, o, como mujer madura, de permitirlo porque comprende muy bien la atracción que subyuga a su hija. Norma y condescendencia de una sociedad matriarcal se oponen y luchan en una doncella que desfallece ante la presencia de su amado.

¡Tanto amare, tanto amare,
habib, tanto amare!
 Enfermeron olios nidios
 e dolen tan male.
 [Jarcha n^{ro}. 18]

“¡Tanto amar, tanto amar, / amado, tanto amar. / Enfermaron [mis] ojos brillantes / y duelen tanto!”²⁶

Las imágenes claves del cantarillo son, *habib*: amado, y “olios nidios”: ojos brillantes. La doncella confiesa al amado que, por amarle mucho, sus ojos vivaces han perdido el fulgor y duelen demasiado de tanto llorar. El poema contiene la angustia de amor que padece una joven por el amado ausente. Como telón de fondo se observa una sociedad guerrera que enviaba a los jóvenes a combatir en tierras lejanas.

Si quieres como bon a mib,
 béchame *da ʿl-nazma duk*,
 boquilla de *habb al-muluk*.
 [Jarcha n^{ro}. 31]

²⁶ *Ibíd.*, p. 37.

“Si me quieres como bueno, / bésame esta sarta de perlas, / boquita de cerezas.”²⁷

Las imágenes claves de la *jarcha* son *da l-nazma duk*: sarta de perlas, y *habb al-muluk*: boquita de cerezas. La doncella ruega a su amado que sus bocas se besen. El erotismo del poema es intenso porque la boca de la muchacha es como una “sarta de perlas”, es decir, de dientes blanquísimos, que será besada por la boca del amado, “boquita de cerezas”: esto es, por frutas jugosas: la joven pide al amado que calme su sed ardiente de amor con el zumo de su pasión. En este poema se percibe a una sociedad que daba supremacía a lo sensual como la del al-Andalus.

Al-sabah bono,
garme d´on venis.
Ya lo sé que otris amas,
a mihi non queris.
[Jarcha n.º. 17]

“Alba hermosa, / dime de dónde vienes. / Ya sé que amas a otra, / y a mí no me quieres.”²⁸

La figura clave del cantarcillo es *Al-sabah*: Alba hermosa. La doncella llama al amado: aurora bella, es decir, la luz que ilumina las tinieblas de su corazón. Luego le interroga con desasosiego para saber de dónde viene. La joven, sin esperar respuesta del amado por su lugar de procedencia, le declara con despecho que sabe que ama a otra mujer y a ella dejó de quererla. Amor trágico de una muchacha que vive en una sociedad que gira en torno a la figura masculina.

En Catalañazor
perdió Almanzor

²⁷ *Ibíd.*, p. 39.

²⁸ *Ibíd.*, p. 40.

el atamor.
[Lucas de Tuy, *Crónica*]²⁹

“En Calatañazor / perdió Almanzor / el tambor.

Esta *Jarcha*, sin su habitual tema amoroso, canta con desazón la derrota definitiva sufrida por Almanzor, primer ministro de Hixem II (último califa del al-Andalus), a manos de los reyes de León y Navarra en Catalañazor (año 998).³⁰ El contexto del poema deja entrever el ocaso del Califato de Córdoba.

Las *jarchas* versan sobre situaciones eróticas diversas de la mujer mozárabe como la pena de amor por el amado ausente, el despecho al verse abandonada, la queja amorosa, la fascinación por el amado, la desazón por su desaire, el miedo a perder su favor, el deseo de sus caricias y la resignación ante su desdén. El ambiente de la *jarcha* es urbano, quedando excluida la naturaleza “...Tres ciudades españolas encontramos mencionadas: Guadalajara, Sevilla y Valencia; y los personajes del joyero y del mercader-mensajero responden asimismo al ambiente de la vida ciudadana. De igual manera los nombres de los jóvenes amados de las muchachas” [...] “parecen en las *jarchas*, ser los nombres de personas particulares bien conocidas, evidentemente, en la ciudad, como si los moradores de ésta pudieran apreciar lo que significa amar a Isaac o al hijo de Ibn Dayyeni...”³¹ El espacio de la *jarcha* es el hogar donde la mujer se halla con la madre, las hermanas o en soledad; y un lugar secreto donde está junto a su amado. El tiempo se prolonga durante la ausencia del amado y es fugaz durante su presencia. La joven se dirige en confidencia amorosa cuando dialoga con la madre o las hermanas, y declara su amor al platicar con su amado. La *jarcha* revela –bajo su discurso directo, abierto,

²⁹ *Ibíd.*, p. 35.

³⁰ *Ídem.*

³¹ Leo Spitzer. “La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings”. En: *Lingüística e Historia Literaria*. Segunda edición. Madrid: Editorial Gredos, 1974. pp. 68-69. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 19)

franco y sincero— la ingenuidad, sensualidad y el pragmatismo eróticos de la mujer del al-Andalus. Pero estas coplillas, de origen oscuro,³² no es caso aislado en la lírica medieval. Margit Frenk señala al respecto: “...Las canciones mozárabes pertenecen al género más característico de la primitiva lírica europea en lengua vulgar: la canción femenina. Son compañeras del *Frauenlied* alemán, de la *chanson de femme* francesa, de la *cantiga d’amigo* gallego-portuguesa, del “cantar de doncella” castellano y catalán...”³³ Las *jarchas* precedieron, asimismo, a la épica española: la *jarcha* más antigua, la n.º. 18, se compuso un siglo antes que el *Cantar de Mio Cid*.³⁴

2 Lírica gallego-portuguesa³⁵

La lírica gallego-portuguesa floreció en Galicia a fines del siglo XI, cobra esplendor en el reinado de Alfonso el Sabio (siglo XIII) y decae a mediados del XIV. En Castilla se la conoce cuando Fernando III va a Compostela a organizar las mesnadas gallegas que iban a combatir en Sevilla.³⁶ Los poemas gallego-portugueses se conservan en el *Cancionero de Ajuda*, el

³² Sobre el origen de las *jarchas*, véase las reflexiones hipotéticas de Elvira Gangutia Elícegui. “Poesía griega “de amigo” y poesía árabe española”. EMÉRITA, XL, 2, 1972, pp. 329-396.

³³ Margit Frenk Alatorre. *Lírica hispánica del tipo popular*. p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ Para el tema sigo los apuntes sobre Literatura Gallega de la profesora Milagro Laín, del Departamento de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid. LXI CURSO PARA PROFESORES DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA. Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), enero-junio de 1997.

³⁶ La lírica gallego-portuguesa abarca desde fines del siglo XI hasta la mitad del XIV. Filgueira Valverde la divide en tres etapas: “...*Orígenes, época primitiva*, que termina en 1198, fecha probable de la composición más antigua que se conserva. *FloreCIMIENTO: escuela galaico-portuguesa*, desde 1198 hasta la muerte del Conde Barcelos, en 1354.” [...] “Con el viaje de Fernando III a Compostela y la organización de las mesnadas gallegas para la campaña de Andalucía, numerosos juglares gallegos se trasladan a la corte e inician el predominio de nuestra juglaría...” Benito Valera Jácome. *Historia de la Literatura Gallega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía. Editores, 1951. pp. 20-21.

Cancionero da Vaticana y el *Colocci Brancuti*.³⁷ Entre los poetas que figuran en esos Cancioneros destacan: Airas Nunes, Martín Codax, Joan Ayras, Payo Gómez Charino y Bernal de Bonaval.³⁸ La lírica gallego-portuguesa fue, asimismo, el punto de confluencia de la lírica mozárabe y la poesía de *amor cortés*. De la lírica mozárabe, adquiere ese erotismo pragmático de la amada, si bien matizado por la *saudade*, para crear las *cantigas de amigo*; de la lírica provenzal, por un lado, el *amor cortés* para componer las *cantigas de amor*; y, por el otro, la poesía satírica para elaborar las *cantigas de escarnio* o de “*maldizer*”.

2.1 La cantiga de amigo

La *cantiga de amigo* narra la pena de amor de una doncella por el amigo que se ha ido a la guerra en mayo, por la primavera. La mujer aparece sencilla, ingenua, sincera y virgen porque lleva los cabellos largos. La muchacha cuando se queja por la ausencia del amigo, o suspira por su presencia, lo hace, de manera indirecta, a través de la naturaleza

³⁷ Sobre estos Cancioneros, Benito Valera Jácome refiere: “...El *Cancionero de Ajuda*, cuerpo de cantigas de amor, de origen cortesano e influencia provenzalista. Recibe esta denominación porque en 1832 pasó a la Biblioteca Real, contigua al palacio de Ajuda. Cronológicamente ha de fecharse hacia 1280; comprende poetas prealfonsíes y alfonsíes. De los trescientos diez poemas que abarcan, cincuenta y seis corresponden al de la Vaticana y ciento ochenta y nueve al Colocci. Fue publicado por Verba-gen en Madrid en 1849. En 1904, doña Carolina publicó su magna edición crítica, y en 1941, Henry H. Carter, la edición paleográfica.” [//] “El *Cancionero da Vaticana* comprende 1205 poesías firmadas por más de cien autores. Fue publicada una edición paleográfica por E. Monaci, en 1875, y una edición restituida por Theófilo Braga, en 1878.” [//] “El *Colocci Brancuti*, llamado así porque perteneció al humanista del siglo XVI Angelo Colocci y pasó luego a la biblioteca del Conde Brancuti, fue comprado en 1924 por el gobierno portugués con destino a la Biblioteca Nacional de Lisboa. Ha sido publicado íntegramente por Elza Paxeco Machado y José Pedro Machado. Contiene 1567 composiciones y va precedido de un fragmento de poética galaico-portuguesa, seguramente del siglo XIV.” [//] “Hay también rótulos sueltos, como el de los *Lais* bretones de la Vaticana, y las *Cantigas de amigo* de Martín Codax: una hoja en pergamino escrita a cuatro columnas, que contiene el texto de las siete canciones del mar, con melodías de seis de ellas. Fue descubierto por Vindel en Madrid, en 1914, en el forro interior de una encuadernación del siglo XVIII.” *Ibíd.*, pp. 12-13.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 20-21.

(el pino, la flor, el pájaro, el río o el mar) o, en forma directa, dialogando con la madre o las hermanas. El lamento de la doncella, a pesar de su dolor, está matizado por la esperanza. La doncella vive bajo el dominio de la madre que, depositaria de la ley, amonesta a su hija por el amor no correspondido del caballero. Las *cantigas de amigo* las envuelve el paisaje verde y la niebla de Galicia. En las *cantigas de amigo* no hay concreción espacial ni temporal y su tema de amor es difuso y lleno de ensoñación. Dichas *cantigas* expresan, sobre todo, “la geografía del sentimiento”.³⁹ El paisaje natural (la ría, el mar y el bosque), de pueblo (Santiago o Vigo) o de santuario juega un papel relevante en estas canciones ya que por medio de éste el poeta descubre el mundo erótico de la doncella.⁴⁰

La *cantiga de amigo* lo organiza el *paralelismo*: juego de simetrías muy antiguo que fue muy usado por los poetas cuando la poesía guardaba nexos estrechos con el canto, la música y la danza.⁴¹ En la *cantiga de amigo* hay cuatro tipos de *paralelismo*: a) el fónico: acentos, pausas, rima y ritmo que se repiten con variación leve; b) el verbal: palabras que se reiteran y empleo de sinónimos en forma cauta; c) el sintáctico: uso de hipébaton en frases de un verso redundado; y d) el semántico: énfasis en el pensamiento poético de la *cantiga*.⁴² El *paralelismo* en la *cantiga de amigo* plantea el suceso poético que se concretiza cada par de estrofas del poema. Suceso poético que desarrolla el *leixapré*n crean-

³⁹ Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1970. p. 21 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos).

⁴⁰ “El sentimiento de la naturaleza juega un papel muy importante en la lírica gallega medieval. Es curioso ver como cada matización paisajística encierra un valor erótico dentro de las cantigas de amigo: las fuentes, el río, el mar, las flores del avellano, los pájaros. Y siempre hay un canto amoroso en los labios de la muchacha que espera al amado, mientras observa las lanchas que bogan por la ría, lava la ropa en el arroyo o lamenta su abandono en la oscuridad de los pinares. El paisaje enmarca la acción amorosa. El lugar preferido para el amor es el umbroso castañar, la ribera del río; pero, sobre todo, el camino que conduce a las ermitas solitarias.”... Benito Valera Jácome. Ob. cit., p. 18.

⁴¹ La *cantiga de amigo* tiene una parte narrativa que, en paralelismo, canta un solista; y una parte lírica que canta un coro y se ubica en el estribillo. Leo Spitzer. Ob. cit., p. 82-83.

⁴² Ídem. Eugenio Asensio. “La poética del paralelismo”: Ob. cit., pp. 69-119.

do una nueva estrofa a partir de un verso de la anterior. El *paralelismo* y *leixaprén* constituyen la parte narrativa de la *cantiga* que era cantada por un solista. El *estribillo*, verso repetido al final de cada estrofa, es el *leitmotiv* de la *cantiga* que cierra en círculo el suceso poético y conforma la parte lírica de la *cantiga* interpretada por un coro.⁴³ En la *cantiga de amigo*, la voz del poeta narra desde el exterior; la de la madre se expresa desde el hogar; y la de la doncella, desde su intimidad. Las imágenes de la *cantiga* configuran los personajes de la misma: la doncella, el amigo y la madre; el espacio poético: Vigo, Santiago, el bosque, el santuario, el río, el lago o el mar; y el tiempo lírico: la primavera y el alba. Las *cantigas de amigo* se dividen en cantigas de romería o santuario; de mayo o pascua florida; marineras, de río, de lago o barcarolas; y de alba o “albadas”.⁴⁴ En la cantiga de romería, la doncella rogaba en el santuario por el amigo que peleaba contra el moro.⁴⁵ En la cantiga de mayo —época del reverdecer, la floración y la fecundidad—, el amigo partía a la guerra y la amada sentía dolor por su larga ausencia.⁴⁶ En la cantiga marinera, la moza ante el mar (símbolo del adiós o vano retorno) interroga “...a las olas, aguardando al amado o desesperada porque los barcos vuelven sin él.”⁴⁷

A continuación, vamos analizar algunas *cantigas de amigo*:

⁴³ Margit Frenk Alatorre. *Lírica española del tipo popular*. p. 14.

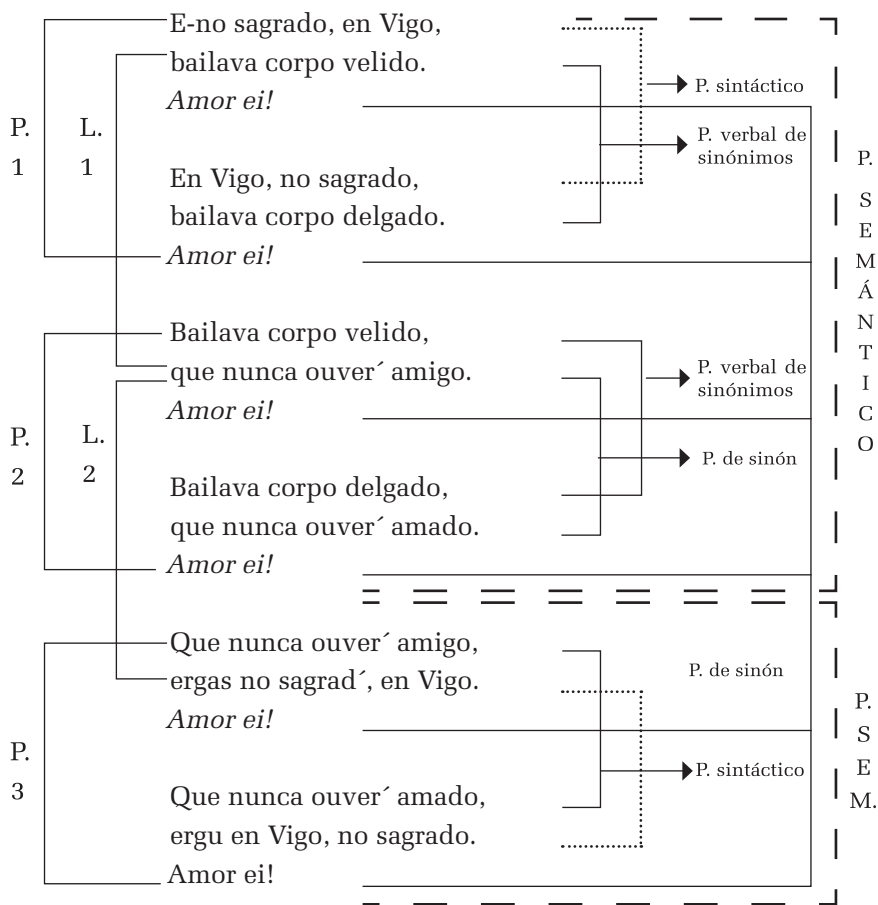
⁴⁴ Eugenio Asensio. Ob. cit., pp. 28-55.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 36.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 40.

E-no sagrado, en Vigo



[Martín Codax, Nunes, 496]

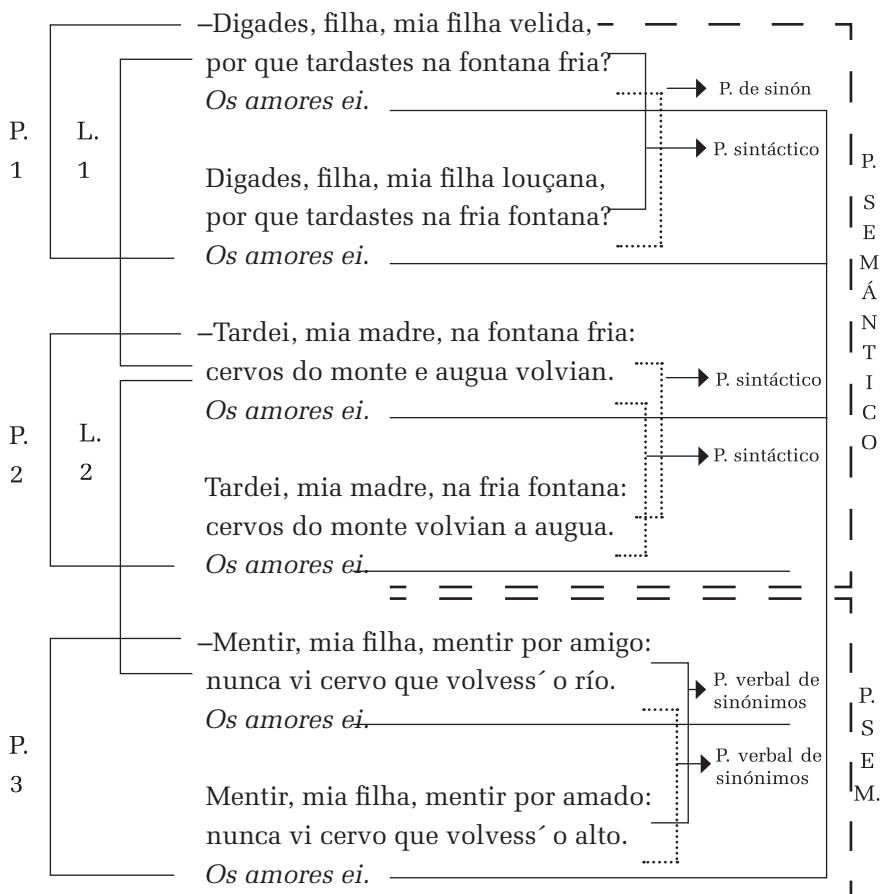
“Frente a la iglesia, en Vigo, / bailaba la hermosa. / *Amor tengo!*
 En Vigo, frente a la iglesia, / bailaba la esbelta. / *Amor tengo!* // Bailaba
 la hermosa, / que nunca tuvo un amigo. / *Amor tengo!* // Bailaba la es-
 belta, / que nunca tuvo un amado. / *Amor tengo!* // Que nunca tuvo un

amigo, / salvo frente a la iglesia, en Vigo. / *Amor tengo!* // Que nunca tuvo un amado, / salvo en Vigo, frente a la iglesia. / *Amor tengo!*”⁴⁸

En esta *cantiga de amigo*, el paralelismo se realiza entre las estrofas 1-2, 3-4 y 5-6. Asimismo, hay paralelismo verbal y sintáctico. El leixaprén se verifica en las estrofas 1, 3 y 3, 5. Por su parte, el paralelismo semántico se reparte en las estrofas 1, 2, 3 y 4, 5, 6. La voz poética de todas las estrofas pertenece al poeta que se dirige a un público contemporáneo; y, la del estribillo, la voz de la doncella que habla a quien quiera escuchar. Las imágenes claves son: “no sagrado”, iglesia; “Vigo”, puerto gallego; “corpo velido”, la esbelta; o “delgado”, la hermosa; y “amigo”, amado. Un narrador se adentra en el mundo íntimo de una joven para revelar que ella nunca tuvo un amado sino salvo frente a la iglesia, en Vigo. La voz de la joven, en el estribillo, dice estar enamorada. El poeta y la doncella se dirigen a la sociedad. El atrio de la iglesia, lugar del suceso poético, era donde el pueblo se reunía para cantar y danzar en las fiestas patronales. Espacio sagrado público donde podían verse y, por ende, enamorarse las doncellas y los mancebos de la Galicia medieval. Vigo, por su parte, era el puerto de embarque de los jóvenes que iban a la guerra por mayo; y ámbito también de regreso antes del invierno: lugar de encuentros y desencuentros. La doncella, que nunca tuvo un amigo, se enamoró frente a la iglesia de Vigo, de un joven que, probablemente, se halla en la guerra.

⁴⁸ Margit Frenk Alatorre. *Lírica española del tipo popular*. pp. 42-43.

Digades, filha, mia filha velida



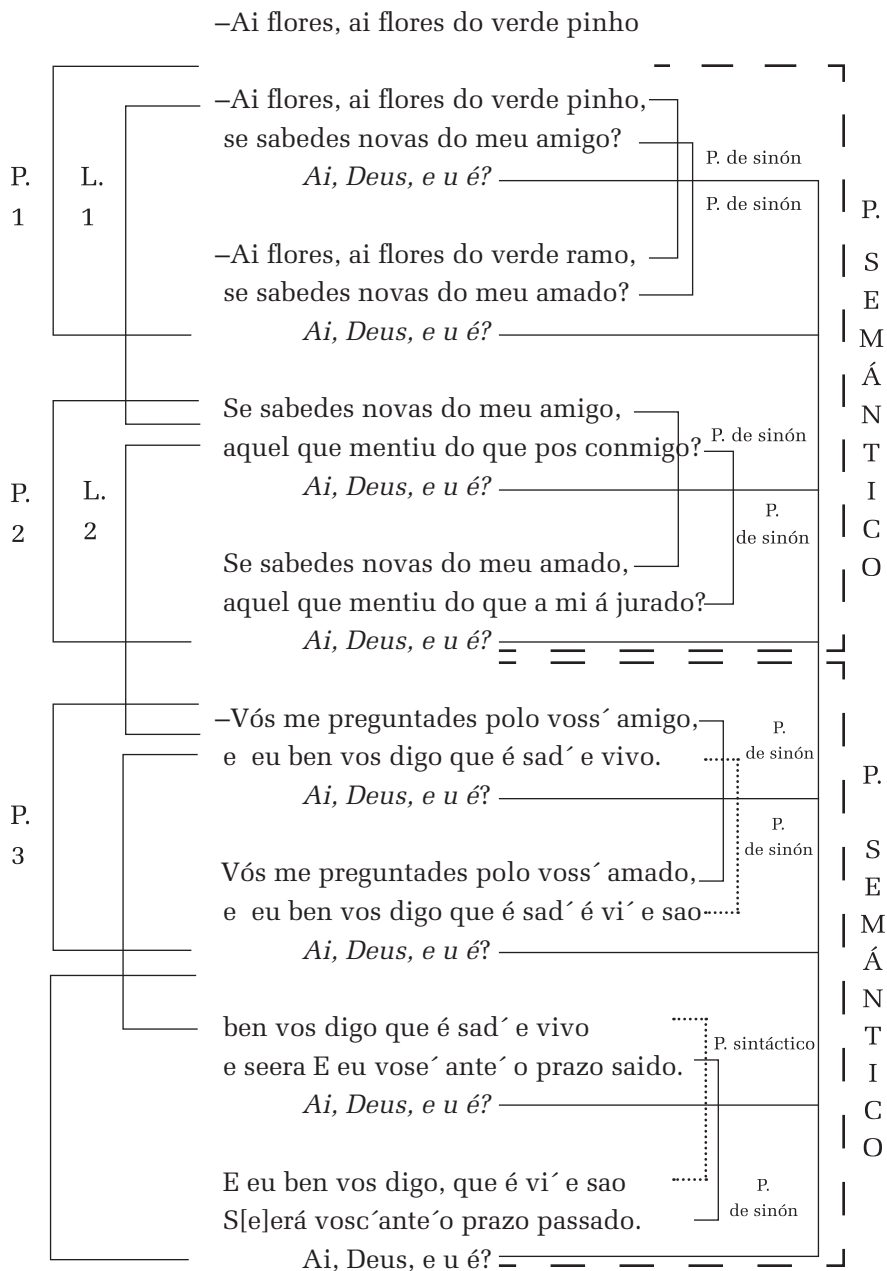
[Pero Meogo, Nunes, 419]

“-Dígame, hija, hija mía hermosa, / por qué tardaste en la fuente fría? / *Amores tengo.* // Dígame, hija, hija mía lozana, / por qué tardaste en la fría fuente? / *Amores tengo.* // -Tardé, madre mía, en la fuente fría: / [porque] los ciervos del monte el agua revolvían. / *Amores tengo.* - // Tardé, madre mía, en la fría fuente: / [porque] los ciervos del monte revolvían el agua. / *Amores tengo.* // -Mientes, hija mía, mientes por el

amigo: / nunca vi ciervo que revolviere el río. / *Amores tengo*. // Mientes, hija mía, mientes por el amado: / nunca vi ciervo que revolviere el [el agua] en lo alto. / *Amores tengo*.”⁴⁹

En esta cantiga de amigo, el paralelismo se efectúa entre las estrofas 1-2, 3-4 y 5-6. Asimismo, hay paralelismo verbal y sintáctico. El leixaprén se verifica entre las estrofas 1, 3 y 3, 5. El paralelismo semántico se da en dos partes: las estrofas 1, 2, 3 y 4, 5, 6. La voz poética de las estrofas 1, 2, 3 es la de una madre que se dirige a su hija; y de las estrofas 4, 5, 6 es la de la doncella que dialoga con la madre: el poema, por tanto, va dirigido a un público familiar femenino. La voz del estribillo es de la doncella. Las imágenes claves del poema son: “filha velida” o “louçana”, hija hermosa o lozana; “fontana fria”, fuente fría; “madre”; “cervos do monte”, ciervos del monte; y “auga”, agua. Una madre, interroga con dulzura a su hija de por qué tardó tanto en la fuente fría. Las doncellas traían el agua de los arroyos para uso doméstico. La fuente fría del bosque era el lugar solitario de encuentro de las jóvenes parejas. La voz de la joven, en el estribillo, expresa estar enamorada. La hija, con dulzura también, responde a la madre que tardó debido a que los ciervos enturbiaron el agua y debió esperar a que aclarara para recogerla. La madre, conocedora de su hija, le responde que miente porque los ciervos no enturbian el agua al beberla: su tardanza se debió al amigo.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 52.



[Rey Don Denis, Nunes, 19]

“–Ay flores, ay flores del verde pino, / sabéis nuevas de mi amigo? / Ay, Dios, ¿dónde estará? // Ay flores, ay flores del verde ramo, / sabéis nuevas de mi amado? / –Ay, Dios, ¿dónde estará? // Sabéis nuevas de mi amigo, / de aquel que no cumplió la promesa conmigo? / Ay, Dios, ¿dónde estará? // Sabéis nuevas de mi amado, / de aquel que no cumplió lo que a mí me había jurado? / Ay, Dios, ¿dónde estará? // –Me preguntáis por vuestro amigo, / y yo os digo que está sano y vivo. / Ay, Dios, ¿dónde estará? // Me preguntáis por vuestro amado, / y yo os digo que está vivo y sano. / Ay, Dios, ¿dónde estará? // Y yo os digo que está sano y vivo / y estará con vos antes del plazo cumplido. / Ay, Dios, ¿dónde estará? // Y yo os digo que está vivo y sano / y estará con vos antes de pasado el plazo. / Ay, Dios, ¿dónde estará?”⁵⁰

En esta cantiga de amigo, el paralelismo se realiza entre las estrofas 1-2, 3-4, 5-6, 7-8. Asimismo, hay paralelismo verbal y sintáctico. El leixaprén se verifica entre las estrofas 1, 3; 3, 5 y 5,7. El paralelismo semántico se reparte en las estrofas 1, 2, 3, 4 y 5, 6, 7, 8. La voz poética de las primeras cuatro estrofas pertenece a la doncella que se dirige a las “flores do verde pinho”; y de las cuatro últimas, una voz interior de la doncella que se dirige a ella misma. La voz de la del estribillo pertenece a la doncella y se dirige a Dios. Las imágenes claves de la *cantiga* son: “flores do verde pinho”, flores del verde pino; “novas”, noticias; y “amigo”, amado. Una doncella pregunta a las flores del verde pino sobre nuevas del amigo que juró regresar antes de vencer el plazo. Las flores y Dios como oyentes poéticos recalcan la soledad de la joven. Las flores también, como indicio primaveral, hacen notar la impaciencia de la doncella porque el amigo apenas se ha ido a la guerra para volver antes del invierno. Finalmente, Una voz interior responde a la muchacha que el amigo se halla vivo y sano y retornará cumplido el plazo, al final del otoño. En esta *cantiga* se destaca el perfil erótico del amigo: guerrero cumplidor de la promesa que debe volver victorioso y sano (sin lesiones graves) para poder casarse con la doncella y hacerla feliz.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 58-59.

2.2 La cantiga de amor

La *cantiga de amor* era una composición distinta a la *cantiga de amigo* que expresa la *saudade* amorosa de un caballero por su dama.⁵¹ Su estructura y contenido provienen de la poesía del *amor cortés*. La *cantiga de amor* adquiere de la *cansó* provenzal: la “maestría” trovadoresca; la voz devota y sumisa de la voz poética; la visión del *fin’amor*; la imagen de una dama altiva, indócil y esquiva rodeada de atributos morales y espirituales; el mensaje acuitado del poeta; la señora, dama o dueña como destinataria; y el trasfondo del ambiente cortesano medieval.

Sin embargo, para tener una idea cabal sobre la *cantiga de amor*, es necesario explicar algunos aspectos, tomados de Martín de Riquer,⁵² sobre la poesía provenzal de la cual este poema es subsidiario. Esta lírica fue creada por trovadores en lengua *provenzal* (*romans, lemosí o Lengua de’Oc*) entre los siglos XII y XIII y de la que se conocen 2.542 poemas de 350 poetas. Comprendió esta tradición regiones políticas, lingüísticas y culturales diferentes como Aquitania, Gascuña, Tolosa, Lemosín, Alvernia, Delfinado y Provenza.⁵³

Entre los términos y aspectos claves de este tipo de poesía tenemos:

a) Trovador “...aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto...” y cuyo arte de componer versos con melodía se llamaba *trobar*.⁵⁴

⁵¹ Benito Varela Jácome. Ob. cit., p. 16.

⁵² Martín de Riquer. “Introducción a la lectura de los trovadores”. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tercera edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel S. A., 1992. Tomo I. pp. 9-102. (Letras e Ideas)

⁵³ *Ibíd.*, pp. 9-11. En la página 10 de esta cita, Riquer informa sobre el área geográfica de las localidades de la poesía provenzal “...una vasta zona del mediodía de las Galias que se halla comprendida entre el Atlántico, al oeste; la frontera italiana, al este; el Macizo Central, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur...”

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 19.

b) La *cansó*, *chansón*, *chanson* o *canson*: poema de la poesía provenzal que debía tener entre cinco y siete coblas y una tornada.⁵⁵ “El tema central y casi exclusivo de la *cansó* trovadoresca es el amor, amor siempre de hombre a mujer, con ciertas condiciones y limitaciones, por lo general constantes, y con unas expresiones y léxico constantes...”⁵⁶

c) “Maestría”: en cuanto a este aspecto, Riquer señala: “...El trovador se ve precisado a ir creando simultáneamente las palabras y la tonada de la canción, y a sujetarla a leyes métricas y rítmicas inviolables y a esquemas estróficos fijos, en donde no se toleran ni libertades poéticas ni la más pequeña sobra de inhabilidad...”⁵⁷ Pero para adquirir tal destreza, aparte del ingenio y disposición natural para la composición poética, los trovadores debían poseer además una formación muy sólida en métrica, música y retórica. Debían ser diestros en el arte de versificar, en la elaboración del discurso poético y en la composición musical.⁵⁸

d) Poeta vasallo y la señora, dama o dueña: la poesía provenzal refleja la escala de la sociedad de su tiempo. El trovador –rey, señor feudal, caballero o siervo-, que se coloca siempre en escala inferior, canta de manera sumisa, devota y temerosa a la señora (esposa del rey o señor

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 49-53. Cobla: nombre de la estrofa de la *cansó* que no hay que confundir con la copla.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 79.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 70.

⁵⁸ “El trovador no puede improvisarse; para llegar a adquirir su técnica le son precisos una serie de estudios concretos y no asequibles con facilidad. La música, en primer lugar, exige para quien la compone una formación determinada que no pueden suplir la predisposición natural y el fino oído. Ello nos conduce a los centros culturales en los que, en la época de la poesía provenzal, se estudiaba, dentro del ciclo de enseñanzas superiores (el *quadrivium*), el arte de la composición musical. Las escuelas monásticas, tan brillantes a la sazón en el mediodía de las Galias, no tan sólo se preocupaban de la enseñanza teórica de la música, sino también de la composición de piezas de carácter litúrgico, de las que no pocas han llegado hasta nosotros. La educación musical de los trovadores, que en modo alguno puede ser superficial ni improvisada, como se desprende de las muestras conservadas, supone el paso por las escuelas. Pero hay más: la contextura de las letras de las poesías trovadorescas y gran número de recursos gramaticales y estilísticos que en ellas aparecen revelan de un modo indudable que los poetas que la compusieron tenían una sólida base retórica, que corresponden y encajan con los datos que poseemos sobre la enseñanza de la poética y del *ars bene dicendi* de su tiempo.” *Ibíd.*, p. 71.

feudal), dama (mujer noble), o dueña (servidora de la señora) que en el poema se idealiza por medio de una serie de virtudes espirituales y morales y cuyos atributos corporales quedan en un segundo plano.⁵⁹

e) El *fin'amor*, (*verai'amor*, *bon'amor*), según Martín de Riquer, proviene de la voz femenina *amor* en provenzal, y el adjetivo *finus* que designa la plata depurada de las monedas. Como el trovador vasallo o servidor debe “celebrar, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama” (*domina-domna*, esposa del *dominus-senber*), ha de hacer ese homenaje con amor cortés o *fin'amor*, es decir, con un amor depurado. Amor cortés que, fingido inicialmente, podría convertirse en amor verdadero, eso sí, perfectamente disimulado. Pero la señora es inaccesible por ser la esposa del señor feudal. Por eso, “...El trovador, pues, se ve precisado a acentuar dos aspectos. Por una parte ha de demostrar que el *fin'amor* ha acrecentado en él todos los valores y las virtudes de la cortesía, perfección moral y social que intentará alcanzar gracias a su empeño en hacerse merecedor del premio de la dama, que sólo estará dispuesta a otorgárselo si lo cree digno de ella. Por otra parte, el trovador se impone una especie de noviciado, calcado del religioso, pero aún más del que daba acceso a la caballería, que podrá llevarlo a un estado de enamorado perfecto.”⁶⁰

f) La cortesía: refiere al conjunto de virtudes (“lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres, etc.”) que debía tener el hombre del feudalismo para amar a su dama con *cortezía* (conducta y costumbres refinadas de los hombres de las cortes) y sin *vilania* (“rusticidad”).⁶¹

g) Corte (del latín medieval: *cohors*): designa “...la residencia señorial, el palacio, el tribunal que ejerce la justicia y el personal adscrito establemente al señor feudal. Los vasallos que vivían lejos de la corte tenían la obligación de asistir a las sesiones en ella convocadas por el

⁵⁹ “Si el poeta enamorado es el *om*, “vasallo”, la mujer cantada es la *domna*, la *domina*, señora en el más alto sentido feudal, palabra que ha dado en francés *dame*, de donde procede el castellano *dama*...” *Ibíd.*, p. 84.

⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 86-87.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 85.

señor (*facere curtes*)...”⁶² En este ambiente palaciego floreció la poesía de amor cortés.

Las *cantigas de amor* presentan, por lo general, la siguiente estructura: a) el elogio de la dama, idealizada por el poeta mediante la adjudicación de una serie de virtudes que la hacen bella moral y espiritualmente; b) el amor del poeta casi siempre lleno de temor porque le está prohibido acercarse y hablarle a la señora; c) la ocultación de la dama que, junto a su señor, adopta una actitud siempre altiva, esquiva e inalcanzable; d) y el amor no correspondido de la dama, del que sólo le queda al poeta, como premio de consolación, cantarlo con pasión resignada.

De igual manera, en las *cantigas de amor*, el pretendiente, para conquistar “la alta dignidad de amante poético de la dama, tiene que ascender los cuatro escalones del amor cortés.⁶³ Dichos escalones son: a) *fenhedor*, (“tímido”): “el enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama”; *pregador*, (“suplicante”): pero si ella lo consiente, infunde ánimos al poeta para que exprese su pasión; c) *entendedor*, (“emamorado tolerado”): “Si la dama le otorga dádivas o prendas de afecto (“cordón, centur’gan”) o le da dinero (“son aver”), asciende a [esta tercera] categoría”; d) y *drutz*, “amante”: “si la dama lo acepta en su lecho (“el colg ab se sotz cobertor”), se convierte en *drutz*”.⁶⁴ Aunque el amor platónico de la poesía de *amor cortés* es muy fuerte, hay en ésta alusiones sexuales abiertas y la unión con la dama, que parece concretarse en ocasiones, se encubre bajo el discurso fingido del trovador que guarda discreción para no colocar el honor de la señora en entredicho y para protegerse él también del señor feudal y de las calumnias de los aduladores cortesanos.⁶⁵ Pero, en las *cantigas de amor*, el poeta, por lo general, sólo logra la escala de *entendedor* sin llegar a ser aceptado por la señora: frente al desdén de la dama, a éste le queda sólo el llanto, la

⁶² Ídem.

⁶³ Pedro Salinas. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Primera edición en Biblioteca Breve de Bolsillo. Barcelona [España]: Seix Barral, abril de 1974. p. 27.

⁶⁴ Martín de Riquer. Ob. cit., pp. 90-91.

⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 93-94.

ceguera, la locura o la muerte. Sin embargo, cabe destacar que al poeta provenzal se le consideraba portavoz de la pasión amorosa y no protagonista de la misma, aunque muchas veces esto último suceda.⁶⁶

He aquí el análisis y la interpretación de una *cantiga de amor*:

Quer' eu en maneyra proeçal
 fazaer agora hun canta d' amor
 e querrey muyt'i loar mha sehnor,
 a que prez nen fremosura non fal,
 nen bondade, e mays vos direy en:
 tanto e fez Deus comprida de ben
 que mays que todas las do mundo val.

Ca mha senhor quiso Deus fazar tal
 quando a fez, que a fez sabedor
 de todo ben e de mui gran valor
 e con tod[o] est' é mui comunal,
 aly hu debe; er deu-lhi bon sen
 e des y non lhi fez pouco de ben,
 quando no quis que lh' outra foss' igual.

Ca en mha senhor quiso Deus fazar mal,
 mays pos hi prez e belda' e loor
 a falar mui ben e riir melhor
 que outra; des é leal
 muyt', e por esto non sey oje' eu quen
 possa compridamente no seu ben
 falar, ca no á, tra-lo seu ben, al.

“Quiero a la manera provenzal / componer un cantar de amor /
 para loar a mi señora, / a la que honor ni hermosura falta, / ni bondad,

⁶⁶ Pedro Salinas. Ob. cit., pp. 31-32.

más os diré: / de tal modo la hizo Dios cumplida de bien / que ella vale más que todas las del mundo. // Pues, a mi señora Dios la quiso hacer tal / que cuando la creó, la hizo sabedora / de todo bien y [poseedora] de muy gran valor / y con todo esto es muy sencilla, / allí donde debe, y le dio buen sentido, / y además no le hizo poco bien / cuando quiso que no hubiese otra igual. // Pues, en mi señora Dios nunca puso mal, / sino que colocó en ella estima, belleza y loor / de buen hablar y de reír mejor / que de otra igual y leal / no sé quien pueda cumplidamente / hablar, que no hay otra con su bien.”

La figura central de esta *cantiga de amor* es la señora. El poeta declara que cantará con maestría provenzal (es decir, con habilidad métrica, retórica y musical) para elogiar a su señora. La imagen central del poema es la dama, a la que el poeta rodea con una serie de atributos quedando idealizada ante el público cortesano. La señora es honorable, hermosa y bondadosa. Honorable porque a ella se debe pleitesía por ser esposa del señor feudal y huésped de la torre del honor en el castillo; hermosa, porque arroba con su presencia moral, espiritual y corporal; y bondadosa, porque asombra su caridad para con sus vasallos. La señora –continúa el poeta– la creó Dios sabia, virtuosa, sencilla y sin par a otra señora. Sabiduría que le ha sido dada por Dios; virtud (templanza, humildad, castidad, etc.) que, como gracia divina, adorna su alma y cuerpo; y sencillez porque su trato con los súbditos es espontáneo y sin afeites. Señora irreplicable que no tiene a otra que la iguale en ese dechado de virtudes muy suyo. Por ello, la señora carece de mal (pecado, defecto, fealdad, liviandad, grosería, etc.), merece aprecio por bella y loable, posee el don de la palabra y risa recatada. Belleza que para la época medieval, además de ser atrayente, debía ser útil y ética; don de la palabra que aludía al dominio del discurso retórico; y risa recatada que apuntaba a un humor provisto de medida. La voz poética, concluye, que no sabe quién podrá expresarse igual de otra señora. Desde una escala social inferior, el poeta alaba con devoción a su señora y la idealiza ante un auditorio cortesano.

2.3 La pastorela

La *pastorela*, procedente también de la poesía provenzal, constituye un poema híbrido entre la *cantiga de amigo* y la *cantiga de amor*. En la *pastorela*, un caballero y una hermosa pastora son los protagonistas de una historia de amor. El caballero, fungiendo de confidente o actor del suceso amoroso, se expresa por medio de la “maestría” de la poesía cortesana; y la pastora, enamorada de un amado ausente o del caballero mismo, exterioriza su erotismo corpóreo, rústico, sencillo y apasionado. Martín de Riquer sobre esta pieza lírica, expresa lo siguiente:

La *pastorela* es uno de los géneros poético medievales más delicados. [...] Su tema se reduce al encuentro, en pleno campo, entre un caballero —que frecuentemente relata el hecho en primera persona— y una pastora, que es requerida de amores por aquél. Tras un vivo diálogo, los resultados de esta escena suelen ser variados: la pastora puede acceder a las pretensiones haciéndose rogar a cambio de la promesa de una dádiva; puede, contrariamente, despachar de mal humor a su galanteador, incluso reclamando el auxilio de sus familiares, entregados por allí cerca a faenas agrícolas. La solución puede quedar indecisa tras un diálogo agudo y variado. La gracia de la *pastorela* estriba principalmente en el diálogo, unas veces elegante, otras veces popular, pero que tiende a contraponer dos estamentos sociales: el aristocrático, representado por el caballero, y el rústico, a cargo de la moza...⁶⁷

He aquí el análisis de una *pastorela*:

Oi oj' eu hua pastor cantar,
 du cavalgaua per hua ribeyra,
 e a pastor estaua [i] cenlheyra,
 e asconddi-me pola acuytar,
 e dizía muy ben este cantar:

⁶⁷ Martín de Riquer. Ob. cit., p. 63.

“So lo ramo verde frofido
 uodas fazen a meu amigo,
 [e] choran olhos d’amor”.

E a pastor parecía muy ben
 e choraba e estaua cantando:
 e eu muy passo fuy mh-achegando
 pola oir, e sol non faley rrem;
 e dizia este cantar muy ben:
 “¡Ay estorniho do auelanedo,
 cantades uós, e moyr[o] e eu pen[o],
 e d’ amores ey mal!”

E eu oi-a sospirar enton,
 e queiraua-a’, estando cono amores,
 e fazi’[u]a guirlanda de froles;
 des y choraba muy de coraçon
 e dizia este cantar enton:
 “¡Que coyta tan grande de sofrer!
 Amar amigu’ e non [o] ousar veer,
 e posarey so l’auelanal.”
 Poys que a guirlanda fez a pastor
 foy-se cantand’, indo-ss’en manselinho,
 e torney-m’ eu logo meu caminho,
 ca no a noiar óui sabor;
 e dizia este cantar ben a pastora:
 “Pella rribeyra di rryo cantando
 va la virgo d’ amor: quem amores
 á como dormirá, ay bella frof!”

“Oí a una pastora cantar, / cuando cabalgaba por una ribera, / y
 como la pastora estaba en soledad, / me escondí para escucharla, / y de-
 cía muy claro este cantar: / ‘Bajo el ramo verde y florido / bodas hacen a
 mi amigo, / [y] mis ojos lloran de amor.’ // La pastora era muy bella / y

sollozaba cuando cantaba; / despacio me fui acercando / para oírla bajo el follaje, / y decía este cantar hermoso: / ‘¡Ay estornino del avellano, / al cantar vos, muero y peno / de amores y males!’ // La oí suspirar entonces, / queriendo estar con sus amores / y [mientras] tejía una guirnalda de flores; / lloraba muy de corazón / y decía este cantar: / ‘¡Que pena tan grande he de sufrir! / amar al amigo y no poder verle / al descansar bajo el avellano.’ // Y en tanto que la guirnalda tejía la pastora / se fue cantando muy quedo, / y yo torné luego a mi camino, / para no hacerme notar; / y decía este cantar bello la pastora: ‘Por la ribera del río cantando / va la virgen de amor: quien amores / tiene cómo dormiré, ay bella flor!’”

En esta *pastorela*, la voz del caballero se manifiesta al modo de la poesía del *amor cortés*, y la voz pastora, al de las *cantigas de amigo*. El caballero, desde un espacio externo, introduce el suceso poético: el canto triste de una pastora solitaria en el bosque que él oyó sin querer cuando cabalgaba por la ribera del río. Luego, el caballero elogia a la pastora: era linda y su canto, precioso. Después, desarrolla el suceso: la pastora deseaba estar con su amigo que se casaba lejos de allí con otra doncella mientras ella tejía el tocado de flores que adornaría su cabeza como invitada a la boda, por eso sollozaba. Y concluye la voz del narrador: la vio alejarse y, como caballero, no osó importunarla. La pastora, por su parte, expresa desde su intimidad: al amado le celebran bodas en esa primavera y ella llora sin consuelo. Luego se dirige al *estornino* (pájaro de los bosques gallegos) diciéndole que al escuchar su canto ella desfallece de amor por el amigo. Y finaliza destacando la pena de amor que habrá de padecer al no poder ver más a solas al amigo en el bosque. En los dos últimos versos, el caballero, por un lado, informa que la joven enamorada va alejándose por la ribera del río; y, por el otro, profiere un lamento desgarrado dirigido a la pastora, aunque ella no lo puede oír: “... quien amores / tiene cómo dormiré, ay bella flor!” Por el caballero, un auditorio cortesano se entera de su encuentro con la pastora; y por la pastora, de lo que ocurre en su mundo interno.

2.4 Las cantigas de escarnio o “maldizer”

La lírica gallego-portuguesa debe, en gran medida, la creación de sus *cantigas de escarnio* o “*maldizer*” a la poesía burlesca provenzal. El género burlesco de la poesía provenzal fue el *sirventés* que, escrita por un sirviente, tomaba la estrofa y melodía de una canción preexistente. El *sirventés* tuvo cuatro modalidades: a) el *sirventés* moral que, con una actitud ética decidida, reprendía los vicios y daba preceptos para combatir las malas costumbres; b) el *sirventés* personal cuya sátira o sarcasmo se dirige a una persona odiada por el trovador, bien sea por bandería política o por malquerencia; c) el *sirventés* político, en el que el trovador es vocero de un señor feudal o de una posición política que defiende reprobando al bando contrario; d) y el *sirventés* literario, en el que los trovadores se critican entre sí.⁶⁸

Las *cantigas de escarnio* o “*maldizer*” eran poemas de burlas, a veces obscenos, que componían los poetas gallegos para condenar los vicios y las malas costumbres de la sociedad de su tiempo. El objetivo de esos “escarnios” era la parodia, la sátira y la crítica social: el poeta dirigía su ataque a otros poetas por su impericia, actitud plagiaría, fealdad, presencia desarrapada y conducta inmoral; porque entre ellos había ladrones, asesinos, etc.; a soldaderas (bailadoras que acompañaban a los juglares de pueblo en pueblo o de corte en corte) por su mala vida; a nobles venidos a menos; y a caballeros cobardes que no acudían a la guerra en mayo, por primavera. Estos poemas, no obstante, se diferenciaban de la poesía burlesca provenzal que se caracterizaba por ser más abstracta en sus contenidos, no atacaba al individuo pero sí al vicio que cuestionaba. Valera Jácome, sobre el tema, refiere:

Al lado de las cantigas de amor aparecen las llamadas de *escarnio* o de *maldizer*; son éstas parodias y sátiras desenfadadas que formarían un *Cancionero de Burlas* de trescientas noventa y ocho canciones. La poética fragmentaria del Colocci hace una separación inicial entre la cantiga de escarnio y la de *maldizer*. Filgueira Valverde cree ver en la primera

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 55-59.

una manifestación insincera, cortesana, más cercana a lo humorístico y más alejada de lo cómico, puesto que se trata de un despliegue de agudeza y una utilización del juego de palabras, del doble sentido. La cantiga de maldizer ofrece, en cambio, el aspecto de un género de cómica sinceridad. Como intención moralizadora nos ofrece un cuadro exacto de los sentimientos de la sociedad de entonces. Por sus versos desfilan tipos dibujados en sus rasgos grotescos: el juglar romero que se queda en Montpellier y llega contando maravillas de Ultramar; el enamorado que corteja a una dama tan guardada que jamás la ha visto hablar ni reír; el caballero que trae en verano e invierno zapatos dorados; el hidalgo que siente temor de las aves de mal agüero; el juez injusto, el nuevo rico, el sastre elevado a rango nobiliario, los recaudadores de impuestos, el médico y el sangrador. Los mismos juglares aparecen criticados en el Cancionero de Burlas, porque tocan mal la cítara, porque se mueren de hambre, presumen de trovadores o de hidalgos o roban los cantares de sus compañeros...⁶⁹

La estructura de las *cantigas de escarnio* es la siguiente: 1) La función narrativa es dominante y se combina, a veces, con la función lírica; 2) el receptor entra en contacto de golpe con la anécdota; 3) se nombra directamente a la persona que es objeto del escarnio; 4) figuran animales comparados con seres humanos; 5) los valores elevados tocan los bajos; 6) el léxico amplía su significado por medio del doble sentido, el retruécano, la anfibología y la ambigüedad; 7) la descripción de la mujer recalca las partes de su cuerpo y los rasgos de su vestido; 8) el paisaje, comunicado con términos lugareños, es urbano o rústico, sin la presencia de la naturaleza agreste o estilizada; 9) se usa el sarcasmo o ataque directo, mas no la ironía; 10) tienen carácter itinerante ya que el poeta viaja y al llegar a un poblado busca albergue; y 11) hay alusiones en estas *cantigas* a problemas jurídicos y morales. Hoy en día, sin embargo, se tiene mucha dificultad para comprender el sentido de muchos de esos escarnios porque se desconoce el ambiente social en que se generaron. A continuación el ejemplo de una *cantiga de escarnio*:

⁶⁹ Benito Valera Jácome. Ob. cit., pp. 16-17.

En muyto andando cheguey a logar,
 hu lealdade, nen mancha, nem sém,
 nen crezería non vejo preçar;
 nen pod´ om´ i de sehnor gaar rrem,
 se non loar quanto lh´ y vit fazer,
 e lousin[h]ar, e rem non lhi dizer,
 pero lhi veja o sal semear.

E quen aly com´ eu cheguey, chegar
 se[n] mentir, e non tener mal pot bem,
 quitar-ss a en, com´ eu vi min quitar,
 mays non come ss en vi quitar alguen
 (nen quen nen como non quero dezir);
 e vi ahur quen mentiral seer
 non quen nen pode, nen bon prez leixar.

Mentr´ aly foy, tal som[i]o vy, a son[h]ar,
 muytas vezes; e no sonho vi quen?
 Vi a bubela cerzeta filhar
 e a [a] bubel´ a crista que tem;
 e a cerzeta, o que quer dezir?
 ou com´ a pod´ a bubela prender?
 Este sonho quen-no pode soltar?

Vocabulario:

crezería: saber clérigo, cultura espiritual.

sehnor: señor feudal, amo del castillo.

sal semear: “sal sembrar”: hacer actos reprochables.

bubela y *cerzeta*: la bubilla y la cerzeta son aves cuya particularidad radica en que aquélla es más fuerte que ésta.

“[Después] de andar mucho llegué a un lugar / [donde] la lealtad, las buenas maneras, el juicio, / ni la cultura veo apreciado; / ni puede uno del señor ganar mucho / si no se le adula en cuanto de él ve y hace / [...], y

no le dice nada / aunque le vea sembrar sal. // El que allí llegase como [yo] llegué / sin mentir y no tener el mal por bien, / no puede estar ahí, como yo no estuve, / más veía a alguien que allí estaba / (de quien no quiero hablar) / que era sumamente mentiroso / y de quien no puedo buena loa cantar. // Mentir tal como allí se hace, y soñar / muchas veces en no ver en el sueño a ése? / Ví a la bubilla a la cerceta agarrar / y la bubilla de la cresta la tenía; / y la cerceta, ¿oh que puedo decir? / ¿cómo podré yo a la bubilla prender? / Este es el sueño que no podía dejar [de soñar].”

El poeta llega a un lugar de corrupción donde no se aprecian las virtudes, los modales ni la sabiduría sino el halago y la adulación a los poderosos. Testimonia éste que conoció a una persona, quizás de rango social elevado y muy conocido por el auditorio, que era mentiroso y del que no podría hacer alabanzas. El poeta, como contrapartida a esta realidad adversa, sueña con un mundo ideal donde el débil logre vencer al más fuerte (ejemplo de la bubilla y cerceta).

3 Importancia de las líricas mozárabe y gallego-portuguesa para la lírica castellana

La lírica mozárabe y la gallego-portuguesa han sido determinantes para la formación de la lírica castellana medieval. El eco de las *jarchas* con su amor intenso y desgarrado, y de las *cantigas de amigo* con su amor pletórico de *saudades*, resuena en los cantarcillos, las coplas, los villancicos y las letrillas compuestos en la Castilla de los siglos XIV y XVII. A continuación transcribo con un comentario breve algunos poemas populares de la España medieval contenidos en la *Lírica del tipo popular* de Margit Frenk Alatorre⁷⁰ en los que las *jarchas* y las *cantigas de amigo* tienen clara resonancia:

⁷⁰ Los poemas populares que transcribo a continuación en este apartado son tomados de la *Lírica del tipo popular* de Margit Frenk Alatorre. pp. 84, 92, 93, 94, 99, 104, 105 y 127.

Enviárame mi madre
 por agua a la fonte fría:
 vengo del amor ferida.
 [*Cancionero de Évora*, núm. 56]

Una doncella revela que la madre la envió a la “fuente fría” en busca de agua. Esta “fuente fría” o manantial situada en el bosque era, como lo vimos en una *cantiga de amigo* anterior, el lugar donde se veían las muchachas, que iban a buscar el agua para el consumo familiar, y sus enamorados. Sitio en el que se producía la mayor de las veces el primer flechazo de amor.

Que non dormiré sola, non,
 sola y sin amor.
 [*Cancionero classense*, núm. 223]

Una mujer expresa, con el erotismo pragmático que percibimos en la voz poética femenina de la *jarcha*, que no ha de dormir en soledad sino acompañada de su amado y colmada de amor.

Que muero, madre,
 con soledade.
 [*Cancionero de Peraza*, fol. 1]

Una doncella cuenta a su madre la *cuita* o pena de amor que siente por su amado ausente o, tal vez, el dolor que ella siente por estar sola y sin nadie a su lado.

A sombra de mis cabellos
 se adurmió:
 ¿si lo recordaré yo?
 [*Cancionero musical de palacio*, 360]

Una mujer narra con dulzura erótica que yació con su amado entregándole toda su belleza simbolizada en su cabellera. Escena amorosa que quedó grabada de manera indeleble en su memoria. Para los pueblos judíos y árabe, la hermosura de la mujer reside en sus cabellos. Belleza de la cabellera que la mujer oculta con un velo porque dicha hermosura sólo debe ser contemplada y disfrutada por el amado.

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
[*Cancionero musical de palacio*, 155]

Este poema popular trata un tópico común en la poesía europea medieval que fue también tema recurrente de las *albadas* gallego-portuguesas: el amanecer que rompe el encanto de la noche de los amantes marcando el final de su unión amorosa y abriendo, con su luz, la separación dolorosa.

Con amores, mi madre,
con amores me adormí.
[*Cancionero musical de palacio*, 335]

Una doncella confiesa a la madre que convivió con sus “amores”, es decir, con el amor de sus amores sin pensar en la sanción que ello le pudiera ocasionar.

Porque te besé, carillo,
me riñó mi madre a mí:
torna el beso que te di.
[*Cancionero sevillano*, fol. 283]

Una doncella cuenta a su amado la reprimenda que recibió de su mamá al ser descubierta besándolo a él. La joven con picardía erótica pide a su querido que le devuelva el beso para reparar esa acción atrevida.

¡Quedito, no me toquéis,
entrañas mías,
que tenéis las manos frías.
[B. N. M., ms. 4072, fol. 10]

Una mujer conmina eróticamente a su amado a que no toque sus partes íntimas. Negación expresa de la enamorada que, quizás, envuelve, dentro la compleja psicología femenina, una aceptación encubierta para entregarse a su amado.

Si la noche hace oscura,
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
[*Cancionero de Upsala*, núm. 14]

Una doncella insinúa a su amigo que la acompañe por una senda corta pero secreta debido a la noche. Camino solitario en el que posiblemente el amigo accederá a sus deseos de amor.

Las *jarchas*, asimismo, subsisten en el *cante jondo* y el *quejío* de los pueblos del sur de España y en las coplas populares que componen y cantan todavía en sus hogares las mujeres andaluzas.⁷¹ Por otra parte, las *cantigas de amor* y la poesía provenzal, influyeron también, de manera decisiva, en la producción de la poesía amorosa cortesana de la Castilla de los siglos XIV y XV. Álvaro Alonso al respecto refiere: “El amor es el motivo más frecuente en la poesía lírica castellana del Cuatrocientos, que hereda, de forma más o menos indirecta, la concepción desarrollada por los poetas provenzales a finales del siglo XI y comienzos del XII...”⁷²

Esa poesía amorosa cortesana se registra en el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Stúñiga*, el *Cancionero de Palacio*, el *Cancio-*

⁷¹ Juan Luis Alborg. Ob. cit., p. 95.

⁷² Álvaro Alonso. “Introducción”. En Álvaro Alonso [editor]: *Poesía de Cancionero*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 1995. p. 13. (Letras Hispánicas, 247)

nero de Herberay des Essarts, el *Cancionero el general* y el *Cancionero el Musical de Palacio*.⁷³ El primer *Cancionero*, como lo informa Pedro Salinas, representa la adaptación castellana de la poesía cortesana provenzal a través de la gallega:

Pero a mitad del siglo XV un judío de Baena ofrece al rey don Juan una compilación de “cantigas muy dulces e graciosamente sasonadas, de muchas e diversas artes”. El *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, aunque contenga poesía de otra especie, significa en buena parte la castellanización de la poesía cortesana provenzal.⁷⁴

La lírica mozárabe y la lírica gallego-portuguesa en su modalidad del “amor cortés” marcharon paralelas durante la Edad Media, a excepción de la *pastorela* que originó la *serranilla* cuatrocentista.⁷⁵ En el siglo de Oro, estas dos tradiciones amorosas confluyen en una sola amalgama que, bajo el espíritu de la lírica española moderna, cantan, por un lado, un amor de corte ideal y, por el otro, un amor de cariz erótico. Esta conjugación poética de tradiciones líricas disímiles se verifica en la obra poética de Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Lope de Vega y Luis de Góngora. Amor ideal y pragmático que también se halla en la lírica romántica de José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro; y en la obra poética de autores contemporáneos tales como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Miguel Hernández, entre otros.

⁷³ *Ibíd.*, pp. 9-12.

⁷⁴ Pedro Salinas. *Ob. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Álvaro Alonso. *Ob. cit.*, pp. 28-29.

Poema del Cid

1. El mester de juglaría. 2. El *Poema del Cid*: códice, texto, autor, auditorio, contexto, exégesis y rasgos esenciales del *Cantar*.

1 El mester de juglaría

Juglar procede del latín *iocularis* y significa lo que es alegre y burlón. En el siglo VI, la persona que divertía al rey y al pueblo se llamaba *jocularis* o *joculator*. En el siglo XIII, durante el reinado de Alfonso X el Sabio, juglar designaba al “poeta en lengua romance”.⁷⁶ Los juglares se ganaban la vida de pueblo en pueblo entreteniéndolo con sus artes escénicas, pregonando noticias y tañendo canciones. Cada juglar era versado en su oficio, así, el bufón se fingía loco para decir gracias sin decoro, el remedador imitaba el canto de los pájaros, el amaestrador adiestraba monos para el espectáculo, el titiritero divertía a la gente con sus mamarrachos, el saltimbanqui brincaba bancos, el acróbata hacía piruetas, el ilusionista era mago o nigromante y el malabarista mostraba ser hábil con los bolos y platillos. El tañedor tocaba la vihuela (de arco o plectro), la cítola, la cedra, la rota, el rabel, el salterio o el arpa. Los cantores líricos entonaban canciones de amor y los cantores de gestas narraban hazañas de héroes de un pasado reciente.⁷⁷

⁷⁶ Ramón Menéndez Pidal. Ob. cit., pp. 25-27.

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 67-85.

De los cantores de gestas de Castilla no se tienen noticias de sus nombres ni de sus obras, como si las hay de los cantores de amor y sus poemas. La existencia de esos cantares de gesta se infiere por los textos épicos que se encuentran refundidos en crónicas latinas y castellanas. En la *Chronica Gohorum*, escrita entre 860 y 930, y atribuida a San Isidoro, se encuentra refundido el poema de la hija del conde don Julián: primer relato épico, quizás de un juglar español. En la *Chronica Visigothorum*, redactada en Oviedo en 883 por orden de Alfonso III, hay referencias a la rebelión de Pelayo y a la batalla de Covadonga. Del siglo X, en la Crónica Najarense, la primera escrita en Castilla hacia 1160, se tiene la leyenda de Fernán González (932-970) y el relato de Sancha, la condesa traidora de su marido el conde Garci Fernández (970-935); poema que no debió de pasar de 500 versos. Los Infantes de Salas, que debió de contar con unos 1.500 versos, no lo registra crónica alguna, lo más probable es que sea también del siglo X por su contexto histórico. Del siglo XI, en la crónica de Alfonso el Sabio, están refundidos los relatos del Infante García, que debió de ser de unos 600 versos, y el de los hijos del rey Sancho de Navarra. En el Cantar de Zamora también hay huellas de narraciones épicas. Del siglo XII, refundido en *La Crónica de los veinte reyes*, está el *Poema del Cid* del que, a fines del siglo XVIII, se encontró una copia del siglo XIV. Estos poemas épicos eran de 500 o 600 versos a lo sumo y narraban, con rapidez, un suceso bien trabado y recargado de incidentes, desarrollado en espacio breve; revelando ello más influencia de la épica teutónica que de la francesa, cuyas obras eran más extensas.⁷⁸

2 *Poema del Cid*

2.1 Códice

El *Poema del Cid*, *Cantar de Mío Cid* o *Cantar del Cid* se conserva en un códice que consta de 74 hojas de pergamino rústico, quizás de cabra. Copia única del siglo XIV que se guarda hoy en la Biblioteca Nacio-

⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 323-330.

nal de Madrid; y cuyo contenido trascribe otro manuscrito perdido, que fuera copiado por un tal Per Abbat hacia 1207.⁷⁹ El *Cantar*, según Ramón Menéndez Pidal, debió ser compuesto alrededor del año 1140,⁸⁰ pero la crítica contemporánea data su creación a finales del siglo XII o principios del XIII.⁸¹ El código consta de 3.735 versos y carece de los folios primero y dos interiores. Los versos de estas hojas perdidas, Menéndez Pidal los suplió con el texto prosificado del *Poema* que aparece en la *Crónica de Veinte Reyes*. Tomás Antonio Sánchez publica por primera vez el *Cantar* en 1779 en el volumen I de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*.⁸²

2.2 Texto

El *Poema del Cid* narra el destierro de Castilla del caballero infanzón Rodrigo Díaz por orden de Alfonso VI. El Rey destierra al Cid porque los nobles castellanos lo acusaron de haberse apoderado de las *parias* del monarca⁸³ que recaudara en su incursión en Sevilla. Desde el destierro, el Cid emprende una campaña bélica en tierra de moros que culmina con la conquista de Valencia, recuperando así el héroe su honra guerrera. Después, refiere el *Cantar* la afrenta de los infantes de Carrión, sus esposas, y cómo el Campeador restaura también la honra de sus hijas por medio de un juicio convocado por el rey. Rodrigo Díaz de Vivar como personaje histórico (1043-1099) fue caballero de Sancho II de Castilla (1065-1072) y Alfonso VI de Castilla y de León (1065-1109) Alfonso VI desterró al Cid

⁷⁹ Alberto Montaner. “Prólogo”. En: *Cantar de Mío Cid*. Barcelona [España]: Crítica, 1993. pp. 3, 76-80 (Biblioteca Clásica, 1).

⁸⁰ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 54-55.

⁸¹ Ídem. Alberto Montaner. Ob. cit., pp. 3-12.

⁸² Juan Luis Alborg. Loc. cit. Para informarse sobre el hallazgo del código de copia única y su recorrido por diversas manos y archivos hasta llegar a ser propiedad de la Biblioteca Nacional de Madrid, véase: “Prólogo”, sección: “Historia del Texto”. Alberto Montaner en: Ob. cit., pp. 76-80.

⁸³ La quinta parte del botín de guerra correspondía al Rey.

en 1081 y en 1089.⁸⁴ Sin embargo, la figura del Campeador en el *Cantar*, casi un siglo después de su muerte, la presenta su autor, o sus autores, con

⁸⁴ Ramón Menéndez Pidal sobre el Cid histórico refiere: “...El rey Alfonso VI, durante los primeros años de su reinado, distinguió mucho a Rodrigo Díaz de Vivar, hasta el punto de casarlo con Jimena Díaz, hija del Conde de Oviedo, mujer de sangre real, pues era nieta de Reyes, prima hermana del Rey. Rodrigo fue enviado por Alfonso a cobrar las parias del Rey moro de Sevilla, y en esa excursión hubo de prender en Cabra al conde García Ordóñez y a otros nobles cristianos que, ayudando al rey de Granada, atacaron al moro tributario de Alfonso VI. Este, a poco, enojado por cierta incursión que Rodrigo hizo contra el reino musulmán de Toledo, desterró al héroe en el año de 1081.” [//] “El Cid se refugió en Zaragoza, al servicio del Rey moro, y sobre éste ejerció durante varios años una especie de protectorado. Entonces el Rey moro de Lérida estaba, a su vez, bajo el protectorado del Conde de Barcelona, Berenguer Ramón, el Fraticida, y ambos, con varios otros condes catalanes y los señores de Rosellón y Carcasona, sitiaron el castillo zaragozano de Almenar. El Cid les atacó y venció, y aun tuvo prisionero al Conde Barcelona con otros muchos caballeros, dejándoles después ir en libertad (1082). Venció también al rey Sancho Ramírez de Aragón, otro aliado del Rey de Lérida, y en el reino de éste devastó la comarca de Morella.” [//] “Entretanto, el rey Alfonso devolvió su gracia al desterrado, y en los años de 1087 y 1088 el Cid estuvo en el reino de Castilla y recibió donaciones reales. Pero en 1089, con motivo de la excursión de Alfonso al castillo de Aledo, en Murcia, a la cual no llegó a tiempo el Cid, fue éste de nuevo acusado por los envidiosos. El Rey ahora le confiscó heredades y riquezas, sin querer oír el juramento que en disculpa el Cid quería hacerle, y consintiendo sólo en dejar libres a la mujer e hijos del héroe, que había aprisionado cruelmente. El Cid entonces volvió a pelear contra el Rey de Lérida, corriendo las montañas de Morella, en las cuales aprisionó [por] segunda vez al Conde de Barcelona. De nuevo éste probó la generosidad de su vencedor, y trabó con él íntima amistad. Berenguer renunció al protectorado en tierra de moros, cuya defensa tan cara le costaba, y lo confió al Cid (1090-1091). Aún más: andando el tiempo, el sobrino de Berenguer, Ramón Berenguer III, llamado el Grande, Conde También de Barcelona, se casó con María, hija del Cid (h. 1098).” [//] “Seguro ya por esta parte, el Cid se dedicó a conquistar el litoral valenciano. Otra vez, a instancias de la Reina de Castilla, intentó congraciarse con Alfonso, auxiliando a éste en una incursión que hacía contra los almorávides en Andalucía, y otra vez el Rey se mostró receloso y airado (1091). El Cid tuvo que volverse a alejar de su Rey, y para vengarse de otro agravio, escogió la persona de su antiguo enemigo, el conde García Ordóñez. El Cid le desafió y saqueó su condado terriblemente, sin que el Conde se atreviese a pelear. Vuelto a sus conquistas, puso sitio a la ciudad de Valencia, la cual tomó en 1094.” [//] “El emperador de los almorávides, Yúsuf, que a partir del año 1090 venía apoderándose de la mayor parte de la España musulmana, intentó repetidas veces despojar al Cid de sus conquistas; pero sus ejércitos fueron dispersados o vencidos. El Cid afirmó aún más su dominio en las playas levantinas con la conquista de Almenara y Murviedro, en 1098, tanto, que restauró allí la antigua diócesis, haciendo que el Metropolitano de Toledo ordenase obispo de Valencia al clérigo francés don Jerónimo de Périgord.” [//] “Después de la muerte del Cid (1099), doña Jimena mantuvo a Valencia contra los ataques de los almorávides, casi por espacio de tres años; pero tuvo, al fin, que pedir auxilio a su primo el rey Alfonso, el cual acudió a socorrerla, llevándosela consigo a Castilla, juntamente con el cadáver de Rodrigo, e incendiando a Valencia antes de abandonarla (1102)...” Ramón Menéndez Pidal. En torno al Cid. Barcelona [España]: Editorial y Distribuidora Hispano Americana, E. D. H. A. S. A., 1963. pp. 11-12.

un enfoque más literario que histórico que perseguía, con propósitos propagandísticos, unos fines políticos que, para la época, ambicionaban los líderes del pueblo infanzón.⁸⁵

2.2.1 Argumento

Ramón Menéndez Pidal, desde el perfil humano del héroe, divide el argumento del *Cantar* en tres partes:⁸⁶

Cantar I, el destierro del Cid (hasta el verso 1.085):

El Cid abandona Vivar al ser desterrado. Entra en Burgos y sus habitantes rehúsan darle posada. Acampa en las afueras de Burgos y Martín Antolínez, un burgalés amigo, lo provee de víveres y le ayuda a obtener dinero. El Cid deja Burgos y se dirige al Monasterio de San Pedro de Cardeña. Allí instruye al Abad Sancho para que cuide de su esposa y sus hijas mientras dure su destierro. Martín Antolínez llega al convento y engruesa las mesnadas del Cid con sus hombres. Rodrigo Díaz se despide compungido de su familia y traspone la frontera. El Cid conquista Castejón, protectorado de Alfonso VI, y Alcocer. Tamín, rey de Sevilla, envía a Fáriz y a Galve para que reconquisten a Alcocer: el Cid los vence. Con parte del botín obtenido, Rodrigo Díaz de Vivar manda a Álvaro Fáñez de Minaya a Castilla para que cumpla el voto que el Campeador hiciera a Santa María, provea de dinero a su familia en Cardeña y entregue el primer regalo a Alfonso VI. El monarca perdona a Álvaro Fáñez y concede permiso para que sus súbditos se incorporen a las tropas del Campeador. El Cid, después de vender el castillo de Alcocer a los moros, se dirige Jalón abajo. Obtiene varios botines en su campaña por el Bajo Aragón. En el Pinar de Tévar, se enfrenta al Conde de Barcelona. Vence al noble, le despoja de sus riquezas, gana la espada *Colada* y, después de un cautiverio breve, lo libera.

⁸⁵ Alberto Montaner. Ob. cit., p. 3.

⁸⁶ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 57-58.

Cantar II, las bodas (hasta el verso 2.277)

Durante tres años, el Cid incursiona victorioso por Levante. Pone sitio a Valencia y, tras nueve meses de asedio, la conquista. Rodrigo Díaz se instala en la ciudad, reparte casas y tierras entre sus hombres y designa obispo. Minaya, en Carrión, presenta segunda dádiva del Cid al rey. El monarca deja que doña Jimena y sus hijas salgan de Castilla. Los triunfos y fortuna recién adquiridos por el Cid despiertan la envidia de Garcí Ordoñez y la codicia de los infantes de Carrión. El Cid recibe eufórico a su familia en Valencia y, desde la torre del Alcázar, muestra a doña Jimena y a sus hijas la heredad conquistada. En la primavera siguiente, Yúcef, rey de Marruecos, ataca a Valencia pero es repelido por el Cid que contrataca al moro y lo derrota. Con el botín ganado, Rodrigo Díaz prepara el tercer regalo para el rey Alfonso, destina el diezmo para el obispo Jerónimo y provee la dote para sus hijas. Álvar Fáñez y Pero Vermúdez entregan las *presentajas*⁸⁷ al monarca. Garcí Ordoñez y los nobles castellanos montan en cólera por el bienestar del Cid. Los infantes de Carrión piden al rey la mano de doña Elvira y doña Sol. Alfonso VI informa a la embajada cidiana que el Campeador obtendrá el perdón regio y solicita la mano de las hijas de Rodrigo Díaz para los infantes de Carrión. El Cid recibe alborozado la primera noticia y contrariado la segunda. Durante tres días, el Campeador se reúne con Alfonso VI a orillas del río Tajo: el rey perdona al Cid y éste, a su vez, rinde vasallaje al monarca. Hay agasajos y la boda se arregla. El Cid vuelve a Valencia, se celebran las nupcias y siguen dos años de felicidad.

Cantar III, la afrenta de Corpes (hasta el 3.735)

En el Alcázar de Valencia, Un león escapa de su jaula mientras el Cid duerme. Los infantes, llenos de miedo, se esconden. Rodrigo Díaz despierta y apacigua la fiera. Bucar, rey marroquí, ataca: el Cid lo vence y gana la espada *Tizón*. Los infantes de Carrión, por su parte, se acobardan durante la batalla. El Campeador reparte el botín y, sin saber la falta de

⁸⁷ Regalos.

coraje de sus yernos, elogia la valentía de éstos. Ellos, de ese halago, hacen una ofensa. Los infantes piden permiso al Cid para marchar a Carrión con sus esposas. El Campeador lo concede. Los infantes con sus esposas abandonan Valencia pero, en Corpes, maltratan a sus mujeres y, dándolas por muertas, las abandonan. Félez Muñoz rescata a doña Elvira y doña Sol, las lleva a San Esteban de Gormaz donde ellas al poco tiempo se recuperan. El Cid, al enterarse de la afrenta, demanda justicia al rey. Alfonso VI convoca las cortes a Toledo y el juicio se celebra en ese lugar. A los infantes se les obliga a devolver las espadas *Colada* y *Tizón* y a reponer en tierras la dote de sus esposas que ellos ya dilapidaron. Asur González acusa al Cid de ser un bastardo. El Campeador exige que la afrenta y la acusación de bastardía sean dirimidas por medio de un *riepto*. Los infantes de Navarra y de Aragón piden la mano de doña Elvira y doña Sol: la nueva boda con alegría se aprueba y el rey Alfonso disuelve las cortes. Pasado el tiempo fijado, se realizan los duelos en Carrión: Pero Vermúez derriba a Fernando González de su caballo dándose el infante por vencido; Martín Antolinez infiere una herida leve a Diego González y éste abandona el campo de lucha; Muño Gustioz con su lanza, finalmente, hiere de muerte a Asur González. El padre de los infantes, Gonzalo Ansúrez, suspende el combate y reconoce la victoria del Cid.

2.2.2 Lengua del *Cantar*

Es difícil conocer la evolución lingüística del *Poema* desde su composición oral hasta su escritura. Los arcaísmos del código de Per Abbat ubican al *Cantar* en las postrimerías del siglo XI y, sus neologismos, hacia finales del XII y principios del XIII. Entre el *Poema* oral y la copia de Per Abbat hubo de transcurrir casi una centuria en la cual su lengua debió de sufrir muchos cambios.

a) Métrica y rima

Lo primero que hay que destacar del *Cantar* es su métrica irregular con versos cuyos hemistiquios más frecuentes son de 7+7 sílabas, 6+7, 7+8, 6+8, 8+8, etc.; y su rima, asonantada.⁸⁸ Alberto Montaner sobre este aspecto precisa:

...el poema está compuesto de versos anonsilábicos o de medida variable, divididos por una pausa interna o cesura en dos hemistiquios, que oscilan entre tres y once sílabas, siendo los más frecuentes los de siete, ocho y seis sílabas en orden decreciente. En ambos hemistiquios rige la ley de Mussafia, según la cual las palabras esdrújulas en posición final cuentan como si el hemistiquio tuviese una sílaba menos y las agudas como si tuviese una sílaba más. No existe ninguna ley combinatoria para las diversas longitudes del hemistiquio, tan sólo la tendencia a compensar uno muy breve con otro más extenso...⁸⁹

Sobre el tema, Miguel Garci Gómez expone que el Poema se compuso bajo un módulo acústico, “un buen sson mesurado”, de versificación anisosilábica en el que el autor no contaba las sílabas.⁹⁰ El mencionado crítico cita a Tomás Navarro para ampliar la anterior aseveración:

... “Una recitación del Mío Cid, no influida por la preocupación del recuento de sílabas, sino guiada sencillamente por el equilibrio de los acentos del verso, debe evocar una imagen rítmica semejante a la que produciría en la fecha que el poema fue compuesto. Sus versos se organizan en cláusulas y períodos rítmicos... La desigualdad del número de sílabas entre unos y otros versos no fue obstáculo para la acompasada marcha de la recitación.

⁸⁸ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 73-74.

⁸⁹ Alberto Montaner. Ob. cit., pp. 35-36.

⁹⁰ Miguel Garci Gómez. “Mío Cid”. *Estudios de endocrítica*. Barcelona [España]: Editorial Planeta, 1975. pp. 51-52. (ensayos/planeta de lingüística y crítica literaria, 44)

Períodos de tres, cuatro o cinco sílabas resultaron con duración equivalente bajo la equilibrada regularidad de los tiempos marcados.”⁹¹

b) Frases y léxico

Los sucesos del *Poema* se narran a través de oraciones directas casi sin subdordinadas y sin enlaces que imprimen dinamismo y concisión a la gesta.⁹² “Se caracteriza Mío Cid por una acción rápida, en la que el autor hace patente su instinto artístico por lo esencial; son mínimas las disgresiones de puro ornato. El lenguaje parece ir derecho al grano; las ampliaciones literarias, muy numerosas, son de carácter persuasorio...”⁹³ En el *Cantar*, asimismo, predomina el léxico guerrero, jurídico, religioso, y económico de la época. La obra es, sobre todo, un canto político cuyas acciones bélicas están enmarcadas y reguladas por el derecho consuetudinario, las creencias religiosas y los intereses económicos de la España del medieval.

c) La ironía

Cuando el poder no permite a los vencidos o súbditos la réplica, protesta o disidencia directa, surge entonces la ironía: un lenguaje de ocultación y revelación que a través de un mensaje de sentido aparente comunica otro de sentido real que no llega a manifestar del todo su evidencia. En contraposición al discurso del poder, la ironía se articula como un discurso del oprimido que, de manera sutil, manifiesta un descontento personal o social. En el *Poema del Cid*, la ironía se realiza en dos planos: desde el Cid como vasallo ante su rey, y desde los moros

⁹¹ Tomás Navarro. *Métrica española*, Syracuse, 1956, pp. 34-35. Citado por Garcí Gómez. *Ibidem*, p. 53. Hay que señalar que la métrica a base de pies o “sílabas cuntadas” y la rima consonante llega a la península ibérica, por un lado, con la *cuaderna vía* (verso de 14 sílabas con dos hemistiquios de 7) del mester de clerecía en el siglo XIII; y, por el otro, con la poesía provenzal a finales del siglo XII.

⁹² Juan Luis Alborg. *Loc. cit.*

⁹³ Miguel Garcí Gómez. *Ob. cit.*, p. 44.

como vencidos ante el Campeador. Pero la ironía también la usa el poder para realzar su hegemonía ante el sometido.

Al ser desterrado injustamente el Cid, el narrador se pronuncia irónicamente (v. 20) en contra de Alfonso VI y a favor del Campeador:

—¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen señor!—

La ironía se manifiesta también en el júbilo falso que los moros de Castejón expresan al despedir al Cid que, además de haberlos vencido y despojado de sus riquezas, les ha vendido, para el colmo, el castillo que era de su propiedad:

Lo que dixo el Cid, a todos los otros plaz;
del castillo que prisieron todos ricos se parten.
Los moros e las moras, bendiziéndol'están.
(vv. 539-541)

Cuando el Cid persigue al derrotado Bucar, el Campeador propone amistad al rey moro para encubrir sus intenciones de ajusticiarlo. Bucar responde que no parará en su huida porque sabe los propósitos verdaderos de su perseguidor. La ironía del pasaje es cómica desde la óptica del vencedor y trágica desde el ángulo del vencido:

—¡Acá torna, Bucar! Venist d'allent mar
saludarnos hemos amos e tajaremos amistad-
Repuso Bucar al Cid: —¡Confonda Dios tal amistad!—
Espada tienes desnuda en mano e veot'aguijar,
Así como semeja, en mí la quieres ensayar;
mas si el cavallo non tropieça o comigo non caye,
no te juntarás comigo fata dentro en la mar.—
(vv. 2409-2416)

La ironía impregna numerosos episodios del *Cantar* (las arcas de arena, la prisión del Conde de Barcelona, el león suelto en palacio, etc.) y, desde sus diversas voces (el narrador, los moros, el Cid, Bucar,

etc.), cumple funciones, entre otras, de protesta velada, ardid para el engaño, odio sutil, descalificación tácita y demostración taimada de poderío. El lenguaje irónico de la obra es un elemento clave que hay que tomar muy en cuenta al momento de proceder a elucidarla.

2.2.3 Estructura

El *Poema* versa sobre el destierro del Cid y la restitución de su honra tanto política como familiar. Todos los personajes de la obra giran en torno a Rodrigo Díaz, siendo unos, sus adeptos; y otros, adversarios. Entre los adeptos al Cid figuran su familia: doña Jimena, doña Elvira y doña Sol; sus lugartenientes: Álvar Fáñez de Minaya, Martín Antolínez, Muño Gustioz, Pero Vermúez, Félez Muñoz, Jerónimo, Álvar Álvarez, Álvar Salvadórez y Galín García; sus amigos: el abad Sancho y el moro Abengalvón; y las mesnadas. Entre los adversarios del Campeador están los nobles: el Conde de Barcelona, Garci Ordóñez y los infantes de Carrión; y los moros: Tamín, Fáriz, Galve, Bucar y Yúcef. El rey Alfonso es el único personaje que, adverso primero al Cid, se coloca luego a su favor. El espacio del *Poema*, organizado por el viaje del héroe, se divide en ámbito del destierro: Vivar, Burgos, Cardeña, Medinaceli, San Esteban de Gormaz, Castejón, Alcocer, Levante, Valencia y el río Tajo; y ámbito de la afrenta: Valencia, Corpes, Toledo y Carrión. El tiempo del *Cantar* tiene un ritmo lento en el destierro (9 días), rápido en la acción bélica (unos cuatro años), y menos movido en las bodas, la afrenta, el juicio y duelo (más de 2 años) pero sin perder su cariz dinámico. La trama comprende un ciclo guerrero y un ciclo familiar. La narración es el recurso expresivo dominante que prepondera la acción del héroe como *leitmotiv* del relato. El Cid es el eje constructor del *Poema* y la razón de la historia, los personajes, el espacio, el tiempo y la trama. El Cid constituye el significado primero y último del relato porque sin él la fábula carecería de sentido. Si todos los elementos estructurales del *Cantar* se irradian desde el Cid y convergen en su figura, el narrador lo que desea es destacar ante el auditorio el rol ejemplarizador del héroe. Y el discurso que contiene un modelo pretende promocionarlo y enseñarlo

para persuadir a su público de la necesidad de interiorizarlo y asumirlo para obtener provecho del mismo.

El Cid como paradigma adquiere mayor claridad si observamos con detenimiento sus atributos de héroe. El Cid conoce su identidad: Rodrigo Díaz, origen: Vivar, y su destino: la honra. Identidad, origen y destino que el Cid enlaza de manera efectiva con su acción fructífera, nunca fallida. El Cid como héroe medieval ejerce dominio sobre las potencias del alma: sabe quien es (*entendimiento*), de donde viene y adonde va (*memoria*) y actúa con acierto (*voluntad*) para obtener la victoria en su viaje heroico. Modelo que, mirado a través del mundo íntimo del héroe, se edifica, según Alberto Montaner, desde la mesura traducida en ponderación, templanza y resignación. Mesura que se aprecia en el destierro (vv. 7-91) y en la afrenta (vv. 2826-2834). El Cid modera sus impulsos, pero esa mesura no menoscaba su vocación de acción y otorga, a esa aceptación de la adversidad, optimismo y esperanza: el héroe vence el exilio y la afrenta. La mesura es el principio que rige la batalla, el trato con los vencidos y la reparación judicial de la afrenta. La mesura del Campeador –continúa Montaner– conjuga dos facetas opuestas de la personalidad del héroe: la *fortitudo* y *sapientia*. La *fortitudo* es fuerza física, capacidad para el combate, aptitud para la acción y poder de caudillaje. La *sapientia*, en cambio, es conocimiento, sagacidad y astucia. Esta conducta sabia –concluye Montaner– se exterioriza en virtudes concretas como la lealtad al rey; la preocupación por sus parientes, vasallos y amigos; la maña durante el combate; la justicia en el reparto del botín; la valentía ante el enemigo; y la misericordia para con los vencidos. El Cid presenta una gran variedad de registros que hacen del héroe un personaje que se revela bajo una versatilidad incesante. Rodrigo Díaz de Vivar no es un caballero de hazañas sobrehumanas, un paladín contra los moros, ni mucho menos un cruzado medieval: el Cid integra un programa de vida guerrero-familiar que los infanzones de Extremadura de las postrimerías del siglo XII (frontera de la España cristiana con el al-Andalus), debían “admirar e imitar” para que ellos, al igual que el Campeador, pudieran mejorar su situación económica paupérrima por medio de hazañas bélicas, obtener

fueros, y sus líderes, además de lograr riqueza, pudieran también ascender a la nobleza.⁹⁴

2.3 Autor

El tema del autor del *Poema del Cid* lo vamos a tratar desde tres perspectivas: el autor histórico, el autor literario y el autor implícito.⁹⁵

Desde la perspectiva del autor histórico, la obra, según Ramón Menéndez Pidal,⁹⁶ tuvo dos autores desconocidos: el Juglar de San Esteban de Gormaz y el de Medinaceli por la descripción detallada de esos dos lugares en el texto. El juglar de San Esteban de Gormaz debió componer el *Cantar de Mío Cid* entre 1103 y 1109. A este juglar, cuya acción –más apegada a la realidad histórica– corre rápida y sin detalles, se le debe el plan general de la obra: el destierro del Cid, los esponsales; pero no las bodas de doña Elvira y doña Sol con los de Carrión, la devoción de la dote y las dos espadas sin la condena de los infantes, y las nupcias de las hijas del Cid con los infantes de Navarra y Aragón. El juglar de Medinaceli, en cambio, debió concluir el *Poema* hacia 1140, tal como lo legó Per Abbat, introduce anacronismos y acciones novelescas, aumenta la alevosía de los infantes, convierte los esponsales en bodas, hiperboliza la afrenta de Corpes, imprime énfasis dramático al juicio y al duelo y solemniza las nuevas bodas de las hijas del Cid.

Desde el autor literario, en cambio, Alberto Montaner sostiene que la composición del *Poema* se debió a un juglar por la estructura orgánica y compacta de la obra que carece, por cierto, de las fisuras propias de las

⁹⁴ Alberto Montaner. Ob. cit., 16-17.

⁹⁵ El autor es el creador del texto literario que se presenta, de manera textual, como *autor literario* y *autor implícito* y, en forma extra-textual, como *autor histórico*. El *autor literario* organiza artísticamente la obra literaria desde una tradición cultural, un género literario y una estructura literaria que se enmarca en un momento histórico. El *autor implícito* es aquel que deja plasmada sus opiniones, emociones e ideas sobre la historia o el contenido de la obra literaria. Y, finalmente, el *autor histórico* es el productor de la obra literaria captado desde su biografía y época.

⁹⁶ Juan Luis Alborg, Ob. cit., pp. 55-57. Ramón Menéndez Pidal. “Dos poetas del Cantar de Mío Cid”. *En torno al Cid*. pp. 107-162.

refundiciones. El *Cantar* presenta dos temas: el destierro y la afrenta. El destierro centra su acción en la honra política del Cid y la afrenta, en su honra familiar. El Cid recupera la honra política realizando una serie de hazañas guerreras que le retribuyen fama, riqueza y el perdón real. Rodrigo Díaz restaura después su honra familiar por medio de un juicio. La segunda parte de la obra tiene raigambre en la primera: el Cid, desde el principio, desea casar a sus hijas; los de Carrión, por codicia, se adelantan al Cid y piden al rey a doña Elvira y doña Sol en matrimonio. Ya casados, los infantes se muestran cobardes ante el león en palacio y en la batalla contra el rey Bucar. Ofendidos por las burlas de los hombres del Cid, los infantes afrentan a sus esposas. El Cid, resarcido en su honor político, es ahora ultrajado en su honor familiar: los enemigos de ayer en su destierro son los mismos que, confabulados con los de Carrión, mancillan a sus hijas. Hay una trabazón muy fuerte entre la primera y segunda parte que ordena un argumento sólido que sólo pudo ser organizado por un solo autor.⁹⁷ No obstante, la sola o varia autoría del *Poema* sigue siendo un problema sin solución. Efectivamente, las descripciones geográficas son abundantes desde el destierro hasta la campaña de Levante y, a medida que se acerca el Cid a Valencia, pierden sus detalles telúricos volviéndose el relato más vago y sin esa minuciosidad topográfica que presenta cuando éste transita por Medinaceli o por San Esteban de Gormaz. Por otra parte, la fábula del *Cantar* presenta una unidad sorprendente, aspecto éste ya observado por Menéndez Pidal, donde la primera parte se imbrica en la segunda y ésta carecería de sentido sin aquélla. ¿Tiene el *Cantar* uno o varios autores? Todavía no se sabe porque sobre el tema queda mucha agua por llover. Cuando escampe, y esperemos que sea pronto, veremos.

Por último, el narrador en tercera persona cuando cambia su voz a primera cualifica con emoción al héroe por medio de apelativos, epítetos y frases admirativas, descubriendo ello al autor implícito. Apelativos y epítetos que, curiosamente, una vez enunciados por personajes adeptos al Cid, los repite el narrador. Garcí Gómez es quien capta con acierto este aspecto:

⁹⁷ Alberto Montaner. Ob. cit., pp. 10, 30-31; 34 -35.

Este arte juglaresco de esconderse el narrador tras sus personajes se extiende más allá de la invocación y la presentación del estilo. Me limitaré a destacar el hecho de que las frases epítéticas, que caracterizan al Cid, las anuncia primero un personaje; después es cuando las emplea el narrador. Por ejemplo: en buen ora çinxienstes espada (41), en boca de la niña de nuef años; poco después en la del narrador: el que buen ora cinxo espada (58). Martín Antolínez se dirige al Cid: en buen ora fuestes nacido (71); más adelante diría de él el narrador: del que en buen ora nasco (202). Martín Antolínez: al Campeador contado (142); narrador: del Campeador contado (152). Doña Jimena es la primera en admirar la barba de su esposo: barba tan complida (268); después lo haría el narrador: [el de] la barba velida (274)...⁹⁸

El nombre frecuente del protagonista es “mío Cid”: señor en árabe al que el narrador con gran afecto rinde vasallaje. “Mío Cid” también es “el de Bibar”: de origen conocido (vv. 295, 550, etc.), “del que en buena ora nasco”: nacido enhorabuena, “el que buen ora cinxo espada”: guerrero en tiempo oportuno (vv. 58.78.507.559, etc.), y “el buen Campeador leal”; excelente batallador y súbdito fiel a su gente y al rey (v. 396). El narrador recalca su favoritismo por el héroe con oraciones admirativas tales como: “¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen señor!” (v. 20), cuando el Cid es desterrado; “Dios qué alegre fue el abbat don Sancho” (v. 243), cuando el Cid llega al monasterio de Cardeña; “¡Dios, qué bueno es el gozo por aquesta mañana! / Mío Cid e Albar Fáñez adelant aguijavan” (vv. 600-601), cuando el Cid conquista a Alcocer; y “Andava mío Cid sobre su buen caballo, / la cofia fronzida, ¡Dios cómmo es bien barbado!” (vv. 788-789), cuando el Cid va recuperando su honra en el decurso de la obra. El narrador con sus apelativos, epítetos y frases admirativas se implica en el *Cantar* parcializándose por el héroe. Autor implícito que subraya su simpatía por el Cid cuando, entre los bastidores del relato, al observar indefenso como los infantes de Carrión maltratan a doña Elvira y doña Sol en el robledal

⁹⁸ Garcí Gómez. Ob. cit., p. 47, cita nº 8.

de Corpes, levanta su voz suplicante para que Dios hiciera posible en ese momento aciago la presencia salvadora de Rodrigo Díaz:

¡Cuál ventura seríe esta, si ploguiesse al Criador,
que assomasse essora el Cid Campeador!
(vv. 2741-2742)

2.4 Auditorio

El auditorio del *Poema* se perfila cuando el narrador, una vez que el Cid hace ricos a sus hombres al vender el Castillo de Alcocer, se dirige de manera indirecta al público para hacer ver que lo mismo sucederá a quien sirva a “buen señor”:

Mío Cid Ruy Díaz a Alcocer es vendido.
¡Qué bien pagó a sus vasallos mismos!
A caballeros e a peones fechos los ha ricos,
en todos los sos fallariedes un mesquino:
qui a buen señor sirve siempre bive en delicio.
(vv. 846-849)
[*Cursivas nuestras*]

Riqueza que el narrador, después de la derrota del Conde de Barcelona, hace notar a sus oyentes que es de valor incalculable:

ido es el conde, torno's el de Bivar,
juntos' con sus mesnadas, conpeçolas de pagar
de la ganancia que an fecha, maravillosa e grand:
¡tan ricos son los nos que no saben que se an!
(vv. 1082-1085)
[*Cursivas nuestras*]

Francisco Rico,⁹⁹ por su parte, capta el auditorio del *Cantar* en la descripción que se hace sobre el banquete de bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión. En dicho banquete, en un salón con “tanta pórpolo e tanto xamed e tanto paño preciado” y “tan bien encortinado”, el juglar no resiste la tentación de ponerles los dientes largos a sus oyentes al expresar en el verso 2208:

¡Sabor abriedes de ser e de comer en el palacio!

La observación sería impertinente –explica Rico– si fuese dirigida a personas de condición social alta, pero resulta apropiada para un “auditorio de menos pelo”, al que el juglar invita para que con la fantasía comparta mesa y mantel con los contrayentes.

Asimismo, Francisco Rico percibe al auditorio cuando el juglar, en el verso 1170 y ss., pinta a una Valencia asediada, en la que hay escasez de alimentos y no hay manera de cómo remediar la hambruna:

¡Mala cueta es, señores, aver ningua de pan,
fijos e mugieres verlos murir de fanbre!
(vv. 1178-1179)

Este pasaje –señala Rico– todavía nos conmueve al caer en cuenta que los sufrimientos que llenan de piedad al narrador pertenecen al enemigo, que es, además, infiel. Sin embargo, el auditorio medieval del siglo XII debió estremecerse más al sentirse en el pellejo de los sitiados porque sabían “...más de cerca lo que era morir de hambre” [...] “El poeta no pretendía descubrirles nada nuevo, antes bien quería ponerlos a ellos mismos por testigos, inducirlos a contrastar el relato en su propia experiencia...”¹⁰⁰

El *Poema* se dirigió a los infanzones de fines del siglo XII a quienes el juglar, a través del ejemplo del Cid, invitó a la gesta contra los moros para

⁹⁹ Francisco Rico: Un canto de frontera: “La gesta de Mío Cid el de Bivar”. En: *Cantar de Mío Cid*. Barcelona [España]: Crítica, 1993. p XI. (Biblioteca Clásica, 1)

¹⁰⁰ Ídem.

lograr riquezas. Obra destinada a un público que, además de pobre, estaba curtido en la adversidad por vivir en carne propia los sinsabores de la guerra.

2.5 Contexto

El contexto político domina en el *Cantar*; y los demás contextos (religioso, jurídico, económico, familiar y social), están en función del mismo. En cuanto al contexto político, la obra, cuyo fondo es la querrela entre moros y cristianos, revela, en realidad, la rivalidad entre los infanzones de Extremadura y los nobles de la Castilla del siglo XII:

...En el *Cantar* castellano el héroe aparece revestido de elevación moral y de imponente medida; la lucha de dos pueblos y dos religiones se consume con la mayor energía y tolerancia; trátase además un conflicto social que refleja las aspiraciones democráticas [?] de Castilla, el choque de dos clases, una envanecida tranquilamente en el poder y otra recia y firme en sus conquistas, que de ser una banda de malcalzados se eleva hasta honrar a los reyes con su parentesco...¹⁰¹

Los infanzones eran los caballeros que defendían la móvil frontera castellano-árabe llamada Extremadura, e integraban también las tropas que guerreaban en el al-Andalus. Caballeros que reclamaron de la realeza, como pago a sus servicios bélicos, los mismos privilegios de la nobleza. Los nobles, por su parte, con linaje pero sin proezas guerreras, se opusieron tenazmente a las pretensiones de ascenso social de los infanzones. El *Cantar* trasluce una época en la que los reyes de la Castilla fortalecen su poder sobre los señores feudales gracias a la clase emergente de los infanzones. Se descubre con ello una sociedad guerrera cuyas tropas, las mesnadas, las integraban parientes, amigos y vasallos de un señor feudal o caballero. Las estrategias de esas mesnadas eran la correría, la batalla campal y el asedio al enemigo. La correría era una incursión sencilla o trifulca para despojar al enemigo de sus bienes. Para la batalla, la tropa se dividía en una zaga que

¹⁰¹ Ramón Menéndez Pidal. *En torno al Poema del Cid*. P. 47.

peleaba en la retaguardia; y en una *algara* que luchaba en el frente. También se usaba la *tornada* o vuelta abrupta para afrontar al enemigo después que se fingía huir. La tropa se dividía en la infantería (peones), la caballería y la artillería, poco desarrollada para la época. El asedio consistía en sitiar una ciudad o fortaleza cortándole el suministro de alimentos e impidiendo que las tropas amigas ayudasen a los sitiados. Las armas de los caballeros se ceñían a la lanza, la espada y el escudo.¹⁰² En cuanto al aspecto religioso del *Poema* –como lo deja ver la plegaria del Cid ante el destierro, las invocaciones antes de cada batalla, la oración de doña Jimena, el sueño con el arcángel y el voto a Santa María–, éste se encuentra en función de la recuperación de la honra política del héroe: nada indica que el Cid fuera un cruzado con intenciones de expandir el cristianismo en tierra de infieles, sino un caballero cristiano que persigue, sobre todo, su ascenso social y económico. Por otro lado, una vez ganada Valencia, el Cid nombra obispo a Jerónimo, un clérigo de sus mesnadas; indicando ello que la Iglesia de Castilla se supeditaba al poder político. No obstante tal dependencia, la reclusión de doña Jimena y de sus hijas en el monasterio de Cardeña revela, asimismo, que los templos y claustros medievales servían de refugio seguro para aquellos caídos en desgracia ante el rey. En cuanto al contexto jurídico, en el *Cantar*, la ley está depositada en las manos del rey quien tiene poder para convocar las cortes, arbitrar y dictar sentencia en pleitos judiciales. La ley –emanada de decisiones reales, las costumbres y los *fueros*¹⁰³– regulaba el reparto del botín, las relaciones entre rey y sus súbditos (nobles, caballeros y siervos), el matrimonio y los nexos familiares. Sin el marco jurídico castellano medieval no se pueden comprender los episodios del destierro, las arcas de arena, el perdón real, las bodas, la afrenta, el duelo, etc. En cuanto al contexto económico, el *Poema del Cid* contempla, por un lado, una economía castellana tributaria y guerrera: los moros pagaban impuestos por la protección que les ofrecía el rey de Castilla y, en caso de no estar bajo ese “protectorado”, se les arrebatában sus riquezas al

¹⁰² *Ibíd.*, pp. 56-58.

¹⁰³ El fuero era un privilegio legal que el rey concedía a sus súbditos como premio a sus servicios guerreros. Este privilegio consistía por lo general en la exoneración de tributos reales.

ser vencidos en la batalla; y, por el otro, una economía agrícola, pecuaria y artesanal del al-Andalus: los moros cultivaban la tierra, pastoreaban sus ganados y poseían inmuebles, oro, sedas, caballos, etc. En cuanto al contexto familiar, el *Cantar* refleja una sociedad patriarcal en que familia, amigos y siervos estaban sujetos al rey, señor feudal o caballero, quienes asumían el papel de *pater familiae* para con sus vasallos:

...El Poema nos presenta la familia animada de un amplio y robusto espíritu de solidaridad, que agrupaba a hijos, sobrinos, primos y parientes más lejanos, todos concordes en el pensamiento y en la acción, auxiliándose con el consejo y con el brazo a soportar las dificultades de la vida, y sobre todo, a vengar cualquiera ofensa, que todos miran como propia. En el fondo, como figura pálida de idealidad, aparece la mujer; no habla sino para venerar al marido o al padre y agradecerle la protección que recibe...¹⁰⁴

Y, finalmente, en cuanto al contexto social del *Poema*, sus clases sociales se ordenan de forma piramidal. En la cúspide estaba el rey; seguían los *ricos omnes*: condes y señores feudales que integraban las cortes; después venían los *fijos dalgo*: infanzones o caballeros que cñieron la espada por rito religioso como el Campeador; los *burqueses*: mercaderes y prestamistas; y, por último, los siervos de la gleba.¹⁰⁵ Clases sociales no permeables entre sí. Pero, en el *Cantar* se produce un “descenso social” cuando los infantes de Carrión se casan con “las hijas del infanzón de Vivar” y, un “ascenso social” cuando ellas, una vez que fueron repudiadas de manera indigna por sus maridos, son pedidas en matrimonio por los infantes de Navarra y Aragón para que el linaje del Cid emparente para siempre con los reyes de España.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 55.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pp. 53-54.

2.6 Exégesis

Desde el aspecto humano, Menéndez Pidal divide el *Poema del Cid* en el destierro, las bodas y afrenta de Corpes. Hoy, sin obviar estos tres hitos esenciales, se ha optado por analizar cada episodio del *Cantar*, eso sí, todos ellos siempre en función del texto global. A continuación, vamos a examinar los episodios del destierro, las arcas de arena, la oración de doña Jimena, el conde de Barcelona, los tres regalos al rey Alfonso VI, la afrenta de Corpes y el juicio.

Sin embargo, antes de entrar en materia, hay que abordar el problema del inicio del *Cantar*. Menéndez Pidal, ante la primera hoja faltante del códice, pensó que unos 50 versos se habrían perdido y los suplió con el texto inicial de la *Crónica de los veinte reyes* donde el Cid informa a sus mesnadas cómo Alfonso lo destierra de Castilla. Sin embargo, Menéndez Pidal pensaba que esos 50 versos, además de la orden del destierro, contenían la recaudación tributaria del Cid en Sevilla, la lucha del rey de Granada y de Garci Ordóñez contra el rey sevillano, la deshonor del conde castellano y la acusación contra el Cid.¹⁰⁶ Por su parte, Garci Gómez expone que el *Poema* comienza *in medias res* tal como se encuentra en la copia única.¹⁰⁷ Montaner acepta la tesis de Me-

¹⁰⁶ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 54-55. Cf. también la cita siguiente.

¹⁰⁷ “El “altísimo poeta” consiguió darnos unos primeros versos muy bien trabajados estilísticamente o, mejor, retóricamente: acumulación, enumeración, intensificación polisindética. Así da comienzo el prólogo de *Mío Cid I*.” [//] “Enseñaba la retórica que la función del prólogo era preparar al público y suscitar en él el debido interés por el asunto de la obra. En el prólogo no se habría de agotar la materia: sólo darla a gustar. Se distinguían dos tipos de prólogos: aquel en que se pedía directamente la atención del público, y otro en que se trataba de captar su simpatía y merecer su benevolencia mediante artificios de insinuación, mediante recursos que influyesen en su ánimo y lo predispusiera inconscientemente. Este segundo tipo se conocía como *insinuatío* y se juzgaba, naturalmente, muy apropiado para la composición literaria. El prólogo de *Mío Cid I* es prólogo insinuatorio.” [//] “El verso inicial es un acierto dentro de este tipo de prólogo; es una oración subordinada, de gerundio *-lorando-*, introducida con caso oblicuo *-De los ojos-*. De esta forma se suma *Mío Cid I* a otras grandes obras de la literatura universal que comienzan con casos oblicuos: la *Eneida* (“Arma Virumque cano...”), la *Divina Comedia* (“Nel mezo del cammin...”) [...] “Los comienzos de este tipo ayudan a despertar la atención, a avivar la curiosidad, que en *Mío Cid I* se mantiene en tensión hasta el verso 6, donde, por fin, se identificaría al sujeto.” Miguel Garci Gómez. Ob. cit., p. 45.

néndez Pidal pero asevera que la hoja perdida debió de ser menor de 50 versos, en los que sólo se refería la orden de destierro sin mencionar la colecta de las parias en Sevilla, la deshonra de Garci Ordóñez y la acusación al Cid.¹⁰⁸

2.6.1 El destierro (vv. 1-64):

El *Cantar* se inicia con el texto interpolado por Menéndez Pidal que informa sobre la orden de destierro del rey. Sus parientes, vasallos y amigos ofrecen lealtad al Cid en su desgracia. Luego, Rodrigo Díaz abandona a Vivar y se dispone a entrar a Burgos:

De sos ojos tan fuertemiente llorando,
tornava la cabeça e etávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías sin pieles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.

¹⁰⁸ “No es seguro que los versos perdidos llegasen a cincuenta puesto que, aunque el manuscrito es muy sobrio en la ornamentación, es posible que el primer verso llevara una capital de mayor tamaño y comenzase a dos tercios o a la mitad de la altura de la página (Smith, 1986:11). En todo caso, está claro que el folio perdido no estaba en blanco y que” [...] “el actual primer verso iba precedido por otros, como demuestran tanto la facilidad con que se extraen los versos embebidos en las crónicas como la presencia del pronombre *los* del verso 2, que exige necesariamente un antecedente, que proporciona la línea 17 del pasaje cronístico...” [//] “En cuanto al contenido de la parte perdida, M. Pidal 1019-1024 supuso que, aunque de forma concisa, el *Cantar* refería la expedición tributaria del Cid a la taifa de Sevilla, protectorado de Alfonso VI, y la batalla con el rey de Granada y con Garci Ordóñez, aliados contra el rey sevillano. Esta lucha concluye con el cautiverio y deshonra del conde castellano (cf. vv. 3287-3289), lo que mueve a éste y a otros nobles a calumniar al Cid ante el rey Alfonso, quien da crédito a las acusaciones y ordena el destierro del Campeador (cf. vv. 9, 21-30 y 267)...” [//] “Esta hipótesis se basa en la conjugación de los datos que ofrece posteriormente el mismo *Cantar* y los dos capítulos que en las crónicas anteceden a que aquí se ha reproducido. Sin embargo, tales capítulos están basados en HR [*Historia Rodereci*] y no exponen la causa aducida en el propio *Cantar* para el destierro: la acusación al Cid de haberse quedado con parte de los tributos recaudados en Sevilla.” [...] “La opinión que hoy resulta más fundada es que el texto comienza *in medias res*, es decir que el *Cantar*, presentando la trama ya avanzada, se abría con la orden del destierro, y después, mediante los versos ya aludidos, iba poniendo en antecedentes al auditorio, el cual, por otra parte, conocería ya, por la tradición, algunos datos básicos sobre el Cid...” Alberto Montaner. En: Ob. cit., pp. 377-378.

Sospiró mio Cid, ca mucho avrié grandes cuidados,
 fabló mio Cid, bien e tan mesurado:
 –¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
 ¡Esto me an buelto mios enemigos malos!–
 (vv. 1-9)

El narrador ofrece una estampa patética: el héroe es presa de una fuerte congoja. En la Edad Media, la expresión ‘llorar’ aludía al sufrimiento interior que soportaba una persona en silencio; pero, ‘llorar de los ojos’ indicaba una pena insoportable que se exteriorizaba por medio de las lágrimas. Alberto Montaner, sobre este pasaje inicial, comenta: “...El Cid se aleja de Vivar camino de Burgos y, antes de decidirse por completo a partir, contempla entristecido la casa que abandona en total desolación, enumerando los objetos de los que queda vacía [perchas, pieles, mantos, halcones y Azores], lo que acentúa el dolor de la partida y atrae sobre el héroe la simpatía del público...”¹⁰⁹ Cabe recordar que el destierro, en la España medieval, era un castigo que hacía perder las “heredades y riquezas” del desterrado. Nadie podía socorrer al desterrado que tenía que dirigirse a territorio enemigo quedando expuesto a caer prisionero, ser pasado por las armas o, si corría con mejor suerte, colocarse al servicio de un rey extranjero. Las prerrogativas de las que gozaban los nobles y caballeros (heredad, riqueza, solidaridad y protección) se le quitaban al desterrado que se transformaba en indigente, solitario e indefenso.

Una vez recibida la orden, el Cid deja Vivar y se dispone a entrar en Burgos pero “... en el trayecto observan los augurios contrapuestos de las cornejas...”:¹¹⁰

Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas.
 A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra
 e entrando a Burgos oviéronla siniestra.
 (vv. 10-12)

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 103.

¹¹⁰ *Ídem.*

Augurios que hacen estremecerse al Cid y exclamar con amarga ironía:

Meció mio Cid los ombros e engrameó la tiesta:
 –¡Albricia, Álbar Fánez, ca echados somos de tierra!–
 (vv. 10-14)
 [*Cursivas nuestras*]

“Albricia”, regalo dado por una buena noticia. El Cid expresa a Minaya, en cambio, que el “regalo” que ha recibido del rey por sus servicios es el destierro.¹¹¹

El Cid entra a Burgos y monta en cólera al no ser recibido en la posada. Ira que logra aplacar una niña de nueve años. Garci Gómez sobre este episodio con agudeza expresa:

El Cid tiene que acampar fuera de las murallas de la ciudad, extramuros; del centro del poder es desplazado a la periferia. Allí es cuando entra en escena Martín Antolínez, el “burgalés complido”.

...Todos hemos sabido admirar la belleza del pasaje; consciente o inconscientemente se ha adueñado de nosotros un motivo dominante en el engranaje de la obra: la concordia de elementos dísonos. En el episodio se patentiza el trueque de papeles en la severidad de la niña, en el anonadamiento del guerrero. El valiente Campeador se doblega ante la tierna niña; ésta, como ducho estratega, dicta al soldado el plan de conducta.¹¹² [Y continúa Garci Gómez:]... el episodio es la escenificación de la severidad y la ternura; por debajo de ese patetismo, no obstante, fluye una intención de resolver [...] el conflicto moral entre seguir la vía más provechosa u obrar honestamente. Lo honesto, lo cristiano, hubiera sido dar posada al peregrino [...]; lo práctico, lo provechoso, fue obedecer al monarca. Los burgaleses, indicaba la

¹¹¹ Miguel Garci Gómez dedica a esta frase todo un capítulo aunque dándole a la misma una interpretación diversa a la que aquí se expone. Ob. cit., pp. 54-61.

¹¹² *Ibíd.*, p. 78.

niña, habrían hospedado con gusto al buen vasallo, de no haber sido por la prohibición real...¹¹³

2.6.2 Las arcas de arena (vv. 78-212):¹¹⁴

El Cid no lleva oro ni plata pero promete a Martín Antolínez doble paga por auxiliarlo sin temer a la sanción del rey. Debido a esa indignancia que le embarga, el Campeador, muy a su pesar, decide llenar dos arcas con arena y fingirlas repletas de oro para defraudar a dos prestamistas. Pide a su amigo Martín Antolínez que vaya por Rachel y Vidas y los traiga a su presencia, de noche, sin que nadie los vea. El burgalés fue a la ciudad a buscar a los prestamistas; encontrándolos muy atareados, contando sus bienes y ganancias. Después de saludarlos con ironía efusiva y amigable (“—¿Ó sodes, Rachel e Vidas, los mios amigos caros?”), los aparta para hablarles en secreto. Martín Antolínez dice a Rachel y Vidas que serán ricos si se involucran en un negocio donde se encuentran en juego las parias que el Cid ha retenido:

El Campeador por las parias fue entrado,
grandes averes priso e mucho sobejanos;
retovo d’ellos cuanto fue algo,
por én vino a aquesto por que fue acusado.
(vv. 109-112)

De esas parias —continúa refiriendo Antolínez a los dos prestamistas— el Cid tiene dos arcas repletas de oro fino que no se las puede llevar consigo porque sería descubierto. Quedarán empeñadas si se comprometen a no registrarlas en el plazo de un año. Los prestamistas, apartándose

¹¹³ *Ibíd.*, p. 79. Para tener una idea cabal sobre este pasaje confróntese de esta obra las páginas 78-84.

¹¹⁴ Para analizar este pasaje tomo información de las notas a pie de página 78-212 y de las “Notas complementarias” de los versos 79, 87, 89, 92-93, 95, 98 y 109 de Alberto Montaner. *Ob. cit.*, pp. 109-116, 405- 417; y de Miguel Garci Gómez: ““—¿O sodes, Rachel e Vidas, los mios amigos caros?(103)””. *Ob. cit.*, pp. 85-112.

del burgalés, parlamentan en privado y deciden después entrar en el negocio y quedarse con las arcas. Preguntan enseguida al emisario del Cid qué han de ganar por el resguardo. Martín Antolínez responde: el Campeador les retribuirá con pago conveniente y, mientras tanto, pedirá 600 marcos como empeño para poder sufragar los gastos de sus hombres. Pero los prestamistas quieren “prender” primero las arcas y luego dar el dinero que han acordado. Martín Antolínez y los prestamistas salen de Burgos cruzando a nado el río Arlanzón para evitar ser vistos. Rachel y Vidas entran a la tienda del Campeador, le besan la mano y cierran el trato. El Cid les recuerda que si registran las arcas antes del plazo previsto, cometerán perjurio y no se le pagarán los intereses fijados. Rachel y Vidas cargan con prestancia las arcas sin poder ocultar su alegría:

Al cargar las arcas veriedes gozo tanto,
no la podién poner en somo maguer eran esforçados,
grádanse Rachel y Vidas con averes monedados,
ca mientras visquiessen refechos eran amos.
(vv. 170-173)

Antes de marchar, los prestamistas desean buena suerte al Cid en tierra de moros. Piden al Cid, además, una piel bermeja de regalo cuando éste regrese. El Cid acepta el pedido pero en caso de no poderse lo traer, les expresa, que tomen el valor de la piel del oro de las arcas. Ya en casa de Rachel y Vidas, Martín Antolínez, por el empeño de las arcas, recibe 300 marcos en plata y otros 300 en oro. Luego el “burgalés complido” pide comisión a los prestamistas por haber mediado a su favor en tan jugoso negocio. Rachel y Vidas entregan a Martín Antolínez 30 marcos de plata (5% del valor del empeño) que éste recibe con sumo agrado. Martín Antolínez vuelve ante el Cid y le da 600 marcos y le informa que también él ha ganado otros 30 de comisión. Deciden levantar las tiendas para llegar al monasterio de San Pedro de Cardeña antes del alba.

Desamparado en las afueras de Burgos, el Cid dice a Martín Antolínez no poseer oro ni plata: prueba fehaciente de la inocencia del héroe de la acusación de *malfería*, no se ha quedado con las parias del rey

(justificación de hecho). Por eso, compungido ante Dios y presionado por la carencia de dinero para pagar el salario de sus mesnadas, decide efectuar el fraude de las arcas: al héroe le disgusta el negocio pero no hay otra salida (justificación humana). Rachel y Vidas serán víctimas del timo, pero incurrirán en culpa también porque, hacen un trato a todas luces ilícito. Primero, pactan en secreto y no públicamente¹¹⁵ como lo manda la ley; segundo, dicho negocio es sobre un tesoro del rey y no del Cid; tercero, dan 600 marcos por el empeño: cantidad irrisoria si se la compara con el valor del oro;¹¹⁶ cuarto, no ocultan su codicia al recibir las arcas; quinto, desean éxitos al Cid en su destierro pero, para sus adentros, no creen que vuelva vivo de tierras moras; y sexto, pagan comisión a Martín Antolínez porque piensan que éste se prestó para engañar al Cid facilitándoles el negocio (justificación jurídica).

El episodio de “las arcas de arena”, después de la orden del destierro, cumple con tres objetivos: demostrar la inocencia de hecho, humana y jurídica del héroe; proveerlo de los recursos para su campaña y poner de relieve la culpa de Rachel y Vidas en el negocio. Culpa que se va agravando en el episodio porque ellos, primero, pactan al margen de la ley; segundo, sobre bienes no del contratante; tercero, pagan un dinero no proporcional al valor del oro empeñado; cuarto, su propósito es apropiarse de las arcas y no resguardarlas porque creen que el Cid no volverá del destierro; y quinto, por la negociación se paga soborno. Cuando Rachel y Vidas, tiempo después, demandan de Minaya la devolución de los 600 marcos sin los intereses (vv. 1429-1438), la culpa de los prestamistas se refrenda porque cometieron perjurio al requisar las arcas.¹¹⁷ A Rachel y Vidas no se les devuelve el dinero porque el reclamo de fraude sobre negocio ilícito no es admisible ante la ley.

¹¹⁵ *Ibíd.*, cita Nro. 24. pp. 99-100.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pp. 100-102.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 105-107.

2.6.3 La oración de doña Jimena (vv. 300-365):

Cuando Rodrigo Díaz se dispone a abandonar el monasterio de San Pedro de Cardeña para trasponer la frontera, doña Jimena ora por su marido. En esa plegaria, doña Jimena, primero, invoca a Dios Padre, creador de los cielos y la Tierra; segundo, a Dios Hijo que se encarnó y nació de Santa María Virgen siendo adorado por los pastores y los Reyes Magos; tercero, a Dios que salvó a Jonás de la ballena, a Daniel de los leones, a san Sebastián en su martirio en Roma y a Susana de la calumnia contra su pudor; cuarto, a Dios Hijo que obró milagros en su vida terrena al transformar el agua en vino y resucitar a Lázaro, que se dejó luego crucificar entre dos ladrones para morir en la cruz, que ya muerto fue atravesado por la lanza de Longinos: un soldado ciego que –al frotarse los ojos con la sangre que bajó por el asta– se curó de su ceguera, y que al resucitar bajó a los infiernos y sacó de allí a los santos padres; y quinto, a Dios, el Rey de reyes y Padre de todo el mundo, en el que doña Jimena cree y adora y a quien pide ayuda por medio de la intercesión de san Pedro para que libre al Cid de todo mal. Ruega a Dios, finalmente, por su esposo del que se va a separar para que con su poder divino los vuelva a juntar.

Según Jenaro Talens,¹¹⁸ el poder divino es el tema dominante de la plegaria de doña Jimena. Dios Padre crea el mundo por medio de su omnipotencia. Dios Hijo se encarna y nace de la Virgen para redimir ese mundo. Un Dios que actúa con su poder en aquellas situaciones que no tienen solución humana: salvó a Jonás que estuvo tres días en el vientre de un cetáceo, a Daniel que estuvo ocho días en un foso con leones hambrientos, y a Susana que iba a ser lapidada por la falsa acusación de adulterio que le hicieron dos ancianos por no ceder ella a sus deseos impuros. Dios Hijo que en las bodas de Caná convirtió el agua en vino para evitar el bochorno de los novios ante sus invitados, y que dio

¹¹⁸ Jenaro Talens: “Análisis de un fragmento del *Poema de Mío Cid*” [la oración de doña Jimena] (pp. 83-95) del capítulo “Teoría y técnica del análisis poético”. En: Jenaro Talens [et al.]. *Elementos para una semiótica del texto artístico* (poesía, narrativa, teatro, cine). Cuarta edición. Madrid: Cátedra, 1988. pp. 64-109. (Crítica y Estudios Literarios). Alberto Montaner. Ob. cit., pp. 123-124; 321- 322. Notas a pie de página 330-360 y las “Notas complementarias” de los versos 233-234, 248, 254 y 263.

vida a Lázaro que llevaba tres días de muerto. Un Dios que manifestó todo su poder al crucificarse en medio de dos ladrones para salvar a la humanidad. Un crucificado que, aún después de muerto, devolvió la vista a Longinos; y que realizó el acto supremo de su poder: resucitar de entre los muertos. Un Dios que reina sobre todos los reyes (por ende, sobre Alfonso VI) y Padre como lo es el señor feudal de sus siervos de la gleba. Un Dios a quien doña Jimena adora y al que pide (contando con la intercesión de san Pedro, patrono de Cardeña) para que salve al Cid porque –al igual que Jonás, Daniel, san Sebastián y Susana– se halla en el peligro extremo de perecer en el destierro. “La oración de doña Jimena”, por un lado, destaca la soledad e indefensión del Cid; y, por el otro, la petición del poder de Dios para que el héroe, desde su desgracia, pueda elevarse milagrosamente, como después lo hizo, hasta el cenit de una victoria rutilante.

2.6.4 El conde de Barcelona:

Don Ramón Berenguer, al enterarse de que el Cid incursiona en sus tierras tributarias, se siente ofendido. El conde, con mayor número de tropa y pertrechos que las mesnadas del Cid, presenta pelea al Campeador que debe enfrentarse al noble catalán aunque no deseaba entrar en esa contienda. La batalla se efectúa y las tropas cidianas vencen a los hombres del conde derribándolos de sus caballos pero, como apunta Garcí-Gómez,¹¹⁹ sin mencionarse en esta lid sangre o muerte como en el combate contra los moros: “El peso de la acción gravita en el hecho de desmontar a los caballeros de don Ramón y de despojar a éste de su espada Colada, más el rico botín”.

No se sabe, continúa Garcí Gómez, qué se hizo con los hombres de don Ramón, el interés del narrador se centra sobre el conde que es llevado cautivo por el mismo Rodrigo Díaz a su tienda. Los hombres del Cid cargan con las ganancias y celebran la victoria con una comida

¹¹⁹ Garcí Gómez: ‘Comed, conde, deste pan e beved deste vino’ (1205) Ob. cit. pp. 117-118.

al fuego. “En la tienda el prisionero no podía aguantar su rencor. Los hombres del Cid se acuerdan, en medio del banquete, del distinguido prisionero y le llevan y sirven de aquella buena comida [...] El Conde, *muy folon*, insultando a todos, se negó a probar bocado”: don Ramón prefiere morir de hambre antes que verse humillado y prisionero. Al ser informado por sus hombres, el Cid entra a la tienda, le ofrece pan y vino al conde para que no muera de hambre y pueda recobrar su libertad.¹²⁰

Y, aunque Garci Gómez dilucida el episodio con base en la simbología del pan y vino,¹²¹ pensamos que el pasaje lo impregna una fuerte ironía. El Conde, resentido por la derrota y la pérdida de sus haberes, se niega a comer pero, curiosamente, acepta la comida ofrecida por el Campeador al cabo de tres días. Del mismo modo que sus hombres cayeron de sus cabalgaduras, el conde no mantiene su palabra y troca su libertad por una comida que recuerda el pasaje bíblico de Esaú cuando vendió a Jacob su primogenitura por un plato de lentejas. El conde recibe de manos del Cid el castigo de la derrota y el despojo de sus riquezas, mostrando, además, una debilidad personal que lo degrada ante el héroe infanzón que es de condición social inferior.

2.6.5 Los tres regalos al rey Alfonso VI

A tres semanas de su destierro, el Cid, del botín obtenido de los moros de Alcocer, envía un primer regalo de treinta caballos con sus monturas y armas a Alfonso VI (vv. 810-810). En ese tiempo, los caballos de raza árabe eran apreciados por su fuerza y velocidad para guerrear en el campo; y también por su galanura, para que nobles y caballeros ostentaran su poderío ante el pueblo. Cuando Minaya presenta el regalo, el rey Alfonso lo recibe con sumo agrado pero dice a la embajada que es temprano para levantar la sanción que pesa sobre el Cid. Sin embargo, el monarca perdona a Minaya, acepta la *presentaja* por proceder de los moros, aunque se congratula que le sea concedida por intermedio del

¹²⁰ *Ibíd.*, pp. 120-122.

¹²¹ *Ibíd.*, pp. 122-132.

Cid. Permite, además, que sus hombres se sumen a las mesnadas del Campeador (vv. 871-894). El rey Alfonso perdona a Minaya más no al Cid, para resquebrajar de manera sutil la lealtad de aquel para con su jefe; y, al conceder a sus hombres engrosar las tropas de Rodrigo Díaz, las infiltra para controlar, desde su inicio, el ascenso del héroe.

El Campeador, del botín obtenido en la defensa de Valencia, envía con Minaya un segundo regalo de cien caballos a rey Alfonso. Pide esta vez al monarca que deje salir de Castilla a su esposa y a sus hijas para traerlas a tierras valencianas (vv. 1270-1286). El rey accede y doña Jimena, doña Elvira y doña Sol abandonan Cardeña. Alfonso VI no perdona al Cid todavía pero autoriza de nuevo que sus hombres se sumen a la tropa del Campeador (vv. 1321-1371). Con estas decisiones, el rey Alfonso establece un contrapeso de poderes entre el soberano y su súbdito para seguir restando fuerza al ascenso del Cid: cede ante la petición del héroe pero deja pendiente el perdón regio.

Finalmente, el Cid, del botín ganado al rey de Marruecos, envía un tercer regalo de doscientos caballos a Alfonso VI (vv. 1799-1820). El rey, admirado, lo acepta y promete reivindicar a su vasallo con el perdón real en unas próximas “vistas” (vv. 1845-1877, 1895-1899). La reunión solemne se realiza a orillas del río Tajo y el rey Alfonso perdona al Cid luego que éste le rinde vasallaje: el héroe restituye su honra. Una relación tensa se verifica en el *Cantar* entre el Cid y su señor. Relación que se va suavizando en la medida que el Cid adquiere fama y riquezas y el rey restaura la honra del héroe.

2.6.6 La afrenta de Corpes

Durante la entrega del segundo regalo al rey, los infantes de Carrión aparecen en el *Cantar* codiciando las riquezas del Cid, aunque destacan también con soberbia que su linaje es superior al del infanzón (vv. 1372-1377). Al llegar Minaya y Vermúez portando el tercer regalo, los de Carrión vuelven a la escena junto al conde Garci Ordoñez, enemigo acérrimo del Cid (vv. 1835-1837). Una vez entregada la *presentaja*, los infantes le ruegan al rey que solicite para ellos en matrimonio a las hijas del Cid (vv. 1889-1893). El monarca

accede y pide a Rodrigo Díaz, por intermedio de Minaya y Vermúez, que sus hijas se casen con los infantes. El Cid recibe con disgusto la petición pero la acepta: los infantes legarían linaje a sus hijas y ellas darían dote cuantiosa a sus esposos. Las bodas se efectúan y pasan dos años de felicidad. Pero los de Carrión se muestran cobardes al escapar el león en palacio y en la batalla contra Bucar. Los infantes, dolidos por las burlas que los hombres del Campeador les hacen por su conducta indecorosa, piden permiso al Campeador para que los deje partir con sus esposas a Carrión. Salen de Valencia y, al llegar al robleal de Corpes, los infantes demuestran a sus esposas un amor fingido en la noche. Al amanecer, las escarnecen por la ignominia sufrida. Las depojan de sus vestidos dejándolas en ropa interior y maltratan con espuelas y cinchas sus cuerpos hermosos hasta que, creyéndolas muertas, las abandonan dejándolas a merced de las fieras del bosque. Los infantes se dan por vengados por lo del león y por considerar que doña Elvira y doña Sol eran indignas, por su bajo linaje, de ser sus esposas (vv. 2700-2762).

Si observamos con detenimiento la secuencia de estos episodios, el narrador elabora un retrato negativo de los infantes de Carrión desde el momento mismo en que ellos inician su actuación en el relato. Retrato que llega al colmo de su bajeza en la afrenta de Corpes. Los infantes de Carrión son codiciosos, soberbios, taimados, desamorados, cobardes, viles, alevosos y derrochadores. Rasgos negativos que descalifican a los infantes de Carrión en su condición de nobles, guerreros y esposos.

2.6.7 El juicio

Una vez reunidas las cortes en Toledo por el rey Alfonso, se inicia el juicio de los infantes de Carrión por la afrenta de Corpes. Tal juicio se realiza en tres fases de acuerdo a igual número de reclamos del Cid ante el monarca, para que sea reparada la ofensa infligida a sus hijas.

En primer término, el Cid reclama de los infantes la devolución de las espadas *Colada* y *Tizón*, que simbolizan su victoria sobre la nobleza y los moros. Los infantes, creyéndose liberados de cargos, las regresan de inmediato. El Cid entrega *Colada* a Martín Antolínez y *Tizón* a su sobrino Pero Vermúez. Con esta acción, el Cid quiere hacer entender a la corte que

los infantes, a pesar de su condición de nobles, no son dignos de poseer los símbolos de su honra guerrera como sí lo son sus capitanes infanzones, de una escala social inferior (vv. 3145-3198).

En segundo término, el Cid exige se le devuelvan también los tres mil marcos en oro y plata que les diera como dote de sus hijas a los infantes. Ellos, para asombro de la corte, despilfarraron el dinero y deben reintegrarlo en caballos, mulas y arneses. El rey interviene y manifiesta asimismo que devolverá 200 marcos que de la dote le habían dado los infantes. Por una parte, los infantes derrocharon los bienes conyugales y, por ende, no son esposos dignos de doña Elvira y doña Sol; por la otra, el rey, al ver que la culpa de los infantes es evidente, se desentiende de ellos (vv. 3199-3249).

En tercer término, el Cid plantea su “rencura mayor”, la afrenta de sus hijas a manos de los infantes de Carrión:

–¡Merced, ya rey e señor, por amor de caridad!
 La rencura mayor non se me puede olvidar;
 oídme toda la cort e pésevos de mio mal;
 los ifantes de Carrión, que-m’ desondraron tan mal,
 a menos de riebto no lo puedo dexar.
 Decid, ¿qué vos merecí, ifantes de Carrión,
 en juego o en vero o en alguna razón?
 Aquí lo mejoraré a juivzio de la cort.
 ¿A qué-m’ descubriestes las telas del coraçón?
 A la salida de Valencia mis fijas vos di yo
 con muy grand ondra e averes a nombre.
 Cuando las non queriedes, ya canes traidores,
 ¿porqué las sacávades de Valencia, sus honores?
 ¿A qué las firiestes a cinchas e a espolones?
 Solas las dexastes en el Robredo de Corpes,
 a las bestias fieras e a las aves del mont.
 ¡Por quanto le fiziestes, menos valedes vós!
 Si non recudedes, véalo esta cort.–
 (vv. 3253-3269)

El Cid entregó sus hijas con gran honra y dote a los infantes de Carrión. Pero, si ellos no las querían, recrimina el Campeador, ¿porqué las sacaron de Valencia, hirieron sus cuerpos con correas y espuelas y las dejaron abandonadas y a merced de las fieras del bosque? El hecho es tan grave por la alevosía, agresión y vileza del mismo. Por eso, el Cid propone ya de entrada que la afrenta sea resarcida por medio del *riepto*.¹²²

Garci Ordoñez, como portavoz de la defensa de los infantes, señala, sin objetar lo de la afrenta, que Fernando y Diego González trataron de esa manera a las hijas del Cid por la diferencia de linaje entre éstas y aquéllos. El Cid invalida la defensa de Garci Ordoñez al recordarle al noble castellano que él le mesó la barba en el castillo de Cabra y no hizo nada para saldar su honor ofendido.

Fernando González, entonces, asume solo su defensa empleando el mismo argumento de Garci Ordoñez: ya devolvieron los bienes reclamados y no hay razón para continuar el litigio; además, afrentaron a doña Elvira y doña Sol porque ellas, al no ser de su linaje, no eran dignas de ser sus esposas:

—¡Dexádessedes vós, Cid, de aquesta razón!
De vuestros averes de todos pagados sodes;
Non crecéis varaja entre nós e vós.
De natura somos de condes de Carrión,
Devimos casar con fijas de reyes o de emperadores,
ca no pertenicién fijas de infançones;
porque las dexamos derecho fiziemos nós,
más nos preciamos, sabet, que menos no.—
(vv. 3293-3300)

Pero Vermúez, al que el Cid regalara *Tizón*, sale en defensa del Campeador y descubre ante la corte la cobardía de Fernando González

¹²² El *riepto*: proceso judicial medieval del siglo XII que consistía en un reto entre dos contendores convocado y arbitrado por el rey para resarcir una ofensa. Quien ganaba se le reparaba la ofensa si era el acusador o se le exculpaba si era el acusado. El duelo, en cambio, era una confrontación de carácter privado entre ofensor y ofendido que no hay que confundir con el *riepto*. Nota a pie de página 3257. Alberto Montaner. Ob. cit. p. 292.

cuando el león se soltó en palacio y en la batalla contra Bucar. Si de verdad, argumenta Vermúez, su linaje es superior al de las hijas del Cid, su cobardía lo hace inferior al de ellas. Entonces, el sobrino de Rodrigo Díaz, para dirimir el asunto, desafía al infante a un *riepto*.

Sale al paso Diego González y utiliza el mismo argumento de la diferencia de linaje para justificar la afrenta, con el agravante que manifiesta no arrepentirse de haber infringido tal ofensa. Martín Antolínez, al que el Cid regalara *Colada*, toma también la defensa de la causa de Rodrigo Díaz y recuerda de nuevo lo del león y cómo Diego González, lleno de pánico, se escondió en un lagar. Esa actitud vergonzosa pone en minusvalía al infante con respecto a doña Elvira y doña Sol. Martín Antolínez también apela al *riepto* para zanjar con Diego González la querrela interpuesta.

Asur González, hermano mayor de los infantes, ingresa en la corte y expresa que el Cid debió haberse quedado en su tierra (Vivar) reparando molinos y nada debió tener con los de Carrión. Finalmente, se pregunta de quién fue la idea de casar a los infantes con las hijas del Cid:

—¡Ya varones! ¿quién vio nunca tan mal?
 ¿Quién nos darié nuevas de mio Cid el de Bivar?
 Fuesse a río d'Ovirna los molinos picar
 e prender maquilas, como lo suele far.
 ¿Quí·l' darié con los de Carrión a casar?—
 (vv. 3291-3300)

Asur González destaca la baja condición social del Cid y objeta de manera imprudente al que concertó la boda, es decir, al mismísimo rey Alfonso. Muño Gustioz interviene y reta del mismo modo al hermano mayor de los infantes.

El monarca castellano acepta que se realicen los *rieptos* que al cabo de tres semanas se escenificarán en las tierras de Carrión. Antes de darse por concluido el juicio, entran a la corte los embajadores de los infantes de Navarra y Aragón para solicitar la mano de doña Elvira y doña Sol para sus señores. La disolución del matrimonio de las hijas del Cid con los infantes

de Carrión es un hecho por la alevosía y vileza manifiestos de éstos ante la corte. Doña Elvira y doña Sol emparentarán ahora con las vecinas casas reales de Navarra y Aragón.

El Cid se despide del rey Alfonso y regresa a Valencia: el monarca tendrá que arbitrar los *rieptos*. De esto se deduce que el rey también debe reparar de una manera subrepticia el haber casado a doña Elvira y doña Sol con los de Carrión, sin el consentimiento previo del Campeador. La lid se realiza y las tres parejas rivales se enfrentan en forma simultánea. El narrador destaca, en primer término, el combate de Pero Vermúez y Fernando González: éste cae en el cruce de lanzas y, al ver que aquél desenvaina a *Tizón*, lleno de miedo se da por vencido (vv. 3623-3645); en segundo término, quiebran sus lanzas Martín Antolínez y Diego González, el “burgalés” arremete de nuevo, *Colada* en mano, partiendo el casco e hiriendo de manera leve al infante que, acobardado, abandona la palestra (vv. 3646-3670); y, en tercer término, Muño Gustioz y Asur González atraviesan sus escudos con sus lanzas: el hermano mayor de los infantes de Carrión cae herido de muerte y su padre suspende el combate, y el rey confiere la victoria a los hombres del Cid quedando reparada la ofensa. *Tizón* y *Colada*, símbolos de la honra guerrera del Campeador y regaladas por éste a los infantes, sirven de instrumentos para resarcir la afrenta. Y Asur González, por atreverse a poner en entredicho el abolengo del Cid, recibe la peor parte. El Cid es vengado y su honra resarcida brilla en todo su esplendor.¹²³

2.7 Rasgos esenciales de la obra

2.7.1 Aspectos históricos del *Cantar*

El *Poema*, según Menéndez Pidal, concuerda con algunos hechos de la historia de Rodrigo Díaz:

¹²³ Para saber el carácter jurídico medieval de “el juicio” y “el duelo” en el *Poema*, véase Ramón Menéndez Pidal: “Una duda sobre el duelo en el Poema del Cid.” *En torno al Cid*. pp. 171-178.

...la enemistad del Cid con el conde García Ordóñez y la prisión de éste en Cabra; el destierro del Cid; la prisión del Conde de Barcelona; las campañas en tierras de Zaragoza, en las montañas de Morella y en las playas de Valencia; la conquista de esta ciudad y el ataque rechazado de Yúsuf de Marruecos; el episcopado de don Jerónimo en Valencia; el casamiento de una de las hijas del Cid con un Infante de Navarra...¹²⁴

Entre los parientes, amigos y vasallos del Cid son históricos: Álvar Fáñez, Martín Muñoz, Álvar Álvarez, Álvar Salvadórez, Muño Gustioz y Pero Vermúez. No se sabe si existieron Félez Muñoz, Martín Antolínez, Galín García, el abad Sancho y el moro Abengalvón. En cuanto a los enemigos del Campeador son históricos, además de Garci Ordóñez, los infantes de Carrión y el rey de Marruecos, Yucéf. Tampoco se tiene noticias de los moros Tamín, Fáriz, Galve y Bucar.¹²⁵ Salvo algunos lugares difíciles de reconocer, las locaciones del *Cantar* tienen una exactitud asombrosa: Medinaceli, Gormaz, la región de Levante, Valencia, Toledo y los predios de Carrión.¹²⁶

2.7.2 Realismo

Sin embargo, el Cid del *Poema* trasciende al Rodrigo Díaz histórico (1043–1099), así como el juglar transforma los hechos del guerrero y aureola los lugares que transita. La obra tiene más un sentido de verosimilitud que de verdadera ocurrencia. El *Cantar* no constituye la crónica fiel de la vida de Rodrigo Díaz pero tampoco es una obra de mera imaginación sobre el héroe: es ante todo una fábula guerrera que se alimenta tanto de la historia como de la invención para presentar en forma didáctica un modelo de superación social.¹²⁷ Por eso, el realismo del *Poema*, ejemplo primero del realismo español, aunque deriva de la historia, debe entenderse como una actitud específica y dominante en los juglares de la Península de hacer de

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 13. Cf. el contenido de este párrafo con la nota 69 del presente capítulo.

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 13-18.

¹²⁶ *Ibíd.*, pp. 18-20.

¹²⁷ Manuel Viveros. Prólogo. En: *Poema de Mío Cid*. 6ª. Edición. México: Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1983. pp. 5-14. Alberto Montaner. Ob. cit., pp. 18-19.

la misma realidad la materia prima, medida y exaltación de sus creaciones épicas. Personajes, sucesos y lugares del *Cantar* son en su mayoría históricos pero transidos por ese realismo estético que el juglar monta con cautela y tino sobre la gesta.

2.7.3 La honra como valor supremo

El Cid, para recuperar su honra, vence a la nobleza, a los moros y obtiene el perdón real. Somete a la nobleza al derrotar, por un lado, al conde de Barcelona al que arrebató la espada *Colada*,¹²⁸ y, por el otro, al

¹²⁸ “No hay constancia por otras fuentes coetáneas de que una espada de este nombre perteneciera a Rodrigo Díaz. Por lo tanto, es posible que Colada se conservase entre las ‘reliquias cidianas’ (auténticas o no) de Cardeña u otros lugares (cf. Smith, 1980b: 45) como sea una invención del *Cantar* (Von Richthofen, 1970: 81; Chalon, 1976: 79-80). En todo caso, una tradición posterior identificaba con Colada una espada que se decía perteneciente a los reyes de Aragón y que fue regalada por Pedro Martín de Soria a Sancho IV de Castilla, en 1289. Esta espada fue sustraída por don Álvaro de Luna y recuperada tras su ejecución, en 1452. En 1503 se conservaba en el Alcázar de Segovia, como manifiesta un inventario coetáneo, que la describe así: “Otra espada que se dice *Colada*, que fue del Cid, que tiene por medio en cada parte una canal dorada sin letra ninguna, e tiene de la una parte cuatro cercos redondos uno metido en otro, e tiene la cruz e el pomo de hierro plateado, labrado a escaques [= ‘adrezado’], e tiene el puño de palo [= ‘de madera’] con unas correas e cuerdas blancas; e tiene una vaina de cuero colorado” (*apud* Huntington III, 69 y M. Pidal 665). De esta espada no se tienen noticias posteriores, pues las otras de la Real Armería sucesivamente identificadas con Colada no responden a dicha descripción...” [...]

“En cuanto al nombre de la espada del Cid, desde Covarrubias, *Tesoro*. f. 222, se interpreta que “tuvo por nombre Colada, porque se debió de forjar de finísimo acero”. Esta etimología se ha aceptado comúnmente a partir de M. Pidal 662, quien la explica mediante la definición del “acero u hierro *colado*” que da *Autoridades*: “el que está limpio, purificado y purgado de la escoria” (vol. II, p. 406a). Esta explicación es sólo parcialmente correcta, puesto que no especifica que el tipo de ‘purificación’ que transforma el mineral ferruginoso en arrabio o hierro colado es la fusión en altos hornos, como lo deja bien claro Terreros, *Diccionario*, vol I, p. 457b, siempre más preciso que *Autoridades* en la exposición de tecnicismos. Si la etimología de Covarrubias se toma en este sentido (como sugiere su propia definición de acero, en *Tesoro*, f. 108 v.º), resulta inviable, pues la fundición del hierro sólo comenzó a desarrollarse, muy lentamente, en Sajonia a finales del siglo XIII y no llegó a España hasta el siglo XVII. Además, el hierro colado es un material quebradizo y poco dúctil, que no puede emplearse para la confección de espadas, que se hacen de hierro forjado” [...]. “Sin embargo, tal etimología, ‘hecha de acero colado’, puede mantenerse a la luz del verso 660d del *Alexandre*: “vistió una loriga de azero colado”. Esta frase asegura que ya en el siglo XIII se usaba

obligar a los infantes de Carrión a que reparen la afrenta a sus esposas por medio de un juicio y un *riepto*, resarcíendose también por medio de estos actos la acusación de bastardía que hiciera Asur González al Campeador. El Cid doblega también a los moros pero éstos sólo sirven al héroe de medio para adquirir honor y riqueza. Desde Jalón, Castejón y Alcocer; pasando por las campañas del Bajo Aragón y de Levante; hasta la conquista y segunda defensa de Valencia, donde Bucar gana la espada *Tizón*,¹²⁹ el Campeador engrandece su figura heroica y logra fortuna cuantiosa. El Cid, del botín de sus victorias, envía tres regalos

dicha expresión para referirse a un tipo de metal empleado en la fabricación de armas, aunque hay que dilucidar el sentido que ahí tiene *colado*. Por las fechas y por el tipo de manufactura aludido, tampoco puede referirse al hierro fundido [...] “Sas apoyado por la cita del “buen oro colado” de *Apolonio*, 398d (‘oro puro’, propiamente ‘oro acrisolado’). Tomando en cuenta la expresión *vino colado*, ‘vino purificado’ (estrictamente ‘filtrado’) que recoge Alonso de Palencia (citado por M. Alonso, 1986: 718a), podría pensarse en ‘acendrado’, ‘perfeccionado’ como acepción traslaticia de *colado*, desligada del proceso seguido para elaborar el producto y, por tanto, aplicable al acero pudelado. En particular, en el caso de la forja de la hoja de la espada, el adjetivo vendría a ponderar la calidad del laborioso trabajo empleado para conciliar las necesarias características de dureza y tenacidad, en sí antitéticas...” Alberto Montaner: “nota complementaria” del verso 1010. En: Ob. cit., pp. 488, 489- 490.

¹²⁹ “...Una espada identificada con la Tizón del Cid se conservaba, junto a una pretendida Colada, entre los tesoros de la cámara real de Castilla sustraídos por Álvaro de Luna (M. Pidal 664 y 867). Recuperada tras su ejecución, en 1452, se hallaba aún en el Alcázar de Segovia cuando se realizó el inventario de 1503, ordenado por Isabel la Católica, donde se describe así: “Una espada que se dice *Tizona*, que fue del Cid; tiene una canal por medio de ambas partes, con unas letras doradas; tiene el puño e la cruz e la mançana de plata, e en ella castillos e leones de bulto [= ‘en relieve’], e un leoncico dorado de cada parte de la cruz en medio; e tiene una vaina de cuero colorado, forrada de terciopelo verde” (*apud* M. Pidal 665). De esta arma, cuya guarnición indica que fue la espada ceremonial de algún miembro de la familia real castellana, no se tienen posteriores noticias...”

“Pese a ser cobrada de un rey moro, Tizón no posee un nombre árabe o que imite serlo. Su etimología parece más clara que la de Colada, y ya fue establecida por Covarrubias: “a mi parecer valdrá tanto como ardiente, que eso significa tizón, leño encendido, y conforma con el otro título del caballero de la ardiente espada” (*Tesoro*, f. 45 v.^o); alude a Amadís de Grecia, llamado así por llevar una señal de nacimiento con dicha forma, de color rojo...” El valor de Tizón (1000 marcos en oro) es mayor que Colada (1000 marcos de plata) y, además de representar junto a ésta la honra militar del Cid, también encarna la justicia en el duelo. Alberto Montaner: “nota complementaria” del verso 2246. Ob. cit., pp. 610-612.

a Alfonso VI logrando el perdón. La triple victoria del Cid –sobre nobles, moros y realeza–, permiten que Rodrigo Díaz recupere su honra política y familiar; y su casamiento anterior con la hidalga doña Jimena, aunados a su poder y riqueza recién adquiridos, hacen que ingrese en la nobleza y que llegue, después de su muerte, a ser pariente de los reyes de España: el héroe, desde su desgracia momentánea, ha alcanzado honor imperecedero:

¡Ved cuál ondra crece al que en buen ora nació
 cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!
 Oy los reyes d' España sos parientes son,
 A todos alcanca ondra por el que buen ora nació.
 (vv. 3722-3725)

Honra que para los nobles castellanos, desde la composición del *Cantar* hasta el siglo XIV, tuvo como componentes: la valentía, la riqueza y el linaje. Valentía porque el derecho a la hidalguía se ganaba en la batalla, venciendo al enemigo con pericia y arrojo; riqueza que se obtenía de los tesoros del derrotado; y linaje porque la valentía y la fortuna se aúnan a la sangre noble. Honra que, con el agregado “culto” del caballero del siglo XV, vino a ser el valor supremo de la nobleza española.

2.8 Conclusión

El *Cantar del Cid* se compuso como una obra de propaganda política que proponía a los infanzones de Extremadura del siglo XII, un ideal de superación económica y social que encarnaba Rodrigo Díaz de Vivar. Luego, el *Poema*, en los siglos XIII y XIV, sirvió como fuente de información a las crónicas castellanas alfonsíes en las que el caballero infanzón ocupó un lugar más relevante que Alfonso VI. En el siglo XV, el Cid del *Cantar* sirvió de inspiración para los romances castellanos, en los que el héroe fungía de protagonista de una clase noble que ya ostentaba el poder. Después, el *Poema* pasó al olvido por tres siglos hasta que Tomás Sánchez lo publicó en su *Colección de poesías castellanas anteriores al*

siglo XV (1779). En el *siglo XIX*, en el Romanticismo, el *Poema* empieza a estudiarse al cobrar importancia filológica como primer monumento lingüístico de la lengua castellana medieval.¹³⁰ En el *siglo XX*, la Generación del 98 buscó en el *Poema del Cid* la identidad ancestral de una España nacional que emergía de las cenizas del Imperio hispano. Antonio Machado en *Campos de Castilla* indaga sobre la identidad de esa nueva España que surgía en los albores del *siglo pasado*:

Castilla no es aquella que tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
a regalar al Alfonso los huertos de Valencia...

Durante el franquismo, al Cid se le consideró como “la esencia de lo español”: el héroe castellano era reflejo de la calidad humana de los españoles y el *Cantar* que lo propone como modelo de vida contiene la idea, si bien germinal, de lo que sería la futura España unificada:

...En el Cid se reflejan las más nobles cualidades del pueblo que le hizo su héroe: el amor a la familia que anima la ejecución hasta las más altas y absorbentes empresas; la fidelidad inquebrantable; la generosidad magnánima y altanera aún con el Rey; la intensidad del sentimiento y la leal sobriedad de la expresión. Es hondamente nacional el espíritu democrático encarnado en ese “buen vasallo que no tienen buen señor”, en ese simple hidalgo, que, despreciado por la alta nobleza y abandonado de su Rey, lleva a cabo los más grandes hechos, somete

¹³⁰ Entre los primeros estudiosos del *Poema* están Robert Southey (1813), Henry Hallan (1818), Andrés Bello (1830), M. G. Ticknor (1848), Damas Hinard (1858), Mila Fontanals (1874), A. Restori (1887), L. de Monge (1887), J. Cornu (1891, 1897), F. Koerbs (1893), E. Lifordss (1895), Menéndez Pelayo (1903), A. Coester (1906), Menéndez Pidal (1908), F. Hansen (1909), H. R. Lang (1914), J. Cejador (1920), N. Zingarelli (1925) E. Staaff (1925), R. Grossmann (1926), H. R. Lang (1926) y S. G. Morley (1933). Los primeros adaptadores del *Cantar* al español moderno fueron Alfonso Reyes (1918), Pedro Salinas (1926, 1934) Luis Guarner (1940), fray Justo Pérez de Urbel (1955) y Camilo José Cela (1959). Ramón Menéndez Pidal. *En torno al Cid*. pp. 218-222.

todo el poder de Marruecos y ve a sus hijas llegar a ser reinas. Además, el Poema del Cid, apartándose de la hostilidad regional que respiran otros poemas castellanos, extiende su respeto y su amor a quant grant es España: mira ésta unida en su mayor parte por el imperio de Alfonso sobre portugueses, gallizianos, leoneses, y castellanos; la considera también toda bajo el nombre de la limpia cristiandad, empleada en la común guerra contra los moros y honrada en sus diversas familias reales por la sangre del Cid: oy los reyes de España sos parientes son.¹³¹

Durante la década del 70, bajo una visión marxista, el Cid aparece como el líder de la lucha de clases sociales que, con sus hazañas, socavó el sistema feudal castellano.¹³² En la década del 90, bajo un enfoque más literario que histórico, se pretende observar al héroe desde la época de la composición del *Poema*, para obtener una visión más cabal del mismo como personaje de ficción que estaba al servicio de los intereses políticos, económicos y sociales de su pueblo, los infanzones de Extremadura de la Castilla del siglo XII:

—El Cid representa la mentalidad de la Edad Media [...] Lo más interesante de este personaje es que parece encarnar el profundo cambio sociopolítico que se vivía en la España cristiana del siglo XI. Era noble pero de una nueva clase emergente, los infanzones, que tenía sus lógicas aspiraciones sociales y políticas. El Cid encarna profundamente ese cambio.¹³³

¹³¹ *Ibíd.*, p. 64. “Los franquistas se apoderaron del Cid, haciendo de él la esencia de los español. Pero también el pensamiento marxista, tal como lo reflejan los estudios del profesor Julio Rodríguez Puértolas, según el cual Rodrigo Díaz se opuso a todo sistema feudal...” Félix Iglesias [entrevistador]: *Deyermond*: “*Tanto el franquismo como el marxismo se apoderaron de la figura del Cid*”. **ABC** (sábado 10-07-99). En: Boletín Cultural nº 195. Julio-Agosto 1999. Madrid: Oficina de Información Diplomática. Dirección de Relaciones Culturales. Instituto de Cooperación Iberoamericana. pp. 22-23.

¹³² *Ídem.*

¹³³ *Ídem.*

Del *Poema del Cid* se han hecho las más diversas lecturas. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que el héroe del *Poema* lo originó un personaje histórico que, además de ser troquelado estéticamente en esa composición épica, cobró vida también en las crónicas de Alfonso X del siglo XIII; en los romances del siglo XV; y en la escena política, histórica y social de la España del siglo XX. Rodrigo Díaz, además, ha sido visto como un cruzado medieval, paladín de la Reconquista que Castilla lideró contra los moros. No ha faltado quien vea en el Campeador a uno de esos superhéroes modernos, aunque de corte humano. Pero, ¿qué hace del *Cantar* una obra imperecedera?: ¿la cohesión artística de su fábula, los valores humanos del Campeador, o el potencial de la obra de generar sentidos inesperados? El *Poema*, asombrosamente, se ha adaptado con facilidad a públicos muy disímiles en su tránsito por el tiempo. Cuando se cree agotada la cantera del *Cantar*, nuevos destinatarios siempre nos sorprenden con decodificaciones novedosas. Ejemplos de ello son las lecturas actuales del *Poema* como la visión conservadora de la mujer, el arte de la política como estrategia y negociación, etc. Sin embargo, el *Cantar del Cid*, desde nuestra lectura parcial, responde ante todo a un fenómeno vital para toda sociedad: la necesidad de los pueblos de la figura del héroe. Porque los pueblos depositan sus esperanzas y derrotas en el héroe. Y el héroe que, en una época, tiene la capacidad de estimular los anhelos de superación de un colectivo social y sirve, asimismo, de catarsis para conjurar sus frustraciones, trasciende al ser humano histórico que le sirvió de inspiración, y su figura engrandecida se integra al mundo de la cultura y tradición para transformarse en mito. Y el mito conforma el reino de la poesía, el ámbito de lo imperecedero. Quizás por ello, por haberse insertado en el mito, el Cid del *Poema* todavía sobrevive con longevidad sorprendente en medio de una necrópolis de héroes sepultados y olvidados para siempre.

Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita

1. El mester de clerecía: rasgos y evolución. 2. *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo: códigos, texto, el autor, el auditorio, contexto, exégesis y conclusión. 3. *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita: 3.1. Reseña biográfica de Juan Ruiz. 3.2. El *Libro de Buen Amor*: 3.2.1. Códices. 3.2.2. Argumento. 3.2.3. Estructura. 3.2.4. Rasgos esenciales de la obra: las fuentes de la tradición, el autobiografismo, el propósito didáctico y el mester de clerecía y mester de juglaría del *Libro*. 3.2.5. Exégesis: El amor: a) El amor en los preliminares. b) El amor en las aventuras amorosas iniciales. c) Don Amor y doña Venus. d) El amor en el segundo ciclo de aventuras amorosas. 3.2.5.2. La muerte en el planto a Trotaconventos.

1 El mester de clerecía

El mester de clerecía aparece en Europa hacia 1230 y estuvo integrado por clérigos (monjes y seglares letrados) que bajo una “nueva maestría” crearon relatos legendarios del mundo antiguo y del cristianismo visigodo. En el *Libro de Apolonio*, su autor menciona este mester novedoso:

En el nombre de Dios e de Santa María,
si ellos me guiassen estudiar querría
componer hun romnaçe de *nueua maestría*

del buen rey Apolonio e de su cortesía.
 (Cuaderna 1)
 [Cursivas nuestras]

1.1 Rasgos:¹³⁴

El mester de clerecía supeditó la oralidad (*arte vulgar*), a la escritura (*arte culto*). Los poetas clérigos consideraban la escritura depositaria de una verdad sagrada que ellos debían conservar, estudiar y enseñar al pueblo con su arte, ciencia, sabiduría y autoridad. Hay que recordar que el clérigo medieval era un monje o seglar dependiente de un monasterio que se había educado como maestro. Clérigo de una vida espiritual intensa, versado en la ciencia y arte de su tiempo e investido de autoridad por la Iglesia. En otros términos, el clérigo estaba facultado por la Iglesia para transcribir, preservar, dilucidar y difundir la verdad divina. Los poetas clérigos para componer sus obras librescas y piadosas se inspiraron en personajes históricos grecolatinos (Alejandro Magno, Apolonio, etc.), en figuras divinas (Jesucristo y la Virgen) o en santos y héroes del mundo visigodo (Santo Domingo de Silos, San Millán de la Cogolla, Santa Oria, Fernán González, etc.).

Los poetas clérigos, asimismo, crearon sus obras por medio de la *cuaderna vía* que se supone procedía de Francia. Estrofa de cuatro versos monorrimos en la que cada uno de ellos presenta 14 sílabas divididos a su vez en dos hemistiquios de 7 sílabas.¹³⁵ En el *Libro de Alexandre*, el poeta clérigo indica que el mester de clerecía se comunica armónica, bella y santamente a través de la *cuaderna vía*:

¹³⁴ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 112-114. Michael Gerli. Introducción. En: Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Séptima edición. Madrid: Cátedra. 1995. pp. 16-19 (Letras Hispánicas, 224).

¹³⁵ BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Editorial Gredos, 1970. pp. 258-260 (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 25). El verso de 14 sílabas de la *cuaderna vía* se llama *alejandrino* porque fue el usado en el *Libro de Alexandre*.

Mester trago fermoso, no es de ioglaría
 mester es sen pecado, ca es de clerezía,
 fablar curso rimado por la cuaderna vía
 a sílabas cuntadas, ca es gran maestría.

Los poetas clérigos elaboraron sus obras por medio de ejemplos (fábulas y apólogos), relatos alegóricos, didascalias y sermones.¹³⁶ Este discurso medieval tuvo en la alegoría al eje constructor de sus textos. El modelo por antonomasia de la alegoría es la parábola de la cual el “Hijo pródigo” del Evangelio es la más conocida.¹³⁷ La alegoría responde a la visión que el ser humano medieval tenía sobre el hombre, la sociedad y el universo: el mundo tangible era el reflejo borroso e imperfecto de un mundo celestial pleno de armonía, belleza y felicidad.¹³⁸

La clerezía —no obstante su carácter libresco—, difundió sus obras mediante el arte oral de la juglaría para hacerlas asequibles al pueblo. En tal sentido Berceo escribe:

Quiero fer una prosa en roman paladino,
 en qual suele fablar el pueblo a su vecino,
 ca non son tan letrado por fer otro latino.
 Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

1.2 Evolución

El mester de clerezía floreció entre los siglos XIII y XIV. Entre las obras del mester de clerezía siglo XIII se hallan el *Libro de Apolonio*,

¹³⁶ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria*. Título original: *Dizzionario di retorica e di stilistica*. 3ra. Edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel, S. A., 1991. (Letras e Ideas, Colección dirigida por Francisco Rico).

¹³⁷ Antonio Azarauste y Juan Casas. *Manual de Retórica Española*. Barcelona [España]: Editorial Ariel, S. A. 1997. p. 84 (Letras e Ideas). Dámaso Alonso. *Op. cit.* p. 201. Parábola: Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Ob. cit.*

¹³⁸ Véase: “La estética alegorista.” En: Edgar Bruyne. *La estética de la Edad Media*. 2ª edición. Madrid: Visor, 1994. pp. 99-104.

el *Libro de Alexandre*, el Poema de Fernán González, el *Planto por la caída de Jerusalén* y los poemas de Gonzalo de Berceo; y entre obras de la clerecía del siglo XIV están la *Requisitoria* del Canciller de Ayala y el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita.¹³⁹

2 *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*

2.1 Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo es el primer poeta conocido por su nombre en España. Nació en Berceo, diócesis de Calahorra en la Rioja Alta a finales del siglo XII, quizás en 1196 o un poco antes. Se educó y vivió como clérigo secular adscrito al monasterio de San Millán de la Cogolla. Por 1221 era diácono y “para 1237 poseía la dignidad de preste”. Vivía aún en 1246 y debió morir antes 1264. Fue propagandista espiritual de su monasterio ubicado a la vera del camino francés muy concurrido, para la época, por los peregrinos que se dirigían hacia la tumba del Apóstol Santiago, en Compostela.¹⁴⁰

Las obras de Gonzalo de Berceo las componen tres hagiografías (vidas de santos): *Santo Domingo de Silos*, *San Millán de la Cogolla* y *Santa Oria*; tres poemas marianos: *Milagros de Nuestra Señora*, *Loores a Nuestra Señora* y el *Planto que fizo la Virgen el día de la pasión de su fijo Jesu Christo* y tres poemas devotos: *El Sacrificio de la Misa*, *De los signos que aparecerán antes del juicio* y el *Martirio de Sant Laurençio*.¹⁴¹

2.2 Códices

Los *Milagros de Nuestra Señora* están registrados en tres manuscritos denominados respectivamente *I*, *F* y *M*. El código *I*, llamado

¹³⁹ Juan Luis Alborg. Loc. cit.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 115. Michael Gerli. Ob. cit., pp. 11-16.

¹⁴¹ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 115-116.

copia de Ibarreta (Mss. 110, Olim. 93 de 152 folios), pertenece al Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos y fue transcrito, entre 1774 y 1779, de un manuscrito perdido (*Q*) del siglo XIII. El códice *F*, del siglo XV, dos de sus partes las localizó Carroll Marden en Santo Domingo de la Calzada en 1926; hoy es propiedad la Real Academia de la Lengua (signatura 4b). Las demás partes de *F* las halló Isabel Uría Maqua en una biblioteca privada de Santo Domingo de la Calzada en 1976. El códice *M* consta de 72 folios que fueron copiados de *Q* y *F*, entre 1741 y 1752, por Diego de Mecolaeta, Abad de San Millán de la Cogolla; actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 13149).¹⁴²

2.3 Texto

Los *Milagros de Nuestra Señora*, escrita en rigurosa cuaderna vía, tiene tres partes de claro deslinde: una *Introducción*, veinticinco relatos, y un *explicit* ubicado en la cuaderna final de *Teófilo* (XXIV del códice *I*).¹⁴³ De la *Introducción* no se tiene fuente alguna; veinticuatro “milagros” Berceo los toma de una fuente latina, posiblemente de los *miracula*, y el que resta es hasta ahora de fuente desconocida.¹⁴⁴

¹⁴² Para una información detallada sobre los manuscritos de los *Milagros de Nuestra Señora* véase Michael Gerli. Ob. cit., pp. 49-51; y Brian Dutton. Introducción. En: Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. London: Tamesis Books Limited, 1971. Tomo II, pp. 15-17.

¹⁴³ Juan Francisco García Martínez. *El heroísmo de María en los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Cumaná [Venezuela], 1994. p. 28. [Inédito]

¹⁴⁴ “...Primeramente se creyó que Berceo se había inspirado en la Leyenda áurea de Jacobo Vorágine, o en el Speculum historiale, de Vicente de Beauvais; luego se apuntó como origen más probable la colección francesa de Gautier de Coincy Miracles de la Sainte Vierge, en la que encontramos 18 de los 25 hechos prodigiosos narrados por Berceo. La hipótesis hoy está muy desechada; y ahora se señala para el poeta francés y el español una fuente común. Esta debió ser, al menos para Berceo comprobada, un manuscrito latino descubierto en la Biblioteca de Copenhague (Thott, 128) por Richard Becker...” Emiliano Diez-Echarri y José María Roca Franquesa. Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. Segunda edición. Madrid: Aguilar, 1979. p. 48. “Con toda probabilidad, la fuente de los veinticinco Milagros de Nuestra Señora, de Berceo, es una compilación de veintiocho historias escritas en prosa latina. Han sobrevivido dos manuscritos de esta colección que son muy parecidos a los que empleó nuestro poeta. El primero es el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de

2.3.1 La Introducción

El relato inicial de los *Milagros de Nuestra Señora* la crítica berceana lo rotuló como la *Introducción*. Esta parte se compone de cuarenta y seis cuadernas. En la *Introducción*, un narrador, identificado como el maestro Gonzalo de Berceo, se dispone a referir la buena noticia de un Prado que halló en su peregrinar (1).¹⁴⁵ Dicho bosque –describe– posee flores de olor copioso; cuatros fuentes de aguas claras: en verano bien frías y en invierno, calientes; árboles con frutas ni podridas ni ácidas. Bajo la sombra de uno de esos árboles el narrador-personaje se despojó de sus *ropiellas* y descansó. Luego, bajo ese alivio, escuchó extasiado el canto sublime de unas aves. Allí, el narrador-personaje se curó de su *lazerio* (enfermedades) y se olvidó de su *cuita* (penas), volviéndose bienaventurado. Ese bosque, continúa el narrador-personaje, se asemeja al paraíso pero con frutos distintos a los ingeridos por Adán y Eva (2-15). El narrador-personaje se dispone a elucidar el misterio de ese Prado singular ante el auditorio (16). Sin embargo, antes

Copenhague. Este fue estudiado y publicado por Richard Becker en su tesis doctoral de 1910, en la Universidad de Estrasburgo, sobre las fuentes de Berceo: Gonzalo de Berceo's "Milagros" und ihre Grundlagen. El otro representa un hallazgo más reciente y permanece aún inédito. Es un manuscrito hispánico y fue descrito por Richard P. Kinkade en su artículo titulado "A New Latin Source for Berceo's Milagros: MS 110 of Madrid's Biblioteca Nacional". Ninguno de estos dos manuscritos corresponde exactamente al texto de Berceo, puesto que en ellos falta la fuente de su *Introducción*, y el de la Biblioteca Nacional carece de la de los milagros de la Iglesia despojada (XXIV) y el de Teófilo (XXV). El manuscrito de Copenhague ofrece una variación mínima al texto de nuestro poeta y es, por tanto, el más próximo, si no idéntico, al que utilizó Berceo. En él se sigue el mismo orden de las historias en los milagros I-XV, y en la narración de los siguientes el mismo esquema fuera del caso de cuatro milagros. Por su parte, Berceo parece haber añadido una anécdota, la de la Iglesia despojada (XXIV en nuestra edición), que no figura en ninguna de las posibles fuentes latinas." Michael Gerli. Ob. cit., 26. Brian Dutton propone que el "Liber miraculorum del siglo XIII" del monje Fernandus (códice emiliannense nro. 23) "podría ser la fuente de las obras mariales de Berceo". "Sin duda alguna la colección de miracula manejada por Berceo fue muy parecida, si no idéntica, a la que descubrió Becker en la Biblioteca Real de Copenhague." [manuscrito Thot] Brian Dutton. Ob. cit., pp. 4,5; 13,14.

¹⁴⁵ El dígito entre paréntesis indica el número de la cuaderna de la *Introducción* de los *Milagros* a que se hace referencia.

de desvelarlo, el narrador-personaje se identifica como un romero más¹⁴⁶ que, en tránsito por este mundo, busca la morada perdurable del paraíso (17-18). El Prado, finalmente, revela el narrador, es la Virgen, la Madre del Hijo de Dios, que sirve de refugio para todo romero cansado (19):

En esta romería avemos un buen prado
 En qui trova respaire tot romeo cansado:
 la Virgen Gloriosa, madre del buen criado,
 del qual otro ninguno egual non fue trobado.

Por eso, continúa el romero narrador, el verdor de tal bosque representa la mujer sin pecado en y después del parto (20); las cuatros fuentes aluden a los Evangelios (21-22); la sombra arbórea representa la intercesión de María por los pecadores (23-24); los árboles aluden a sus milagros (25); las aves, a profetas, apóstoles, santos, mártires, vírgenes y clérigos que cantan a la Virgen (26-30); y las flores, a sus nombres (31-42): estrella guía de marineros, reina celestial, estrella matutina, templo de Jesús, señora natural, piadosa vecina, medicina del cuerpo y del alma, Vellochino de Gedeón, honda de David, corredentora, puerta, paloma, trono de Salomón, socorro del hombre, oliva, credo, pértiga de la serpiente, bálsamo, vara de Moisés y elegida de Dios. Al final de la *Introducción*, el romero narrador señala que de la Virgen María escribirá sólo algunos del sinnúmero de sus milagros que representan los árboles del Prado.

La *Introducción* de los *Milagros*, según su estructura retórica, comprende claramente tres porciones textuales:

- a) *Exordio*: el narrador, en tiempo presente, llama la atención del auditorio para que escuchen una noticia buena y verdadera (1).
- b) *Diégesis* (2-15) que se divide en la historia propiamente dicha y en una explicación didáctica de lo allí contado. En la diégesis, el narrador cuenta, en tiempo pasado, el hallazgo de un Prado con flores odíferas; cua-

¹⁴⁶ En la Edad Media, *cruzado* se le llamaba al cristiano que visitaba los Lugares Santos de Jerusalén; *romero*, al que iba a Roma para visitar la tumba de San Pedro; y *peregrino*, al que transitaba por campos agrícolas para ir a la tumba del Apóstol Santiago, en Compostela.

tro fuentes con aguas en verano, bien frías y en invierno, calientes; árboles con frutos en sazón; sombra arbórea que sana enfermedades y congojas; y aves de canto celestial. Pero el Prado, revela el narrador protagonista, no es igual a bosque terrenal alguno. La figura tangible del Prado, es, en realidad, la imagen intangible de la Virgen. Cada atributo del Prado simboliza en verdad una cualidad de la Madre de Dios: el verdor permanente alude a su pureza virginal; las fuentes, los Evangelios; la sombra arbórea, la misericordia mariana; los árboles, sus milagros; las aves, los devotos del mundo celeste y terreno que cantan a María; y las flores, sus diversos nombres. El Prado es la alegoría que encierra el misterio insondable de la Virgen (19-41). Recordemos que para la Edad Media, el mundo terreno se le concebía como la alegoría del mundo celestial que “participa” parcialmente de la belleza absoluta de la Divinidad.¹⁴⁷

c) *Epílogo*: el romero narrador, en tiempo presente, se vuelve a dirigir al auditorio para decirles que se va a “subir” en los árboles del Prado para contar sólo algunos de los milagros realizados por la Virgen.

¹⁴⁷ La alegoría se sustenta en el concepto platónico de ‘participación’ o methexis: “...Platón utilizó el término ‘participación’ (véase fundamentalmente Fedón 100d) para describir la relación entre la idea universal y los particulares perceptibles. Lo específico y particular no es idéntico a lo universal (idea), pero no está totalmente divorciado de ello: por el contrario, lo particular “forma parte” de lo universal.” [...] “Los últimos platónicos, especialmente después de Plotino, hicieron de la methexis una categoría central de su pensamiento, refiriéndose particularmente a las imágenes en el más amplio sentido de la palabra. Nunca llegaron a aclarar completamente el valor preciso de “participación”, pero sea cual sea el uso del término sugiere que la imagen participante no es idéntica a su modelo pero tampoco está completamente divorciada de él. La imagen participa “en cierto modo de su modelo”, dicen los Iconódulos, y por ello nos permite entrar en contacto con el original: nos permite captar cuál es la esencia de la figura representada, pero nunca es idéntica al arquetipo...” [//] “Para los ortodoxos, como más tarde se llamarían a los defensores de las imágenes, la participación no es una categoría específica. El mundo entero es un sistema de símbolos o imágenes: cada uno de ellos sugiere lo invisible que tiene detrás y de lo cual participa. Incluso las Sagradas Escrituras son un símil o una imagen de lo Divino. En la Encarnación de Cristo, la materia misma ha sido transfigurada en el Cuerpo de Cristo, como ser humano; el hombre es imagen de Dios...” Moshe Barasch: “La Edad Media”. Del mismo autor, en: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelman*. Versión española de Fabiola Salcedo Garcés. Título original: *Theories of Art. From Platon to Winckelman*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. p. 57.

2.3.2 Los veinticinco relatos

Los veinticinco relatos de los *Milagros* narran igual número de hechos prodigiosos de la Virgen María. Cada relato, por su parte, ordena su contenido en tres partes:¹⁴⁸

a) Exordio: el narrador, en tiempo presente, se dirige afectuosamente al auditorio para requerir su atención, pedir su paciencia, nombrar al que escribió el relato, leerles un milagro, resumirlo o destacar la figura y el poder de la Virgen.

b) Diégesis: el narrador, en tiempo pasado, cuenta la historia del “milagro” en tres secuencias: la presentación biográfica del personaje resaltando su devoción y/o el escenario geográfico del milagro, el hecho milagroso que ocupa la mayor parte de la narración y su desenlace.

c) Epílogo: el narrador se dirige de nuevo al auditorio en tiempo presente para impartir la enseñanza del milagro destacando lo conveniente de la adhesión al culto mariano por el pago terreno o celestial que recibirá el devoto, “la capacidad taumaturga o el poder de María”, la invitación “a creer y no olvidar los milagros escuchados”, “las mañas de María para defender a sus devotos”, su papel mediador y la necesidad de que el auditorio pida también la intervención de la Virgen como en los milagros que se les han contado.¹⁴⁹ En cuanto al epílogo, Juan F. García Martínez señala: “La intención de la secuencia conclusiva de los milagros con dicho apartado, es la de conminar a los fieles a formar parte de la cofradía mariana [...] y, finalizar esa especie de diálogo con su público. Al exponer esa secuencia conclusiva, a través de la primera persona del plural, Berceo se incluye como un devoto más.”¹⁵⁰

Ninguno de los relatos lleva título en los códices referidos. El título de cada relato lo colocó la crítica berceana de acuerdo a lo narrado

¹⁴⁸ Juan Francisco García Martínez. Ob. cit., p. 20-23.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 23-24.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 25.

en cada uno de ellos. A continuación se refiere el argumento de cada “milagro” con un comentario adicional:

I. [*La casulla de san Idelfonso*]:¹⁵¹ El prelado Idelfonso alaba la inmaculada concepción de María por medio de unos “dichos colorados”¹⁵² y traslada para el mes de marzo la fiesta de la Anunciación que se celebraba en diciembre. Ella premia la devoción de su vasallo regalándole una casulla tejida por ángeles para que la use en sus oficios religiosos. Siagro, prelado sucesor de Idelfonso, carece de devoción, es soberbio y se abroga el derecho, sin el permiso celestial, de vestir la casulla de su antecesor. Cuando Siagro se coloca la casulla, muere ahogado por el atuendo angelical. La casulla que exaltó a Idelfonso por su devoción, se transformó en muerte para Siagro, el prelado no devoto.

II. [*El sacristán fornicario*]: La Virgen intercede por un monje sacristán que se ahogó en un río cuando volvía al monasterio después de sus correrías. La Virgen defiende al pecador porque él cada día reverenciaba su imagen. El monje sacristán no pudo superar su pecado pero su devoción consuetudinaria a la Madre de Dios le salva de su condenación inminente. Por la ley, el ser humano adquiere conciencia de su pecado; por la misericordia divina es redimido de ese pecado. La ley y el amor se confrontan en este relato, superando en creces el segundo a la primera.

III. [*El clérigo y la flor*]: Un clérigo, “roto de seso” pero que veneraba a la Virgen, es asesinado lejos del monasterio por unos enemigos. Sus hermanos de comunidad, al hallarlo muerto, lo entierran fuera de la villa. Al mes, la Virgen María se aparece a un monje de esa comunidad y demanda que el cadáver del clérigo asesinado sea inhumado en el camposanto de la villa. Cuando los religiosos desentierran al difunto, contemplan su cuerpo incorrupto y una flor lozana en su boca. Admirados por el milagro, los monjes entierran a su hermano de religión en la villa. El clérigo, como lo indica el narrador, era loco, no sabía su identidad, origen y destino: carecía de *entendimiento, memoria y voluntad*,

¹⁵¹ Los títulos de cada relato de los *Milagros* que aquí se transcriben se toman de la edición crítica de Michael Gerli. Ob. cit.

¹⁵² Para la época medieval, *dichos colorados* eran frases santas llenas de devoción y sabiduría.

las potencias del alma. Y sin las potencias del alma, el clérigo no podía conquistar las virtudes heroicas que lo harían grato a los ojos de Dios. El clérigo, además de loco, su asesinato en lugar lejano despertó suspicacias en sus hermanos de comunidad quienes decidieron enterrarlo por ello fuera del camposanto. Cuando desentieran al clérigo para llevarlo al camposanto, su cuerpo aparece sin descomposición alguna; lo que prueba su santidad puesta en duda. Pero esa beatitud, el clérigo la debe a su devoción mariana simbolizada en la flor lozana. Flor que alude a los diversos nombres de la Madre Dios que los devotos en la *Introducción* cantaban. No obstante, la salvación del clérigo, a pesar de su devoción, no se consumaba aún ya que su cuerpo estaba excluido del espacio sagrado como pecador impenitente sin derecho a ser sepultado en el camposanto. Por ello, la Virgen demanda la inhumación del clérigo dentro de la villa para redimir por entero su alma. La salvación del clérigo se realiza por medio de la misericordia de la Virgen y no a través de la conquista personal de las virtudes heroicas del alma, como lo proponía la espiritualidad ascética de la España del siglo XIII.¹⁵³

IV. [*El galardón de la Virgen*]: Un fraile, devoto de la Virgen, compuso cinco gozos a Santa María para venerarla. Cinco gozos que, por un lado, aluden a los cinco sentidos del hombre (vista, oído, tacto, gusto y olfato) y, por el otro, a las cinco llagas de Jesús recibidas en la cruz. Por componer tales gozos, el monje al morir recibió de la Virgen, el galardón el cielo. Los cinco gozos compuestos devotamente por el fraile destacan que las cinco llagas de Jesús purifican con su sangre los cinco sentidos del ser humano que, la más de las veces, sirven para pecar.

¹⁵³ “La Teología ascética tiene como objeto propio los ejercicios que debe practicar todo cristiano que aspire a la perfección. Esto se logra ordinariamente elevando el alma en el transcurso de tres etapas: en la primera el alma se libra del pasado por la penitencia y la mortificación; después se desarrolla en ella las virtudes por la oración y la imitación de Cristo; finalmente el alma progresa en el amor y llega a la unión habitual con Dios. Depende de nuestra voluntad recorrer el camino de perfección y recorrer sus etapas con mayor o menor rapidez. Dios nos invita a ello y nos concede las gracias necesarias para conseguir nuestro propósito...” Pedro Saínz Rodríguez. “Ascética y Mística”. En: González Porto-Bompiani. *Diccionario literario*. Segunda edición. Barcelona [España]: Montaner y Simín S. A., 1967. p. 24.

V. [*El pobre caritativo*]: Un hombre que por amor a la Virgen repararía entre los pobres lo poco que poseía, cuando murió recibió el cielo como premio. El caritativo del “milagro” es un pobre. Ello enseña, por un lado, que la pobreza no es pretexto para negarse a compartir; y, por el otro, que si el pobre practica la caridad, con mayor razón debe hacerlo el rico. Este relato conmina al auditorio a combatir el egoísmo por medio de una generosidad sin reparar en la escasez o en la abundancia de bienes.

VI. [*El ladrón devoto*]: Un ladrón, que siempre rezaba el Ave María, fue condenado a la horca por sus hurtos. Cuando la soga ya asfixiaba su cuello, la Virgen lo suspende de los pies para que no muera. Tres días después, los verdugos, al verlo vivo, deciden degollarlo; pero la Virgen interviene de nuevo y protege con sus manos el cuello del reo a punto de ser cercenado por la espada. Ante tal prodigio, los verdugos perdonan la vida al ladrón que después cambia de vida y muere santamente. El ladrón va a la horca por la acción pecadora de sus manos, sin embargo, éste se libra de la muerte por la acción salvadora de las manos de la Virgen. Las manos que condenaron al pecador, por la mediación de la Madre de Dios, se transformaron en su redención.

VII. [*San Pedro y el monje mal ordenado*]: un fraile, de “poco seso” y de vida disoluta, profesó en un monasterio cuyo patrón era san Pedro. Cuando muere el fraile, su alma es condenada al infierno. San Pedro intercede por el pecador pero Jesucristo no lo perdona. A pesar de fracasar en su mediación, san Pedro recurre a la Virgen María para que interceda por el condenado. La Madre de Dios acude con su séquito ante su Hijo para abogar por el monje. Jesús accede ante la Virgen y resucita al fraile para que se arrepienta y cambie de vida. Este milagro subraya la creencia de que el poder intercesor de la Virgen está por encima de los santos y es capaz, a veces, de doblegar al mismo Dios para favorecer a sus devotos.

VIII. [*El romero engañado por el enemigo malo*]: Guiraldo peregrina a Compostela sin confesar su pecado de fornicación. En el camino, el diablo, fingiendo ser el apóstol Jacobo, le ordena cortarse los genitales y la cabeza por peregrinar sin la gracia de Dios. Guiraldo, compungido,

cumple el mandato del falso Jacobo y se quita la vida. Sus compañeros, al hallarlo muerto, huyen del lugar porque temen ser acusados de homicidas. El verdadero apóstol Jacobo recurre a la Virgen para impedir que el alma de Guiraldo sea conducida al infierno. Ella, después de querellar con los demonios, rescata el alma de Guiraldo. Luego, ordena al alma del romero que vuelva a su cuerpo para resucitar. Guiraldo resucita tornando su cabeza al estado natural más no así sus genitales que quedan mutilados para siempre. El romero se confesó, cambió de vida y peregrinó devotamente a Compostela. Este relato se inserta en el ambiente del camino de Santiago. Camino que hacían los romeros por medio de un viaje penoso para convertirse a Dios. Pero este viaje, los peregrinos debían transitarlo en gracia divina y Guiraldo lo recorrió sin hacer penitencia por su pecado. De esta falta, el diablo se aprovecha para inducir al romero a suicidarse. Suicidio que, según la creencia medieval, no tenía perdón de Dios. La Virgen, aunque no encubre el pecado de Guiraldo, cuestiona el engaño del demonio que fingió ser el apóstol Jacobo para inducir al romero a la muerte. Y lo ilícito de esta acción del demonio exculpa al peregrino incauto de la condena. Por ello, la Virgen rescata el alma de Guiraldo y obtiene licencia divina de que el espíritu del romero vuelva a su cuerpo para que se arrepienta de su pecado y haga penitencia. Este “milagro” enseña a los romeros del camino de Santiago de hacer ese viaje bajo la gracia de Dios para obtener misericordia.

IX. [*El clérigo simple*]: Un monje, que oficiaba solo la misa de la Virgen, es amonestado por su obispo quien le prohíbe celebrarla. La Virgen reprende al obispo que, compungido, levanta la sanción al monje y le permite officiar la misa mariana. El monje es reprendido por no saber celebrar otras formas litúrgicas de la misa, pero su devoción mariana subsana esta ignorancia. No es la ciencia sino la devoción mariana la que lleva a la salvación. Este relato reprende también el pecado de abuso de autoridad eclesiástica muy frecuente en la España medieval.

X. [*Los dos hermanos*]: Dos regidores de un pueblo romano –Pedro, un cardenal avaro; y Esteban, su hermano, un Juez que robó bienes eclesiásticos patrocinados por san Lorenzo y santa Inés–, mue-

ren. El alma de Pedro es enviada al Purgatorio; y el alma de Esteban, en cambio, al infierno, no sin antes recibir el juez el reproche de san Lorenzo y santa Inés. No obstante, estos dos santos, compadecidos luego de Esteban, conminan a san Proyecto, del cual Esteban era devoto, para que ruegue a la Virgen María por el alma del juez. Al mediar la Virgen, Dios ordena al alma de Esteban que vuelva a su cuerpo por un mes. Esteban hace penitencia, enmienda sus culpas, devuelve los bienes defraudados y ruega al Papa para que oficie misa por el alma de Pedro. Esteban muere al cabo del mes, salva su alma del infierno y el alma de Pedro deja el Purgatorio. En la Edad Media, la Iglesia poseía bienes inmuebles (iglesias, conventos, monasterios, hospitales, viñedos, olivares, etc.) que estaban expuestos a la codicia de reyes, nobles y jueces. Tales bienes eclesiásticos, patrocinados por tal o cual santo, corrían peligro de ser enajenados por magistrados inescrupulosos. Por ello, el relato alerta a su auditorio de abstenerse de este delito, conocido como simonía, cuya flagrancia conlleva la sanción más grave de la época. Obsérvese que la avaricia de Pedro se castiga con el Purgatorio, la simonía de Esteban, en cambio, con el infierno. El “milagro” advierte, entre líneas, las consecuencias fatales a que se expone todo aquel que fragüe timo contra la propiedad eclesiástica.

XI. [*El ladrador avaro*]: Un agricultor avaro salva su alma porque cada día rezaba el “Ave María gracia plena”. La avaricia era el pecado capital con mayor repudio en la Edad Media. Por ese pecado, opuesto a la virtud de la generosidad, el alma humana podría ser condenada al fuego eterno. Sin embargo, la devoción mariana comporta tal poder divino que puede salvar al pecador sumido en esa grave falta. Retoma este “milagro” la salvación obtenida por la misericordia celestial y no por el cumplimiento estricto de la ley.

XII. [*El prior de San Salvador y el sacristán Uberto*]: El prior del monasterio de San Salvador era devoto de la Virgen pero llevaba una vida desordenada. Cuando muere, su alma es enviada al limbo, un lugar de oscuridad y soledad. La Virgen se conduele del prior y saca su alma de ese exilio. El prior se aparece a Uberto, sacristán de vida ejemplar del

mismo monasterio, para que refiera a sus hermanos de religión el milagro por el que ellos darán luego gracias a Dios. Este relato exalta la vida santa del sacristán Uberto y no la del prior, que, si bien salva su alma, es por la misericordia de la Virgen.

XIII. [*El nuevo obispo de Pavía*]: Muere el obispo de Pavía y la Virgen insta a los que van a elegir al nuevo prelado para que designen a Jerónimo, un preste parroquial desconocido. Jerónimo asume la sede episcopal y la pastorea con sabiduría, energía y bondad. Este relato enseña que los cargos eclesiásticos los adjudica en primera instancia la autoridad divina y no la autoridad humana.

XIV. [*La imagen respetada por el incendio*]: El monasterio del monte San Miguel es devorado por las llamas, sólo se salva la imagen de la Virgen con su Hijo en brazos que el fuego no destruye ni el humo ennegrece. En este “milagro”, las llamas representan el poder del demonio que destruye el monasterio de San Miguel, emblema por antonomasia de la cristiandad medieval. A pesar de ese desastre de incalculable magnitud para la época, la imagen de la Virgen no sufre daño alguno en medio de esas llamas infernales, indicando ello que la Iglesia se sustenta en el poder divino y no en las obras humanas.

XV. [*El novio y la Virgen*]: Un joven, devoto de María, sus parientes quieren desposarlo con una doncella. La Virgen advierte al joven que no ha sido destinado para el matrimonio sino a vivir consagrado por entero a Dios. El joven efectivamente se casa pero la noche de bodas, sin cohabitar con su esposa, la abandona, cede sus bienes y se retira del mundo. Este “milagro” enseña que si alguien llamado por Dios a la castidad, incumple este voto, pone en juego la salvación de su alma.

XVI. [*El Judezno*]: Un niño judío se reúne con unos niños cristianos, asiste a la misa y comulga, apareciéndosele después la Virgen. El padre del niño, ofendido por la conversión de su hijo, lo arroja a un horno encendido pero la Virgen interviene salvando al infante de morir calcinado. El pueblo, indignado por ese intento de filicidio, lanza al padre del niño al horno muriendo éste consumido por las llamas. La Virgen en este relato aporta la solución providencial de una situación sin remedio humano: ella vence el fuego del mal y salva al neófito cristiano. El padre

del niño judío, en cambio, muere en el horno por ser infiel. Este relato refleja la tirantez entre judíos y cristianos en la época medieval.

XVII. [*La iglesia profanada*]: Tres hombres cometen un homicidio dentro de una iglesia. La Virgen María, por esa profanación, castiga con una terrible enfermedad a los criminales. Los homicidas suplicaron durante mucho tiempo a la Virgen para que los perdonase y les quitase flagelo tan cruel. Accede la Virgen pero ella a través de un obispo impuso grandes penitencias a los asesinos arrepentidos. En la Edad Media, los espacios de las iglesias, los conventos y los monasterios eran sagrados. Espacios que servían de refugio para cualquier inocente o culpable que fuera perseguido, incluso por el rey. La profanación de ese espacio sagrado es lo que condena este relato. Y ese delito, enseña este “milagro”, es tan grave que, si bien obtuvo a duras penas el perdón de la Virgen, los arrepentidos tuvieron que cargar a cuestas de por vida las armas homicidas y pregonar en todo poblado su abominable acción. La iglesia medieval aparece como el refugio seguro de justos y pecadores. Del espacio sagrado de la iglesia medieval proviene el espacio neutral, o el fuero diplomático, de las embajadas, los consulados y las residencias de delegaciones extranjeras.

XVIII. [*Cristo y los judíos de Toledo*]: En la fiesta de la Asunción, la Virgen se aparece a los toledanos y reclama que en casa de un judío se deshonor a su Hijo. Los toledanos descubren al judío con una figura de cera parecida a la de Cristo con alfileres clavados por todos lados. El judío cae prisionero y lo ejecutan por practicar la hechicería. En el Toledo medieval, existía aversión hacia los judíos por ser propietarios del dinero, por su resistencia a convertirse al cristianismo, y por ser sospechosos de practicar la hechicería.

XIX. [*El parto maravilloso*]: Una mujer, a punto de parir, se halla en un lugar aislado por el mar sin que pueda ser auxiliada. La Virgen asiste a la mujer y ella pare el niño sin dolor. La mujer, aislada por el mar y en trance de parto, simboliza a Eva que, excluida del paraíso por pecar, quedó condenada a parir sus hijos con dolor. La Virgen es, en cambio, la nueva Eva que opera el milagro de que la mujer recupere la gracia divina perdida en el Edén de parir los hijos sin dolor.

XX. [*El monje embriagado*]: Un monje bueno se emborrachó y camino a la iglesia, un toro, luego un perro y después un león se le aparecieron para asesinarlo. En cada aparición diabólica, la Virgen salvó al monje. Cuando el monje arriba a la iglesia, la Virgen lo ayuda a llegar al lecho de su celda y lo conmina para que, al día siguiente, confiese su pecado y haga penitencia. El monje embriagado representa al pecador amenazado ferozmente por el mundo, la carne y el demonio. En la iconografía medieval, el mundo se representaba por el toro; la carne, por el perro; y el demonio, por el león. El camino a la iglesia alude al tránsito que el alma humana tiene que hacer por la vida terrena para llegar al cielo. El alma humana al pecar corre peligro de condenarse por la acción del mundo, de la carne y del demonio, si no viene en su ayuda el poder divino, personificado en la Virgen.

XXI. [*De como una abadesa fue preñada et por su convento fue acusada et después por la Virgen librada*]: Una abadesa queda preñada y las religiosas de su convento la acusan ante el obispo por faltar al voto de castidad. La abadesa, arrepentida, pide misericordia a la Virgen que, compadecida, la hace parir sin dolor antes de que llegue el prelado al convento; y su hijo es llevado por los ángeles a un ermitaño que se hace cargo de criarlo. El obispo, al observar a la abadesa sin señal de preñez, reprende a las religiosas por haber difamado a su superiora. La abadesa, ante la reprimenda injusta que reciben sus hermanas, confiesa su pecado al obispo. El hijo de la abadesa es criado por el ermitaño, se hace sacerdote y llega a ser obispo. En este relato, la falta al voto de castidad de la protagonista tiene el agravante, para la época, de que ella es mujer, religiosa y superiora. Sin embargo, la abadesa recibe favor de la Virgen de parir sin dolor, es decir, de lograr su misericordia; y de que su hijo sea llevado en secreto a un ermitaño para que su origen “sacrílego” no cause escándalo. La abadesa confiesa al obispo su falta que él cree calumnia al no verificarse el embarazo de la religiosa. El arrepentimiento y la confesión abren a la superiora la conmisericordia del prelado y de su convento. El hijo, fruto del pecado, se hace religioso y es elevado a la silla episcopal, lo que prueba que donde abundó el pecado sobreabundó la gracia, como dice san Pablo.

XXII. [*El romero naufragado*]: Unos peregrinos, entre los que se cuenta un obispo que narra la historia, se hicieron a la mar para visitar el Santo Sepulcro. Durante la travesía, se desató una tormenta que hizo naufragar la barca salvándose el obispo y unos cuantos peregrinos que ganaron la playa. Los demás peregrinos perecieron y sus almas, en forma de palomas relucientes, volaron al amanecer rumbo al cielo. Uno de los peregrinos que se ahogaba pidió a la Virgen que lo socorriera. La Madre de Dios lo cubre con un paño y bajo manto tan singular se salvó y salió con vida a la orilla del mar. Este relato enseña, por un lado, la existencia de una Iglesia celestial, “triumfante” que, según el Catecismo, constituye el destino felicísimo para las almas, que en la Tierra peregrinan en busca de Dios; y, por el otro, el inmenso poder del manto de la Virgen en aquellas situaciones de peligro que no tienen solución humana. El relato se coloca en labios de un obispo, de alguien investido de autoridad por la Iglesia, alguien que cuenta con veracidad un hecho porque su jerarquía le hace gozar de toda credibilidad ante el auditorio.

XXIII. [*El mercader fiado*]: Un burgués dadivoso y derrochador pierde su fortuna. Al verse empobrecido pidió préstamo a un judío colocando de fiadora a la Virgen y a su Hijo cuya imagen estaba en la iglesia del pueblo. El burgués viajó a lugares lejanos, comerció con el préstamo obteniendo grandes ganancias. Cumplido el plazo para cancelar la fianza, como estaba lejos del pueblo, reunió el monto en oro y lo echó al mar para que Jesucristo lo hiciera llegar al judío, como efectivamente ocurrió. Cuando el mercader vuelve al pueblo, el judío niega haber recibido el pago. Mercader y judío pleitean y, seguidos por la gente de la villa, van a la iglesia para que se dirima el asunto ante la imagen de la Virgen. Para sorpresa del judío, el niño Jesús en brazos de su madre denuncia que el prestamista esconde el monto de lo adeudado en su casa. Los pobladores van a la casa del judío y comprueban lo referido por el niño Jesús. El judío se arrepiente de su falta y se convierte, y el burgués salva su reputación. Este “milagro” destaca la incredulidad del judío en la Virgen ya que, al aceptarla como fiadora, se deduce que él piensa que ella, por ser sólo una imagen, no va a defender al burgués cuando aduzca no haber recibido el pago de la fianza. La sorpresa

del judío, cuando la imagen el niño Jesús en brazos de su madre aboga por el burgués, pone de relieve esa incredulidad.

XXIV. [*La iglesia despojada*]: Dos ladrones, un lego y un clérigo de León, entran en una iglesia a robar. A uno de ellos le quedan sus manos adheridas en la toca de la Virgen cuando intenta despojarla de su corona. Los ladrones, desde ese momento, quedan desorientados y deambulan por la iglesia hasta que son atrapados. En este relato, al ladrón se le castiga su delito de robo a través de sus manos, cumpliéndose el principio bíblico de que el pecador es reprendido por donde peca. Por otro lado, ese hurto, despoja al lego y al clérigo de la gracia de Dios, por ende, pierden ambos la potencia de la memoria, y –sin saber su identidad, origen y destino– vagan desmemoriados dentro del templo.

XXV. [*De cómo Teófilo fizo carta con el diablo con su ánima et después fue convertido y salvo*]: Teófilo es un hombre virtuoso que se desempeña como vicario de una diócesis. Al morir su obispo, desean hacer a Teófilo sucesor del prelado fallecido pero él no acepta por humildad. Nombran entonces a otro obispo que designa, a su vez, a otro vicario. Teófilo, ofendido y por mal consejo de un judío, pacta con el diablo para que le sea reintegrado el cargo. Para ello, reniega de Jesús y de la Virgen y firma una cédula al demonio. Recupera su antigua posición pero, arrepentido, pide después misericordia a la Virgen. La Madre de Dios, después de una trabajosa intercesión ante su Hijo, destruye la cédula y logra liberar a Teófilo de las garras del maligno. Este “milagro” narra el pecado más grave que podía cometer un ser humano en la época medieval: la venta del alma al diablo a cambio de fama, poder y dinero. El alma, como el don más precioso del hombre, solo podía ser dada a Dios y su entrega al demonio constituía un sacrilegio cuyo perdón, si bien no improbable, era de muy difícil consecución. Y ello se resalta en el largo tiempo que le costó a la Virgen María para convencer a su Hijo para que absolviera a Teófilo de su gravísimo pecado. Este relato constituye una advertencia al auditorio de los *Milagros* sobre el peligro de condenación casi insalvable que pesa sobre aquellos que osen pactar con el maligno.

2.3.3 El explicit

El *explicit* de los *Milagros*, unos críticos, apoyándose en *I*, lo ubican en *Teófilo* (XXIV en *I*) y, otros, basándose en *F*, en *La iglesia despojada* (XXV en *F*). Para Daniel Devoto y Michael Gerli,¹⁵⁴ el final de los *Milagros* se verifica en la cuaderna 911 de *Teófilo* y no en la última cuaderna de *La iglesia despojada*:

Madre de tu Golzalvo seï remembrador
Que de los tost miraclos fue enterpretador;
tú fes por él, Sennora prezes al Criador,
ca el tu privilegio vale a peccador
tú li gana la gracia de Dios, Nuestro Sennor (Amén.)

Brian Dutton reconoce que la conclusión de los *Milagros* se encuentra en *Teófilo* pero respeta *La iglesia despojada* como el cierre de la obra: “...El orden tradicional [de los milagros] es el de *I*’ [...] “Hasta la fuente latina tiene el orden de *I*, porque el último milagro, el 25 [*La iglesia despojada*], le falta. Sin embargo, el orden de *F* parece ser el orden impuesto por Berceo, quien parece haber añadido este último milagro a la colección en fecha posterior...”¹⁵⁵ Para Antonio Solalinde y Carmelo Gariano, según los cita García Martínez, el final de los *Milagros*, es, efectivamente, en *La iglesia despojada* porque quizás se inferiría que “...cerrar la obra con los tres

¹⁵⁴ “...Que la disposición tradicional diversa [*Teófilo* (XXIV) + *La iglesia despojada* (XXV)] sea producto de una adición del autor o proceda (lo que es más probable) de un copista que repara un olvido agregando, fuera de lugar, un milagro omitido, poco importa. Lo cierto es que con la disposición que adoptamos [*La iglesia despojada* (XXIV) y *Teófilo* (XXV)] quedan al final de la obra, en su lugar verdadero, las últimas estrofas del *Milagro de Teófilo*, verdaderamente conclusivas y coronadas por sus tres *Amén* definitivos.” Daniel Devoto. “Prólogo”. En: Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Valencia [España]: Editorial Castalia “Odres nuevos”, 1957. pp. 18-19. En *I* “...se escribe que “Este milagro es el último en el otro código”, y añade otra mano: “y assi le viene mejor la última copla arriba”. Michael Gerli. Ob. cit., p. 219.

¹⁵⁵ Brian Dutton. Ob. cit., p. 17.

Amén podría suponer un fin de los milagros de la Virgen y, por ende, de su capacidad taumaturga.” [...] “Por ello añadió otro “miraclo nuevo”...”¹⁵⁶

2.3.4 Unidad textual, temática e icono-alegórica

Si la *Introducción* procede de una fuente distinta a los relatos o es obra de Berceo, cabe la pregunta siguiente: ¿los *Milagros* poseen unidad o son, simplemente, una colección de hechos milagrosos aislados?

Al auscultar el aspecto textual de los *Milagros*, observamos cómo la división general de la obra (*Introducción*, relatos y *explicit*) coincide *grosso modo* con la división interna de la *Introducción* (*exordio*, *diégesis* y *epílogo*) y con las tres partes de cada relato (*exordio*, *diégesis* y *epílogo*). Por otra parte, García Martínez citando a Carmelo Gariano, expone tres elementos literarios unificadores en los *Milagros*: la Virgen protagonista central del texto, el milagro como tema dominante en la *Introducción* y en cada relato; y la acción mariana verificada en un escenario tanto humano como divino en toda la obra.¹⁵⁷ Sin embargo, el romero del Prado que se identifica con todos los seres humanos sería otro elemento literario unificador en los *Milagros*: el maestro Gonzalo de Berceo participa de la misma condición humana de Siagro, el sacristán, el clérigo, Guiraldo, el ladrón, Esteban, Teófilo, etc. En el *explicit* se convalida al Berceo-narrador como elemento unificador cuando el romero pide a la Virgen María que se acuerde de él que, aunque pecador, fue el “remembrador” y “enterpretador” de sus milagros.

Michael Gerli, por último, expone que en los *Milagros*, la *Introducción* guarda unidad temática con los veinticinco relatos. Unidad que se construye desde la alegoría de la *Introducción*¹⁵⁸ cuyo tema central es la Caída y Redención del ser humano: “...la salvación universal del Pecado Original a través de Cristo y, sobre todo, al instrumento de

¹⁵⁶ Juan Francisco García Martínez. Ob. cit., p. 26.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 33-34. Cfr. Michael Gerli: “Estructura y tema de los *Milagros de Nuestra Señora*”. Ob. cit., pp. 33-48.

su encarnación, su madre la Virgen María...¹⁵⁹ Caída y Redención del romero de la *Introducción* que se repite en cada relato:

La Introducción del poeta riojano es un intrincado sistema de imágenes unidas entre sí por medio de asociaciones tipológicas latentes en ellas que, vistas en su totalidad, establecen una semántica simbólica que por un lado evoca la Caída del hombre y por otro asegura su salvación por medio de la devoción y fe marianas. Es, a la vez, la clave de la obra, puesto que cada milagro de la colección repite esta idea básica, pero en miniatura, en una forma menos abstracta y más particularizada. Mientras que en la Introducción cuenta por medio de *figurae* la historia de la Caída y Redención del primer hombre, los milagros que la siguen reflejan metonímicamente el mismo concepto en su plano individual. Estos últimos narran no el drama de la Caída y Salvación del hombre arquetípico, sino el de los hombres, los peregrinos, nuestros vecinos y nuestros contemporáneos. Por consiguiente, cada milagro ejemplifica y reafirma la validez actual de la gracia redentora de la Virgen. *Los Milagros* y su Introducción gozan, por esto, de una estrecha unidad temática cuya función es la de evocar y

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 37. “El concepto teológico del Pecado Original y su conquista por medio de Cristo y María se expresaba en la Edad Media a través de ciertos motivos e imágenes explícitamente derivados de la Biblia. Por su carácter iconográfico, éstos ilustraban la pérdida y vuelta del hombre al Paraíso. La Caída representa sustancialmente la enajenación de la humanidad de la naturaleza; la Redención supone la reconciliación del hombre con el esquema natural. Todas las interpretaciones artísticas medievales de la Caída y Redención humanas se impregnan directamente de un simbolismo naturalístico. Nuestros progenitores, Adán y Eva, son expulsados del Paraíso en que vivían armónicamente en su estado natural. Por haber trasgredido la Ley de Dios, conocen la vergüenza, cubren su naturalidad y sufren el dolor, el hambre, la fatiga, y la muerte. A partir de ese momento, hasta el advenimiento de Cristo, los hombres se consideraban miembros de la *massa peccati*. Se concluye que por culpa de la desobediencia de Adán y Eva se perdió el Paraíso. Sin embargo, por el advenimiento de Cristo, encarnado por medio de la Virgen, se recobra lo perdido, se invierte la historia del Génesis. La pérdida y la restitución del Paraíso se expresan en la imaginación medieval ligando estrechamente los motivos simbólicos del jardín del Génesis y los de la Anunciación de la Virgen, y muchas veces forman una dualidad que se presenta simultáneamente en una misma obra. Así lo vemos en el cuadro de la Anunciación de Giovanni di Paolo, en que la expulsión del Paraíso da la acción de fondo para el encuentro del Ángel con María.” *Ibíd.*, pp. 37-38.

resolver por medio de María el problema tanto del Pecado Original como el del pecado en todas sus manifestaciones.¹⁶⁰

Pero la unidad de los *Milagros de Nuestra Señora*, en su lenguaje artístico, se debe también a su carácter de icono alegórico literario. Durante la guerra iconoclasta (729-843), muchos monjes pintores de iconos procedentes de Bizancio se refugiaron en Europa trayendo consigo la mística y las técnicas para crear esas pinturas. Y, aunque plasmaron iconos simbólicos al mejor estilo oriental, diseñaron el icono alegórico que cumplía ante todo una función didáctica en un mundo medieval urgido tanto de evangelización como catequesis, sin la espiritualidad madura de la Iglesia Oriental.

Pero para entender el icono alegórico primero hay que explicar el icono oriental. Este icono se produjo en medio de un ambiente místico intenso donde el símbolo era esencial para la recepción del mismo. El icono, del griego *eikon*, significa imagen de Cristo, de la Virgen y de los santos.¹⁶¹ El icono oriental comprende sólo una imagen cuyo "... mensaje está en el rostro donde se descubre la imagen de Dios en el hombre. Son figuras hieráticas, inmóviles, como quien contempla y se deja contemplar. La carne nunca tiene el color natural. Es como una transfiguración de la carne que anuncia la resurrección de los muertos."¹⁶² Jesús Castellano Cervera, citando la presentación de una exposición de iconos en el Vaticano (diciembre 1989 a enero 1990), amplía la simbología del rostro en los mismos:

El centro de la representación es siempre el rostro; es el lugar de la presencia del espíritu de Dios, porque la cabeza es la sede de la inteligencia y de la sabiduría. El rostro se construye en torno a tres círculos: el primero, normalmente dorado, contiene la aureola, símbolo de la gloria de Dios; el segundo comprende la cabeza y en ella aparece la frente, como sede

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 37-38.

¹⁶¹ Jesús Castellano Cervera: "El icono, sacramento de la belleza divina." En: *Revista de Espiritualidad*, Madrid, 204, 1992, pp. 272-273.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 289.

de la sabiduría, muy alta y convexa, de forma que aparezca la fuerza del Espíritu; en el tercer círculo aparece la parte sensual del rostro y expresa la naturaleza humana de la que el personaje representado se ha revestido durante su vida. Los ojos, cuya mirada irradia hacia el espectador y contiene concentrada toda la atención, son grandes, fijos y severos. Las narices son delgadas, vibrantes bajo el movimiento del soplo del Espíritu, y manifiestan el amor apasionado por Dios. La boca es diminuta, a veces está dibujada con una forma geométrica y está siempre como cerrada en el silencio de la contemplación.¹⁶³

La luz y el color son los otros elementos importantes del icono oriental. La luz del icono viene de lo alto, ilumina el rostro y vivifica los colores de la imagen. El dorado simboliza el misterio de Dios; el blanco, la divinidad plena o la muerte (vestido del niño Jesús o mortaja de Cristo, la transfiguración, la resurrección, las vendas de Lázaro, el vestido de María en la ascensión, etc.); el color azul, la realidad celestial; el rojo, la vida (vestiduras del Pantocrátor o de la Virgen); el verde, el mundo terrenal y humano; y el negro, las tinieblas (el infierno al que Cristo baja para luego resucitar).¹⁶⁴ Dicho icono servía de mediación para que el orante participara del misterio de Cristo y de la Virgen por medio de la contemplación y de la vivencia mística.

El icono alegórico tiene también como imagen central a Cristo, la Virgen o algún santo pero se acompaña por unas imágenes en miniatura dispuestas a lo largo de los cuatro bordes del cuadro en las que se narran los pasajes fundamentales de la vida, la obra y los milagros del personaje representado. Así, por ejemplo, la imagen de la Virgen se la rodeaba con imágenes en miniatura que versaban sobre la Anunciación, la visita a santa Isabel, la natividad, la presentación del niño Dios en el Templo, las bodas de Caná, María con Jesús muerto, Pentecostés y la Ascensión. El icono alegórico instaba al pecador a la conversión, enseñaba al converso los temas esenciales del misterio de la Redención y lo conminaba a que los meditara.

¹⁶³ Ídem.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 289-290.

Dichos iconos coparon los altares de las iglesias románicas como textos abiertos para un pueblo, si bien analfabeto, en posesión de un lenguaje iconográfico rico y denso aún hoy no comprendido del todo.

El Prado que representa la Virgen es la imagen central de los *Milagros*, revelándose con ello la presencia de una figura alegórica, por ende, con una función didáctica para un público en la etapa de la catequesis. Cada elemento del Prado representa parte del misterio del personaje objeto de la alegorización: flores / nombres, fuentes / evangelios, árboles / milagros, sombra / misericordia, y aves / devotos.¹⁶⁵ El romero que encontró el Prado forma parte también de esa imagen central y, aunque devoto, se presenta como pecador cargado de *lazerio* (enfermedades) y de *cuíta* (penas). Ahora bien, ¿cómo entronca la imagen central con cada relato? Los nexos entre la imagen central y cada uno de los relatos son numerosos. La Virgen María interviene en los veinticinco relatos; el romero narrador representa a los pecadores (el sacristán fornicario, el clérigo de “seso roto”, el ladrón, Guiraldo, los dos hermanos, el labrador avaro, el prior de San Salvador, el novio, los asesinos, la parturienta, el monje embriagado, la abadesa preñada, el mercader fiado, los ladrones sacrílegos y Teófilo); el tema de la Caída y Redención del hombre es materia común en la *Introducción* y los relatos; las aves del Prado recuerdan a los personajes devotos y en olor de santidad en los relatos (Idelfonso, el pobre caritativo, el clérigo simple, el nuevo obispo de Pavía y el romero naufragado); y los árboles del Prado, como lo indica el narrador, son los milagros marianos cuyo “diezmo” se han de referir en los relatos. Hay otras relaciones más sutiles: los “dichos colorados” de Idelfonso, la flor fresca en la boca del clérigo y la misa mariana del clérigo simple aluden a las flores del Prado; el ladrón condenado por sus manos pecadoras es salvado por las manos santas de la Virgen; la misericordia mariana a la que se acogen los asesinos que profanan la iglesia, la abadesa preñada y el sacrílego Teófilo aluden a la sombra arbórea del

¹⁶⁵ Para comprender mejor la técnica de alegorización de los *Milagros de Nuestra Señora*, véase Agustín del Campo. “La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*.” *Revista de Filología Española*. XXVIII, 1944, C. 1. pp. 15-57. La alegorización de flores/nombres, fuentes/Evangelios, árboles /milagros, sombra/misericordia y aves/devotos; este autor la explica con detalles en las páginas 40-44 de este mismo artículo.

Prado; y la parturienta socorrida por la Virgen, la nueva Eva. Los relatos de los *Milagos* están en función de la *Introducción* de la misma manera como las imágenes en miniatura del icono alegórico están en función de su figura central.

2.4 El autor

El autor de los *Milagos* se detecta en el *exordio*, antes de la explicación alegórica y en el *epílogo* de la *Introducción*; en el *exordio* y *epílogo* de cada relato narrado en primera persona y tiempo presente. Recuérdese que la *diégesis* o historia de los veinticinco relatos ocupa la mayor parte de la obra narrada en tercera persona y tiempo pasado. El autor se presenta como un “yo”, primer testimonio de primera persona en la literatura española, que se identifica como el “maestro” –dotado de arte, ciencia, sabiduría y autoridad–, cuyo nombre es Gonzalo, natural de Berceo, localidad de La Rioja medieval. Autor que notifica haber conseguido un lugar excelso donde descansó y fue curado tanto de sus enfermedades como de sus penas. Autor que, como un peregrino más, transita por el mundo terreno en espera de la morada perdurable, el paraíso. Clérigo romero que es, sobre todo, un devoto de la Virgen que va a pregonar ante su auditorio sólo algunos de sus milagos para difundir la devoción mariana. Autor que pide a la Virgen, además de clemencia por sus pecados, no se vea olvidado por ella ya que ha sido el pregonero de parte de sus milagos.

Pero el autor de los *Milagos* no es aquel clérigo sencillo que nos legó un cuadro costumbrista, entre colorido e ingenuo, de su ambiente campesino.¹⁶⁶ Este clérigo-poeta de San Millán de la Cogolla ausculta por medio de sus relatos marianos a su mundo para poner en tela de juicio sus valores. Berceo, a través de sus personajes-pecadores, cuestiona los ideales de su época demasiados verticales para la débil condición humana que, cautiva de los pecados capitales (lujuria, ira, ignorancia, avaricia, orgullo, pereza y gula), percibía lo inalcanzable de las virtudes heroicas del alma (castidad, mansedumbre, sabiduría, bondad, humildad, diligencia y tem-

¹⁶⁶ Juan Luis Alborg. Ob. cit., p. 119.

planza). Ideales que, según los *Milagros*, serían conquistados, no por la Ley representada en la obra por Jesús “alcaide derecho”, sino por la misericordia encarnada por la Virgen María. Ley y amor luchan con tensión en estos relatos para que, finalmente, el amor triunfe sobre la ley. Esto indica el conocimiento que tenía el poeta riojano del ser humano: por eso, mira con indulgencia a los pecadores de entre los que, como él lo expresa en la cuaderna final, se cuenta como uno más de los necesitados de la benevolencia mariana.

2.5 El auditorio

El auditorio de los *Milagros de Nuestra Señora* lo integran los “Amigos e vasallos de Dios omnipotent”, a quienes el narrador se dirige con amabilidad para que atiendan y escuchen la noticia de un hecho maravilloso. El apelativo “Amigos” parece ser más bien una fórmula de cortesía de la época que el poeta usa para entrar en diálogo con su auditorio; y “vasallos”, en cambio, indica que la relación entre el hombre y Dios es semejante a la que había entre el siervo y el señor feudal. Este nexo, siervo/señor, no tenía del todo ese sentido peyorativo que hoy se le achaca. Al respecto, expone García Martínez:

...La relación entre el señor natural y el vasallo se transformó en una relación bilateral de necesidad política, en la que el vasallo subordinaba su persona totalmente a su señor. “*Del señor recibía éste [el vasallo] amistad y señorío, y le devolvía en justa correspondencia, devoción y fidelidad*”...¹⁶⁷ [...] El contacto feudo-vasallático era un contacto consistente en deberes y derechos bilaterales. Los deberes del señor feudal eran los de dar alimentación, vestido, vivienda, no cometer acciones punibles contra la vida, la familia, el honor o los bienes del vasallo y, principalmente, dar una *beneficium* o *feudum*. En fin, dar protección social, política y jurídica a su vasallo. El derecho principal del señor consistía en “[...] ejercer verdadero imperio

¹⁶⁷ García Martínez. Ob. cit., p. 71

sobre la persona del vasallo”. En contrapartida, el vasallo tenía una gama de deberes o *servicia*, entre los que se destacan el *auxilium* (el servicio militar) y el *consilium* (dar consejo a su señor), porque “las obligaciones del vasallo no consisten en un *dare* sino en un *facere*”. Pero el objeto principal del servicio era la *fidelitas*, la fe o fidelidad, hacia el señor natural. En todo caso, los deberes del vasallo, sin embargo, no deberían hacerle perder su condición de hombre libre y, asimismo, ser proporcional al beneficio o feudo recibido.¹⁶⁸

Recuérdese que en el *Poema del Cid*, el narrador (v. 20), se queja de la no correspondencia entre el servicio y la fidelidad del vasallo Rodrigo Díaz y la injusticia que éste recibe de su señor natural, el rey Alfonso VI. Por eso, el hombre medieval ofrecía vasallaje (sumisión y servicio) a Dios, y la Deidad por tal servidumbre premiaba al siervo con su amistad en este “valle de lágrimas” y en el cielo.

El auditorio estaba conformado, entonces, por peregrinos siervos de Dios que, al igual que el romero-narrador, transitan por el mundo en espera de morada perdurable. Romeros de diversa condición social (nobles, caballeros, servidores y siervos de la gleba) casi todos ellos iletrados ya que el clérigo poeta es el único que puede leer los milagros de la Virgen. Romeros urgidos de la devoción a la Virgen para que ellos como pecadores se acojan a su misericordia. Peregrinos de paso por el monasterio de San Millán de la Cogolla y a los que el poeta prepara espiritualmente para que realicen su “viaje interior” de cambio de vida que concluye con la visita a la tumba del Apóstol Santiago en Compostela. Auditorio al que el poeta pide esperar, antes de continuar el camino, para que escuche otro milagro:

Sennores e amigos commpanna de prestar,
deque Dios se vos quiso traer a est logar,
aún si quissiéssedes un poco esperar,
en otro miraclo vos querría hablar.

(500)

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 84.

2.6 Contexto

El contexto de los *Milagros de Nuestra Señora* se encuentra resumido en la cuaderna 24 de la Introducción:

Quantos que son en mundo, justos e peccadores,
 coronados e legos, reys e emperadores,
 allí corremos todos, vasallos e sennores,
 todos a la su sombra imos coger flores.

Este contexto deja ver al mundo terreno íntimamente relacionado con el sobrenatural. El mundo terrenal lo conforma una sociedad dividida en categorías religiosas, sociales, políticas, económicas opuestas: “justos e peccadores”, “coronados e legos” y “vasallos e sennores”. La división en “justos e peccadores”, revela un orden religioso y moral en el que los primeros, para agradar a Dios, se esmeraban por conquistar las virtudes del alma (sabiduría, castidad, bondad, humildad, mansedumbre, ciencia y templanza); y los segundos vivían esclavos de los pecados capitales (ignorancia, lujuria, avaricia, orgullo, ira, envidia y gula). La división “coronados e legos” señala un orden político-social piramidal cuya cúspide era el rey, y la base, el pueblo. La división “vasallos e sennores”, por último, revela un orden económico en el que los siervos de la gleba constituían la mano de obra agrícola; los caballeros, el brazo armado; y los señores, los amos feudales. Mundo medieval que, si bien en estratos opuestos, estaba, no obstante, bajo el pecado. Por eso, todos ellos “justos e peccadores”, “coronados e legos” y “vasallos e sennores”, acudían al mundo sobrenatural en busca de misericordia en la persona de la Virgen María: “todos a la su sombra imos coger flores”.

Del contexto de los *Milagros* se desprende también que para el hombre medieval la vida terrena era un paso breve y doloroso que tendría como premio el cielo. Asimismo, esta obra desvela el mundo de los peregrinos que, desde diferentes partes de Europa, se dirigían a visitar la tumba del Apóstol Santiago. Finalmente, este texto mariano evoca un lugar importante para la época en el que se hospedaban los

peregrinos del camino francés de la ruta jacobea: el monasterio de San Millán de la Cogolla en la Rioja donde se veneraba la Virgen María bajo la advocación de Nuestra Señora de Marzo. Brian Dutton, al respecto, expresa lo siguiente:

...las obras marianas de Berceo formaban parte del culto de la Virgen, sobre todo para el entretenimiento e instrucción de los peregrinos que llegaban al monasterio, los mismos indicados en la copla 500 de los *Milagros*. Es decir, las obras marianas de Berceo se relacionaban con un culto especial del monasterio de San Millán de Yuso y no son [estas obras marianas] puramente ‘universales’. Tienen una relación con el gran cenobio riojano y con una Virgen en particular, la de Yuso, Nuestra Señora de Marzo, y, aunque menos exclusivamente, forman parte de la obra propagandística a favor de San Millán de la Cogolla. Se notará que, sin embargo, los *Milagros* [...] parecen ser destinados al entretenimiento e instrucción de los peregrinos ya llegados al santuario y no, como en *San Millán*, concebidos como una manera de atraerlos. Por estas razones los *Milagros* ‘hacen sentido’ fuera de su contexto histórico, pero se pierde mucho si se pasa por alto el ambiente en el que fueron concebidos y creados. Este culto mariano data del episodio de 1053, cuando García XI de Navarra quiso llevarse las nuevas reliquias de San Millán a su nueva fundación, Santa María la Real de Nájera. Desde esta fecha, con la construcción de la nueva iglesia de Yuso, dedicada a la Virgen, hubo un culto especial (a diferencia del culto litúrgico normal) de Nuestra Señora de San Millán de Yuso.¹⁶⁹

2.7 Exégesis de los *Milagros*

En la *Introducción*, la Virgen María teológicamente personifica la nueva Eva, el nuevo paraíso por haber parido a Jesús, el nuevo Adán.

¹⁶⁹ Brian Dutton. Ob. cit., p. 12. Sobre el culto mariano riojano que sirve de trasfondo a los *Milagros*, véase de este autor y en este mismo artículo: “1.- Culto mariano en San Millán de la Cogolla.” pp. 3-12.

Ese nuevo paraíso es de verdor inmarcesible, manantial de los Evangelios, terreno florido del misterio mariano, sembrado de árboles de diversos frutos (milagros) en los que anidan aves canoras, es decir, devotos de la *iglesia triunfante* o celeste (profetas, santos, vírgenes y mártires) y de la *iglesia militante* o terrena (clérigos). Pero, sobre todo, la Virgen María es, en esta obra de Berceo, la sombra misericordiosa que refrigera al romero pecador de sus enfermedades y congojas para curar sus males corporales y espirituales.¹⁷⁰ En la *Introducción*, la voz poética recalca el misterio de la Virgen para exaltar su carácter divino que le confiere un poder sobrehumano para salvar a los hombres que viven esclavos del pecado.

Los personajes de los relatos de los *Milagros*, como se expuso, se dividen en “justos e pecadores”; de estos últimos, unos son salvos, y otros, condenados. Los justos (Idelfonso, el fraile de los cinco gozos, el pobre caritativo, el clérigo simple, el sacristán Uberto, el obispo de Pavía y el romero naufragado) suman siete en la obra; los pecadores redimidos (el sacristán fornicario, el clérigo de la flor, el ladrón devoto, el monje mal ordenado, Guiraldo, los dos hermanos, el labrador avaro, el prior de San Salvador, el niño judío, los tres asesinos, la mujer en parto, el monje ebrio, la abadesa, el mercader fiado y Teófilo) suman dieciocho; y los pecadores condenados (Siagro, el padre del niño judío, el judío de Toledo y los dos ladrones) suman cinco. Los justos representan un tercio con respecto a los pecadores salvos de la obra, y estos justos destacan más por ser devotos de la Virgen que por sus virtudes. Los pecadores redimidos conforman la mayoría y resaltan también por su devoción mariana a pesar de sus graves faltas. Entre estos pecadores se hallan un fornicario, dos locos, tres ladrones, un suicida, dos avaros, un infiel, tres homicidas, una parturienta, un ebrio, una incasta, un derrochador y un sacrílego. Los condenados, por su parte, son en menor número: un soberbio, dos infieles y dos ladrones. Esta cantidad menor señala, por un lado, la existencia de la realidad cruel de los condenados; y, por el otro, que la salvación la aceptan la mayoría de los pecadores.

¹⁷⁰ Michael Gerli: “Estructura y tema de los *Milagros de Nuestra Señora*”. Ob. cit., pp. 33-48.

Los relatos de los *Milagros* cumplen diversas funciones didácticas. En casi todos ellos resalta la devoción de justos y pecadores. Pero en algunos relatos, la enseñanza, sin dejar de lado la devoción, se interna en otros aspectos importantes para la época como el deber de enterrar a los cristianos en el campo santo, el peregrinar santamente a Compostela, respetar los bienes de la iglesia, la simpleza de espíritu no está reñida con la teología, el abuso de autoridad de los preladados para con sus monjes, la superioridad de la Virgen sobre el mal, la condenación de la incredulidad de los judíos, el veto a la hechicería, el cumplimiento del voto de castidad, las iglesias y los monasterios como refugio del perseguido, y el peligro a que se exponen los que venden su alma al diablo.

El encanto actual de los *Milagros* radica, quizás, en que sus personajes son partícipes de las debilidades de todos los seres humanos. Éstos, derrotados por sus flaquezas, ameritan la ayuda de la misericordia divina. Hoy, los relatos de *El judezno* o *Los judíos de Toledo* no atraen por su intolerancia, pero, en cambio, sigue cautivando un Guiraldo incauto, un Uberto ingenuo, un clérigo simple o un pecador socorrido por la heroína celeste. Quedan otros aspectos por tratar pero imposibles de tocar aquí, como el arte de narrar en Berceo, la originalidad del poeta riojano y el mundo cotidiano de los *Milagros de Nuestra Señora*.

2.8 Conclusión

En la obra de Gonzalo de Berceo, observa Jorge Guillén,¹⁷¹ el uso de la cuaderna vía no es fortuito: esta estrofa, en su molde rígido y grave, irradia la visión de un mundo celeste y terreno de bases firmes y bien jerarquizado: la Santísima Trinidad, la Virgen, los ángeles, los santos y los pecadores. Berceo, acota Guillén,¹⁷² es el creyente por antonomasia que se acoge a la misericordia mariana ante lo incuestionable de la debilidad humana. La Creación se traba en una regia unidad gobernada por Cristo y Nuestra Señora. Creación que, como escenario del bien y del mal, tiene

¹⁷¹ Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. pp. 13-15, 18, 20.

¹⁷² Ídem.

más pecadores que santos, siendo aquellos la razón de ser y el centro del drama de la obra del poeta riojano. Creación que, sin embargo, no sufre congoja extrema, la esperanza siempre aflora al final invencible ya que la Virgen viene en pos de los personajes caídos y, con su poder divino, soluciona situaciones que en la Tierra serían imposibles de remediar. La Madre de Dios avasalla con su misericordia y arropa con su magnificencia la escena de este mundo preso en su impotencia y pequeñez.

En los *Milagros de Nuestra Señora*, también se percibe esa poética *sui generis* de la literatura española: hacer de la realidad misma la materia de la creación literaria. De un modo semejante al *Poema del Cid*, pero dentro de sucesos de piedad, los *Milagros* parten de la realidad escenificada en los relatos para ascender de manera muy natural al mundo celeste. Desde los trabajos y las desdichas padecidos en la Tierra, los personajes de Berceo logran alcanzar, por intercesión de la Virgen, el cielo. Lugar celeste en el que se concretan todas sus ilusiones y sus sueños. La realidad es la inventiva y la medida del arte literario de Berceo. Desde la misma *Introducción* se instaura esta poética realista. En ella, Berceo-personaje, en su romería, llega, sin más, a un *Prado* cuya belleza terrenal lo deleita y arrebatata al mundo sobrenatural. Por la Virgen María y Jesucristo, Berceo-personaje logra trascender la Tierra, por ende, el tiempo, el dolor y la muerte.

3 ***Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita**

3.1 **Reseña biográfica de Juan Ruiz**

Poco se sabe de la vida de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita. Al parecer nació en Alcalá de Henares a fines del siglo XIII, vivió en su región nativa y lugares aledaños. Quizás estudió en Toledo, centro castellano de las culturas cristiana, musulmana y hebrea de ese tiempo. Fue arcipreste de Hita y, por causas desconocidas, tal vez sufrió prisión por cierto tiempo ordenada por el cardenal Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo. La fecha de su muerte se desconoce pero lo que

si es cierto que, para 1351 ya no ejercía el arciprestazgo. El *Libro de Buen Amor* es su única obra.¹⁷³

3.2 El *Libro de Buen Amor*

El *Libro de Buen Amor* comprende unas 1.728 estrofas entre cuadernas y coplas de poesía lírica, y unos 7.318 versos. Tales cuadernas, como las de los *Milagros*, constan de cuatro versos alejandrinos monorrimos pero sin la métrica estricta de la obra de Berceo, ya que sus versos oscilan entre 7+7, 8+8, 7+8 y 8+7 sílabas.¹⁷⁴ Alfonso Paradinas, amanuense del códice de *Salamanca*, llamó la obra el *Libro del arcipreste*. Tomás Sánchez, basado en el códice de Paradinas, editó por primera vez la obra de Juan Ruiz en 1790 con el título de las *Poesías del arcipreste de Hita* en su *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV*, Volumen IV.¹⁷⁵

3.2.1 Códices

El Poema se conserva en el códice *Gayoso* (manuscrito *G* que perteneció a Benito Martínez Gayoso), propiedad de la Real Academia Española; en el códice de la catedral de *Toledo*, hoy de la Biblioteca Nacional de Madrid; y en el códice de *Salamanca*, antes de la Biblioteca del Colegio de San Bartolomé de Salamanca, luego de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (llevado allí por Carlos III), y actualmente de la Universidad de Salamanca (manuscrito *S*). *G* se copió a fines del siglo XIV, por 1389; le falta la fecha de composición por carecer de los folios del *explicit*. *T*, en cambio, se copió a principios del siglo XV pero su redacción, según su *explicit*, es de 1330. *G* y *T* son textos más breves. *S*, copiado por el salmantino Alfonso de Paradinas cerca 1415, se considera la segunda redacción por ser más completo y su *explicit* data

¹⁷³ Juan Luis Alborg. Ob. cit., pp. 225-228.

¹⁷⁴ Alberto Blecua: "Manuscritos y Ediciones." En: Juan Ruiz, arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Edición de Alberto Blecua. Segunda edición. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1995. pp. XIV-XVII. (Letras Hispánicas, 70)

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 20.

de 1343.¹⁷⁶ Sobre el códice de *Salamanca*, Julio Rodríguez-Puértolas, basado en Corominas, dice:

Las novedades de S con respecto a G y T, además del prólogo en prosa y de pequeñas innovaciones, incluyen: c. 1-10, oración inicial en que Juan Ruiz pide ser librado de la prisión; c. 111-122, con el episodio de Cruz Cruzada y el mensajero Ferrán García; c. 166-180, “De cómo el arcipreste fue enamorado, del enxiemplo del ladrón e del mastín”; c. 910-949, en que aparece la vieja Trotaconventos [...] c. 1016-1020, las partes más grotescas de la descripción de la serranilla IV; c. 1318-1331, de nuevo sobre Trotaconventos; probablemente c. 1660-1709, dos cantigas de ciegos, un Ave María, los loores de la Virgen, La cantiga contra la Fortuna y el importante episodio de los clérigos de Talavera.¹⁷⁷

3.2.2 Argumento

El arcipreste inicia el *Libro* con una oración para que Dios lo libere de la prisión. Luego habla sobre el *buen amor* y el *loco amor*. Ora de nuevo a la Divinidad para que le otorgue la gracia de componer el *Libro*. Después diserta sobre los problemas exegéticos de la obra, enuncia la naturaleza de los hombres y de los animales: por haber “mantenencia” y “juntamiento” con “fembra placentera”. Hecha la introducción, el arcipreste cuenta sus primeras correrías amorosas: la primera, con una dueña; la segunda, con la Panadera Cruz; y, la tercera, con dueña de linaje. Ante el fracaso de esas correrías, el arcipreste pleita con don Amor, al que culpa de su derrota. Don Amor aconseja a Juan Ruiz una serie de tretas para conquistar dueñas; y doña Venus le recomienda que busque una trotera para concertar amores. Se reanudan los lances: el arcipreste, desdoblado en don Melón de la Huerta, se enamora de la viuda doña Endrina, apareciendo en escena Trotaconventos. Luego, se relata otro lance del protagonista con una joven hermosa de linaje, y su aven-

¹⁷⁶ Alberto Blecua: “Manuscritos y Ediciones.” En: Ob. cit., pp. L-LII.

¹⁷⁷ Julio Rodríguez-Puértolas. *Juan Ruiz, arcipreste de Hita*. Madrid: Ediciones Distribuciones, S. A., EDAF, 1978. p. 19. (Escritores de todos los tiempos, 4)

tura grotesca con las Serranas. Después se colocan cantos religiosos y la pelea de don Carnal y doña Cuaresma con el triunfo de don Amor. Prosigue la historia de amor del arcipreste con la monja doña Garoza y la fallida conquista de una mora. El arcipreste compone el “planto” por la muerte de Trotaconventos. La obra se cierra con una didascalia, las propiedades de las mujeres chicas, el pasaje de don Furón (mozo del arcipreste), cómo se tiene que entender el *Libro*; y poemas piadosos.¹⁷⁸

3.2.3 Estructura

El *Libro de Buen Amor* comporta la cosmovisión, la poética y el contexto del mundo medieval que prohibió la obra. De buenas a primeras, el *Libro* parece una serie abigarrada de discursos sin concierto. Por ello, la crítica ha estudiado si la obra tiene unidad textual o es, en verdad, una compilación de textos varios.¹⁷⁹ Rosa Lida, partidaria de la unidad textual del *Libro*, expresa:

... Juan Ruiz muestra notable conciencia del poema que está componiendo –más que poeta alguno de la Edad Media castellana–, y las frecuentes referencias a la redacción de su libro, además de los avisos sobre su valor y lectura, prueba para él que no era un conglomerado de producciones diversas, aunque bien podría acoger aquí y allí piezas compuestas con anterioridad...¹⁸⁰

La tesis de la unidad estructural del *Libro*, la de mayor aceptación entre la crítica, se fundamenta en su sentido autobiográfico, el amor como tema central, y la organización gótica de la obra.

¹⁷⁸ Para un argumento pormenorizado del *Libro de Buen Amor*, véase: Alberto Blecuá: “Hilo narrativo.” En: Ob. cit., pp. XIV-XVII.

¹⁷⁹ Sobre la discusión sobre la unidad o la diversidad estructural del *Libro de Buen Amor*, véase: María Rosa Lida de Malkiel. “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*”. En: *Estudios de literatura española y comparada*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: EUDEBA. pp. 14-17. (Teoría e Investigación)

¹⁸⁰ *Ibíd.* pp. 15-16.

El sentido autobiográfico del *Libro de Buen Amor* cohesiona sus discursos diversos. Sobre lo autobiográfico (a desarrollar en § 3.2.4.2.), Rosa Lida señala que ese rasgo unifica el *Libro* a pesar de la procedencia varia de sus discursos y de los desplazamientos que sufre el *yo* en la obra:

Así, pues, lo que da unidad estructural al *Libro* es la personalidad de su autor, que se expresa en forma autobiográfica. Las excepciones a esta forma lo confirman, ya que se encuentran exclusivamente en las adaptaciones de material ajeno: en las fábulas y cuentos y en la Cántica de los clérigos de Talavera el narrador desaparece del proscenio, y se reserva muy modesta intervención en la Pelea de don Carnal (coplas 1068, 1077 ss., 1258 ss., 1298 ss., salvo 1131-1160, donde la primera persona toma la palabra por tratarse de un inserto didáctico original). Caso controvertido es el episodio de doña Endrina. Para los más, el galán afortunado es el mismo arcipreste, protagonista narrador del *Libro*, dado que no anuncia cambio de persona al introducir dicho episodio (576 ss.), que doña Venus indica la identidad de su interlocutor con el de don Amor en el debate previo (608), y que doña Endrina le llama “Fyta” (845a). Para mí, el enamorado de doña Endrina es un personaje independiente del narrador protagonista del *Libro*, exclusivo de este episodio, designado con un nombre especial, don Melón –nada parecido sucede en ninguna de las aventuras autobiográficas–, solemnemente casado con su bella –único desenlace feliz en toda la obra e inconciliable con la jerarquía eclesiástica que ostenta el narrador– y no menos solemnemente separado de éste en la conclusión y en la moralización (891-909), donde –también por única vez en toda la obra– se insiste que el lance no ha acontecido al protagonista narrador. Éste ensambla desde la copla 583 con el enamorado de doña Endrina porque la fuente aquí adaptada (la comedia *Phamphilus*) comienza en primera persona con un monólogo del héroe, lo que permitía a Juan Ruiz seguir con su planteo autobiográfico. La raíz honda de esta amalgama (como la del nombre de “Fyta” en boca de doña Endrina) es la dificultad del poeta medieval de objetivar sus personajes, dificultad que explica la pobreza del drama comparado con otras formas literarias durante ese período

y, en el caso de Juan Ruiz, es muy verosímil que el influjo de la cultura árabe, cuya literatura desconoce el drama, acentuara el deslizamiento de un yo en otro (Castro *op. cit.*, p. 402).¹⁸¹

El tema del amor (a ser ampliado en § 3.2.5.1.) imprime unidad al *Libro*. El amor, bajo las modalidades de *buen amor* y *loco amor*, aparece como tema central en las primeras aventuras del arcipreste y en el pasaje de don Amor y doña Venus; en el pasaje de la viuda doña Endrina, en el triunfo de don Amor, en el pasaje de la monja doña Garoza y en el cortejo que el clérigo hace a la mora. En el planto por Trotaconventos subyace también el tema del amor ya que el arcipreste lamenta con dolor la muerte de la vieja, porque con su desaparición, el enamorado pierde toda oportunidad, por carecer de medianera perspicaz, para una nueva conquista.

Finalmente, la organización gótica del *Libro* imprime unidad al mismo. Recordemos que el gótico amalgama lo sencillo y lo monumental: lo grácil de las ojivas, los arbotantes y los botareles soportan la gran altura y la pesadez de las catedrales de la baja Edad Media. Asimismo, la estructura del *Libro* logra cohesión al combinar la sencillez del hilo narrativo de las aventuras del arcipreste con el discurso de oraciones, poemas, didascalias, sermones, ejemplos, alegorías, debates, proverbios, refranes, etc.

Ahora bien, el *Libro de Buen Amor* se divide también en preliminares, contenido y epílogo.

Los *preliminares* lo conforman dos oraciones, una didascalia, un poema, una alegoría y una reflexión. En la primera oración, el arcipreste ruega a Dios lo libre de la prisión que padece (1-10)¹⁸². Luego, elabora una didascalia sobre el *buen amor* que procede de Dios y el

¹⁸¹ *Ibíd.*, pp. 17-19.

¹⁸² En adelante, los números entre paréntesis indicarán los dígitos de las cuaderñas o coplas del *Libro de Buen Amor*. Las letras minúsculas *a, b, c* ó *d* después de los dígitos entre paréntesis, se referirán respectivamente al primer, segundo, tercer o cuarto verso de la cuaderña. Esos dígitos se toman de Juan Ruiz, arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Edición de Alberto Blecua. Segunda edición. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1995. CXXIX p.; 600 p. (Letras Hispánicas, 70)

loco amor que emana del hombre. Incluye además esta didascalía una semblanza sobre el autor y los diferentes tipos de lector. En la segunda oración, el arcipreste ruega la ayuda de la gracia divina para hacer el *Libro* (11-19). De seguidas, se inserta una pieza lírica: los “Gozos de Santa María” (20-43). Luego refiere un relato alegórico: “Disputa entre griegos y romanos” (44-70), en el que destaca el problema de la ambigüedad del *Libro*, dejándose por ello la responsabilidad hermenéutica en manos del lector y no del narrador. Finalmente, el arcipreste reflexiona sobre la naturaleza de hombres y animales: por “aver mantenencia [...] por aver juntamiento con fembra placentera”; es decir, procurar el alimento cada día y juntarse a hembra deleitosa (71-76). Los preliminares imprimen un ropaje piadoso a la obra que celebra, entre bastidores, el amor humano. Vestidura pietista que deriva del talante ambiguo de la obra que oscila ente el *buen amor* y *loco amor*.

En *el contenido* del *Libro* presenta tres subpartes: las primeras aventuras amorosas del arcipreste, el pasaje de don Amor y de doña Venus, y las segundas aventuras. Tales partes se desglosan de la siguiente forma:

a) Aventuras amorosas iniciales: En la primera aventura, el protagonista no obtiene la aceptación de una dueña proporcionada por una alcahueta (77-81). En este suceso se insertan dos ejemplos: el del león enfermo (82-97), y la tierra que bramaba y parió un ratoncillo (98-104); y un sermón sobre el amor consolador de Dios y el amor del hombre que procede del mismo Dios (105-111). En la segunda aventura, Fernando García, mensajero del arcipreste, enamora a la panadera Cruz que es pretendida por el clérigo (112-122). Después de este pasaje, el narrador habla de la astrología y el amor (123-165). En la tercera aventura, una dueña de linaje rechaza al arcipreste; pasaje que se ilustra con el ejemplo del ladrón y del mastín (166-180). Estos sucesos introducen el leitmotiv del *Libro*: la derrota amorosa del arcipreste.

b) Don Amor y doña Venus: El arcipreste entra en debate con don Amor al culparlo de su fracaso. En esa discusión aparecen dos ejemplos: el del mancebo que quería casar con tres mujeres (189-198), y el de las

ranas que pedían un rey a Júpiter (199-216). Luego el arcipreste, para seguir su debate con don Amor, diserta en un largo sermón sobre los pecados capitales acompañado de sendos ejemplos. Dicho sermón se desglosa: la **codicia** como la raíz de los males (217-225), y el ejemplo del perro y el pedazo de carne (226-229); la **soberbia** (230-236) y el ejemplo del caballo y el asno (237-245); la **avaricia** (246-251) y el ejemplo del lobo, de la cabra y la grulla (252-256); la **lujuria** (257-269) y el ejemplo del águila y del cazador (270-275); la **envidia** (276-284) y el ejemplo del pavo real y la corneja (285-290); la **gula** (291-297) y el ejemplo del león y del caballo (298-303); la **vanagloria** (304-310) y el ejemplo del león que se mató con ira (311-316); y la **pereza** (317-320) que sirve de pretexto para abrir el “Pleito quel lobo e la raposa ovieron ante don Ximio, Alcalde de Bugía” (321-371). Continúa el pleito del arcipreste con don Amor (372-406) y el ejemplo del topo y de la rana (407-422); la respuesta de don Amor y sus consejos para seducir mujeres (423-456) y el ejemplo de dos perezosos que querían casar con una dueña (457-473) y lo que sucedió a don Pitas Payas, pintor de Bretaña (474-489); y la invectiva a “don dinero” (490-527). Don Amor aconseja al arcipreste no beber vino en exceso y otras cosas (528-575). Pasaje de doña Venus y el arcipreste (576-652). Esta parte cumple con dos objetivos: 1) exculpar al arcipreste al acusar éste a don Amor de ser responsable del *loco amor*; y 2) y colocar en boca de don Amor y no del arcipreste, los consejos para seducir a las dueñas.

c) Segundo ciclo de aventuras amorosas: El arcipreste, desdoblado en don Melón de la Huerta, conquista la viuda doña Endrina por medio de Trotaconventos que actúa a favor del arcipreste; pasaje que contempla el ejemplo de la avutarda y la golondrina (653-891). Se acota, del mismo modo, una nueva aventura del arcipreste con una joven hermosa de linaje en la que interviene también la alcahueta. Después que la vieja logra que la dueña acepte al arcipreste, la joven muere repentinamente (910-936). Prosigue los devaneos del arcipreste con las Serranas (950-1042). Cantares religiosos (1043-1066). La pelea de don Carnal y doña Cuaresma y el triunfo de don Amor (1067-1314). El arcipreste se enamora de una dueña en oración (1315-1331). Aventura con la monja doña Garoza (1332-1507)

que incluye diez ejemplos: 1.- el hortelano y la culebra (1348-1356); 2.- el galgo y el señor (1357-1369), 3.- el ratón de Monferrado y el de Guadalajara (1370-1386); 4.- el gallo que halló un zafiro en el muladar (1387-1400); 5.- el asno y el blanquete (1401-1411); 6.- la raposa de la aldea que come las gallinas (1412-1424); 7.- el león y el ratón (1425-1436); 8.- la raposa y el ratón (1437-1444); 9.- las liebres (1445-1453); y 10.- el ladrón que vendió el alma al diablo (1454-1484). Trotaconventos intenta persuadir a una mora para que acepte al arcipreste (1508-1512). Planto por Trotaconventos que concluye las aventuras del arcipreste (1520-1578). En esta parte, Trotaconventos interviene para que doña Endrina y la monja doña Garoza acepten al arcipreste. Por otro lado, se escenifica el triunfo de don Amor (*loco amor*); y se inserta, además, el pasaje burlesco de las Serranas. Por último, incluye el planto por Trotaconventos con el que se termina las correrías del arcipreste.

El epílogo lo integran: las armas del cristiano para vencer el mundo; el demonio y la carne (1579-1605); las propiedades de las mujeres chicas (1606-1617); el episodio de don Furón, mozo del arcipreste (1618-1625); ¿cómo se debe entender el *Libro*? (1626-1634); “Gozos a Santa María” (1635-1649), oración de escolares (1650-1660), “Del Ave María de Santa María” (1661-1667), “Cántica de Loores de Santa María” (1668-1689), “Cántica de los clérigos de Talavera” (1690-1709); y el *explicit* que compuso el arcipreste estando en prisión por orden del Cardenal de Toledo, según lo refiere el copista Alfonso Paradinas; y “Cantar de ciegos” (1710-1728).¹⁸³ En esta sección se hallan dos pasajes dedicados al *loco amor*: el de las propiedades de las mujeres chicas y el de don Furón. Se cierra el *Libro* con poemas religiosos alusivos al *buen amor*.

¹⁸³ Los títulos en versalitas y los resumidos en el español actual de los pasajes que conforman la estructura del *Libro*, los tomo de arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Versión antigua con prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla. Octava edición. México: Editorial Porrúa, S. A., 1992. 397 p. (Colección “Sepan cuantos...”, 76)

3.2.4. Rasgos esenciales de la obra

En el *Libro de Buen Amor* destacan cuatro rasgos esenciales: las fuentes de la tradición, el autobiografismo, el propósito didáctico y el mester de juglaría y de clerecía del Poema.

a) Las fuentes de la tradición

Las fuentes de la tradición del *Libro* provienen de la cultura griega, latina, cristiana, judía y árabe de la Castilla del siglo XIV.

Fuentes griegas y latinas: Según Alborg, el arcipreste “cita a Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Hipócrates y el Pseudo Catón” aunque el conocimiento del clérigo sobre tales autores clásicos “sólo se redujera a colecciones de aforismos, aprendidos de su paso por las escuelas”. Habla de Ovidio –dice asimismo Alborg– en cinco ocasiones “aunque es muy probable que no lo conociera directamente”. Parece no inspirarse en el *Ars Amandi* como lo creyera Menéndez y Pelayo. En cuanto al pasaje de la viuda doña Endrina, tal aventura amorosa “procede de una comedia latina del siglo XII, el *Pamphilus*, cuyo texto sigue de cerca Juan Ruiz, aunque castellanizándolo y dándole un vigor y plasticidad inexistentes en el modelo, e introduciendo además algunas modificaciones: reemplaza hábilmente a la doncella Galatea del original por la viuda joven doña Endrina”.¹⁸⁴

Fuentes medievales: El *Libro* comporta recursos expresivos medievales supeditados a las aventuras del arcipreste. Tales recursos expresivos lo integran *oraciones* (plegarias por una necesidad o concesión de una gracia divina), *didascalias* (enseñanzas morales y/o espirituales), *cánticas* (poesías religiosas como las Cánticas a la Virgen, o de corte profano como las cánticas a las Serranas), *debates* (polémicas, que según María Rosa Lida, son tres en el *Libro*: “...el del arcipreste y don Amor (181 ss.), el de Trotaconventos y doña Garoza (1347 ss.), el de Trotaconventos y la mora (1508 ss.), [...] en los dos primeros hay persuasión final, y en los tres hábil dra-

¹⁸⁴ Juan Luis Alborg. Ob. cit., p. 248.

matización externa.”¹⁸⁵), *ejemplos* que ilustran los lances del arcipreste, el debate con don Amor, y la mediación de Trotaconventos (se dividen en *fábulas* o relatos de animales, y en *apólogos* en que virtudes y pecados batallan, ganado las primeras sobre los segundos), *relatos alegóricos* (contienda entre don Carnal y doña Cuaresma; 1067 ss.), *invectivas* o crítica a “don dinero”, *planto* o lamento por la muerte de Trotaconventos, *sátiras*, *refranes* y *sentencias* y *retablos* graves como la pasión de Jesucristo.

Fuentes cristiana, judía y árabe: En cuanto a las fuentes documentales cristianas, que privan en el *Libro*, tenemos la didascalía de teología escolástica que el arcipreste compone a su aire en el Prólogo, en el sermón sobre los pecados capitales que organiza Juan Ruiz al debatir con don Amor, en las disquisiciones sobre el *buen amor*, en las oraciones, en las Cánticas a la Virgen, el retablo grave sobre la pasión y muerte de Jesucristo, la pelea de don Carnal y de doña Cuaresma, etc. Estas fuentes cristianas revelan la savia fundamental de la que se nutre el Libro como obra de la Castilla medieval del Trescientos.

Según María Rosa Lida, el *Libro de Buen Amor*, en su carácter autobiográfico, sigue, *grosso modo*, la estructura de las *maqānat* hispano-hebreas, creadas por al-Hamadhamí que murió en 1008; quien compuso también “La canción para ciegos”, que cultivó el arcipreste en su obra. En estas *maqānat*:

...un pícaro –no hipócrita– que predica la virtud y devoción que está lejos de practicar, maestro en gramática, retórica, poesía y en tretas para pasarlo bien a costa del prójimo, declama en reuniones (*maqānat*), donde repetidamente topa con él un narrador, que cuenta en primera persona sus fechorías (de las que a veces es víctima) y transmite sus declamaciones. Estos dos personajes dan unidad a las diversas aventuras, de tono popular y de ambiente nada exquisito, expuestas en prosa rimada, cuajada de tropos, retruécanos, proverbios, citas, alusiones y parodias de textos sagrados y profanos, de toda clase de virtuosismo verbal, debates, discusión de temas eruditos e intercala-

¹⁸⁵ María Rosa Lida de Malkiel. “Nuevas notas para el Libro del Buen Amor.” En: Ob. cit., p. 43.

ción de poesías líricas en metros variados, lo cual concuerda [...] con el *Buen amor*...¹⁸⁶

Estas *maqānat*, a diferencia del *Libro*, no tienen cuentos ni fábulas y su tema amoroso es tratado de soslayo. Entre los siglos XII y XIV, este género fue evolucionando hasta adquirir el autor de éstas mayor conciencia literaria en su composición. Juan Ruiz también bebió de las fuentes de este tipo de *maqānat*. Como ejemplo de dicha influencia, María Rosa Lida coloca:

...el *Libro de las delicias* del médico de Barcelona Yosef ben Meir ibn Sabarra (ca. 1440-?) [que] funde al protagonista y al narrador en un solo personaje, identificado con el autor, y le hace intervenir, no en muchas aventuras inconexas, sino en una sola y bastante vaga acción que sirve para encuadrar debates, disertaciones, aforismos, proverbios, retratos, parodias, cuentos y fábulas [...] El *Libro de las delicias* comienza y acaba con piezas explanatorias y dedicatorias de la obra, en verso lírico al principio y en prosa rimada al final, lo recuerda la versión de 1330 del *Buen amor*, con sus poesías líricas a la Virgen al principio y su Epílogo en cuaderna vía. El protagonista narrador –no ya un pícaro vagabundo, sino investido con la profesión y ciencia del autor– cuenta que se le aparece un gigante, Enán, quien será su interlocutor a lo mas de la obra, lo que recuerda la aparición de don Amor, no como el niño dios de la poesía grecorromana, o el adolescente de *Roman de la Rose*, sino como “vn ome grande” (copla 181c), interlocutor de Juan Ruiz en el debate más largo del *Buen amor*. Enán, con toda suerte de promesas, se ofrece a conducirle a su ciudad; tras larga deliberación en pro y en contra de los viajes, comparable a la deliberación del *Libro* castellano en pro y en contra del amor, Yosef acepta, tal y como tras el debate con don Amor, el arcipreste comienza su más largo episodio...¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Ibíd.*, pp. 22-23.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 23.

Las *maqānat* posteriores al *Libro de las delicias* introdujeron aventuras amorosas pues “...narran los repetidos desengaños del protagonista al proseguir sus amores...”¹⁸⁸ Juan Ruiz, concluye María Rosa Lida, aunque no copia la estructura de las *maqānat*, se sirve de éstas como fuente documental, especialmente en el cariz autobiográfico del *Libro*, revelando ello que el clérigo poeta, como cualquier persona de la Castilla, de su época, vivía, desde el cristianismo, imbuido en la judería y en la cultura árabe.

b) El autobiografismo

El *Libro de Buen Amor* destaca por su rasgo autobiográfico. No obstante, hoy se sabe que el arcipreste usó esa técnica para que los sucesos narrados tuvieran un carácter más de verosimilitud que de real ocurrencia. El sentido de verdad que impregna la obra se le debe a su autobiografismo más que a lo vivido por el autor. El pasaje de la viuda doña Endrina es tomado del *Pamphilus*, amén de numerosos ejemplos y, quizás, otros pasajes que formaban parte de la tradición de la España del siglo XIV. Juan Ruiz se deleita en contar historias de ficción que él hilvana como ocurridas de veras. La fuerza narrativa del *Libro* reside en su rasgo autobiográfico delineado así: 1.- El arcipreste es el autor, narrador y protagonista del *Libro*; y 2.- los límites entre el arcipreste-autor, el arcipreste-narrador y el arcipreste-personaje se diluyen con habilidad para crear una sensación innegable de veracidad. Si los hechos que se atribuyen al arcipreste se tomaron por mucho tiempo como reales se debe a esa técnica de fusionar autor, narrador y personaje. Ello imprime credibilidad al *Libro* y un encanto que cautiva al lector. Al arcipreste-autor se le debe ese sello ambiguo de la obra (¿en pro del *buen amor* o del *loco amor*?) que revela la crisis de valores de la Castilla del Trescientos; al arcipreste-narrador, en cambio, se le debe esa fabulación de materiales tan diversos de su cultura para ensamblarlos en una unidad prodigiosa donde lo complejo y lo sencillo se estrechan las manos. Fi-

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 24.

nalmente, el arcipreste-personaje insufla de vivacidad los sucesos contados, dándoles colorido, emoción y realismo.¹⁸⁹

c) El propósito didáctico

¿Es el *Libro* una obra moral al servicio del *buen amor*; o una obra inmoral en pro del *loco amor*? Alborg dice que Jorge Guzmán, en *Una constante moral del “Libro de Buen Amor”*, expone que Juan Ruiz compuso el poema para que las mujeres, con el ejemplo de las engañadas, se guarden de las viejas alcahuetas y de la buena voluntad que fingen los hombres. Las aventuras del protagonista concluyen mal, no logran sus objetivos, excepto con doña Endrina y el episodio seguido de la joven, añadido en la segunda redacción. Las demás mujeres del *Libro* rechazan al amante; ellas se tienen como “cuerdas” y de “buen seso” en el relato, no fiaron en la promesa dolosa del galán, conservando por ello virtud y buen nombre. En el pasaje de la monja doña Garoza hay una seducción muy bien elaborada por Trotaconventos: la monja accede ante la vieja y recibe al arcipreste, pero ella muere a los dos meses; lo que implica una conseja moral grave. El arcipreste para consolarse intenta conquistar a una mora, pero ella lo rechaza; el narrador sobre la actitud de la mujer musulmana comenta: “ella fizo buen seso”. El pasaje de doña Endrina es otro ejemplo vivo de la seducción planeada por Trotaconventos. Y, aunque el episodio termina en boda, ésta se realiza después de una serie de contratiempos, de ahí –destaca Guzmán–, las diferencias del pasaje con su modelo, el *Pamphilus*. Pero este ejemplo de doña Endrina no podía ser bueno para las receptoras de la obra y Juan Ruiz –piensa Guzmán– intentó poner remedio. Por eso, interpoló, en segunda redacción, las estrofas 910-949 en las que se narra el caso de la joven que, engañada por Trotaconventos, se entrega al amante; no terminando bien el asunto ya que no hubo boda, y la muchacha muere días después. En el prólogo –prosigue Guzmán– se advierte sobre las “malas maestrías” y los engaños de los hombres y de sus servidoras, las alcahuetas, para poner en práctica el *loco amor*. A excepción del pasaje grotesco de las Serranas, el

¹⁸⁹ Juan Luis Alborg. Ob. cit., p. 253.

protagonista nunca es seducido. Hay, pues, dos propósitos morales en el *Libro de Buen Amor*: uno destinado a poner en sobre aviso a las mujeres; y otro, develar, por medio de una pintura descarnada, los ardides del varón, presentándolo como egoísta, hedonista, desvergonzado y siempre pronto a “fazer esta locura”. Juan Ruiz tampoco idealiza la mujer porque conoce muy bien de sus debilidades, sabe de lo necesario del consejo, toma a la mujer sin sublimaciones, de ahí ese realismo crudo del *Libro*.¹⁹⁰ Ramón Menéndez Pidal, aunque reconoce la pugna entre lo moral e inmoral de la obra, destaca que entre los intersticios de lo moral subyace lo inmoral:

El libro de *Buen Amor* se dilata en sermones moralistas sobre el amor de Dios y el “limpio amor”, e inmediatamente viene la indomable sacudida dionisiaca, rindiéndose a las exigencias de “la natura humana más aparejada e inclinada a pecado que a bien”; a la vez que ensalza la excelencia del “buen amor”, da reglas y “maneras para usar el loco amor”. Y al fin, en este espejismo, siempre cambiante, la profana burla juglaresca viene a dominar, y la declaración más precisa llega a decirnos que jamás debe el hombre descubrir “la poridad” que guarda en su pecho, ni debe llamar a las cosas por su justo nombre, y por eso denomina a su libro *Buen Amor* siguiendo un acertado consejo de Trotaconventos. De ese libro cada uno puede sacar la nota que más le agrade, pero en definitiva, “entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida”... el arcipreste nos cuenta que lo puso [el título] encubriendo su verdadera intención...¹⁹¹

Si el propósito didáctico es rasgo esencial de la literatura medieval, probar si el *Libro* tiene carácter moral o inmoral es cuestión relevante. Sin embargo, la crítica ha confundido el medio expresivo con el objetivo didáctico de la obra. En otros términos, centró su estudio en la intención moralizadora del *Libro* que apunta al *buen amor*, pero descuidó la reflexión del camino empleado para llegar a ese propósito. Por eso, antes de dilucidar esa intención moralizante, se han de analizar los medios usados por el

¹⁹⁰ *Ibíd.*, pp. 241-245.

¹⁹¹ Ramón Menéndez Pidal. *Ob. cit.* pp. 275-276.

narrador-protagonista para lograr tal finalidad. Debido a ello, es necesario primero desvelar la naturaleza didáctica del *Libro*, el carácter pedagógico de su discurso, la concreción de lo didáctico en la historia narrada, la función hermenéutica del receptor y la intención del autor.

Si el poema fuese un tratado, su función didáctica tendría que ser moralizante. Pero como poema ameno dentro del canon medieval, esa función didáctica debe entenderse en el sentido amplio de la palabra: el poema es didáctico porque enseña algo: el *buen amor* y/o el *loco amor*. La ambigüedad del *Libro* no atenta contra su pedagogía, ya que ésta comporta dos interpretaciones entre las que el receptor primitivo debía elegir la del *buen amor* y/o la del *loco amor*. La innovación del *Libro* estriba en saltar de lo unívoco a lo ambiguo: tener dos sentidos. No obstante, según la poética medieval, la obra artística debía ser *deleitabile*, *útil* y *ética*. Deleitabile porque la obra de arte debía ser amena, causar placer (goce estético); tener un papel pedagógico, enseñar para la vida; y estar al servicio de la moral. El *Libro de Buen Amor* cumple con los dos primeros requisitos de la poética medieval y hace ambiguo el tercero, en que lo moral lo mediatiza lo inmoral.

En el aspecto del discurso, el *Libro* es una obra didáctica ya que en su entramado lingüístico destacan oraciones, didascalias, sermones, ejemplos, relatos alegóricos, debates, invectivas, refranes, sentencias, etc., que tienen una evidente función pedagógica. Sobre este aspecto María Rosa Lida expresa:

La presencia [En el *Libro*] de las disquisiciones [...] –para no decir nada de las fábulas y apólogos– prueba que el tono de la obra no es incompatible con el dogmatismo moralizante; más aún: disquisiciones, fábulas y apólogos serían artísticamente absurdos si toda la obra no tuviese fin didáctico. Y también lo sería el estilo, con su constante generalizar cada aserto o cada lance concreto, con la profusión de refranes y máximas, con la complacencia en la variación retórica, en las autoridades y ejemplos y en las aventuras de planteo y desenlace semejantes.¹⁹²

¹⁹² María Rosa Lida de Malkiel. “Nuevas notas para el *Libro del Buen Amor*.” En: Ob. cit., p. 32.

En cuanto al didactismo en la historia narrada, las aventuras del arcipreste terminan en rotundo fracaso. El enamorado empedernido es castigado con una derrota contundente que sirve de lección al destinatario para que, si adopta conducta semejante, sea sancionado por la ley divina. No obstante, lo moral conforma el haz de lo que se cuenta porque al envés de la historia lo salpica un amor sensual que hace guiños al receptor. Lo didáctico tiene significado expresamente moral en el desenlace de lo narrado, pero, en los entresijos de esa historia se cuele lo inmoral.

Ahora bien, la exégesis didáctica en la literatura medieval correspondía al autor del texto literario que, como maestro, impartía inequívocamente las enseñanzas contenidas en su obra. Sin embargo, en el *Libro*, esa responsabilidad hermenéutica se traslada al receptor, quien elucidará la obra de acuerdo con la riqueza o la pobreza de sus virtudes. En el pasaje, la “Disputa entre griegos y romanos”, (44-70), el arcipreste-autor deja ver que lo que comunica el *Libro* dependerá del receptor, del pozo de su corazón. El griego, desde su formación culta, descifra las señas que se le hacen con la mano de una manera sublime, acompañando su interpretación de una reflexión teológica; el romano, en cambio, desde su ignorancia, ve en esas señas una ofensa, a las que responde con altivez y violencia. En otros términos, quien anide en su ser el *buen amor* verá al *Libro* desde esa perspectiva; y, quien albergue el *loco amor*, desentrañará la obra desde ese ángulo.

d) El mester de clerecía y el mester de juglaría del *Libro*

El *Libro de Buen Amor* es producto del mester de clerecía porque su autor conoce y usa con propiedad la retórica medieval, sabe de teología y filosofía escolásticas, inserta textos ajenos al texto como el *Pamphilus*, varios de sus pasajes tienen como fuentes obras de Aristóteles y Ovidio, la cuaderna vía en “sílabas cuntadas” es la estrofa dominante en el *Libro*,¹⁹³ y la obra tiene un propósito didáctico. Sin embargo, ese sello de la clerecía Juan Ruiz lo funde en su obra con la juglaría para que pueda ser difundida entre su público. El mester de clerecía im-

¹⁹³ Ramón Menéndez Pidal. Ob. cit. pp. 270.

pregna de erudición al tema del *Libro*, el mester de juglaría en cambio le imprime esa capacidad de comunicación extraordinaria. Menéndez Pidal, al respecto de la juglaría del *Libro*, dice lo siguiente:

El mismo arcipreste nos declara que su libro es juglaresco cuando al final pide a su público el don de la juglaría más docta, el *Paternoster*, como única soldada:

*Señores, hevos servido con poca sabiduría,
por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría,
yo un gualardón vos pido: que por Dios en romería,
digades vos un paternoster por mí e ave María.*

Este *fablévos en juglaría* no tiene un valor figurado, sino muy real. Hay juglaría en el metro irregular del *Libro del buen Amor* [...]; hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas, predilectas, sin duda, de los juglares que pasaban y repasaban los puertos entre la meseta de Segovia y Ávila y la de Madrid y de Toledo; hay juglaría en las oraciones, loores, gozos de Santa María; en los ejemplos, cuentos y fábulas con que ciegos, juglaresas y troteras se hacían abrir las puertas más recatadas y esquivas; la hay en las trovas cazurras, en las cantigas de escarnio, que eran el pan de cada día para el genio desvergonzado y maldiciente del juglar; en las pinturas de una vida burguesa, propias para un público no cortesano; en la parodia de gestas caballerescas, cuando luchan doña Cuaresma y don Carnal; la hay en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y de la delicadeza, de la caricatura y de la idealización...¹⁹⁴

3.2.5 Exégesis

a) El amor

El tema central del *Libro* es el amor, cuya definición se realiza en los preliminares de la obra; su concreción se verifica en el primer y

¹⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 269-270.

segundo ciclo de las aventuras amorosas del arcipreste; y su propuesta didáctica se registra en el leccionario de don Amor, cuando éste sostuvo un debate con el de Hita.

a. El amor en los preliminares

En los preliminares, según el sermón inicial, el *buen amor*, será el tema central del *Libro*. Amor que proviene de Dios y es el que en verdad aprovecha al alma. Por ese *buen amor*, el alma toma posesión de sus potencias (el *entendimiento*, la *memoria* y la *voluntad*), haciéndose por ello cuerda, de “buen seso”, predispuesta a ser salvada por medio de sus buenas obras:

E desque está informada e instruyda el alma, que se ha de salvar en el cuerpo limpio, pienssa e ama e desea ome el buen amor de Dios e sus mandamientos. [...] desecha e aborreçe el alma el pecado del amor loco deste mundo. [...] E desque el alma con buen entendimiento e la buena voluntad, con buena rremenbrança escoge e ama el buen amor, que es el [de] Dios, e pónelo en çela de la memoria, porque se acuerde dello trae al cuerpo a fazer buenas obras, por las cuales se salva el ome.¹⁹⁵

Buen amor que se contrapone al *loco amor* que no atañe a Dios y es carnal. Este amor daña al alma que pierde el control sobre sus potencias y su cordura.

Una vez que deja claro su concepción sobre del *buen amor* y el *loco amor*, el narrador manifiesta, en primera instancia, que la razón que lo indujo a componer el *Libro* es dejar al descubierto los ardides y las artimañas del *loco amor*:

Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha grand rrudeza, entiendo cuántos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los muchos males que les aparejan e traen el amor loco del pecado del mundo, escogien-

¹⁹⁵ Arcipreste de Hita. Ob. cit., p. 4.

do e amando con buena voluntad salvación e gloria de paryso para mi ánima fiz' esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sutilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales leyéndolas e oyéndolas ome o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarla ha...¹⁹⁶

Sin embargo, después de esta primera declaración en pro del *buen amor* en el *Libro*, el narrador sorprende cuando expresa que, aunque no lo recomienda, la obra puede servir también como guía para quienes quieran usar del *loco amor* porque es de humanos pecar: “Empero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieran usar el loco amor, aquí fallarán algunas manera para ello...”¹⁹⁷

El *Libro* servirá pues tanto al *buen amor* como al *loco amor*, no obstante, la intención del narrador —apunta el arcipreste— es la de favorecer al *buen amor* y poner en evidencia las argucias del *loco amor*:

E Dios sabe que la mi intención non fue por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar esiempro de buenas costumbres e castigos de salvación, e porque sean todos apercebidos e se puedan guardar de tantas maestrías, como algunos usan por el loco amor...¹⁹⁸

El *buen amor* habrá de dominar entonces en el *Libro*, pero líneas abajo se opera de nuevo un cambio de rumbo: el narrador destaca, citando a Aristóteles que “el mundo por dos cosas trabaja: la primera, / por aver mantenencia; la otra cosa era / por aver juntamiento con fembra placentera” (71). Esta “fembra placentera” resalta el aspecto instintivo, corpóreo y sensual de la mujer del *Libro* que, sin embargo, debemos interpretar como gozo sinónimo de una felicidad terrena; término éste, por cierto, lejos del sentido hedonista que el mundo actual asigna al

¹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 6.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 8.

¹⁹⁸ *Ídem.*

placer. En las cuadernas siguientes, el narrador dice, subrayando el *loco amor*, que el hombre necesita de la mujer más que los animales (73) porque éstos van tras su pareja en el tiempo de celo pero el hombre ronda la mujer siempre (74); pasión que lleva al pecado (75); y, como el narrador se considera pecador, con mujeres ha tenido “grand amor” (76).

b. El amor en las aventuras amorosas iniciales

En la primera aventura amorosa, el arcipreste envía un recado de amor a una dueña con una mensajera. Y, aunque ella ofreciera a su pretendiente por ello “buena fabla y buen rriso” (77c), no lo llegó a aceptar: “nunca al por mí fizo nin creo que fer quiso” (77d). La razón para tal rechazo, la mujer la explica con el ejemplo del león enfermo (82-86): ella no quiere recibir el castigo que otras dueñas han padecido por aceptar pretendientes del talante del arcipreste. Además, éste le prometió cosas imposibles de cumplir como el ejemplo de “la tierra que bramaba” que esperaban pariera una gran bestia pero nació un ratoncillo. De ello se desprende, dice la dueña, la siguiente enseñanza en los cortejos de amor: el hombre que promete trigo apenas da un ‘tamo’ (101). Primera lección del *Libro*: el enamorado hablador siembra la desconfianza en la dueña porque a la hora de concretar sus promesas hace poco (102). De cara a la mujer, esto es un consejo del *buen amor* que delata un ardid del *loco amor*. De cara al pretendiente, esto es un aviso para que no sea lenguaraz a la hora de pretender a una mujer porque ella pondrá obstáculo para aceptarlo ante su incontinencia verbal. Después de este primer desplante, el narrador-protagonista hace énfasis de nuevo de la necesidad que tiene el hombre de la compañía de mujer (105-111).

En la segunda aventura, el arcipreste envía recado de amor a la panadera Cruz con Fernand Garçía, pero el mensajero enamora y se lleva a la Cruz. Segunda lección del *Libro*: quien emplea hombre como tercero, corre el riesgo de ofrecer a su pretendida en bandeja de plata al emisario. Quien media en los amores de un galán debe ser mujer y no hombre por razones obvias. Consejo del *loco amor*.

Luego, el narrador habla de la astrología y su poder sobre los hombres, aunque coloca a Dios por encima del dominio zodiacal (123-151). No obstante, el narrador subraya que él nació bajo el signo de Venus y, por eso, ha pasado la vida amando, sirviendo y en compañía de mujeres, aunque de ellas no obtuvo nada a cambio (152-155). Después refiere el poder transformador que el amor ejerce sobre los enamorados: vuelve sutil al rudo, hablador al mudo, valiente al cobarde, diligente al perezoso, mancebo al joven, juvenil al viejo, hermoso al feo y bella a la fea (156-159). Por último, el arcipreste confiesa “que el amor habla siempre mentiroso” (161*d*). En el *buen amor*, según concepción de la época de Juan Ruiz, solo hay verdad y no puede tener imperfección. Por lo tanto, este verso se refiere al *loco amor* que contiene mentira.

En la tercera aventura amorosa se vuelve al derrotero inicial del *Libro*: el *buen amor*. La dueña que pretende el arcipreste lo rechaza a pesar de que el clérigo le compuso “trobas e cantares” para seducirla. Esta mujer esquiva es de “buen linaje”, de “mucho nobleza”, sabia, de “buen seso” y “cuerda” (179). Pero con el arcipreste no podemos ser ingenuos. En la copla yace una advertencia con fina ironía para los adeptos del *loco amor*: con mujer de linaje, sabia, en sus cabales y no diestra en el mal, la conquista del galán siempre dará al traste. Esta clase de dueña guardará con celo su pudor, honor y creencia religiosa. Para recalcar esta lección, el narrador pone el ejemplo del ladrón y del perro (174-178). El perro, que alegoriza a la dueña, rechaza el pan con agujas escondidas, la seducción que le ofrece el ladrón, que alegoriza a su vez al arcipreste. Si la dueña acepta la propuesta perderá por un bocado de poco valor la hacienda de su honra: “ssy tu mal pan comiese, con él me afogaría, / furtarías lo que guardo e yo grand trayçión faría” (176*cd*). Con esta actitud de intransigencia férrea, la dueña da un espaldarazo al *buen amor*:

c. Don Amor y doña Venus

Después de sus primeros fallidos lances, el arcipreste se encuentra con don Amor a quien culpa de sus desventuras amorosas (181-188). Recriminación que acompaña con un ejemplo, el del joven que quería

casar con tres mujeres (189-196) que ilustra la locura del enamorado. Don Amor representa la deidad medieval de la religión de amor que engaña, enajena, maltrata, tiraniza y enferma al enamorado con su fuego abrasador para hacerle perder su cuerpo y su alma:

Eres padre del fuego, pariente de la llama;
 más arde e más se quema cualquier que te más ama;
 Amor quien te más te sygue, quemásle cuerpo e alma,
 destrúyelo del todo, como l' fuego a la rrama.

(197)

El arcipreste continúa el pleito con otro ejemplo, las ranas que pidieron rey a Júpiter (199-205), en el que resalta el cautiverio al que es sometido la víctima del amor. Prosiguen las acusaciones del arcipreste que ponen de relieve los daños de don Amor: vuelve vasallos a señores al dar trabajo, miseria, abandono, engaño, tristeza y soledad a quienes caen bajo su poder (206-216).

La caracterización de don Amor rayará en lo demoníaco cuando el arcipreste lo culpa de ser el obrador del pecado de la codicia (217.225), raíz de los pecados capitales (soberbia, gula, avaricia, lujuria, envidia, pereza e ira). Para ilustrar los males de la codicia, el que narra inserta el ejemplo del perro que llevaba un pedazo de carne (226-229). Después, sigue un largo sermón del arcipreste sobre los pecados capitales de cuya maldad responsabiliza a don Amor. Cada sermón sobre un pecado capital lo acompaña de un ejemplo y una lección. La acción devastadora de don Amor se concreta cuando éste siembra en el cuerpo y alma del enamorado la soberbia (230-245), la avaricia (246-256), la lujuria (247-275), la envidia (276-290), la gula (291-303), la ira (304-316) y la pereza (317-320). Para la Edad Media los pecados capitales eran lo más bajo del ideal medieval ya que afeaban al alma humana y la exponían al infierno. Al contrario, las virtudes (humildad, pureza, bondad, generosidad, templanza, diligencia y mansedumbre), eran la cima del ideal medieval ya que embellecían al alma humana para hacerla grata a Dios y apta para el cielo. El arcipreste dibuja a don Amor

como responsable de la codicia y los pecados capitales que destruyen al hombre que se hace esclavo del *loco amor*.

En el último sermón, el narrador abre un ejemplo: “Aquí fabla del pleito qu’el lobo e la raposa, ovieron ante don Ximio, Alcalde de Bugía” (321-371) que pareciera ilustrar el pecado de la ira. Sin embargo, el ejemplo sirve de antesala a la primera intervención de don Amor. El lobo acusa a la raposa ante don Ximio, alcalde de Bugía, de robarle una gallina para comérsela. Después de un largo lío judicial, el Alcalde dirime el asunto haciéndole ver a acusador y acusada su respectivo mal obrar, mas no sentencia sobre el caso. La disputa del lobo y de la raposa ante Ximio refleja el ambiente histórico de los clérigos de la Castilla del siglo XIV que predicán el *buen amor* y practican, en realidad, el *loco amor*. Este relato sirve de óbice a don Amor para defenderse de la querrela que le ha entablado el arcipreste. Al igual que el lobo, el arcipreste achaca a don Amor, representado en la raposa, las malas acciones que él mismo realiza en su vida cotidiana:

Tal eres como el lobo: rretraes lo que fazes,
 estrañas a los otros el lodo en que tu yazes;
 eres mal enemigo; a todos quantos plazes,
 hablas con maestría, porque a muchos enlaçes.

(372)

Don amor, desde el plano de personaje alegórico, devela la vida de doble moral que lleva el arcipreste que aparenta ser defensor del *buen amor* y es, en verdad, siervo del *loco amor*. Esta doble moral del arcipreste se hace extensiva a los clérigos castellanos del Trescientos que arropan con sus oraciones (laude, sexta, tercia, vísperas y maitines)¹⁹⁹ sus relaciones secretas e ilícitas con las dueñas (372-387).

¹⁹⁹ Oraciones que los monjes hacen durante varios momentos del día en el coro de la iglesia de su monasterio. Esas oraciones se dividen según la hora del día en laudes, hora sexta, hora tercia, vísperas y maitines. Los laudes son las alabanzas que los monjes elevan al amanecer; la hora sexta, es la plegaria al mediodía; la hora tercia, la oración a las tres de la tarde; las vísperas, la plegaria al anochecer; y los maitines, la oración conventual a la media noche.

El arcipreste arremete de nuevo equiparando a don Amor con el demonio, culpándolo del pecado de los hombres (388-406), y de cómo engaña con sus artimañas a las personas enajenándolas, como le aconteció a un topo y una rana que fueron devorados por un milano cuando éstos forcejeaban en el agua (407-414). Como moraleja, concluye el arcipreste, don Amor destruye del mismo modo a quienes son sometidos a su hechizo (415-422).

Este extenso sermón sobre los pecados capitales, presenta al arcipreste como paladín del *buen amor*. Paladín, no obstante, disminuido cuando don Amor revela la doble faz del arcipreste, y de los clérigos de la época, por predicar el *buen amor* y obrar, en verdad, el *loco amor*.

En su segundo parlamento, don Amor reprocha, ahora suavemente, al arcipreste de ser injusto con su acusación. Luego, ofrece al galán desairado consejos para que tenga éxito en sus amoríos: “do byen eres oydo escucha la razón: / *Ssy mis castigos fazes, non te dirá muger non*” (425cd) [cursivas nuestras].²⁰⁰ Sin embargo, antes de impartir el leccionario para el arcipreste –y, por ende, a los lectores del *Libro*–, don Amor comunica al malogrado pretendiente que su primer error fue no haber recurrido a él para que fuese instruido en las artes de enamorar a las mujeres:

Quesyste ser maestro ante que discípulo ser,
 en non sabes mi manera syn la de mí aprender;
 oy' e leye mis castigos, e sabrás byen fazer,
 recabdarás la dueña, sabrás otras traer.
 (427)

De ahí en adelante, don Amor imparte una lección para seducir mujeres. Lección de don Amor compuesta, *grosso modo*, de cuatro partes: en la primera parte esboza el retrato de la mujer a pretender por el arcipreste; en la segunda, enumera los rasgos a reunir por la alcahueta

²⁰⁰ *castigos* = ‘consejos’, según Amancio Bolaños e Isla.

para que ella medie con éxito sus aventuras; y en la tercera y cuarta parte, imparte otra serie de consejos para cautivar mujeres.

En cuanto al retrato de la mujer a pretender por el arcipreste, don Amor recalca su aspecto corporal (431-435). Belleza corpórea dirigida al amor sensual en el que la mujer nada tiene que ver con la idealización del *amor cortés*, en el que se presenta a la dama bajo una hermosura moral y espiritual. La mujer pincelada por don Amor se aleja de la dama que se halla en la torre del honor ataviada de virtudes, dones y carismas, que es siempre altiva, esquiva e inalcanzable; como la presentan los *Cancioneros* del siglo XIV. La mujer que retrata don Amor es muy femenina, presta a entregarse al galán. Don Amor acentúa el halo sensual de la dueña en la tercera parte de su intervención: la mujer requerida por el arcipreste será delicada, alegre y recatada en apariencia. El pretendiente, por su parte, será amoroso con ella; le regalará joya valiosa o prometerá dársela; la servirá sin enojo; será agradecido; no le llevará la contraria; la amará bien: sin miedo, vergüenza ni pereza (447-456). Para enfatizar el peligro de la acidia en la relación amorosa, don Amor pone como ejemplo el de dos enamorados que perdieron a su dueña por culpa del pecado de la pereza (447-456). Prosiguen los consejos de Amor que caen en el ámbito de lo puramente carnal. Finalmente, este personaje alegórico aconseja al galán de no descuidar o tener en el olvido a la mujer so pena de perderla:

Non olvides la dueña, dicho te lo e uso,
muger, molyno e huerta, siempre quieren el uso;
non se pagan de sisando en poridat nin ascuso;
nunca quieren olvido: trobador lo compuso.

(472)

Esto es cosa cierta: molyno andando gana,
huerta mijor labrada da la mejor mançana:
muger mucho seguida, siempre anda loçana.
do estas cosas guardares, non es tu obra vana.

(473)

En cuanto a los atributos a reunir por la alcahueta, explanados en la segunda parte del leccionario, don Amor dice que ella debe ser parienta (no sirvienta); leal con el enamorado; y sutil, mentirosa y paciente con la dueña. Si no tiene alcahueta parienta –continúa don Amor–, debe buscar una de esas viejas “que andan las iglesias y saben las callejas” (438*b*), encantadoras de mozas, que saben de las malas maestrías de la vida, troteras que sirven a “frayres, las monjas e beatas” (441*a*). Don Amor insiste al arcipreste de halagar siempre a esas viejas para tener sus servicios, para que ellas revelen el mundo íntimo de la dueña (436-446). Por primera vez, se pone de relieve en el *Libro* la importancia capital que tiene la alcahueta para el triunfo en la empresa amorosa. El retrato de la medianera, entre un tupido follaje de los consejos amorosos, sobresale con cautela para informar al arcipreste que sin vieja tercera no habrá pareja en concierto.

En la sociedad medieval el espacio privado, dominio de la mujer, y el espacio público, regido por el hombre, tenían pocas vías comunicativas. Ello se percibe en la arquitectura de la ciudad del Medioevo en la que las casas eran de paredes altas y gruesas, de ventanas y puertas pequeñas, agolpadas en estrechas calles que daban a la plaza del ayuntamiento. La relación directa entre el mancebo y la doncella era imposible antes del casamiento. Muchos prejuicios y tabúes sociales se interponían entre los enamorados que solo disponían de la mirada en las contadas ocasiones de la misa del domingo o la fiesta patronal. La alcahueta –por su condición de mujer vieja y su oficio de curandera, costurera o partera–, era la única persona que podía trasponer el claustro familiar medieval. Ella entraba sin problemas a los hogares de las mozas para convencerlas, por medio de un sinnúmero de ardides, de que aceptaran al galán; al que la vieja servía por dinero. Conocedoras del corazón femenino, además de hechiceras, estas viejas embaucaban con sus discursos encantadores a ingenuas muchachas que casi siempre caían en brazos de sus inescrupulosos pretendientes. He ahí el consejo clave de don Amor ante el cual los demás consejos pierden importancia: el galán debe procurar una alcahueta eficiente que le ayude a seducir a

la dueña, no importando qué medios use ella para esta empresa. ¿A qué amor representa la alcahueta en el *Libro*? Al *loco amor*, evidentemente.

Al final de la tercera parte del leccionario de don Amor se abre una larga invectiva contra don Dinero (490-514) que guarda autonomía con el tema amoroso. No obstante, la justificación para incrustar esta invectiva reside en que el favor de una mujer también puede comprarse con dinero (508). Finalmente, don Amor, en la cuarta parte de su leccionario, aconseja al galán que, de saber hacerlo, cante y taña para la dueña (514-515), y porfíe en seducirla. Y ella, así la reprenda la madre, se enamorará de su tozudo pretendiente. En el *explicit* del leccionario no hay que ser zahorí para deducir que estos consejos pertenecen al *loco amor*.

Don Amor, disgregándose del tema amoroso, aconseja al arcipreste de guardarse del vino y del juego por los males y pesares que éstos traen consigo (508-549). Reanuda luego sus consejos amorosos: decirle piropos graciosos y elegantes a la dueña (550); no celarla ni codiciar su hacienda (558); no alabar la hermosura de otra ante su presencia (559); ensalzar su belleza (560); evitar ser mentiroso y parlanchín con ella (561), guardar la discreción ante su persona (562), esmerarse en ser limpio, mesurado, lozano, sosegado, cuerdo, sin saña, sin tristeza ni ira con la pretendida (563); no revelar que ama a otra (564-565); resaltar su bondad y no ufanarse de haberla conquistado (566); y guardar el secreto confiado por la mujer (567-573). Se despide don Amor del arcipreste (574) y éste, identificado como Juan Ruiz, desapueba el leccionario de aquel:

Yo, Johán Ruyz, el sobredicho arcipreste de Hita,
 peroque mi coraçon de trobar non se quita,
 nunca fallé tal dueña, como a vos Amor pynta,
 nin creo que la falle en toda esta cohyta.
 (575)

En este pasaje se observa un discurso ora del *buen amor*, ora del *loco amor* en el que el arcipreste-narrador sale astutamente libra-

do mediante la utilización de una ambigüedad enhebrada de manera inteligente. El arcipreste achaca a don Amor ser el causante de todos los pecados. Don Amor es quien imparte el leccionario, no el arcipreste. Leccionario que, en su ramaje profuso de consejos, descubre con cautela el secreto fundamental para tener éxito en la empresa amorosa: procurarse una alcahueta que sea tanto diligente como eficaz. Por último, el arcipreste condena el leccionario, evadiendo con ello toda la responsabilidad sobre lo contenido en este pasaje.

No obstante su juicio condenatorio al leccionario de don Amor, el arcipreste intenta nuevamente poner en práctica sus consejos. Se enamora de una viuda y, desesperado por la pasión que lo consume, pide ahora ayuda a doña Venus, la esposa de don Amor (577-582). Primero, reclama su consejo (583-595); luego, que medie para conquistar a doña Endrina, la agraciada de su corazón (596). Insiste pesaroso y con vehemencia para que interceda y la viuda ponga sus ojos en él (597- 607*c*). Doña Venus señala que los consejos sobre el asunto ya se los impartió don Amor (607*d*-609). Sin embargo, no escatima en prodigarle algunos que reiteran parte del contenido del leccionario desplegado por su esposo (610-644, 646-648*ab*). No obstante, en una copla (645) le recuerda la importancia capital de la alcahueta en la conquista que se propone de la viuda:

Por ende busca una buena medianera,
que sepa sabiamente andar esta carrera,
que entienda de vos anbos byen la vuestra manera:
qual Don Amor te dixo, tal sea la trotera.

Se va doña Venus (648*cd*), y el enamorado, en una incertidumbre acuciante, se prepara para hablar con doña Endrina (649-652).

El personaje alegórico doña Venus recuerda el pasaje anterior sobre la astrología y de su dominio sobre los hombres, aunque coloca a Dios por encima del zodiaco (123-151). El arcipreste, según sus palabras, nació bajo el signo de Venus y por ello se ha pasado amando y sirviendo a mujeres (152-155). Doña Venus, que rememora la diosa

romana del amor²⁰¹ y a quien el narrador le asigna poder zodiacal, convalida el leccionario de don Amor, su consorte. Personaje este, desde luego, lejos de todo lo que significa el *buen amor*; reuniendo atributos suficientes para el *loco amor*. Ahora bien, a doña Venus la requiere el arcipreste, no tanto como consejera, sino como medianera. Ella es la imagen, si bien excelsa, de la alcahueta; la que reúne sus cualidades. Doña Venus prepara la entrada de Trotaconventos en el pasaje de la viuda doña Endrina.

d. El amor en el segundo ciclo de aventuras amorosas

El pasaje de la viuda doña Endrina es el suceso amoroso más importante del *Libro*, el tópico central de la obra (653-891). En esta historia, los consejos dados por don Amor los lleva a la práctica el arcipreste pero en la figura de un galán, don Melón de la Huerta, que desdobra al clérigo enamorado. El pasaje se inicia con el encuentro de doña Endrina y del pretendiente en una plaza. El protagonista define a la dueña de esta historia bajo los mismos rasgos del retrato ideal de la mujer que pintara don Amor al arcipreste:

¡Ay! ¡quán hermosa vyene doñ' Endrina por la plaça!
¡qué talle, qué donayre, qué alto cuello de garça!

²⁰¹ “**Venus** (Del latín *Venus,-eris*, diosa de la hermosura) [//] Diosa romana protectora de la naturaleza, de la primavera. Se le conocía con diversos sobrenombres: *Venus Myrtea* o *Murcia* pues los romanos y los sabinos se habían purificado con mirto, símbolo del amor. *Venus Victrix*, Pompeyo levantó un templo en su honor y creó juegos solemnes para conmemorarla. *Venus Verticordia*, la que cambia los corazones, su fiesta se celebraba en abril. *Venus Felix*, dispensadora de la felicidad. *Venus Ericina*, según la tradición Eneas, hijo de Venus, había llevado una estatua de su madre desde Sicilia al Lacio y había introducido su culto en Italia; las familias romanas se vanagloriaban de ser descendientes de Eneas y, por tanto, de la diosa. *Venus Genitrix*, César erigió un santuario en su honor, y creó unos juegos; Venus se convirtió en el origen de la ciudad y protectora del mundo romano pues existía un estrecho vínculo entre la diosa y Roma. [//] A partir del siglo II a. C. fue asimilada a la diosa griega Afrodita, y se convirtió en la diosa de la naturaleza, su unión con Marte produce la fecundación universal; además es la diosa del amor y la belleza...” María Victoria Ayuso de Viciente [et al.], *Diccionario de Términos literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, S.A., 1997.

¡qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandanza!
 Con saeta d' amor fyere, quando los sus ojos alça.
 (653)

El galán declara su amor a doña Endrina (657-664c) pero la dueña lo rechaza (664d-665). Debido al fracaso inicial, recurre a Trotaconventos, una vieja como recomendó don Amor, para que le haga la segunda en esta conquista, que se tornó difícil:

Busqué Trotaconventos, cual me manda el Amor:
 de todas las maestras escogí la mijor;
 ¡Dios e la mi ventura que me fué guiador!
 Acerté en la tienda del sabio corredor.
 (697)

Fallé una tal vieja, qual avía mester,
 artera e maestra e de mucho saber:
 doña Venus por Pánfilo non pudo más fazer,
 de quanto fizo ésta per me fazer plazer.
 (698)

El galán cuenta su pena de amor a la vieja y pide ayuda de una manera desesperada ya que lo consume la pasión por doña Endrina (701-722). La alcahueta acepta mediar en el asunto no sin antes demandar buena paga. Entra en casa de doña Endrina y recomienda a la dama el enamorado que identifica como “don Melón de la Huerta, mançebillo de verdat” (727c). Luego procede a elaborar a doña Endrina un retrato idealizado del galán: éste es apuesto, honorable, acaudalado, de buenas costumbres, cuerdo, manso, astuto, ahorrador y educado (727d y ss.). Doña Endrina, picada por la curiosidad, pregunta quien es ese don Melón, a lo que la vieja, como remate de esa pintura verbal que engrandece falsamente al enamorado, contesta:

Dixo Trotaconventos: ¿Cuál es? fija, señora!
 es aparado bueno, que vos Dios vos traxo agora,
 mancebillo guisado, en vuestro barrio mora:
 don Melón de la Huerta ¡queredlo en buenora.
 (738)

Doña Endrina, no obstante, se resiste a aceptar al enamorado adornado por los oropeles de la alcahueta. Trotaconventos no se amilana y cambia de estrategia: hace ver a doña Endrina la indefensión en que ella se halla por su viudez reciente, y de la necesidad de un hombre que la defiende de la codicia de quienes la pretenden para deshonorarla. Para ilustrar ese estado de indefensión, la vieja cuenta a la viuda el ejemplo de “La avutarda e de la golondrina” (746-753). Para que no le suceda lo mismo que a la avutarda, que fue cazada por medio de una trampa, la vieja aconseja a la desguarnecida viuda que don Melón sea su defensor:

Mas él vos defenderá de toda esta contienda:
 ssabe de muchos pleitos e sabe de lienda,
 ayuda e defiende a quien se l’ encomienda:
 si él non vos defiende, non sé quién vos defienda.
 (755)

Doña Endrina sigue oponiéndose por cierto tiempo a aceptar a don Melón. Luego, la viuda confiesa a Trotaconventos haberse enamorado del galán que llama “Fita”: “Que yo mucho faría por mi amor de Fita” (845a). ¿Descuido del narrador o desliz intencional? Lo cierto es que se verifica el desdoblamiento entre el arcipreste y don Melón de la Huerta.

Trotaconventos prepara una celada a doña Endrina. La vieja invita a la joven viuda a visitar su casa. Don Melón se apersona al hogar de la alcahueta como si nada supiera de la presencia de doña Endrina. La viuda es dejada sola junto al galán. La pareja, cierto tiempo después, contrae matrimonio; concluyendo felizmente este pasaje:

Doñ' Endrin' e don Melón en uno casados son:
 alegránse las copañas en las bodas con rrasón.
 Sy villanía he fecho, aya de vos perdón:
 en lo feo del estoria diz' Pánfilo e Nasón.
 (891)

¿Qué tratamiento del amor se deduce de este pasaje? Primero, de nada valieron a don Melón los artilugios usados en su confesión amorosa a doña Endrina; es decir, la retahíla de consejos de don Amor no tuvo éxito alguno. Segundo, lo que se desprende de esta historia es lo siguiente: para salir airoso en la conquista amorosa la clave reside en contar con una alcahueta eficiente y eficaz; como aconsejara don Amor y refrendara doña Venus. Tercero, la vieja –insistimos– no es una mera lleva y trae mensajes entre la pareja, es, ante todo, la que crea una imagen ideal del pretendiente, si bien falsa, para que la dama quede cautivada por ese retrato deslumbrante. Trotaconventos conoce a fondo el corazón femenino y sabe cómo doblegarlo: sujeta la voluntad de la dueña por medio del poder de su palabra astuta, paciente y lasciva. Evidentemente, la alcahueta, cuya figura mítica es doña Venus, está al servicio del *loco amor*. No obstante, por un lado, el arcipreste al desdoblarse en don Melón de la Huerta, se libera de responsabilidad por lo expuesto en el texto, aunque su presencia actuante se descubre en el “Fita” que cariñosamente desliza doña Endrina al final del pasaje amoroso. Por otro lado, la joven viuda, de tiempo en tiempo, articula también un discurso ético en el que se critican las artimañas que usa la alcahueta sin ningún tipo de escrúpulos. Es del *buen amor*, en palabras del autor del *Libro*, descubrir las argucias del *loco amor* para que las mujeres ingenuas se pongan sobre aviso.

Después del pasaje de doña Endrina, el narrador retoma su discurso ético al alertar a las mujeres que deben guardarse del varón (892). Para ilustrar esa advertencia, narra lo del burro engañado por el león y al que el lobo le comió el corazón y las orejas (893-903). Por eso, como moraleja el arcipreste-narrador dice en la cuaderna 904:

Assy, señoras dueñas, entended el romañçe:
 guardatvos d'amor loco, non vos prenda nin alcançe
 abrid vuestra orejas: el corazón se lançe
 en amor de Dios lympio; loco amor non le trançe.

El arcipreste-narrador, por enésima vez, rompe lanzas por el *buen amor*. Continúa en esa actitud moral de alertar a las dueñas sobre el peligro del *loco amor* en las cuadernas que siguen (905-908), y esgrime la razón ética del pasaje de doña Endrina del que el arcipreste se desentiende como protagonista:

Entiende byen la estoria de la fija del Endrino:
 díxela por dar ensyenplo, non porque a mí anvino;
 guárdate de falsa vieja e rrason de mal vesino,
 sola con ome non fies nin te llegues al espino.
 (909)

De la copla 910 hasta la 936 se inserta una nueva aventura amorosa del arcipreste con una joven hermosa de linaje. No obstante, y entrando en contradicción con lo predicado en las cuadernas anteriores, busca otra vez a Trotaconventos para que le captive a la mujer que ahora pretende. Buscó a Trotaconventos, enfatiza, no a “otro Ferrand García”, recordando su descalabro en la segunda aventura en la que se procuró un hombre como mediador (913).

Trotaconventos pone manos a la obra (914-920), sin embargo, su ardid es descubierto por la madre de la joven; fracasando, por ende, la vieja (921). Luego, el arcipreste enumera los nombres diversos que no se deben decir a la alcahueta (924-927). Nombres que destacan, sin embargo, al público del *Libro*, los atributos varios de la vieja. Según Amancio Bolaño, el sentido de cada atributo de la alcahueta es como sigue: ‘picaza’, que esconde; ‘señuelo’, engañadora; ‘cobertera’, encubridora; ‘martillo’, rompecorazones; ‘coraza’, defensora de los enamorados; ‘aldaba’, que toca a la puerta de la casa de la mujer deseada; ‘trainel’, “que lleva y trae recados”; ‘cabestro’, “que guía”; ‘almohaza’, halagadora; ‘garabato’, “gancho

que agarra”; ‘tía’, apelativo común de mujer; ‘cordel’, que sujeta; ‘escofina’, “lima para limar asperezas”; ‘avancuerda’, “cabo de la cuerda que se lanza primero para coger algo”; ‘rascador’; ‘pala’, “que tapa”; ‘agusadera’, “piedra de afilar”; ‘freno’, que pone a raya al desbocado; ‘badil’ y ‘tenazas’, instrumentos con los que se agarra algo envuelto en fuego; ‘anzuelo’, que pesca; ‘campana’, que avisa al amante; ‘taravilla’, llama insistentemente; ‘alcahueta’, que pone la cara por el enamorado; ‘porra’, que es costosa; ‘jaquina’, cuerda de cabestro que frena; ‘adalid’, “que guía” a los amantes; ‘andorra’ “que callejea”; ‘trotera’, “correo”; ‘aguijón’, “que pincha”; ‘escala’, “que sube y escala ventanas”; ‘abejón’ “que zumba” en derredor de los enamorados; ‘losa’, “que tapa”; y ‘traílla’, que amarra.²⁰² Estos rasgos, aparentemente despectivos, expresan las diversas funciones de Trotaconventos para unir con éxito a enamorado y pretendida. En estas coplas se configura las cualidades que debe tener la alcahueta para poder concertar los amores que requiera el galán. La alcahueta se duele por esta retahíla de nombres que le dice el arcipreste y protesta por ello (928-932). El arcipreste, por su parte, se retracta de la “conseja” y trata de avenirse con su medianera (933). Ya reconciliado, el clérigo alienta de nuevo a la vieja para que insista en seducir a la dueña. La alcahueta lo logra: el arcipreste y la joven hermosa de linaje pactan amores pero la dama muere repentinamente (936-944). El *buen amor*, en este pasaje, es avasallado por el *loco amor* pero el primero se impone al segundo. Bandazos del narrador entre el *buen amor* y *loco amor* en un texto signado por la ambigüedad que desconcierta, incluso, hasta al lector más avezado del *Libro*.

Luego de la cuita que le produce la muerte de la dueña, el arcipreste se va a la sierra donde vive cuatro aventuras con sendas serranas (945-1042). El pasaje de las Serranas es, a todas luces, carnal. El arcipreste, sin embargo, sale librado porque son estas mujeres, más no él, las que le incitan al desenfreno. Sigue a este espinoso episodio el cantar “a Santa María del vado” (1043-1048) en el que el clérigo se arrepiente de su devaneo serrano y se acoge al perdón de la Madre de Dios. Para lograr este propósito, compone un canto en honor a “la pasión de nuestro

²⁰² Amancio Bolaño e Isla. Ob. cit., p. 199.

Señor Jhesuxristo” (1049-1066). El arcipreste en la sierra es zarandeado por el *loco amor* pero, compungido, recibe la misericordia divina y el perdón, logrando con ello acogerse de nuevo al *buen amor*.

Después de su penitencia, el arcipreste narrador inserta el pasaje “De la pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma” (1067-1314). Pasaje en el que doña Cuaresma representa al *buen amor*, y don Carnal al *loco amor*. Doña Cuaresma, en las primeras de cambio, se impone a don Carnal en una batalla sin cuartel durante el tiempo cuaresmal y la Semana Santa. Sin embargo, todos los frailes y clérigos salen a recibir a don Amor que, desdoblado de don Carnal, aparece triunfante en la Pascua: el *loco amor* domina al *buen amor*. Después del duro invierno de renunciadas y sacrificios, viene la primavera, la época de la floración, de la esperanza, del amor, en este caso, terrenal.

Pasada la cuaresma y con el triunfo de don Amor, el arcipreste cobra fuerzas para nuevas aventuras. Por eso, recurre otra vez a Trotaconventos:

Ffyz’ llamar Trotaconventos, la mi vieja sabida:
presta e plaçentera de grado fue venida;
rroquele que me catase alguna garrida,
que solo sin compañía era penada vida.
(1317)

Trotaconventos intenta cautivar una “byuda loçana” para el arcipreste pero fracasa en esta empresa (1318-1320). Luego, el clérigo se enamora de una dueña que vio haciendo oración; pide a la vieja su intervención pero no se logra concertar el amor con la dama orante (1321-1331). Finalmente, la trotera aconseja al enamorado empedernido conquistar una monja, abriéndose con ello el pasaje de doña Garoza (1344-1345).

Doña Garoza, en las primeras de cambio, se niega a aceptar el amor del arcipreste tal como lo propone la vieja (1336). Para reforzar su decisión, la monja cuenta a la alcahueta el ejemplo del hortelano y la culebra (1348-1355). *Buen amor* en doña Garoza que rechaza al *loco*

amor del arcipreste. Trotaconventos no se da por vencida (1356) y, enojada, contesta a doña Garoza con el ejemplo del galgo y del señor (1357-1361). La monja se disculpa con la vieja, y manifiesta actuar en forma esquiva porque teme ser engañada (1368-1369) como sucedió al ratón de Monferrado y al de Guadalajara (1370-1385). Trotaconventos insiste en su propuesta con el ejemplo del gallo que encontró un zafiro en el muladar (1387-1391). El convento de doña Garoza recuerda el ambiente austero y penitente de doña Cuaresma; y la proposición de la vieja rememora los manjares suculentos de don Carnal (1392-1394). La monja empieza a ceder, sin embargo, todavía se suscita un diálogo de tira y encoge entre doña Garoza y la vieja en el que una y otra colocan un total de diez ejemplos (1401-1483). La monja, ya titubeante en su intransigencia, pide a la trotera que le describa la figura del arcipreste (1484). La vieja procede gustosa a complacer a la monja y, con el poder diestro de su verbo, esboza la imagen del enamorado en la que se retrata un clérigo joven que nada tiene que ver con el alicaído protagonista del *Libro* (1485-1489). Doña Garoza, ya vencida, pide a la vieja que el arcipreste venga a hablar con ella pero ante las monjas de su convento (1490-1496). El clérigo, para evadir la celada de la monja, decide enviarle una carta (1497-1498). Doña Garoza acusa “buena rrespuesta de la fermosa ryma”, y el arcipreste decide visitarla (1499). Después de tantos trabajos, el clérigo, con la ayuda de la vieja, logra enamorar a la monja:

Rresçibióme la dueña por su buen servidor,
 siempre le fuy mandado e leal amador,
 mucho de bien me fizo con Dios en limpio amor:
 en quanto ella fue byva, Dios fue mi guiador.
 (1503)

Pero el sino del amante fracasado vuelve a cernirse sobre el arcipreste: doña Garoza, que le ofreció amor limpio, muere pronto:

Atal fue la mi ventura, que, dos messes passados,
 murió la buena dueña: ¡ove nuevos cuydados!

¡A morir han los omes, que fueron e son nados!
 ¡Dios perdone la su alma e los nuestros pecados!
 (1506)

El *buen amor* de doña Garoza es vencido por el *loco amor* del arcipreste. Sin embargo, el clérigo disfraza el hecho resaltando la limpidez amorosa de la monja que, no obstante, delata su *loco amor* cuando el arcipreste, con ironía, dice: “¡Dios perdone la su alma e los nuestros pecados!” (1506d). Pero el *buen amor*, en últimas, se impone con la muerte súbita de la monja. El pasaje de doña Garoza, sin embargo, no puede ocultar el guiño pícaro del arcipreste en favor del *loco amor*. En este vaivén entre el *buen amor* y el *loco amor*, ya tormentoso a estas alturas del texto, el receptor del *Libro* ha de tomar el derrotero que más le convenga.

El desventurado enamorado del *Libro* intenta que Trotaconventos medie para que sea aceptado por una mora. La vieja gestiona con diligencia el encargo pero fracasa de manera estrepitosa: la mora rechaza al clérigo (1508-1512). Con esta derrota, se cierran los lances amorosos de la obra ya que la muerte acaece a la vieja, y con ello toda posibilidad de que el arcipreste pueda conquistar un nuevo amor.

Desde la perspectiva de su tema central, el *Libro* versa sobre el *buen amor* de Dios que aprovecha al alma; opuesto al *loco amor* del hombre, carnal y dañino al espíritu. Por ello, el *Libro* se propone descubrir los ardides del *loco amor*. Pero, curiosamente, puede servir también de guía para quienes deseen el *loco amor* porque es humano el pecar. Por ende, la obra servirá al *buen amor* y al *loco amor*, no obstante la intención del autor de favorecer al primero y evidenciar las argucias del segundo. En las aventuras iniciales, el galán fracasa pero esas peripecias podrán recibirse como lección del *buen amor* o del *loco amor* ya que el texto permite sin problemas dos lecturas; sin embargo, el narrador confiesa estar sometido al poder de Venus por haber nacido bajo ese signo que le ha hecho servidor de las mujeres. Luego, el arcipreste culpa de sus desventuras a don Amor, deidad del *loco amor*, al que atribuye los pecados capitales y el desenfreno. Pero don Amor desvela, en cambio, la doble moral del arcipreste que, aunque defiende al *buen amor*, es

servidor del *loco amor*. Don Amor expresa al arcipreste que su fracaso amoroso se debió a que no acató sus consejos para conquistar dueñas, y al no buscar alcahueta para la empresa. Por último, don Melón, no el arcipreste, conquista a doña Endrina: única aventura con desenlace feliz. Después, los pasajes de doña Garoza y la mora terminan en fracaso; con lo que se deduce el triunfo del *buen amor*. El *Libro* presenta un vaivén constante entre el *buen amor* y el *loco amor* en el que el arcipreste defiende al primero en desmedro del segundo; sin embargo, toma partido, no pocas veces, por el amor carnal, al que defiende tenazmente en un juego persistente de ocultación y revelación.

Pero esa ambigüedad del *Libro*, entre el *buen amor* y el *loco amor*, trasluce la Castilla del siglo XIV en la que los valores del mundo medieval empezaron a resquebrajarse debido a que la felicidad ya no solo residía en el cielo, que justificaba este “valle de lágrimas”, sino el mundo terreno, percibido como ámbito del gozo vital. Y el arcipreste muestra esa concepción amorosa de la España del Trecentos de dos modos: la primera, presenta a los clérigos de su época como predicadores del *buen amor* pero practicantes del *loco amor*; y en el deleite que produce a Juan Ruiz sus aventuras, aunque las mismas terminen siempre en fracaso. Por otra parte, el receptor primitivo del *Libro* vive inmerso también en esa crisis de valores. Por eso, el arcipreste, ante la imposibilidad de generar respuestas claras en un tiempo de incertidumbre, se desentiende como hermeneuta y traslada esa responsabilidad al receptor.²⁰³ El *Libro* debió recibirse según lo descifrara su público coetáneo: bien en aras del *buen amor* o bien del *loco amor*, o en el interregno de esos dos amores, como lo hizo el arcipreste de manera sagaz.

El *Libro* descubre que el amor profano es una realidad insoslayable, que, aunque hace forcejeo con el amor sagrado, no puede ignorarse, se halla ahí, eso sí, sin poder acomodarse a los valores morales de su tiempo. El *Libro* se adelanta por siglo y medio al Renacimiento que hizo de la vida terrena predio de la felicidad. El amor profano no logró conciliarse con el amor sagrado en el Medioevo aunque ambos se acercaran y se repelieran

²⁰³ Véase en el *Libro*: la “Disputa entre griegos y romanos” (44-70).

muchas veces de manera tormentosa en el *Libro*. Amor profano y amor sagrado que intentará conciliar la lírica renacentista española, y que la mística hispana del siglo XVI pretenderá aunar en un solo amor.

b) La muerte en el planto a Trotaconventos

El *planto* conformó un género poético medieval de corte religioso y funerario en el que el tema central era el lamento por la muerte de Jesús, destacando también el dolor de la Virgen María por su Hijo muerto entre sus brazos, después de ser bajado de la cruz. En el *planto*, la muerte resalta, primero, el amor de Dios Padre que prefirió sacrificar a su Hijo por la humanidad pecadora; segundo, el amor de Jesús que murió para redimir al hombre; y tercero, el sufrimiento de María por su Hijo. En el *planto*, la muerte conmina al oyente a conmovirse ante el amor de Jesús. La muerte del Dios-hombre es el medio para que el pecador se arrepienta, vuelva a Dios y cambie de vida. El *Planto que fija la Virgen María por su hijo Jesucristo* de Gonzalo de Berceo es ejemplo emblemático de este género poético.

El *planto a Trotaconventos*, en cambio, es un discurso trasgresor porque el arcipreste lo dedica a una alcahueta: un personaje profano. En este *planto*, el arcipreste “denosta” de la muerte (1520-1531; 1544-1555), imparte consejos para bien morir (1532-1534), denuncia la indolencia de los parientes ante el difunto (1535-1543), proclama a Jesucristo como vencedor de la muerte (1556-1567), prosigue el lamento por la vieja (1568-1575), termina el *planto* con su respectivo *explicit* (1573-1574), y coloca el epitafio que compusiera a la medianera (1575-1578).

En la primera parte (1520-1531), el arcipreste maldice a la muerte por haber llevado a Trotaconventos, sin la que no podrá enamorar dueña alguna, no podrá lograr la felicidad terrena por medio del amor de una mujer:

¡Ay Muerte! ¡muerta seas, muerta e malandante!
Matasteme mi vieja: ¡matasses a mí enante!

Enemiga del mundo, que non as semejante:
De tu memoria amarga no sé quien no se espante.
(1520)

La muerte iguala con crueldad a todos los hombres, nadie la puede vencer ni entender en su misterio, consume el cuerpo y se lleva el alma de prisa produciendo en los seres humanos tristeza y espanto. Por eso, la muerte es aborrecida por todos los hombres, quienes huyen despavoridos de ella. Incluso los deudos (padres, amigos, esposas) aborrecen a sus difuntos por ese horror a la muerte. La parca al rico hace pobre, y al bueno y noble: vil y hediondo. Ni libro ni hombre habla bien de la muerte: “En el non ha cosa, que de ti byen se parte; / salvo el cuervo negro, que de muerto se farta” (1529cd). La muerte viene inesperadamente, sin que el hombre sepa cómo ni cuándo. Finalmente, el arcipreste aconseja no ser amigos del “cuervo”, o sea de la muerte, aunque todos habremos de morir. En la segunda parte de la denostación (1544-1555), el arcipreste enumera la acción devastadora de la muerte: doblega al más fuerte, ciega los ojos, enmudece el habla y lastima el pecho del moribundo; acaba con los cinco sentidos (ojos, oídos, olfato, gusto y tacto); quita hermosura, gracia y cordura ofendiendo la medida y debilitando la fuerza: “lo dulce fases fiel con tu mucha amargura” (1548d). La muerte, que no agrada a nadie, va hiriendo sin piedad, acaba con la juventud, el oro, la alegría, la limpieza y la cortesía.²⁰⁴ Ella es enemiga del bien y amadora del mal, morada del infierno, despobladora del mundo, destructora de imperios y asoladora, incluso, del cielo cuando hizo malos a los ángeles rebeldes a Dios. El arcipreste, después de denostar a la muerte en su primera parte, imparte consejos a su auditorio para bien morir (1532-1534): hay que hacer obras buenas antes de que venga la muerte que, como el juego de azar, deshace los tesoros acumulados por el hombre en la Tierra; bienes que no se llevarán para la otra vida. Luego, resalta la indolencia de los parientes ante el moribundo (1535-1543): desean su pronta muerte para

²⁰⁴ Según Rafael Lapesa, las cualidades que acaba la muerte son aquellas que enumera el *amor cortés* en la mujer: su cordura, medida, lozanía, gracia y el ser donosa. *Ibíd.*, pp. 64-65.

heredar sus bienes. Cuando muere el rico, su familia apura la misa y el entierro para saquear su casa. Esos parientes se llevan la herencia del difunto por quien no rezan ni celebran misas. La viuda joven, hermosa y rica, se casa rápido con hombre más joven y valiente. Moraleja: nadie sabe para quién atesora. Posterior a la segunda parte de los improperios a la muerte, se confronta a Jesucristo con la muerte (1556-1567): la muerte llegó a matar a Jesús, que le temió en su humanidad más no en su divinidad. Jesús murió por un tiempo pero venció a la muerte para siempre; por ello, ésta le agarró espanto a Cristo. Por la muerte de Jesús se pobló el cielo de santos; se liberó a Adán y Eva, y a los patriarcas; se salvaron los buenos al ser llevados al paraíso, se condenaron los malos al ser empujados al infierno. Por eso, el arcipreste ruega a Dios que lo libre de la celada de la muerte. Finalmente, el arcipreste cree ver a Trotaconventos en el cielo al ser perdonada por la sangre de Jesús (1568-1572). Por eso va hacer oraciones y a mandar a decir misas por la salvación del alma de la vieja. En el *explicit* (1573-1574), el arcipreste pide a las mujeres no escandalizarse porque él supone a Urraca en el cielo, pues si a ellas hubiera servido la vieja, dirían lo mismo debido a su labor exitosa en concertar amores. En el epitafio (1575-1578), el arcipreste pone en boca de Trotaconventos su oficio de mediadora, de cómo la sorprendió la muerte sin que pudiera auxiliarla pariente alguno, y que rueguen por ella; si no lo hacen: al menos no la maldigan.

En el planto, la muerte se presenta con un poder horripilante causando destrucción y tristeza a los hombres. Ella, como en las danzas de la muerte, tiene figura macabra y bajo su guadaña no escapa nadie. Pero esa acción demoledora, la muerte la realiza en lo cotidiano, de manera paciente, perseverante y taimada sin que el hombre ello perciba. Estos aspectos destacados sobre la muerte harán del planto del *Libro* la proto-elegía del mundo moderno: la parca es la enemiga acérrima de la felicidad terrenal del hombre; ya no es la puerta del cielo de esta vida breve y sufriente. Los consejos para bien morir y la disertación sobre Jesucristo y la muerte forman parte del sermonario medieval. Lo inusitado del planto es dedicarlo a Trotaconventos, sacralizando a alguien que en vida fue adalid del amor profano; y creer a Urraca en el cielo, al

lado de los mártires; elogiándola por ello como se hacía con los nobles muertos.

La muerte en el Planto a Trotaconventos, según María Rosa Lida de Malkiel, “...no está concebida al modo estoico, como superación del sufrimiento en la tierra ni [...] como puerta de salvación...”, ni como fruto del pecado. La muerte se percibe como la enemiga acérrima de la felicidad terrenal del protagonista del *Libro*. Por ello, sigue exponiendo María Rosa Lida, “... Juan Ruiz apunta más o menos brevemente los enfoques medievales de la muerte, 1521: muerte igualadora; 1554*b*: muerte destructora de próceres y señoríos; 1530-1534...”, pero destaca, sobremanera, la rebeldía a resignarse ante la muerte; a la que Jesús venció en la cruz. La muerte se le ve como al mismo demonio que crea el infierno y provoca la caída de los ángeles, “...en el *Buen amor* el vital horror a la Muerte predomina con mucho sobre la conciencia de pecado.”²⁰⁵

²⁰⁵ María Rosa Lida de Malkiel. “Nuevas notas para el Libro de Buen Amor.” En: Ob. cit., pp. 37-38.

La Celestina de Fernando de Rojas

1. Fernando de Rojas. 2. Ediciones. 3. Texto: texto editorial y contenido. 4. Autor. 5. clasificación. 6. Exégesis de la Tragicomedia de Calisto y Melibea. 7. Conclusión

1 Fernando de Rojas

Fernando de Rojas, autor de *La Celestina*, nació en la Puebla de Montalbán en 1476 según Stephen Gilman; en 1466 ó 1467, según Miguel Marciales. Estudió en Salamanca (1494-1500: Gilman; 1481-1487: Marciales) donde obtuvo el grado de bachiller. Vive, tal vez, en Sevilla (1487-1495: Marciales) y reside luego en Salamanca (1500-1502: Gilman; 1495-1504: Marciales). Escribe la *Tragicomedia* en “quince días” de unas vacaciones de 1497 (Gilman), o en unos diez meses (diciembre de 1497-septiembre de 1498: Marciales). Contrae nupcias con doña Leonor Álvarez, una muchacha de unos 17 años, entre 1506 ó 1507 (Gilman); o mujer de unos 26 años en 1506 (Marciales). Se establece en Talavera por 1507 (Gilman y Marciales). Viaja a Valencia entre 1517 y 1518 (Marciales). Muere en abril de 1541 a la edad de 65 años (Gilman), o entre el 3 y 6 de abril de 1541 a la edad de 75 años (Marciales).²⁰⁶

²⁰⁶ Miguel Marciales. *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. Mérida [Venezuela]: Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, 1983. pp. 17-18.

Stephen Gilman sostiene que al suegro Fernando de Rojas, converso como su yerno, la Inquisición le confiscó sus bienes y le impuso cadena perpetua; y al padre de Rojas, ese tribunal lo llevó a la hoguera en 1488. Marciales, por su parte, asevera que el juicio contra el suegro de Rojas no terminó en cadena perpetua, pagó cárcel por poco tiempo pero no se le incautaron los bienes; y el padre de Rojas no murió en la hoguera. Gilman asegura que la residencia de Fernando de Rojas en Talavera se debió a un exilio voluntario; Marciales, en cambio, plantea que dicha residencia fue por asuntos de trabajo. Gilman deduce que Rojas imprecisa u omite datos sobre su vida y su familia para ocultar su pasado judío. Marciales aclara que esa manía de esconder la descendencia judía o árabe ocurre en España mucho tiempo después de la muerte de Rojas. Gilman afirma que la *Tragicomedia* refleja el drama de Rojas como converso; Marciales sustenta, en cambio, que la Inquisición no le propinó a Rojas heridas tan graves como para que éste imprimiera a su obra sus resentimientos por su condición de converso.²⁰⁷

2 Ediciones

La Celestina la publicó por primera vez Fadrique de Basilea en Burgos por el año de 1499. Edición príncipe de 16 actos a la que antecedió, tal vez, un manuscrito salmantino. Desde 1499 hasta 1541, año de la muerte de Fernando de Rojas, se imprimieron 14 ediciones que Miguel Marciales denomina *rojanas*. A partir de 1542 hasta 1634, las publicaciones de la *Tragicomedia*, que Marciales califica *postrojanas*, reimprimen uno que otro texto de las ediciones *rojanas*.²⁰⁸

²⁰⁷ Ídem.

²⁰⁸ Miguel Marciales realiza una edición crítica de *La Celestina* haciendo la colación de las primeras catorce ediciones de la *Tragicomedia*. Esta edición junto a los “Prolegómenos” fue publicada por primera vez por el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Universidad de Los Andes (Mérida- Venezuela) en cinco volúmenes mimeografiados antes de la muerte del profesor Marciales acaecida en 1980. Edición del cual, por cierto, existe un ejemplar en la Biblioteca Central de dicha Universidad. La University of Illinois, por su parte, editó esta obra en 1985 al cuidado

3 Texto

La Celestina comprende un texto editorial que fue añadido al manuscrito original hoy perdido al ser impreso; y el contenido de dicho manuscrito más un conjunto de adiciones, supresiones e interpolaciones posteriores.

3.1 Texto editorial

El texto editorial lo integran el título, la carta de “El Auctor a vn amigo”, las Octavas acrósticas, el Prólogo, el argumento general y el de cada acto, la conclusión del autor y las Octavas de Proaza. La obra apareció con los nombres de *Comedia de Calisto y Melibea*, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, *La Celestina*, *Libro de Calisto* o *Calisto*. En la carta de “El Auctor a vn Amigo”, aquél notifica a éste sobre el hallazgo de un *auto* que da aviso contra la pasión sin freno, los malos sirvientes y las falsas mujeres hechiceras. Escrito que, según el autor, unos asignan a Juan de Mena y otros, a Rodrigo de Cota, y el cual vale la pena sacar del olvido por sus “sentencias” y “donayres”. Por eso, el autor, sin ser diestro en cosas fingidas, decide acabarlo “en quince días de una vacaciones”. En las Octavas acrósticas aparece el nombre y el lugar de nacimiento del autor: “EL BACHJLER FERNAÑDY DE ROJAS ACABO LA COMEDIA DE CALYSSTO Y MELIBEA Y FUE NASCJDO EN LA PVEBLA DE MONTALVÁN”. También en las Octavas acrósticas aparece la razón por la cual el autor concluyó el *auto* y advierte, además, al lector sobre las consecuencias funestas que podrían traer los lances de Cupido. En el Prólogo, se abordan diversos tópicos: la eterna batalla de criaturas y hombres; los distintos pareceres del lector; el porqué del nombre de Comedia y Tragicomedia de la obra; que los argumentos fueron puestos por los impresores en aviso al amor desordenado,

de Brian Dutton y Joseph T. Snow bajo el título de: Fernando de Rojas. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales. Chicago: University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 1985. Tomo II: Edición Crítica. 305 p. Sobre las ediciones de *La Celestina*, desde 1499 hasta 1541, véase en la obra antes reseñada las páginas vii-ix y *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. pp. 155-160.

los engaños de las alcahuetas y las lisonjas de los sirvientes falsos; y que *el alargamiento del deleite de los amantes* se hizo para complacer peticiones del público. En la conclusión, el autor, pide no se le juzgue por lo “lascivo” de la obra, ni se tenga, además, escrúpulo alguno en comunicarla ya que fueron motivos altos y sublimes los que le impulsaron a componerla. En las Octavas de Alonso de Proaza, corrector de la obra, se destaca, por un lado, la manera de leer la *Tragicomedia* y, por el otro, el acróstico con el nombre en clave del autor.

3.2 Contenido

En el contenido, la crítica textual distingue dos partes: el *Esbozo* y la *Continuación*. El *Esbozo*, escrito por Juan de Mena o por Rodrigo de Cota, abarca el acto I hasta la primera intervención de Sempronio en el acto II donde éste expresa: “Y vamos luego, sobre este negocio quiero hablar contigo más largo”. La *Continuación*, por su parte, abarca quince de los dieciséis actos de la primera edición (II-XVI) y diecisiete de los veintiuno que contienen las ediciones posteriores (II-XIV, XVI, XIX-XXI). En la *Continuación* de veintiún actos, las adiciones, supresiones y sustituciones hechas por Fernando de Rojas se encuentran en los actos II, XIII y XV. Otras adiciones y supresiones, no fáciles de aislar, se deben, quizás, a los cajistas, impresores o editores de la obra. También, en medio del acto XIV, hay un gran añadido rojano: *la prolongación del deleite de los amantes* o soliloquio de Calisto que hace equilibrio con los otros soliloquios: el de Melibea en el acto XX y el de Pleberio en el XXI. Pero *La Celestina* de dieciséis actos se alarga a veintiún actos por la interpolación del *Tratado de Centurio* de un tal Sanabria que nada tenía que ver con la *Tragicomedia*. Miguel Marciales ubica el *Tratado de Centurio* desde el acto XIV, en los enteros actos XV, XVII y XVIII y en la primera escena de Tristán y Sosia del acto XIX. *Tratado* que Rojas encajó sin borrar las huellas de sus empalmes, eliminándole la escena de Centurio en el burdel y desgajándole el *Auto de Traso*.²⁰⁹

²⁰⁹ *Ibíd.*, pp. 74-78.

En el *Esbozo*, Melibea rechaza a Calisto. Ante tal esquividad de la dama, Sempronio, criado de Calisto, aconseja a su amo que busque a Celestina, una vieja experta en concertar amores. Calisto permite que Sempronio vaya por la alcahueta, quien luego cierra trato con Calisto para que Melibea se enamore de galán desairado. En la *Continuación*, se narran las argucias de Celestina para que Melibea se rinda en brazos de Calisto; la complicidad en la empresa de Sempronio y Pármeno; y de Elicia y Areúsa, pupilas de la vieja; la entrega pasional de Melibea a Calisto; la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármeno; la ejecución de Sempronio y Pármeno por los alguaciles; la muerte de Calisto al caer de una escalera cuando huía de la casa de Melibea; y el suicidio de la joven en presencia de sus padres, Alisa y Pleberio.

Sin embargo, el *Esbozo*, previene Marciales, no necesariamente hubiera propiciado la *Continuación*, otra hubiera podido ser la trama desplegada por este primer acto. El mérito del *Esbozo*, sin embargo, señala Marciales, estriba en haber incentivado la *Continuación* que constituye, en realidad, la parte fundamental de la obra: “Sobre las bases del *Auto de Cota* Rojas levantó el gran edificio de la *Tragicomedia*. Sin este edificio, el *Auto de Cota*, el *Esbozo*, no existiría hoy y resulta infantil pensar en una posible impresión de aquel *Auto* de andadura tan lenta, sobrecolmado de sentencias y de estructura con graves fallas” [...] “pero la palabra *Continuación* –a falta de mejor palabra– no debe en modo alguno confundir: *La Celestina* es esencialmente la *Continuación*, que no está implícita, ni determinada ni insinuada siguiera en el *Esbozo*...”²¹⁰

4 Autor

Don Marcelino Menéndez y Pelayo sostiene que *La Celestina* tuvo un solo autor porque una obra de unidad tan compacta no puede ser producto de varios autores: Rojas –sostiene este crítico– compuso el acto I de la *Tragicomedia* siendo joven y los demás actos, en plena madurez. Cuan-

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 77.

do Rojas –continúa don Marcelino– atribuye el acto I a Juan de Mena o a Rodrigo de Cota y declara como suyos los demás actos, sólo sigue la moda de la época de adjudicar como perteneciente a otro autor la creación propia; resolviendo con ello la divergencia textual entre el acto I y los actos restantes de la obra. María Rosa Lida, por su parte, sostiene que, efectivamente, dos son los autores de *La Celestina*: Juan de Mena compuso el acto I y Fernando de Rojas, la otra veintena. Miguel Marciales afirma que el acto I pertenece a Rodrigo de Cota y los demás actos, junto con el *Tratado de Centurio* de Sanabria, a Fernando de Rojas:

...Tal como lo expresó Menéndez y Pelayo” [...] “todo el siglo XVI aceptó *La Celestina* como obra, al menos de dos autores. Pero 21 años después de la muerte de Rojas en la edición de Sevilla 1562, del editor Sebastián Trugillo, sin distinción alguna se pone a Rojas como el *autor*. Después de esta edición, por el resto del siglo y hasta las ediciones del XVII, con muy poca excepciones, se sigue estampando a Rojas como el *autor*, consenso que debe venir desde los primeros años del siglo XVI, que se refleja en la *imagen del autor* en la edición M de Valencia 1518 y en las mismas palabras del suegro ante los inquisidores en 1525, <que compuso a Melibea>. ¿Cómo encuadrar estos dos sentimientos? Me parece muy sencillo: lo que el siglo XVI sentía en todo esto era que Rojas era artística y moralmente responsable tanto del *auto de Cota*, como de su *continuación*, de las *adiciones*, *supresiones* y *sustituciones* y del *Tratado de Centurio*. En este sentido Rojas es el autor de *La Celestina*, sin objeción posible...²¹¹

²¹¹ Miguel Marciales. *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. pp. 76-77. El problema de la autoría de *La Celestina* ha sido tratado por Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*. Madrid: Bailly-Baillere, 1910. T. III; María Rosa Lida en *La originalidad artística de “La Celestina”*. Buenos Aires: Eudeba, 1980; y Stephen Gilman en *“La Celestina”: Arte y estructura*. Madrid, Taurus, 1970. Sobre la autoría del *Esbozo* atribuida a Rodrigo de Cota, véase la postura crítica de don Miguel Marciales en: Fernando de Rojas. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983. Tomo I. pp. 32-38.

5 Clasificación

La *Tragicomedia*, para la crítica decimonónica, encajaba dentro de la novela por su acción fluida, diálogos densos y personajes con vida propia; y encuadraba también dentro del teatro por la organización dramática de sus actos, escenas y diálogos. Pero *La Celestina* no es una novela porque su trama se realiza sobre un andamiaje teatral, como tampoco una obra de teatro porque la veintena de sus actos la hacía irrepresentable en su época. Miguel Marciales, siguiendo a Stephen Gilman, clasifica *La Celestina* como una *obra diálogo* para ser leída ante público poco numeroso: “*La Celestina* fue escrita o dictada en momento que no había teatro, en el sentido del teatro posterior. Fue escrita para ser leída u oída. Leída por alguien que tuviera el ocio o el lugar para hacerlo, para sí mismo o para varios oyentes. Rojas mismo nos indica en el Prólogo: “así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia”...”²¹² Diálogo sistemático e intenso que –aunque lleno de sentencias, refranes y frases de encajes– crea los personajes, el espacio, el tiempo y la trama de la *Tragicomedia*; influyendo, además, decididamente en la novela y el teatro modernos.²¹³

6 Exégesis de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Celestina es la alcahueta prototipo de la sociedad medieval cuyo antecedente literario más cercano lo constituye el personaje Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*. Ella, con sus artilugios, es la que prenda el corazón de Melibea a favor de Calisto. Medianía de la vieja

²¹² *Ibíd.*, p. 13.

²¹³ “El diálogo de *La Celestina* es sistemático, pero no es un diálogo *transparente*, no es diálogo puro, por la sencilla razón de que es un diálogo de doble y a veces de triple fondo, debido a las sentencias y a los refranes. Hay como tres planos que a veces se iluminan o se encienden simultáneamente, otras veces dos y otras veces uno solo: al fondo va el plano de las sentencias, en el medio el plano del diálogo en sí (cuyo elemento impuro son las frases de cajón o de encaje) y delante va el plano de los refranes. Ciertamente el plano más constantemente iluminado o encendido es el diálogo en sí, pero los otros dos planos aunque necesarios y catalizadores, *no son diálogo*...” *Ibíd.*, p. 12.

tercera que, aunque reforzada con sus artes de hechicera y de prostituta, la realiza con éxito por el conocimiento profundo que ella tiene de la psicología humana. Con Calisto finge ser cariñosa y comprensiva ante su “mal de amores”. Con Melibea, arisca al principio a sus propósitos, se muestra cauta hasta que, con tesón y astucia, la rinde en brazos de Calisto. A Sempronio le consiente sus relaciones con Elicia para ganarlo a su empresa. A Pármeno, reacio al principio a sus intenciones, le ofrece los brazos de Areúsa para convertirlo en su cómplice. Celestina, según Héctor Brioso, tiene nombre propio, historia y currículum. El nombre de la vieja es la paradoja de *scelus*: crimen y *caelum*: cielo. Su figura repulsiva se halla bajo los achaques de la vejez: su vista, tacto, oído, gusto y olfato están deteriorados. La alcahueta vive sumida en un egoísmo abismal y una soledad terrible. Sin embargo, habla con obsesión de sí misma (sentido de individualidad), de sus grandezas pasadas y de sus miserias presentes, se felicita y se admira por su inteligencia y es un personaje que aparece acosado por el reloj, el tiempo se le torna insuficiente, ya no le alcanzan las horas del día para nada.²¹⁴ Celestina es un tratado literario sobre los hilos ocultos del poder, con los que pretende dominar a los seres humanos desde la conciencia: ella toma el control de los personajes, les traza su papel e itinerario dentro de la *Tragicomedia* que ellos desempeñan sin variar un ápice aunque la alcahueta muera temprano. Celestina representa también al ser humano de la calle que, con sus escasas virtudes y muchos defectos, vive en el mundo gris y anodino de lo cotidiano.

Calisto y Melibea, por su parte, personifican una historia de amor que parodia el *amor cortés*. Calisto, un mediano burgués de la Castilla de finales del Cuatrocientos, sin lanzas gloriosas ni genealogía esplendente, siente una pasión sin freno por Melibea que es movida, asimismo, por la inmediatez y el pragmatismo, sin el idealismo amoroso de la cortesía que se instauró en la España de los siglos XIV y XV.

²¹⁴ Héctor Brioso (profesor de Literatura Española de la Universidad de Sevilla). Conferencia sobre *La Celestina* dictada el 22 de mayo de 1996 en el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Mérida, estado Mérida, Venezuela.

Galán que no muere de manera heroica en una batalla sino de forma vulgar, en un accidente al caerse de una escalera. Melibea, por su parte, educada para el matrimonio, su padre la quiere casar con alguien noble para que a ella, rica de cuna, le sea borrado su estigma judío, entronque con el linaje castellano y logre así la felicidad terrena. Pero ella se entrega al loco amor y, al verse descubierta, se suicida no tanto por la muerte de Calisto sino porque su honra ha quedado mancillada ante sus padres y la sociedad.

Los criados de Calisto: Sempronio y Pármeno, y las pupilas de Celestina: Areúsa y Elicia, representan la servidumbre desleal a sus señores que sólo presta el servicio de mala gana y por la paga. Sempronio y Elicia, Pármeno y Areúsa viven sendas historias de amor que, además de ir paralelas a la historia de amor central, guardan muchos de los rasgos de ésta: el amor ya no es reservado a los señores sino es también parabién de los marginados. Lucrecia, criada de Melibea, como los sirvientes de Calisto y las pupilas de Celestina, tampoco es leal a su señora y la recrimina en sus adentros por no ceder con prontitud ante los requerimientos de Calisto.

Pleberio, padre de Melibea, es un burgués cuya fortuna la debe exclusivamente a su trabajo. Desea, sin embargo, casar pronto a su hija con algún noble porque ella, según su parecer, reúne: virtud, honra, hermosura, “alto origen” y gran riqueza. Pero los anhelos casamenteros de Pleberio se hacen trizas: Melibea, mancillada por el amor clandestino con Calisto, no heredará su fortuna ni emparentará con la nobleza. Ante el cuerpo yerto de su hija, a Pleberio sólo le queda la soledad y la desesperanza y el mundo seguirá siendo para él un “valle de lágrimas”. Alisa, por su parte, que compartía la ilusión del casorio de su marido, queda abatida también ante el desenlace fatal. Ambos, sin embargo, reciben con resignación la tragedia.

Centurio, según Juan Alcina, es el más afortunado de los personajes interpolados en la literatura española.²¹⁵ Su vigencia se debe,

²¹⁵ Juan Alcina. “Introducción”. En Fernando de Rojas. *La Celestina*. Barcelona [España]: Planeta, 1980. pp. XXXII-XXXIII.

quizás, a que, a pesar de su actuar efímero y su intrascendencia, sus rasgos encajan bastante con el antihéroe moderno. Tristán y Sosia, por su parte, criados que suplen a Sempronio y Pármeno en la trama, permiten el desarrollo de los actos conclusivos de la obra.

En cuanto al espacio de la *Tragicomedia*, Juan Alcina ve en el *Esbozo* un ambiente cortesano medieval; y en la *Continuación*, un ambiente urbano que tiene como centro el mundo burgués de Calisto y Melíbea. Como periferia a ese mundo burgués se encuentra la casa de Celestina y de Areúsa; y como arrabal de esa periferia, el submundo de Centurio.²¹⁶ Ciudad castellana cuyos rasgos, apenas dibujados en la obra, constituyen el espacio citadino de cualquier urbe española de su tiempo: ciudad mercantil de una época que se encuentra circunscrita por áreas medievales marginales. El *Esbozo* evoca un espacio cortesano que declina; la *Continuación*, un espacio burgués emergente que tiene, a su vez, como arrabal un área rufianesca.

El tiempo en *La Celestina* nada tiene que ver con los tópicos de “treinta días”, “muchos días” y “varios meses” mencionados. El tiempo en la obra se relaciona con la acción. El *Esbozo* tiene una acción pesada con tiempo lento; la *Continuación*, en cambio, posee una acción más ágil que implica un discurrir más fluido; y el *Tratado de Centurio*, es de acción rápida y tiempo breve. Tiempo medieval el primero; y moderno, el segundo y tercero.²¹⁷

Pero es el diálogo el eje constructor que articula la historia, los personajes, el espacio, el tiempo y la trama de *La Celestina*. Diálogo vivo e intenso que coloca en segundo plano la *peripecia* del personaje (acción) para preponderar su *mostración* (mundo interior). A través de la *mostración*, el personaje revela lo que en verdad siente y piensa, o finge sentir o pensar, ante los otros personajes. Por eso, los argumentos, colocados por los impresores posteriormente, aunque adelantan la *peripecia*, en nada explanan lo más importante de la Tragicomedia: su *mostración*.²¹⁸ Ese diálo-

²¹⁶ Véase: “Introducción”, en Ídem.

²¹⁷ *Ibíd.*, pp. XVI-XVII.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. XIV.

go que devela la intimidad del personaje ha servido al teatro moderno para valorar el poder creador del soliloquio y del mismo diálogo; y a la novela moderna para estimar como expresión relevante el fluir de la conciencia. *La Celestina* es, pues, esa *obra diálogo* capaz de construir, desde el mundo interior de los personajes, una visión estética del ser humano común y corriente que discurre por el mundo cotidiano de inquietante misterio y cruda realidad.

La ironía es también un recurso expresivo dominante en la *Tragicomedia*.²¹⁹ En el *Poema del Cid* ya se halla, como vimos *infra*, la ironía. En *La Celestina*, este recurso cobra toda su fuerza de ocultación y revelación: Rojas la usa de manera consciente y deliberada para encubrir, por medio de expresiones de sentido aparente, el anverso falso y el reverso verdadero de la realidad: a Calisto y Melibea los azuza una pasión sin freno que esconden ante Pleberio; Calisto es un galán pusilánime; Melibea no es más bella que Lucrecia, su criada; Celestina, medianera del amor, vive cautiva en su egoísmo y soledad; los criados de Calisto fingen lealtad a su amo; Lucrecia sirve a Melibea pero desea con ardor los brazos de Calisto; y Elicia y Aureúsa fingen amor a Sempronio y Pármeno. La *Tragicomedia*, como historia de amor, es, en verdad, una historia del desamor. Pero la ironía en *Celestina* toca un fondo más profundo: en el discurso rojano se encuentran un juicio velado y contundente a su época, valores e instituciones.

7 Conclusión

Celestina encarna al primer personaje moderno de ficción cuyos rasgos se pueden desglosar así: ella pertenece a la periferia, al mundo marginal, por haber sido desplazada del centro, del mundo del poder; carece, a pesar de su inteligencia y astucia, de las virtudes y el atractivo que adornan y magnifican al héroe medieval, resaltando en ella, en

²¹⁹ La ironía surge cuando el medio político, social o cultural obstaculiza la comunicación franca, abierta y directa entre los integrantes de un colectivo humano.

cambio, su fealdad, vejez y perversidad; su itinerario se circunscribe a su mundo interior y, aunque conoce su identidad, origen y destino, su universo emocional priva sobre la acción que ella realiza en el medio externo. Calisto, por su parte, representa también al personaje moderno desprovisto de linaje, riqueza, dotes guerreros y del idealismo del *amor cortés*. Melibea, asimismo, es presentada en la misma línea: ella no es más atractiva que Lucrecia, también la embarga una pasión sensual y su felicidad se halla a merced del mundo terreno. Elicia, Areúsa, Pármeno, Sempronio, Centurio, Tristán y Sosia representan al colectivo social de marginados, rufianes y pícaros que abundarán en la narrativa y el teatro modernos.

Celestina, es una obra cuya poesía reside, curiosamente, en su anti-poesía. Cervantes desde su mundo barroco, captó esta paradoja: el otrora héroe de Lepanto juzgó la obra: “libro divino si encubriera más lo humano”. El anhelo de una esperanza para el triste final de la obra se acentúa en el lector ante esa marcada desesperanza que muestra su texto. La *Tragicomedia de Calixto y Melibea* abrirá, asimismo, para el Renacimiento, por un lado, el discurso pesimista de la picaresca y, por el otro, el discurso idealista de la mística. Celestina fue la obra más leída en España entre los siglos XVI y XVII. Hoy, después de quinientos años de su primera publicación, cabría preguntarnos sobre la lectura actual y proyección de esta obra.²²⁰

²²⁰ Juan Alcina, respecto a este punto, expresa: “Es difícil llegar a reconstruir, casi quinientos años después, lo que pudo representar para sus primeros lectores la aparición de *La Celestina*. Parece que en esta obra se da cuerpo literario por primera vez entre nosotros, y sin duda antes que en otras literaturas, a ese agri dulce gusto de mostrarnos los grandes y pequeños hechos cotidianos de manera que parezcan la vida misma; con su parte de nostalgia del propio pasado, no siempre mejor, de otras maneras de vivirla, con sus ilusiones a veces obsesivas, sus necesidades más materiales y con una discreta exaltación y comprensión de lo que somos aquí antes de la muerte. Su realismo nació como veta de todos los realismos posteriores, y –ése es su milagro–, completamente acabado. Volver a aquel manantial primero, tras tantas experiencias lectoras, magistrales o simples intentos fallidos de búsqueda de nuevas fórmulas, siempre resulta una reconfortante aventura. Nadie quedará con las manos vacías tras su lectura.” *Ibíd.*, p. IX.

CONCLUSIÓN

Estimado lector, hemos llegado al final de nuestro viaje imaginario por la España medieval de mano de algunas de sus expresiones literarias. Atrás, como ese fulgor tierno que produce el ocaso, quedan el destello de ese amor erótico, festivo, apasionado y fatal de las *jarchas* que plasmaron en sus versos los sueños, las ilusiones y esperanzas de unas mujeres, hoy desconocidas, que pusieron la felicidad de su vida en un amado que las hizo ora dichosas, ora desgraciadas. También, bajo ese atardecer, resuenan todavía, en el paisaje verde de Galicia, ese amor ingenuo de las doncellas de las *cantigas de amigo* que esperaron alborozadas al amado que venía de la guerra lleno de honores, o supieron con el corazón adolorido que había muerto en la contienda. Vino luego la época de Alfonso el Sabio, y Castilla se pobló de trovadores que, a través de Cataluña, vinieron de Provenza para interpretar sus *cantigas de amor*, en las que una señora altiva y siempre esquiva despertaba la cuita en el corazón del poeta o del caballero que mandaba a hacer la canción cortesana. Tardíamente surgieron las *pastorelas* en las que una pastora por los bosques gallegos suspiraba tristemente por el amor de su amigo o de un caballero de la nobleza. En los parajes verdes gallegos o en los yermos campos castellanos el amor pasó como un viento afable o como un vendaval inmisericorde, sepultando, en sus oteros o en sus majadas, los corazones de unas mujeres que nunca soñaron con la gloria, el dinero ni la fama, sino con ser amadas por un amigo para toda la vida. Esos cantares se quedaron en los entretelones de las coplas, los villancicos y las letrillas que resonaron en los pueblos iberos del final de la Edad Media y en el Siglo de Oro.

Por otros senderos, el de la épica, el *Cantar del Cid* hizo camino tortuoso desde su bandería política en boca de juglares hasta el mundo posmoderno que acoge quizás con más asombro esa fábula perenne. Largos silencios tuvo que soportar este *Poema* cuyo códice hoy languidece en la Biblioteca Nacional de Madrid herido por el tiempo y por el maltrato, no intencional, de sus propietarios. El infanzón del siglo XII, el caballero imbatible de las crónicas alfonsíes, el noble guerrero de la Castilla de los siglos XIV y XV, el Campeador de una lengua provinciana que, allende los mares, se adueñaría del Nuevo Mundo, el arquetipo de una identidad nacional franquista; el luchador social en el imaginario de los setenta del siglo XX, y el Cid literario de los umbrales del siglo XXI, aún pervive. Porque, aparte de su estela de héroe inalcanzable, Rodrigo Díaz se constituye en metáfora para el hombre cotidiano que debe superar con gallardía, no exenta de dolor, las desventuras, los avatares, los fracasos y los exilios a que lo somete de la vida.

Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, por su parte, nos trasladan al mítico camino de Santiago con sus santos, anacoretas, ermitaños, señores, siervos, clérigos y, sobre todo, pecadores. En esta obra, el mundo posmoderno mira con predilección a esos hombres débiles e indefensos que, condenados por la ley de un Dios justiciero, se arrojan bajo el manto misericordioso de una Madre sabedora del barro de la condición humana. En el Prado que halla de sopetón el romero fatigado se registra el anhelo de todo ser humano: curarse de sus enfermedades y olvidar sus penas. Pero la Castilla incólume de los *Milagros* se resquebrajó un siglo después como lo testimonia el *Libro de Buen Amor* del arcipreste. El hombre ya no solo ambicionaba la felicidad celeste sino que, preso de una espantosa crisis, empezó a buscar deleites en la tierra. Juan Ruiz con sus veleidades nos lega la visión de un mundo que caería de bruces en el siglo XV. Detrás de la burla, el escarnio, la sátira, la picardía y el humor negro, se esconde la tragedia de un Juan Ruiz que, como la gente de su época, no pudo conciliar el *buen amor* del mundo trascendente con el *loco amor* del mundo inmanente. Ansias de goce terreno que la muerte esquilma sin piedad devastando las ilusiones de este mundo visible.

Esa España medieval la clausura la más célebre de las alcahuetas europeas: Celestina. La figura de una vieja ajada por el tiempo, vaspuleada por el destino y ajusticiada por la muerte, cierra la puerta de una Castilla del Medioevo que aún conmueve. Pero, ese declinar de la España de la Edad Media se patentiza bajo el desamor y la desesperanza representada en una Melibea suicida que acongojó al mismo Cervantes. Pero Celestina también inaugura un nuevo tiempo: el Renacimiento español con todo lo que esta época supone de ideales y de utopías. Tiempo nuevo que crearía también a otros dos célebres personajes no menos tragicómicos: Lázaro y don Quijote. Época que, como aurora del mundo moderno, tendría también su noche oscura.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis. (1970). *Historia de la Literatura Española: Edad Media y Renacimiento*. Segunda edición ampliada. Madrid: Editorial Gredos S. A., Tomo I. 1082 p.
- Alcina, Juan. (1980). “Introducción” (XXXIX p.). En: Fernando de Rojas. *La Celestina*. Edición y notas de Humberto López Morales. Barcelona [España]: Planeta, 249 p.
- Alonso, Álvaro. (1995). “Introducción”. En Álvaro Alonso [editor]: *Poesía de Cancionero*. Tercera edición. Madrid: Cátedra, pp. 9-53. (Letras Hispánicas, 247 p.)
- Alonso, Dámaso. (1942). *La Poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta Ladera)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio de Nebrija, 291 p.
- [Anónimo]. (1993). *Cantar de Mío Cid*. Edición, prólogo y notas de Alberto Montaner, pp. 1-97. Barcelona [España]: Crítica, 783 p. (Biblioteca Clásica, 1)
- Asensio, Eugenio. (1970). *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 34.
- Ayuso de Vicente, María Victoria [et al.]. (1997). *Diccionario de términos literarios*. 2ª edición. Madrid: Akal Ediciones.
- Azarauste, Antonio y Juan Casas. (1997). *Manual de Retórica Española*. Barcelona [España]: Editorial Ariel, S. A. 188 p. (Letras e Ideas)
- Baehr, Rudolf. (1970). *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Editorial Gredos, pp. 312-319 (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales, 25).
- Barasch, Moshe. (1991). “La Edad Media”. Del mismo autor, en: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelman*. Versión española de Fabiola Salcedo Garcés. Título original: *Theories of Art. From Platon to Winckelman*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 48-94.

- Berceo, Gonzalo de. (1995). *Milagros de Nuestra Señora*. Introducción y Edición de Michael Gerli, pp. 11-66. Séptima edición. Madrid: Cátedra. 262 p. (Letras Hispánicas, 224)
- Bergamo, Mino. (1991/1998). *La Anatomía del alma. Desde Francisco de Sales a Fénelon*. Traducción: Diana Segarra Crespo. Título original: *L'anatomía dell'anima*. Madrid: Editorial Trotta. 179 p.
- Bruyne, Edgar. (1994). *La estética de la Edad Media*. 2ª edición. Madrid: Visor.
- Campo, Agustín del. (1944). “La técnica alegórica en la Introducción a los Milagros de Nuestra Señora.” *Revista de Filología Española*. XXVIII, C. 1. pp. 15-57.
- Castellano, Jesús Cervera. (1992). “El icono, sacramento de la belleza divina.” En: *Revista de Espiritualidad*, Madrid, 204, pp. 271-294.
- Devoto, Daniel. (1957). “Prólogo”. En: Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. Valencia [España]: Editorial Castalia “Odres nuevos”, pp. 7-19.
- Dutton, Brian. (1971). “Introducción”. En: Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*. London: Tamesis Books Limited, Tomo II, pp. 1-21.
- Diez-Echarri, Emiliano y José María Roca Franquesa. (1979). *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Segunda edición. Madrid: Aguilar.
- Eco, Umberto. (1999). *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Título original: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Traducción de Helena Solano Millares. Segunda edición. Barcelona [España]: Editorial Lumen S. A., 214 p. (Palabra en el Tiempo, 244)
- Frenk Alatorre, Margit. (1978). *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Editorial Castalia, 339 p. (Literatura y sociedad, 15).
- _____. (1986). (Selección, prólogo y notas). *Lírica hispánica del tipo popular: Edad Media y Renacimiento*. Sexta edición. Madrid: Cátedra, 293 p. (Letras Hispánicas, 60).
- Gangutia Elícegui, Elvira. (1972). “Poesía griega «de amigo» y poesía árabe española.” *Emérita*, XL, 2, pp. 329-396.

- García Gómez, Emilio. (1990). *Las jarchas de la serie árabe en su marco*. Edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas. Madrid: Alianza Editorial, 467 p. (Alianza Universidad, 652)
- García Martínez, Juan Francisco. (1994). *El heroísmo de María en los Milagros de Nuestra Señora de Berceo*. Cumaná, Venezuela, 166 p. [Inédito]
- Garcí Gómez, Miguel. (1975.) «*Mío Cid*». *Estudios de endocrítica*. Barcelona [España]: Editorial Planeta, 323 p. (ensayos/planeta de lingüística y crítica literaria, 44)
- Guillén, Jorge. (1969). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 208 p.
- Lapesa, Rafael. (1967). “La muerte en el «Libro de Buen Amor»”. En: *De la Edad Media a nuestros días*. Estudios de Historia literaria. Madrid: Editorial Gredos S. A., pp. 48-75. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 104)
- _____. (1981). *Historia de la Lengua Española*. Novena edición corregida y aumentada. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*.” En: *Estudios de literatura española y comparada*. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires: EUDEBA. pp. 14-91. (Teoría e Investigación)
- Lotman, Yuri. (1988). *Estructura del texto artístico*. Título original de la obra: *Struktura judozhestvennogo teskta*. Traducción: Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 364 p. (Colección Fundamentos, 58)
- _____. (1996). *La Semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, Tomo I. 267 p.
- Marciales, Miguel. (1983). *Sobre problemas rojanos y celestinescos*. Mérida [Venezuela]: Universidad de los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”, 167 p.

- _____ . “Introducción”. En: Fernando de Rojas. *Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. (1983). Introducción y edición crítica de Miguel Marciales. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, Tomo I. 371 p.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. (1991). *Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria*. Título original: *Dizionario di retorica e di stilistica*. 3ra. Edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel, S. A., (Letras e Ideas, Colección dirigida por Francisco Rico)
- Menéndez Pidal, Ramón. (1963). *En torno al Cid*. Barcelona [España]: Editorial y Distribuidora Hispano Americana, E. D. H. A. S. A., 222 p.
- _____ . (1991). *Poesía Juglaresca y juglares. Orígenes de las Literaturas Románicas*. Novena edición ampliada. Madrid: Espasa Calpe, (Colección Austral, 159).
- Mortara Garaveli, Bice. (1991). *Manual de retórica*. Título original: *Manuale di retorica*; traducción: M^a. José Vega. Segunda edición. Salamanca: Ediciones Cátedra, S. A., 396 p. (Crítica y Estudios Literarios)
- Rico, Francisco. (1993). “Un canto de frontera: «La gesta de Mío Cid el de Bivar»”. En: *Cantar de Mío Cid*. Barcelona [España]: Crítica, pp. XI-XLIII. (Biblioteca Clásica, 1)
- Riquer, Martín de. (1992). “Introducción a la lectura de los trovadores”. En: Martín de Riquer. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tercera edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel S. A., Tomo I. pp. 9-102. (Letras e Ideas)
- Rodríguez-Puértolas, Julio. (1978). *Juan Ruiz, arcipreste de Hita*. Madrid: Ediciones Distribuciones, S. A., EDAF, 277 p. (Escritores de todos los tiempos, 4)
- [Ruiz, Juan] Arcipreste de Hita. (1992). *Libro de Buen Amor*. Versión antigua con prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla. Octava edición. México: Editorial Porrúa, S. A., 397 p. (Colección “Sepan cuantos...”, 76)

- Ruiz, Juan, arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Edición de Alberto Blecha. Segunda edición. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1995. CXXIX p.; 600 p. (Letras Hispánicas, 70)
- Salinas, Pedro. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Primera edición Biblioteca Breve de Bolsillo. Barcelona [España]: Seix Barral, abril de 1974. 218 p.
- Spitzer, Leo. (1974). “La lírica mozárabe y las teorías de Theodor Frings.” En Leo Spitzer: *Lingüística e Historia Literaria*. Segunda edición. Madrid: Editorial Gredos, pp. 55-86. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 19)
- Talens, Jenaro. (1988). “Teoría y técnica del análisis poético” [tomando como ejemplo el texto poético de La oración de doña Jimena]. En: Jenaro Talens [et al.]. *Elementos para una semiótica del texto artístico* (poesía, narrativa, teatro, cine). Cuarta edición. Madrid: Cátedra, pp. 64-109. (Crítica y Estudios Literarios)
- Valera Jácome, Benito. (1951). *Historia de la Literatura Gallega*. Santiago de Compostela: Porto y Cía. Editores.
- Villegas, Juan. (1976). *Estructuras míticas y arquetipos en el “Canto General” de Pablo Neruda*. Barcelona [España]: Editorial Planeta. (ensayos/planeta. De lingüística y crítica literaria).
- _____. (1984). *Teoría de Historia Literaria y Poesía Lírica*. Canadá: GIROL Books, Inc.
- Viñas Piquer, David. (2002, enero). *Historia de la crítica literaria*. 1ª edición. Barcelona [España]: Editorial Ariel S. A., 605 p. (Ariel Literatura y Crítica)
- Viveros, Manuel [editor]. (1983). Prólogo. En: *Poema de Mío Cid*. 6ª. Edición. México: Editores Mexicanos Unidos, S. A., pp. 5-20.

Contenido

- 9 Agradecimientos
- 11 Introducción

I Capítulo

29 ORÍGENES DE LA LÍRICA ESPAÑOLA

- 29 1 Lirica mozárabe
- 36 2 Lirica gallego-portuguesa
 - 37 2.1 La cantiga de amigo
 - 46 2.2 La cantiga de amor
 - 52 2.3 La pastorela
 - 55 2.4 Las cantigas de escarnio o “maldizer”
- 58 3 Importancia de las líricas mozárabe y gallego-portuguesa para la lírica castellana

II Capítulo

63 POEMA DEL CID

- 63 1 El mester de juglaría
- 64 2 *Poema del Cid*
 - 2.1 Códice
 - 65 2.2 Texto
 - 67 2.2.1 Argumento
 - 69 2.2.2 Lengua del *Cantar*
 - 70 a) Métrica y rima
 - 71 b) Frases y léxico
 - c) La ironía
 - 73 2.2.3 Estructura
 - 75 2.3 Autor
 - 78 2.4 Auditorio
 - 80 2.5 Contexto
 - 83 2.6 Exégesis

84	2.6.1 El destierro (vv. 1-64):
87	2.6.2 Las arcas de arena (vv. 78-212):
90	2.6.3 Las oración de doña Jimena (vv. 300-365):
91	2.6.4 El Conde de Barcelona:
92	2.6.5 Los tres regalos al rey Alfonso VI
93	2.6.6 La afrenta de Corpes
94	2.6.7 El juicio
99	2.7 Rasgos esenciales de la obra
	2.7.1 Aspectos históricos del <i>Cantar</i>
	2.7.2 Realismo
100	2.7.3 La honra como valor supremo
102	2.8 Conclusión

III Capítulo

107 MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA DE GONZALO DE BERCEO Y
LIBRO DE BUEN AMOR DE JUAN RUIZ, EL ARCIPRESTE DE HITIA

107	1 El mester de clerecía
108	1.1 Rasgos:
109	1.2 Evolución
110	2 <i>Milagros de Nuestra Señora</i> de Gonzalo de Berceo
	2.1 Gonzalo de Berceo
	2.2 Códices
111	2.3 Texto
112	2.3.1 La introducción
115	2.3.2 Los veinticinco relatos
126	2.3.3 El explicit
127	2.3.4 Unidad textual, temática e icono-alegórica
132	2.4 El autor
133	2.5 El auditorio
135	2.6 Contexto
136	2.7 Exégesis de los <i>Milagros</i>
138	2.8 Conclusión

139	3	El <i>Libro de Buen Amor</i> de Juan Ruiz, El Arcipreste de Hita
139	3.1	Reseña biográfica de Juan Ruiz
140	3.2	El <i>Libro de Buen Amor</i>
140	3.2.1	Códices
141	3.2.2	Argumento
142	3.2.3	Estructura
148	3.2.4	Rasgos esenciales de la obra
148	a)	Las fuentes de la tradición
151	b)	El autobiografismo
152	c)	El propósito didáctico
155	d)	El mester de clerecía y el mester de juglaría del <i>Libro</i>
156	3.2.5	Exégesis
156	a)	El amor
178	b)	La muerte en el planto

IV Capítulo

183 LA CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS

183	1	Fernando de Rojas
184	2	Ediciones
185	3	Texto
185	3.1	Texto editorial
186	3.2	Contenido
187	4	Autor
189	5	Clasificación
189	6	Exégesis de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>
193	7	Conclusión
199		Bibliohemerografía

- ***Educación y problemática de la infancia y la juventud en un mundo globalizado***
Asdrúbal Pulido
- ***Código de Procedimiento Civil Venezolano***
Nuevo régimen de las posiciones juradas
Francisco Zelin Peña Avendaño
- ***El presupuesto público***
Fabricio Paredes
- ***La argumentación discursiva escrita. Teoría y práctica***
Stella Serrano y José Villalobos
- ***La extraedad escolar. ¿Una anomalía social?***
Deyse Ruiz
- ***Legislación venezolana vigente en materia forestal. Comentarios***
José De Jesús León
- ***Manual de ejercicios de laboratorio fotogrametría y fotointerpretación***
Carlos Pacheco
Ennio Pozzobon
- ***Marketing es servicio al cliente***
Marlene Peñalosa
- ***Métodos, diseños y técnicas de investigación social***
María del Salvador Raposo

- *Sistema de costos por proceso. Teoría y práctica*

María Stella Quintero

- *Textos sociolingüísticos*

Alexandra Álvarez

