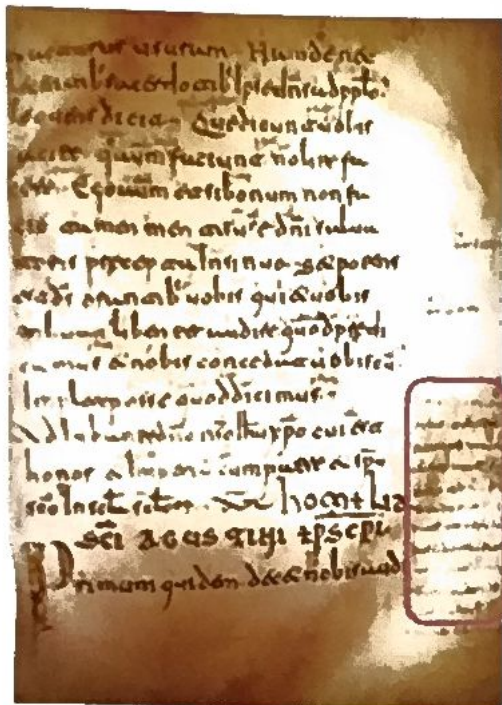


1 La Edad Media y su literatura

Glosas emilianenses



Códice 60 San Millán de la Cogolla.
El texto recuadrado en la imagen
corresponde a la glosa en romance.

Transcripción literal de la glosa

Con o aiutorio de nuestro
dueno Christo, dueño
salbatore, qual dueno
get ena honore et qual
duenno tienet ela
mandatione con o
patre con o spiritu sancto
en os sieculos de lo siecu
los. Facanos Deus Omnipotes
tal serbitio fere ke
denante ela sua face
gaudioso segamus. Amen

Traducción al castellano actual

Con la ayuda de nuestro
Señor don Cristo don
Salvador, Señor
que está en el honor y
Señor que tiene el
mandato con el
Padre con el Espíritu Santo
en los siglos de los siglos.
Háganos Dios Omnipotente
hacer tal servicio que
delante de su faz
gozosos seamos. Amén.

upload.wikimedia.org

Convencionalmente, se considera que la **Edad Media** se inicia en el año 476, con la **caída del Imperio romano de Occidente**, cuando Roma, su capital, es conquistada por los hérulos, uno de los pueblos considerados bárbaros por los latinos.

Un milenio después, tres hitos históricos delimitan la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento: la **caída de Constantinopla** en manos del Imperio otomano (1453), la **invención de la imprenta** (h. 1440) por Johannes Gutenberg (h. 1400-1467) y el **descubrimiento de América** (1492).

Durante este largo periodo, el latín se va fragmentando en las diferentes lenguas románicas, pero no es hasta finales del siglo x o a principios del siglo xi cuando se documentan los **primeros textos escritos en romance peninsular**: las **Glosas emilianenses** y las **Glosas silenses**, halladas, respectivamente, en los monasterios de San Millán de la Cogolla (La Rioja) y Santo Domingo de Silos (Burgos). Se trata de un conjunto de **anotaciones**, situadas entre las líneas o en los márgenes de textos latinos, que pretenden aclarar el significado de algunos pasajes o de palabras. Las Glosas confirman que la lengua que se empleaba en la época se había distanciado ya notablemente del latín.

En el ámbito de la literatura española, los primeros testimonios que se conservan son las **jarchas**, cancioncillas amorosas que pueden datarse a mediados del siglo xi. La literatura medieval alcanza hasta **La Celestina** (1499-1502), obra que anuncia la nueva cosmovisión característica del Renacimiento.

La literatura peninsular de este periodo está condicionada por tres importantes factores: las particularidades de la **sociedad medieval**, la **interculturalidad** y la **mentalidad teocéntrica**, que estudiaremos a continuación.

1.1. La sociedad en la Edad Media

La sociedad medieval estaba organizada en tres **estamentos**, con los que es posible vincular las distintas manifestaciones de la literatura de la época:

- **La plebe o estado llano.** Sus miembros, dedicados mayoritariamente a la agricultura y la ganadería, cantaban y bailaban las composiciones de la **lírica tradicional**, y escuchaban los **poemas épicos** y los **romances** declamados por los juglares.

Con el paso del tiempo, el **auge de la vida urbana** favoreció el surgimiento de la **burguesía**, un nuevo grupo social formado por artesanos y mercaderes que provocó la lenta **transformación del sistema estamental**, basado en las relaciones de vasallaje (el campesino recibía del noble protección a cambio de obediencia, de servicios o de tributos), y preparó el **cambio de mentalidad** que dio lugar al Renacimiento.

- **El clero.** Durante gran parte de la Edad Media, la Iglesia fue la depositaria única de la **cultura**. Las órdenes monásticas (Cluni o el Císter) copiaban y guardaban los manuscritos en los monasterios, donde surgirá el **mester de clerecía**.

A partir del siglo xiii aparecieron en la península las primeras **universidades**, vinculadas inicialmente al clero: la universidad de **Palencia**, entre 1204 y 1208; la universidad de **Salamanca**, en 1218; y la universidad Complutense, en **Alcalá de Henares**, en 1293.

- **La nobleza.** Desde finales del siglo xiii, las cortes reales o nobiliarias se convirtieron también en centros de cultura. Obras literarias como **El conde Lucanor**, de don Juan Manuel, perseguirán como objetivo la educación de los nobles; y la **poesía cancioneril**, los **libros de caballerías** o la **novela sentimental** reflejarán la ideología y los gustos de la nobleza cortesana del siglo xv.

Altar central de la Seo de Urgell o altar de los apóstoles. Arte románico (siglo XII).



1.3. La mentalidad medieval

La cosmovisión medieval está marcada por el **teocentrismo**: la importancia de la **religión** como eje que vertebra la vida social y que da sentido a las existencias individuales, cuyo fin último es la salvación del alma. Así, buena parte del arte y la cultura de la época (el **arte románico** y el **arte gótico**; el **canto gregoriano**; las **Cantigas de Santa María**, compuestas o compiladas por Alfonso X el Sabio; las distintas manifestaciones de la **polifonía religiosa medieval**; el **mester de clerecía**...) llevarán la impronta del cristianismo.

La religiosidad es, además, un rasgo característico de los personajes que, desde la literatura, se proponen como modelos para la comunidad: el Cid Campeador (epígrafe 5.4. de esta unidad) o el caballero Zifar (UNIDAD 13), ambos protagonistas de destacadas obras de la narrativa medieval.

1.4. Rasgos generales de la literatura medieval

Las peculiaridades del mundo medieval determinan una serie de rasgos compartidos que se aprecian en buena parte de la literatura de este periodo:

- **Oralidad.** Algunas de las manifestaciones literarias más significativas de la Edad Media fueron concebidas para su **difusión oral**. Es el caso de la lírica popular, la lírica culta, la poesía épica, los romances e, incluso, algunas obras del mester de clerecía, que se leían, tal vez, en los monasterios, ante un auditorio de peregrinos.
- **Anonimia.** La oralidad se asocia, a menudo, con la anonimidad. En los inicios de la literatura, el **concepto de autoría** carece de importancia. Anónimas serán, por tanto, algunas de las obras fundamentales de la literatura medieval española, como el *Cantar de Mio Cid*.
- **Didactismo.** Hasta el siglo XV, la mayor parte de la literatura medieval pretende transmitir valores o conocimientos a los receptores. Esta intención didáctica se aprecia en el **mester de clerecía**, o en los **repertorios de cuentos** vinculados a la predicación o a la educación de nobles y príncipes.
- **Predominio del verso.** Las obras literarias medievales no se destinan habitualmente a la lectura individual, sino al **canto** o a la **recitación**. Como consecuencia, se preferirá, en general, el verso a la prosa. El verso, dotado de ritmo y de rima, será el modo de expresión no solo de la lírica, sino de distintos subgéneros narrativos (poemas épicos, romances, poemas narrativos del mester de clerecía). Ello no impedirá, sin embargo, un **lento desarrollo de la prosa** (UNIDAD 13), que tardará en alcanzar su madurez.



«Juglar», miniatura de las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII). Buena parte de la difusión oral de la literatura medieval fue llevada a cabo por los juglares, artistas ambulantes, habituales en las plazas de las villas o burgos y en las cortes nobiliarias. Si bien en la mayor parte de las imágenes que se conservan los juglares son varones, existen testimonios acerca de la existencia de juglaresas.

2 La lírica popular

2.1. La lírica popular europea

En los siglos XI a XIII, la lírica popular europea adopta distintas expresiones surgidas a partir de un sustrato folclórico común: las jarchas, las cantigas d'amigo y los villancicos en la península ibérica; los *refrains* y las *chansons de toile* francesas, y las *frauenlieder* alemanas. Todas ellas constituyen la llamada **canción de mujer**.

La **canción de mujer** constituye la principal manifestación de la lírica popular durante la Edad Media en Europa occidental.

Estos textos presentan algunos rasgos comunes: se trata de **poemas líricos anónimos**, cantados por el pueblo y de **transmisión oral**. Por lo general, son de **temática amorosa** y el yo poético es una **joven enamorada**.

A continuación puedes leer dos canciones de mujer de los siglos XII o XIII. La primera fue escrita originalmente en alemán, y la segunda, en francés.

He amado y amaré 🗣️

He amado y amaré.
Cada día de mi vida
tanto más feliz seré.
¡Qué gentil mi amigo es!

He amado y amaré. 5
Él me ama, bien lo sé:
hace bien, pues soy su amiga,
y mi ley le guardaré.

He amado y amaré. 10
Cada día de mi vida
tanto más feliz seré.

Tú eres mío 🗣️

Tú eres mío, yo soy tuya:
sábelo y no tengas duda.
Cerrado te llevo
dentro de mi pecho.
Perdióse la llave: 5
de ahí ya no sales.

Francisco Rico (ed.)
en *Mil años de poesía europea*
BackList



Santa Catalina de Alejandría y santa María Magdalena, por el Maestro de Osma (España, siglo XV).

La canción de mujer y los autores cultos

Las canciones de mujer se recogieron por escrito tardíamente, cuando los autores cultos empezaron a valorar la poesía y la música tradicionales. Por ello, a menudo, no es posible distinguir si los poemas que se conservan son cantares populares auténticos o reelaboraciones de textos preexistentes realizadas por poetas cultos.

2.2. La lírica popular en la Península

Las jarchas

El primer vestigio conocido de poesía lírica en una lengua románica son las **jarchas**, cancioncillas compuestas en **mozárabe**, que los poetas cultos insertaban al final de composiciones escritas en hebreo o árabe clásico llamadas **moaxajas** (epígrafe 3).

El tema de las jarchas consiste en una **queja amorosa**, puesta en boca de una voz femenina, que se dirige, a menudo, a un **confidente** —por lo general, la madre o las hermanas— para expresar su **sufrimiento** por la ausencia, la enfermedad o la partida del amado. Este es designado con el arabismo *habib* (o *habibi*).

Respecto a la métrica, predominan las jarchas de **cuatro versos hexasílabos u octosílabos** con rima consonante en los versos pares, aunque las hay con otras estructuras.



«Trabajo», detalle de la obra *Las cuatro condiciones de la sociedad*, por Jean Bourdichon (siglo xv).

Garid vos

Garid vos, ¡ay yermaniellas!,
¿cóm'contenir el mio male?
Sin el habib non vivreyo:
¿ad ob l'i rey demandare?

Tanto amare

¡Tanto amare, tanto amare,
habib, tanto amare!
Enfermeron olíos nidios
e dolen tan male.

Al-sabah bono

Al-sabah bono,
gar me d'on venis.
Ya lo sé que otri amas
a mibi non queris.

Ai ondas que eu vin ver

Ai ondas que eu vin ver
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sen mi?

Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
Por que tarda meu amigo
sen mi?

TRADUCCIONES:

Decidme, ¡ay hermanitas!,
¿cómo contener mi mal?
Sin el amado no viviré:
¿adónde iré a buscarlo?

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

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

Ay, olas que vine a ver
¿me sabréis decir
por qué tarda mi amigo
sin mí?

5 Ay, olas que vine a mirar,
¿me sabréis contar
por qué tarda mi amigo
sin mí?

en *Lírica española de tipo popular*, Cátedra

Dentro, en el vergel

Dentro en el vergel
moriré;
dentro en el rosal
matarme han.

Yo me iba, mi madre, 5
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.

Dentro en el rosal 10
matarme han.

en *Lírica española de tipo popular*, Cátedra

Gentil caballero

—Gentil caballero,
dédesme ahora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Venia el caballero, 5
venía de Sevilla;
en huerta de monjas
limones cogía;

y la priora 10
prenda le pedía:

—Siquiera por el daño
que me habéis hecho.

en *Locus amoenus*
Galaxia y Círculo de Lectores

- Escucha con atención y lee los textos *Garid vos*, *Tanto amare* y *Al-sabah bono*. Indica, en cada caso, quién es el emisor ficticio del poema, a quién se dirige y qué sentimientos expresa.
- ¿A qué manifestación de la lírica popular pertenecen cada una de las tres composiciones? Razona tu respuesta.
- Vuelve a leer la cantiga *Quantas sabedes amar amigo* (epígrafe 2.2.).
 - Identifica al emisor y al receptor ficticios de la composición.
 - ¿Qué petición formula el emisor a sus interlocutores?
 - ¿Qué crees que simbolizan el mar y las olas?
- A partir de tus respuestas de la actividad 3, redacta una explicación del contenido del poema.
- Escucha ahora y lee la cantiga *Ai ondas que eu vin ver*, y explica su contenido y estructura.
- Reconoce en ese mismo texto los rasgos formales propios de las cantigas de amigo.
- Escucha y lee el poema *Dentro, en el vergel*. Después, realiza las siguientes actividades:
 - Analiza el circuito comunicativo interno del texto.
 - Identifica las expresiones que no puedan ser tomadas en sentido literal e interprétalas.
 - Explica, por último, el contenido de la composición.
- Razona si el poema analizado en la actividad 7 es una jarcha, una cantiga de amigo o un villancico.
- Por último, escucha con atención y lee el texto *Gentil caballero*. Explica qué ha ocurrido y en qué situación se hallan los personajes.
- Analiza la métrica de las dos estrofas que forman esa composición.

3 La lírica culta

3.1. La poesía provenzal

La primera manifestación en romance de la lírica culta es la **poesía provenzal**, cultivada por los **trovadores del sur de Francia** en los siglos XII y XIII.

Los **trovadores** eran profesionales que actuaban en las cortes de nobles o de reyes. Componían el **texto** —en provenzal o *langue d'oc*, con métrica regular y una alta exigencia formal— y la **música** de sus composiciones. Estos poetas cultivaron distintos subgéneros líricos: la **cansó**, de temática amorosa; el **planh**, o lamento por la muerte de un personaje relevante; o el **sirventés**, que se utilizaba para criticar a los enemigos o para satirizar conductas sociales.

En la **cansó** se desarrolla una **doctrina** o **concepción del amor**, denominada **amor cortés**, cuya presencia será recurrente en la literatura medieval europea.

Los rasgos de esta concepción amorosa son los siguientes:

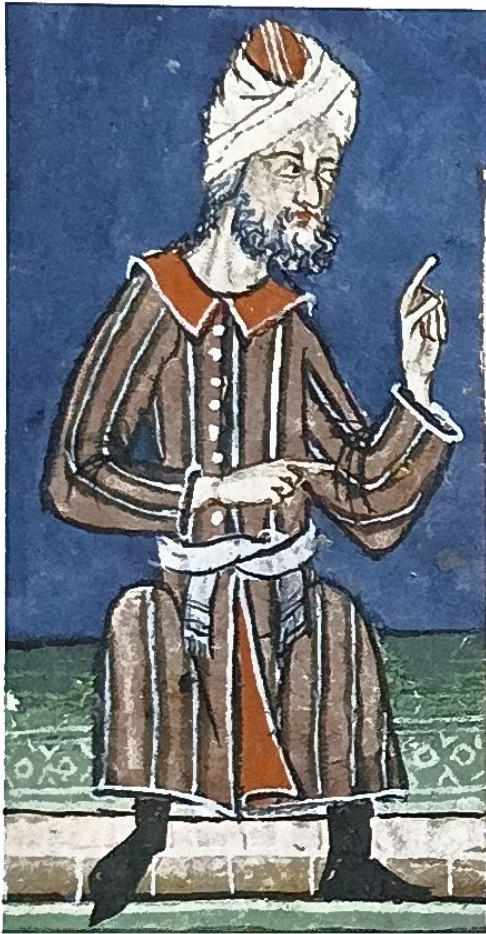
- El amor cortés es el resultado de la proyección de los **códigos del vasallaje feudal** a la relación entre el hombre y la mujer. Así, el yo poético manifiesta su **sumisión a la dama** (la *domna* o señora), a la que debe servir, guardándole **obediencia y fidelidad**.
- En la relación entre el yo poético y su amada se interpone un **obstáculo**: los rivales, los **lauzengiers** o calumniadores. Otras veces es la actitud de la *domna*, quien ignora a su enamorado (tópico de la **belle dame sans merci** —mujer bella y cruel—) o lo rechaza por su condición de mujer casada.
- Se trata, pues, de un **amor imposible, prohibido o secreto**, que exige la discreción del enamorado. Este oculta el nombre de su amada con una *senhal* o seudónimo.

3.2. La lírica culta peninsular

Pronto surgieron en Europa escuelas poéticas que imitaron la lírica de los trovadores provenzales. En la península ibérica se pueden distinguir tres focos:

- **Lírica culta catalana.** En Cataluña se cultivó muy tempranamente la poesía en provenzal. A comienzos del siglo XV surgieron poetas que escribían ya en **catalán**, desvinculándose de los modelos franceses. Destaca el valenciano **Ausiàs March** (1397-1459), cuyas composiciones huyen de la expresión codificada de la lírica provenzal y evolucionan hacia una expresión más directa y más auténtica de los conflictos personales.
- **Lírica culta galaicoportuguesa.** Hasta mediados del siglo XIV, en el centro, el oeste y el noroeste peninsular, la lírica culta se componía en **gallego-portugués**. En esta lengua se cultivaron las **cantigas de amor**, cuyos modelos son las *cansós* provenzales (en las que un emisor masculino expresa sus cuitas amorosas por la indiferencia o el rechazo de la dama, a quien alude como *senhor* o *mia senhor*), y las **cantigas de escarnio y maldecir**, relacionadas con el sirventés trovadoresco.
- **Poesía cancioneril castellana.** Desde mediados del siglo XIV se desarrolla en Castilla la **poesía de cancionero**, concebida para ser leída, cantada o recitada en las cortes.

Otras tradiciones peninsulares



«Musulmán», miniatura del *Libro del ajedrez, dados y tablas* (siglo XIII).

En la península ibérica, además de las líricas catalana, galaicoportuguesa y castellana, se reconocen otras dos tradiciones de lírica culta:

- **Poesía arábigo-andaluza.** Los poetas de al-Ándalus cultivaron, por lo general, una lírica refinada y sensual, e incorporaron dos nuevos tipos de poemas estróficos: la *moaxaja* y el *zéjel*. El cordobés Ibn Zaydún (1003-1070) está considerado uno de los mayores poetas andalusíes.
- **Poesía hispano-hebrea.** Entre los autores hispano-hebreos, miembros de las comunidades judías tanto de al-Ándalus como de los reinos cristianos, destaca el poeta Yehuda ha-Leví, nacido en Tudela en 1114.



Caballero, detalle de la Sala Boronale del palacio ducal de Mantua (siglo XV).

3.3. La poesía cancioneril castellana

Los textos poéticos castellanos del siglo xv se recopilaron y se difundieron en colecciones colectivas denominadas **cancioneros**.

Entre los cancioneros castellanos conservados, manuscritos o impresos, destacan los siguientes:

- **Cancionero de Baena** (1430). Reúne obras de la corte de Juan II de Castilla (1405–1454), como las de Alfonso Álvarez de Villasandino o las de Francisco Imperial.
- **Cancionero de Stúñiga** (1460–1463). Recoge composiciones de poetas de la corte de Alfonso V de Aragón (1396–1458), como Lope de Stúñiga o Carvajal.
- **Cancionero general** (1511) y **Cancionero musical de palacio** (1505–1520). Incluyen textos de la época de los Reyes Católicos, como los de **Juan del Enzina**.

En la poesía cancioneril castellana se diferencian dos grandes subgéneros líricos: la **canción** y el **decir**.

La **canción** es una **composición breve**, destinada al **canto** y de **temática amorosa**, dentro de las convenciones del **amor cortés**.

En las canciones castellanas se acentúan algunos rasgos de la poesía trovadoresca, lo que les confiere una personalidad singular:

- **El uso de un léxico característico, pleno de connotaciones eróticas.** El emisor poético aspira al encuentro carnal con la amada; este se expresa con términos como *merced*, *galardón* o *muerte*, que en los poemas se interpretan como eufemismos del acto sexual.

- **El carácter paradójico, contradictorio, del sentimiento amoroso.** Debido al desdén o la indiferencia de la dama, el galán se considera un muerto en vida, pero solo la posibilidad de servirla o de contemplarla le permiten sentirse vivo. Así pues, el amor constituye una pasión ennoblecedora y, a la vez, una **fuentes de sufrimiento**.



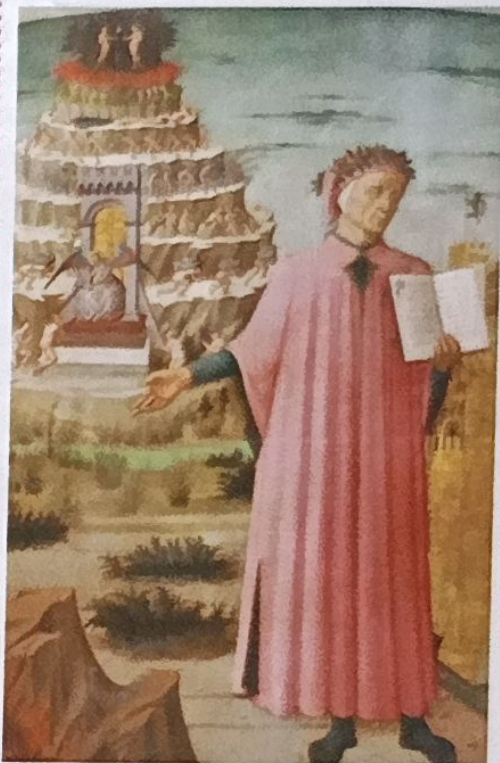
«Mes de abril», miniatura del Breviario Grimani (siglo xv).

- **La religión del amor.** Con frecuencia, la sumisión del enamorado se expresa por medio de la llamada **hipérbole sacroprofana**: la consideración de la mujer como un dios al que se debe veneración y, como consecuencia, el uso de un lenguaje religioso para expresar el amor profano.

El **decir** es un **poema extenso**, concebido para **ser leído**, que sirve, en general, como cauce para **reflexiones morales, políticas o filosóficas** sobre cuestiones diversas: el paso del tiempo, la variabilidad de la fortuna, la muerte...

En algunos decires se hace evidente la **influencia de la poesía italiana del siglo xiv**, centuria en la que Italia tomó el relevo a Francia como centro de la lírica en lengua vernácula. Especialmente significativo es el influjo de la *Divina comedia*, de Dante.

La Divina comedia



Dante y la «Divina comedia» (detalle), por Domenico di Michelino (siglo xv).

La *Divina comedia*, del poeta florentino Dante Alighieri (1265–1321), constituye el modelo de algunos decires de la poesía castellana del siglo xv.

El protagonista de la obra —el propio Dante—, perdido en una «selva oscura» (alegoría de la vida en pecado), es guiado primero por el poeta latino Virgilio, y después por su amada Beatriz, a través del infierno, del purgatorio y del cielo. Realiza, así, un viaje moral que culmina, al final de la *Divina comedia*, con la salvación del personaje y la contemplación de Dios.

Armas y letras



El marqués de Santillana, pintura anónima (siglo xv).

El marqués de Santillana y Jorge Manrique anticipan el modelo de caballero renacentista, que conjuga el ejercicio de las armas con el cultivo de las letras.

Santillana, que fue amigo de Ausiàs March, luchó contra los musulmanes al lado de Juan II de Castilla. Por su parte, Manrique fue herido mortalmente frente al castillo de Garci-Muñoz (Cuenca) mientras combatía en el bando de Isabel la Católica —hija de Juan II—, quien se disputaba el trono castellano con su sobrina Juana la Beltraneja.

En cambio, Juan de Mena, secretario y cronista del rey Juan II, no participó en empresas militares.

3.4. Los grandes poetas cancioneriles

Entre los más de ochocientos poetas cancioneriles conocidos, sobresalen tres autores: el marqués de Santillana, Juan de Mena y, especialmente, Jorge Manrique (epígrafe 4).

El marqués de Santillana

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398–1458), impulsó la renovación de la poesía castellana introduciendo estructuras métricas y motivos de la poesía del *Trecento* italiano.

En la producción del marqués de Santillana, se pueden distinguir diferentes subgéneros poéticos.

OBRAS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

Canciones	Las dieciséis canciones conservadas no presentan novedades significativas; constituyen, por tanto, la parte más convencional de su obra.
Decires	Destacan los plantos o elegías fúnebres (<i>Planto de la reina Margarida</i> , <i>Defunción de don Enrique de Villena</i>) y otros decires narrativos más extensos, de influencia italiana, como <i>El infierno de los enamorados</i> .
Serranillas	Se trata de ocho composiciones (existen dos más escritas en colaboración) en las que un caballero narra en primera persona su encuentro con una pastora o serrana , a la que intenta conquistar.
Sonetos	Santillana escribió cuarenta y dos sonetos «fechos al itálico modo», que constituyen la primera tentativa de aclimatación del soneto en lengua castellana y convierten al autor en precursor de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega (UNIDAD 14).

El infierno de los enamorados está inspirado en la *Divina comedia* de Dante. En esta composición, el yo poético, perdido en una montaña, es asaltado por un puerco salvaje —encarnación alegórica de la lujuria— y conducido a un castillo donde es testigo de los tormentos a que son sometidos célebres amantes de la mitología: Orfeo y Eurídice, Dido y Eneas... La obra termina con la renuncia del emisor al amor.

Juan de Mena

La obra más destacada del poeta cordobés Juan de Mena (1411–1456) es *Laberinto de Fortuna*.

En este extenso poema, conocido también como *Las trescientas*, el emisor poético es conducido por una doncella (la Providencia) hasta el palacio de Fortuna. Allí contempla las ruedas del tiempo: la rueda del pasado y la rueda del futuro están quietas, mientras que la rueda del presente gira sin cesar. La voz poética examina las virtudes y los defectos de los personajes históricos o contemporáneos que están situados en las ruedas.

El poema parece una **reflexión sobre la variabilidad de la Fortuna** —caótica y arbitraria— y su relación con la **Providencia divina** —que otorga orden o sentido al mundo—; pero, según avanzan las estrofas, se convierte en una **obra política** que exalta la figura del rey Juan II de Castilla y de su valido, el condestable Álvaro de Luna.

El *Laberinto de Fortuna* consta de trescientas **coplas de arte mayor**, cada una de las cuales está formada por **ocho versos dodecasílabos** con **rima consonante** según el esquema 12A 12B 12B 12A 12A 12C 12C 12A.

Juan de Mena pretendió dignificar el castellano, acercándolo al latín. Mediante el uso del **hipérbaton** y la incorporación de constantes **latinismos**, construyó una lengua poética apartada radicalmente de la lengua común.

4 Jorge Manrique



Jorge Manrique

(1440–1479). Nació en Paredes de Nava (Palencia), en el seno de una familia de la alta nobleza castellana. Participó en el levantamiento nobiliario contra Enrique IV de Castilla a favor de Isabel I, ganando con ello el prestigio militar. Sobrino del también poeta Gómez Manrique, aunó su afición por las letras con la carrera de las armas, que le correspondía como noble.

Jorge Manrique escribió medio centenar de canciones amorosas según las convenciones de la poesía cancioneril, pero destaca por la elegía **Coplas a la muerte de su padre** (1476–1479), considerada una de las cimas de la poesía española.

4.1. Subgénero y métrica

Las **Coplas a la muerte de su padre** constituyen un **planto dedicado a don Rodrigo Manrique**, padre del autor y maestre de la Orden de Santiago.

El planto (del latín *plantum*, «llanto») o **elegía funeral** había sido cultivado previamente por los trovadores provenzales. Las primeras manifestaciones de este subgénero lírico en castellano corresponden a los autores del mester de clerecía (epígrafe 7): Gonzalo de Berceo (*Duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesucristo*) y Juan Ruiz (que dedica un planto a Trotaconventos en el *Libro de buen amor*). Ya en siglo xv, además de por Manrique, el planto fue cultivado por el marqués de Santillana (epígrafe 3.4.).

La obra está formada por **cuarenta coplas manriqueñas**, cada una de las cuales consta de **dos sextillas de pie quebrado**. En ellas se combinan los versos **octosílabos** y los versos **tetrasílabos** (o pentasílabos) con **rima consonante**, según el esquema métrico 8a 8b 4c 8a 8b 4c.

4.2. Estructura y temas

Las *Coplas* ofrecen un diseño estructural organizado **de lo general a lo particular**. Puede dividirse en dos partes, cada una de las cuales se estructura a su vez en dos bloques temáticos claramente diferenciados, tal como se explica en el cuadro.

PRIMERA PARTE. COPLAS I A XXIV

Contiene un conjunto de **reflexiones sobre el paso del tiempo y la muerte**, y su triunfo sobre la belleza, la riqueza, el placer o el poder.

Coplas I a XV	La voz poética exhorta al lector a que tome conciencia de su condición mortal y de la vanidad del mundo terrenal . Para ello, se sirve de dos instrumentos: • Verbos con valor imperativo, y formas verbales, pronombres personales y posesivos de primera persona del plural, que incorporan al receptor en su referencia. • Diversos tópicos literarios con larga tradición desde la Antigüedad: <i>memento mori</i>, <i>tempus fugit</i>, <i>contemptus mundi</i>, <i>vita flumen</i>, <i>vita somnium</i> o las danzas de la muerte y la rueda de la fortuna (ANEXOS. Tópicos literarios).
Coplas XVI a XXIV	El autor desarrolla el tópico del ubi sunt? («dónde están»), pero en vez de preguntarse por el paradero de imperios, ciudades o de los grandes personajes de la historia, se limita a evocar a siete figuras del pasado reciente de Castilla , comenzando por el rey Juan II, con el fin de acercarse al lector y conmover su ánimo.

SEGUNDA PARTE. COPLAS XXV A XL

Se centra en la figura y las virtudes de **Rodrigo Manrique**, noble que participó en las principales luchas dinásticas de su época.

Coplas XXV a XXXII	Presentan el epicedio o elogio del difunto , cuyas virtudes se encarecen: su valentía y heroísmo en la lucha contra los musulmanes, su lealtad al rey o la capacidad para sobreponerse a los reveses de la fortuna.
Coplas XXXIII a XL	Contienen el diálogo entre la Muerte y don Rodrigo en el momento del tránsito de este. Se incorporan dos temas: • La doctrina de las tres vidas: la vida terrenal, transitoria y engañosa; la vida de la fama, que permite perdurar por medio de las obras en la memoria de los vivos; y la vida eterna. • La aceptación de la muerte, que don Rodrigo afronta ejemplarmente, con dignidad y entereza de ánimo.

Jorge Manrique construye su obra sirviéndose de **temas, tópicos y recursos de la tradición literaria**; sin embargo, el tono sentencioso y reposado, la hondura de pensamiento, la naturalidad en la expresión, el equilibrado diseño estructural, la voluntad de involucrar al lector, o la renuncia al patetismo al tratar el tema de la muerte, confieren a la obra una **originalidad y autenticidad** que justifican su lugar destacado en la literatura en castellano.

Copia I

Recuerde¹ el alma dormida,
 avive el seso² e despierte
 contemplando
 cómo se pasa la vida,
 cómo se viene la muerte
 tan callando;
 cuán presto se va el placer,
 cómo, después de acordado,
 da dolor;
 cómo, a nuestro parecer,
 cualquier tiempo pasado
 fue mejor.

Copia III

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

Copia V

Este mundo es el camino
 para el otro, qu'es morada
 sin pesar;
 mas cumple tener buen tino
 para andar esta jornada
 sin error.
 Partimos cuando nacemos,
 andamos mientras vivimos,
 e llegamos
 al tiempo que fenecemos,
 así que cuando morimos,
 descansamos.



«La muerte», miniatura de un Libro de Horas (siglo xv).

Copia XVI

¿Qué se hizo el rey don Joan?
 Los infantes d'Aragon
 ¿qué se hicieron?
 ¿Qué fue de tanto galán,
 qué de tanta invención³
 como trajeron?
 Las justas e los torneos,
 paramentos⁴, bordaduras⁵
 e cimera⁶,
 ¿fueron sino devaneos?,
 ¿qué fueron, sino verduras
 de las eras?

Copia XXVI

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

Copia XXXV

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

Copia XL

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

Jorge MANRIQUE
 Poesías, Taurus

¹recordar: despertar.

²seso: sentido.

³invención: composición poética breve.

⁴paramento: adorno de las caballerías.

⁵bordadura: bordado.

⁶cimera: adorno que corona el yelmo.

- 19 Escucha atentamente y lee las siete coplas de Manrique.
- 20 Localiza en las coplas I, III y V las formas verbales y los posesivos de primera persona del plural.
- 21 ¿Quién es el emisor ficticio en la copia XXXV?

- 22 Establece el esquema métrico de la copia III.
- 23 Localiza y analiza en las siete coplas el empleo de los siguientes recursos estilísticos: metáforas, antítesis y figuras de repetición.
- 24 ¿Qué consuelo queda a los familiares y amigos de don Rodrigo tras su muerte? Explicalo con tus palabras.

5 La épica medieval. El *Cantar de Mio Cid*

5.1. La poesía épica

Un poema épico o epopeya es un **texto literario** que narra en verso las hazañas de un héroe.

La mayoría de las grandes civilizaciones han desarrollado en sus inicios una poesía épica. En ella se inscriben las obras fundamentales de la **literatura mesopotámica** (*Poema de Gilgamesh*, II milenio a. C.) y la **literatura sánscrita** (*Mahabharata*, fijada por escrito en el siglo IV d. C.), y los dos textos fundacionales de la **literatura griega** y de la tradición literaria occidental: la *Ilíada* y la *Odisea*, de Homero (siglo VIII a. C.).

Todas estas manifestaciones de la épica presentan rasgos comunes:

- **Oralidad.** Las epopeyas se difunden por medio del **canto** o la **recitación pública**. Con frecuencia, se trata de poemas de autores cultos que reelaboran un material legendario anterior y que no coinciden necesariamente con los «profesionales» encargados de transmitir el texto. Estos han recibido diferentes nombres según la época y el ámbito geográfico: **aedos, rapsodas, juglares...**
- **Exaltación del héroe.** El protagonista es un guerrero que representa los **valores de una comunidad** —del grupo o los estamentos dominantes, en realidad— y que se ofrece como modelo de conducta. Se pretende, pues, establecer una **identificación ideológica** entre el héroe y el auditorio, con el fin de afianzar su conciencia o la identidad nacional.
- **Recreación de un mundo aguerrido y violento.** Estos poemas surgen, en general, en los periodos de expansión bélica de una comunidad. En ellos imperan, por lo tanto, cualidades como el **valor**, la **fuerza**, la **determinación**, la **astucia** y la **lealtad**.
- **Carácter legendario.** Los poemas épicos presentan, con frecuencia, un remoto **trasfondo histórico**. Sobre este sustrato, mediante un proceso de fabulación o de deformación que comporta casi siempre la adición de **elementos fantásticos o maravillosos**, se configura una leyenda, que sirve de base para el poema épico.

5.2. La épica medieval europea

La poesía épica resurge en Europa durante la Edad Media, con dos áreas o focos de desarrollo: la épica germánica y la épica románica.

- **Épica germánica.** A ella pertenecen obras como el *Beowulf* anglosajón (siglo X), las **sagas** y los **edda** islandeses y escandinavos (siglos IX-XIII), y el *Cantar de los nibelungos* alemán (siglo XIII). Comparten elementos comunes, como el combate del héroe con un monstruo o un gigante. Así, Beowulf luchará contra el ogro Gréndel y contra un dragón; Égil el Manco —protagonista de la saga islandesa que lleva su nombre—, contra un gigante; y el héroe Sigfrido, en el *Cantar de los nibelungos*, contra el dragón Fafner.
- **Épica románica.** Se diferencian a su vez dos ramas, la épica francesa y la épica castellana:
 - **Épica francesa.** De esta tradición se conserva un centenar de textos, entre los que destaca la *Chanson de Roland* (*Cantar de Roldán*). Esta obra, fijada en el siglo XI, narra las hazañas de Roldán, sobrino del emperador Carlomagno, que lucha heroicamente en la batalla de Roncesvalles contra los musulmanes.
 - **Épica castellana.** Los poemas medievales de la épica castellana reciben el nombre de **cantares de gesta**. La obra más representativa de esta tradición (epígrafes 5.3. y 5.4.) es el *Cantar de Mio Cid*, fechado a finales del siglo XII o principios del XIII.

Cantar de Roldán



«Carlomagno descubre los restos de su sobrino Roland en Roncesvalles», miniatura de las *Crónicas de san Denis* (siglo XV).

A Roncesvalles llega ese rey Carlomagno. Por los muertos que encuentra allí rompe a llorar. Les dice a los franceses: «Señores, id al paso», pues creo necesario que yo vaya delante, ya que quiero ser yo quien encuentre a Roldán. [...] Cuando el emperador buscaba a su sobrino, ha observado en el prado muchas plantas con flores: ¡rojas son por la sangre de estos nuestros barones! Gran lástima sintió, el llanto se le escapa. Ha llegado a un lugar en el que hay dos árboles. Sobre la hierba verde ve yacer al sobrino. Nadie debe extrañarse si Carlos se estremece. Desciende del caballo, va corriendo hacia él, lo toma entre sus brazos, lo reclina en su pecho y sobre él se desmaya: tan grande es su dolor.

*Cantar de Roldán, Catedral
(Versión prosificada)*

5.3. La épica medieval castellana

Solo una mínima parte de los cantares de gesta castellanos ha llegado hasta nosotros: el **Cantar de Mio Cid**, casi íntegro (3730 versos); un centenar de versos del **Cantar de Roncesvalles**; y fragmentos de las **Mocedades de Rodrigo** (1164 versos).

El verismo (impresión de realidad) de la épica castellana permitió que los cantares se utilizaran como fuentes para las crónicas. Así, en la *Estoria de España*, de Alfonso X (UNIDAD 13), se han rastreado refundiciones en prosa de otros poemas:

- **Cantar de Sancho II y el cerco de Zamora.** Cuenta, entre otros acontecimientos, el asesinato de Sancho II de Castilla, instigado tal vez por su hermano Alfonso VI, rey de León, que heredó el trono castellano a la muerte de aquel.
- **Cantar de los siete infantes de Lara (o de Salas).** Relata una violenta espiral de asesinatos y venganzas entre dos familias castellanas a finales del siglo x.

5.4. El Cantar de Mio Cid

El protagonista del *Cantar* o *Poema de Mio Cid*, **Rodrigo Díaz de Vivar**, es un personaje histórico que vivió en la segunda mitad del siglo xi (h. 1044-1099). Casado con Jimena Díaz, tuvo tres hijos (María, Cristina y Diego), fue desterrado dos veces por Alfonso VI y conquistó Valencia a los musulmanes. Sobre esta base histórica, el autor recrea algunos sucesos e inventa otros (por ejemplo, todo el tercer cantar), pero a diferencia de otros poemas europeos, el cantar castellano se caracteriza por su **verosimilitud**, basada en la inexistencia de sucesos sobrenaturales y en las referencias concretas a una **geografía real**.

Autoría y difusión

El *Cantar* fue compuesto a finales del siglo xii o comienzos del xiii por un **autor culto**, con conocimientos jurídicos y notariales, que pudo inspirarse en versiones anteriores. La obra se concibió para su **difusión oral** por los **juglares**, artistas profesionales que combinaban en sus espectáculos danza, música, mimo y declamación. Ha llegado hasta nosotros en un manuscrito copiado a mediados del siglo xiv que, o bien fue transcrito por un escriba al dictado de un juglar, o bien fue empleado por un juglar para memorizar el texto.

Argumento y estructura

El *Poema de Mio Cid* está organizado en **tres cantares**, cada uno de los cuales se recitaba, probablemente, en una sesión o representación juglaresca. Sin embargo, se estructura internamente en **dos tramas entrelazadas**.

PRIMERA TRAMA

Cantar del destierro	Debido a las intrigas de sus enemigos, el Cid es víctima de la ira regia o pérdida del favor real , que conllevaba el destierro y la ruptura de la relación de vasallaje. Forzado a abandonar Castilla, Rodrigo intenta reconciliarse con Alfonso VI luchando contra los musulmanes y ofreciendo sus victorias al rey, a quien entrega siempre parte del botín.
Cantar de las bodas	Tras conquistar Valencia , el protagonista consigue el perdón del rey . Este propone las bodas de las hijas del Cid (Elvira y Sol) con los infantes de Carrión , de un estrato social superior .

SEGUNDA TRAMA

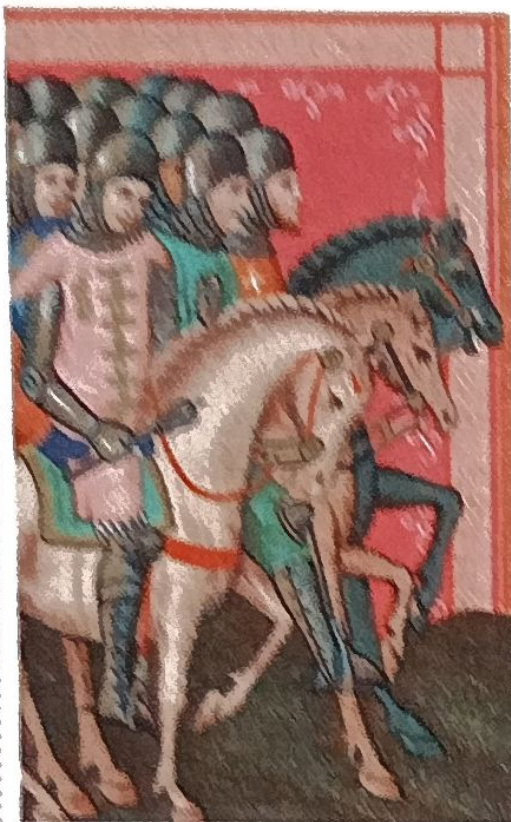
Cantar de la afrenta de Corpes	A causa de su cobardía, los infantes de Carrión son objeto de las burlas de los vasallos del Cid. Para vengarse, golpean despiadadamente a sus esposas en el robledal de Corpes . El Cid pide justicia al rey Alfonso VI, quien convoca un riepto (desafío judicial o «juicio de Dios» donde el vencido era considerado culpable) en el que los infantes son derrotados. La obra acaba con las nuevas bodas de las hijas del Cid con los futuros reyes de Navarra y de Aragón, de rango social superior.
--------------------------------	--

Mocedades de Rodrigo

Este es un poema épico tardío, de mediados del siglo xiv, que recrea la juventud de Rodrigo Díaz de Vivar, quien da muerte al conde don Gómez, rival de su padre. Para reparar el daño, el rey Fernando lo obliga a contraer matrimonio con Jimena, hija del conde. Rodrigo se niega, al menos hasta haber conseguido una serie de triunfos militares. Tras diversas victorias, la obra termina con la lucha entre las tropas castellanas, comandadas por el Cid, contra una coalición constituida por el rey de Francia, el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y el papa.



Métrica del Cantar



«Guerreros armados a caballo», miniatura de los Estatutos del Santo Espirito (siglo xv).

El *Cantar de Mio Cid* está compuesto en versos de medida irregular — con predominio de los versos de catorce, quince o dieciséis sílabas — divididos, por una pausa o cesura muy marcada, en dos mitades o hemistiquios.

Los versos del poema aparecen agrupados en series de longitud variable y rima asonante denominadas tiradas.

Baja y alta nobleza: en el Reino de Castilla, la baja nobleza incluía hidalgos, escuderos e infanzones; a la alta nobleza pertenecían duques, marqueses y condes.

Almorávide: miembro de una tribu guerrera del norte de África, que en el siglo xi fundó un vasto imperio que dominó al Andalus.

Temas del Cantar de Mio Cid

En el *Cantar de Mio Cid* se reconocen dos líneas temáticas fundamentales: la honra y el ascenso social.

- **La honra.** Se entiende a la vez como **rango social, hacienda y reputación**. El eje del poema sería, en concreto, la pérdida y la recuperación de la honra del héroe, en una doble vertiente: **pública** (la caída en desgracia ante el rey por falsas acusaciones) y **privada o familiar** (tras la afrenta de Corpes). En el primer caso, Rodrigo recupera la honra gracias a sus victorias militares; en el segundo, por medio del **niepto** presidido por Alfonso VI.
- **El enfrentamiento entre la baja y la alta nobleza¹.** Rodrigo Díaz de Vivar fue un **infanzón castellano**, cuya posición dependía de los botines y las conquistas en batalla. En cambio, los infantes de Carrión eran hijos de unos condes leoneses, cuya preeminencia social estaba garantizada por su pertenencia a un linaje, y por sus feudos o posesiones hereditarias.

La recuperación de la honra queda sancionada, en las dos ocasiones, por unos matrimonios promovidos por el rey, que suponen el **ascenso social del protagonista**. Al final, la consideración social del Cid se halla en su punto más alto, y ha superado la posición de sus antagonistas, demostrando que las obras son más importantes que el origen.

La figura del héroe

El Cid presenta las **virtudes** propias de los héroes épicos: valentía, fuerza, astucia, religiosidad, fidelidad al rey... Sin embargo, se trata de un personaje profundamente **humanizado**, con rasgos poco habituales en la épica:

- **Mesura.** Rodrigo se conduce con **prudencia y serenidad**. Así, al enterarse de lo ocurrido en Corpes, el narrador informa de que, antes de actuar, «una grand ora pensó».
- **Sentido del humor.** Durante un combate con el caudillo almorávide² Búcar, el Cid lo reta con las siguientes palabras:

¡Acá torna, Búcar! Venist d'allent mar,
ver te has con el Çid, el de la barba grant.
Saludar nos hemos ambos e taiaremos amistad.

- **Ternura.** Así se describe, por ejemplo, el momento en el que el Cid se despide de su esposa y de sus hijas:

Enclinó las manos la barba vellida,
a las sus fijas en braços las prendia,
llególas al coraçon, ca mucho las quería.
Llora de los ojos, tan fuertementre sospira.

Rasgos formales del Cantar de Mio Cid

Los rasgos de estilo del *Cantar de Mio Cid* son acordes con las características del subgénero narrativo al que pertenece la obra:

- Empleo de **fórmulas** o expresiones fijas que servían al juglar de comodines para poder completar los versos durante el recitado. Destaca, en particular, el uso del denominado **epíteto épico** para enaltecer al héroe («el que en buen ora nació»).
- Empleo, por parte del narrador, de **apelaciones al receptor**, de **exclamaciones** y de verbos en **segunda persona del plural** (señores, sabed), que evidencian la **difusión oral** del texto.
- Abundancia de **diálogos**, a menudo sin verbo introductor.

Cantar de Mio Cid

—Favor os pido, señor, por amor de caridad:
lo quejo mayor que tengo no se me puede olvidar.
Oíeme los de la corte, y a todos dueña mi mal:
los infantes de Carrión me hicieron ofrenda tal,
que a menos de que los rete, no los puedo yo dejar.
Decíeme, ¿qué hice a vosotros, los infantes de Carrión,
o en las burlos o en las veras o en cualquier otra ocasión?
Cuenta a la corte daria para su satisfacción.
¿Por qué así me desgarrasteis los telos del corazón?
Cuando os fuisteis de Valencia a mis hijas os di yo,
Os los di con muy gran honra y una rica donación,
y si es que no las queríais, perros traidores los dos,
¿qué es lo que os iba en sacarlos, de Valencia, donde honor
nos daban, y por qué heríais con cincha y con espalón?
En el robledal de Corpes solos dejasteis los dos
a las bestias fieras y aves del monte, sin salvación.
Por cuanto allí les hicisteis, los infamasteis los dos.
Que la corte así lo vea, si respuesta no dais, no. [...] 15
Allí Fernando González entonces se levantó:
a todos con altas voces oíréis lo que les habló: 20
—Somos de linaje ilustre de los condes de Carrión;
hemos de casar con hijas de rey o de emperador,
y no nos pertenecían las hijas de un infanzón.
Por derecho, pues, lo hicimos si dejamos a los dos.
Más nos preciamos por esto, sabed vos, que menos, no. 25
Mirando a Pedro Bermúdez don Rodrigo entonces habla:
—Pedro, que te llaman Mudo, habla tú, que siempre callas.
Si los tengo yo por hijas, de ti son primas hermanas,
que aunque lo digan por mí, de rechazo a ti te alcanza.
Mira que si yo respondo, no cogerás tú las armas. 30
Entonces Pedro Bermúdez comienza a hacer por hablar;
se le trabó allí la lengua, que no se puede expresar,
mas sabed que no la para cuando consigue empezar. [...] 35
—Mientes tú, Fernando, mientes en cuanto acabas de hablar.
Gracias al Campeador tú valiste mucho más.
Todas tus mañas torcidas yo te las sabré contar.
Recuerda cuando en Valencia fuimos al campo a luchar.
Pediste empezar la lid al Campeador leal
y cuando tú viste a un moro, fuiste con él a probar;
soliste de allí corriendo al querérsete arrimar. 40
Si al punto no te ayudase, lo habrías pasado mal;
atrás hube de dejarte para en vez de ti luchar;
a los primeros encuentros pude al moro derrotar.



El pueblo ante el rey, miniatura del Salterio de la beata Elizabeth (siglo XIII).

Entonces te di el caballo y colé la indignidad.
A nadie lo descubrí, sino aquí, en este lugar. 45
Ante el Cid y los otros bien te pudiste alabar
que tú metaras al moro en una hazaña sin par.
Eso te creyeron todos, pues no saben lo verdad.
Muy gentil y apuesto eres, y estás hecho un buen truhán.
Si tú eres lengua sin manos, ¿cómo te atreves a hablar? 50
Dime tú, Fernando, dime, y oírógame esta razón:
¿de Valencia no te acuerdas de aquello, lo del león,
cuando nuestro Cid dormía, y aquel león se escapó?
¿No te acuerdas, tú, Fernando, qué hiciste con el temor?
¿Metarte bajo el escaño del Cid, el Campeador! 55
Te escondiste tú, Fernando, de menos valer eres hoy.
Cercamos allí el escaño, por guardar nuestro señor
hasta que despertó el Cid, el que Valencia ganó.
Levantose del escaño, fuese allí para al león;
el león bajó la cabeza y a nuestro Cid esperó: 60
dejose coger del cuello y en la jaula lo metió.
El buen Cid Campeador, cuando de esto se volvió,
vió que todos sus vasallos estaban alrededor;
preguntó por sus dos yernos y a ninguno se encontró.
A ti reto yo en combate por ser malo y por traidor. 65

Promo del Cid, Castilla

'cincha': faja que asegura la silla a la barriga de las escallierías.

- 25 Escucha con atención y lee el pasaje del Cantar de Mio Cid. ¿En qué situación están los personajes? Sitúa este episodio en la estructura y argumento de la obra.
- 26 ¿Quién habla en la primera tirada? ¿A quién se dirige? Indica qué argumento esgrime Fernando González para justificarse y qué relación tiene con los temas de la obra.
- 27 ¿A qué dos episodios alude Pedro Bermúdez? ¿Qué rasgos del carácter de los infantes pone de relieve?

- 28 Explica qué características del Cid se manifiestan a lo largo del fragmento.
- 29 Analiza la métrica de los dieciocho primeros versos.
- 30 ¿Qué recursos expresivos se utilizan en la segunda tirada? Relaciónalos con el contenido del texto.
- 31 Reconoce en el fragmento rasgos formales característicos de los poemas épicos.

6 Los romances

Rasgos formales



«Joven música», detalle de una miniatura del manuscrito *De claris mulieribus* (siglo xv).

Las características formales de los romances derivan de su condición de **poesía oral**:

- Uso de recursos de repetición.
- Empleo de fórmulas similares a las de los poemas épicos.
- Fragmentarismo, pues a menudo comienzan *in medias res* (en mitad de la historia) y presentan un desenlace abrupto o enigmático.
- Narrador en tercera persona.
- Abundancia de diálogos.

Un romance es un texto breve, de carácter narrativo, compuesto en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares.

Los romances medievales castellanos se vinculan con la **balada europea**, un tipo de canción narrativa, de temática folclórica o legendaria, muy frecuente en las literaturas inglesa, alemana, escandinava o vasca.

6.1. Origen y difusión de los romances

Los primeros romances nacieron, probablemente, de la fragmentación de poemas épicos a principios del siglo xiv. Los pasajes más atractivos eran entonados por los juglares o transmitidos de generación en generación, permaneciendo así en la memoria colectiva. Sobre este molde estructural se vertieron, más tarde, argumentos diversos.

Debido a su **transmisión oral**, existen a menudo **variantes** o versiones de un mismo romance. No será hasta finales del siglo xv cuando se recojan por escrito y se reco-pilen en colecciones denominadas **romanceros**.

Recibe el nombre de **Romancero viejo** el conjunto de romances tradicionales de autor anónimo. A finales del siglo xvi, los autores cultos (Lope de Vega, Góngora, Quevedo...) comenzaron a escribir romances originales, que constituyen el **Romancero nuevo**.

6.2. Clasificación de los romances

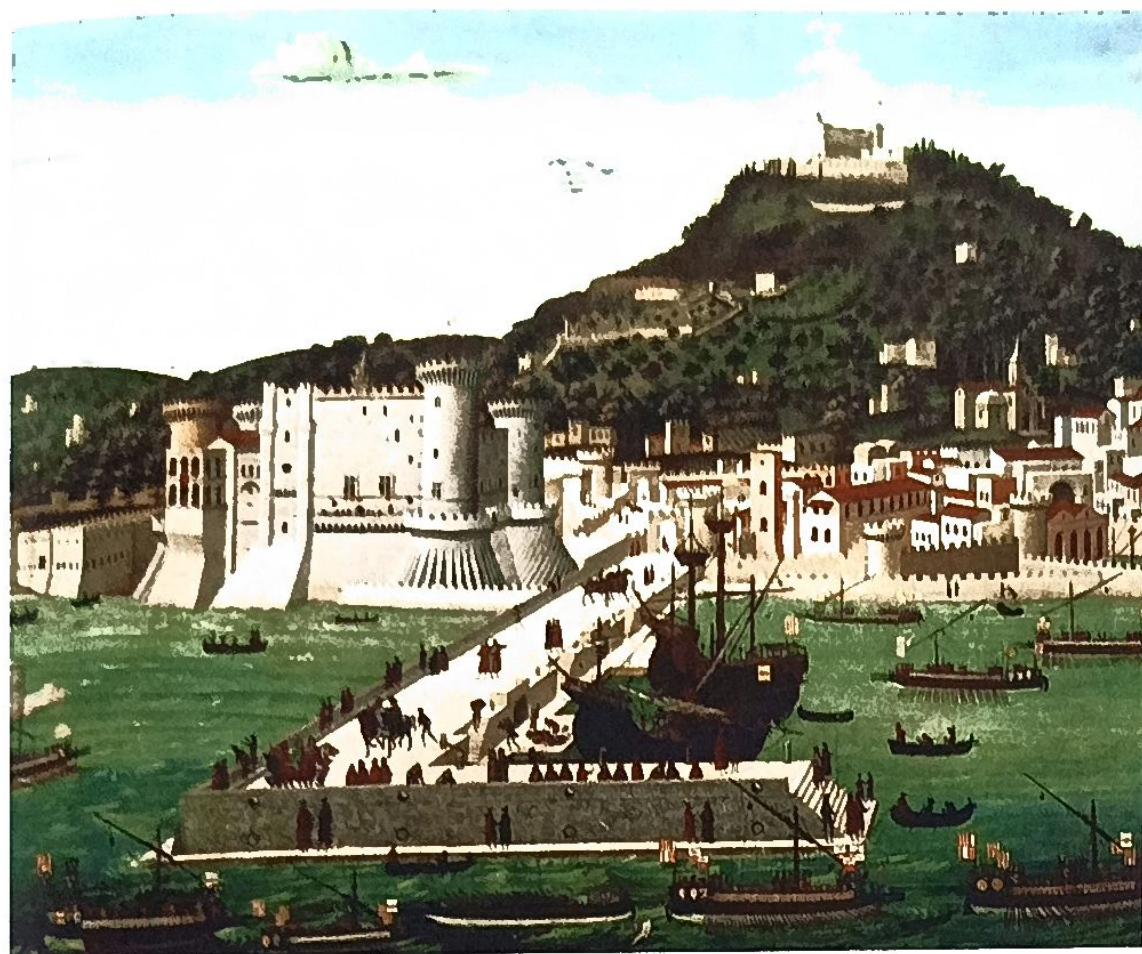
Aunque existen distintas categorizaciones, los romances pueden englobarse en tres bloques: históricos o noticieros, literarios, y novelescos o de invención.

- **Romances históricos o noticieros.** Recrean acontecimientos históricos. Los más importantes son los **romances fronterizos**, que tratan sobre los conflictos que se produjeron en la frontera entre los reinos cristianos y al-Ándalus durante los siglos xiv y xv: *Romance del cerco de Baeza*, *Romance del moro de Antequera*, *Romance de la pérdida de Alhama*...
- **Romances literarios.** Se inspiran en textos anteriores: poemas épicos, crónicas, ficciones caballerescas... Pueden agruparse en diversos ciclos.

CICLOS DE ROMANCES LITERARIOS

Romances del Cid	Narran las aventuras del Cid a partir de episodios del <i>Cantar de Mio Cid</i> , las <i>Mocedades del Cid</i> y del supuesto <i>Cantar de Sancho II</i> .
Romances carolingios	Tienen como protagonista a Roldán —héroe del <i>Cantar de Roldán</i> francés—, a su esposa doña Alda y a los caballeros del ejército de Carlomagno que murieron en Roncesvalles, como Guarinos , Beltrán o Montesinos .
Romances de Bernardo del Carpio	En una versión distinta a la del <i>Cantar de Roldán</i> , Bernardo del Carpio , hijo de un conde y de la hermana del rey astur Alfonso II, es quien derrota a Roldán y a las tropas de Carlomagno en Roncesvalles.
Romances del rey Rodrigo	El último rey visigodo, Rodrigo , se enamora de Florinda la Cava tras verla desnuda. La joven se niega a mantener relaciones con el monarca y este la viola. En venganza, el conde don Julián , padre de la doncella y gobernador de Ceuta, facilita el desembarco a las tropas arábigas en la Península.
Romances artúricos	Están protagonizados por personajes relacionados con el legendario rey Arturo , como Tristán o Lanzarote .

- **Romances novelescos o romances de invención.** Son aquellos que ni derivan de una fuente escrita anterior ni están vinculados con hechos históricos: *Romance del prisionero*, *Romance de Fontefrida*, *Romance del conde Arnaldos*...



«Paisaje de la ciudad de Nápoles con el puerto comercial y la flota de la corona catalano-aragonesa», detalle de la *Tavola Strozzi*, pintura atribuida a Francesco Rosselli (siglo xv).

Romance del rey de Aragón

Miraba de Campo-Viejo
el rey de Aragón¹ un día,
miraba la mar de España
cómo menguaba y crecía;
miraba naos y galeras, 5
unas van y otras venían:
unas venían de armada,
otras de mercadería;
unas van la vía de Flandes, 10
otros la de Lombardía.
Esas que vienen de guerra
¡oh, cuán bien le parecían!
Miraba la gran ciudad
que Nápoles se decía;
miraba los tres castillos 15
que la gran ciudad tenía:
Castel Novo y Capuana,
Santelmo, que relucía,
aqueste relumbra entre ellos
como el sol de mediodía. 20

Lloraba de los sus ojos,
de la su boca decía:
—¡Oh ciudad, cuánto me cuestas
por la gran desdicha mía!
Cuéstarte duques y condes, 25
hombres de muy gran valía,
cuéstarte un tal hermano²,
que por hijo le tenía;
de esotra gente menuda 30
cuento ni par no tenía;
cuéstarte veintidós años,
los mejores de mi vida;
que en ti me nacieron barbas,
y en ti las encanecía.

Romancero viejo
Castalia

¹rey de Aragón: se refiere Alfonso V el Magnánimo (1396-1458), rey de Aragón, Valencia, Mallorca, Sicilia, Cerdeña y conde de Barcelona. Conquistó Nápoles tras largas luchas que se extendieron desde 1420 hasta 1442. Tras la victoria, el monarca estableció su corte en el castillo de Castel Nuovo (verso 17) hasta su fallecimiento.

²un tal hermano: el rey Alfonso se lamenta por la pérdida de su hermano don Pedro, quien murió en el asedio de una fortaleza napolitana.

Romance de Lanzarote

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino,
que dueñas curaban de él, 5
doncellas del su rócino.
Esa dueña Quintañona,
esa le escanciaba el vino;
la linda reina Ginebra 10
se lo acostaba consigo;
y estando al mejor sabor,
que sueño no había dormido,
la reina toda turbada
un pleito ha conmovido:
—Lanzarote, Lanzarote, 15
si antes hubieras venido,
no hablara el orgulloso
las palabras que había dicho,
que a pesar de vos, señor,
se acostaría conmigo. 20
Ya se arma Lanzarote
de gran pesar conmovido,
despídese de su amiga,
pregunta por el camino.
Topó con el orgulloso 25
debajo de un verde pino.
Combátense de las lanzas,
a las hachas han venido.
Ya desmaya el orgulloso,
ya cae en tierra tendido. 30
Cortárale la cabeza,
sin hacer ningún partido.
Vuélvese para su amiga
donde fue bien recibido.

Romancero viejo, Castalia

- 32 Escucha con atención el Romance del rey de Aragón, léelo y extrae su argumento.
- 33 Establece la estructura interna de ese texto.
- 34 ¿Cuál es el tema de la primera composición?
- 35 Escucha ahora y lee el Romance de Lanzarote, y explica su argumento.
- 36 Utiliza Internet para informarte acerca de Ginebra y Lanzarote, y explica quiénes son.
- 37 Clasifica los dos romances dentro de los tipos que has estudiado.
- 38 Identifica en ambos textos rasgos de estilo del subgénero narrativo al que pertenecen.
- 39 Analiza los recursos estilísticos empleados en una y otra composición.

Otras obras de clerecía



«Alejandro Magno sale al encuentro de las amazonas», miniatura del *Libro de la verdadera historia del buen rey Alejandro* (siglo xv).

En el mester de clerecía destacan tres obras anónimas del siglo XIII:

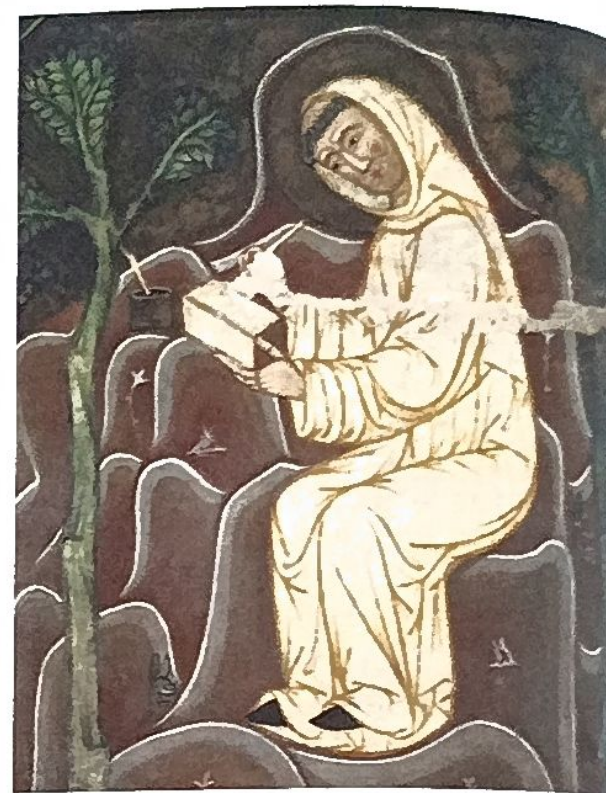
- **Libro de Aleixandre.** Narra las hazañas de Alejandro Magno con una finalidad moralizadora. La prematura muerte del héroe se presenta como un castigo por su soberbia y desmesura, al haber intentado conquistar el mundo y conocer todos sus secretos.
- **Libro de Apolonio.** Recrea la leyenda de Apolonio, rey de Tiro, separado de su esposa Luciana y su hija Tarsiana por un naufragio. La obra cuenta las penalidades que sufren los personajes hasta lograr reunirse.
- **Poema de Fernán González.** Cuenta la historia del conde castellano Fernán González, el cual promovió la independencia de Castilla respecto del Reino de León. Se considera que el poema es una versión culta de un cantar de gesta anterior.

El mester de clerecía está constituido por un conjunto de obras narrativas escritas por clérigos en Castilla durante los siglos XIII y XIV.

7.1. Características

Los textos de esta escuela poética se definen por los siguientes rasgos:

- **Empleo de la cuaderna vía.** Esta estrofa, también denominada **tetrástrofo monorrimo**, consta de cuatro versos alejandrinos con **rima consonante (14A 14A 14A 14A)**. Su regularidad silábica se convierte en marca de dignidad artística frente a la irregularidad métrica que es propia de la lírica popular y de los cantares de gesta.
- **Importancia de las fuentes escritas.** Los autores de clerecía, vinculados al estamento eclesiástico, aspiraban a fundar una literatura de prestigio en lengua vernácula¹. Por ello, se sirvieron de **fuentes escritas**, generalmente latinas, a las que solo tenían acceso autores cultos, y destinaron sus obras a la **conservación manuscrita**.
- **Afán didáctico y moralizador.** A pesar de la variedad de temas, las obras de clerecía presentan unos propósitos comunes: **divulgar la cultura**, promover la **devoción religiosa** y ofrecer **modelos de comportamiento**. Por ello, se cree que muchos de estos textos se difundieron en **lecturas públicas**, ante un auditorio de fieles o peregrinos.



San Bernardo, fresco anónimo (siglo xiii).

7.2. Gonzalo de Berceo: Milagros de Nuestra Señora

Gonzalo de Berceo (h. 1197-1264) es el primer poeta castellano de nombre conocido. Clérigo secular vinculado al monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja), su obra —de la que se conserva una docena de títulos— tiene un **propósito propagandístico**, pues con ella trató de fomentar la peregrinación al monasterio de San Millán.

- **Obras hagiográficas o vidas de santos:** *Vida de san Millán de la Cogolla*, *Vida de santo Domingo de Silos*, *Vida de santa Oria*.
- **Obras marianas:** *Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su fijo Jesucristo* (primer ejemplo de planto en castellano) y *Milagros de Nuestra Señora*.

En *Milagros de Nuestra Señora*, la obra más importante de Berceo, se exalta el papel de la Virgen como **mediadora entre el hombre y la divinidad**.

ESTRUCTURA DE LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Introducción alegórica	El poeta, en primera persona, se presenta como un peregrino que, en una romería, se sienta a descansar en un prado a la sombra de un árbol. La romería (según el tópico del <i>homo viator</i>) representa la vida humana ; el prado (con los elementos del <i>locus amoenus</i>) es imagen del Paraíso o de la salvación eterna; el árbol protector (antítesis del árbol de la ciencia cuyo fruto probaron Adán y Eva) encarna metafóricamente a la Virgen .
Veinticinco narraciones («milagros»)	En estas narraciones se cuentan hechos milagrosos atribuidos a la Virgen . Están protagonizadas por personajes en peligro o pecadores que salvan la vida o el alma gracias a su devoción mariana.

¹vernáculo: nativo, propio del país.

Milagro XIX. Un parto maravilloso

Cerca de una marisma que Tumba era llamada,
hacíase una isla a tierra aproximada;
hacia la mar por ella su salida y tornada
dos veces en el día, o tres a la vegada¹.

En medio de la isla, por las ondas cercada,
había una capilla a san Miguel sagrada:
era celda preciosa, de virtud bien probada,
pero era no poco arriesgada su entrada.

Cuando quería el mar hacia fuera salir
salía a fiera prisa, no se sabía sufrir:
aunque ligero, nadie le podría huir;
por no haber salido antes, debía allí morir.

El día de la fiesta del arcángel precioso
estaba el mar más quedo, yacía más espacioso;
oía el pueblo misa, mas no a son vagaroso²,
huían luego a salvo a corso³ presuroso.

Un día por ventura con la otra mesnada⁴
metiose una mujer debilucha y preñada;
no supo regularse muy bien a la tornada,
y estaba arrepentida de haber hecho esa entrada.

Las ondas venían cerca, las gentes alongadas,
tenían con el desánimo las piernas embargadas;
no eran de valerle las compañías osadas,
y había en primer término que hacer muchas jornadas.

Sin poder hacer más, todos con aflicción
«¡Santa María, válgase!» decían de corazón.
La preñada mezquina, llena de desazón,
quedose entre las ondas en fiera situación.

Los que habían salido, como no veían nada,
cuidaban sin duda que había muerto ahogada;
decían: «Esta mezquina fue desaventurada;
¡sus pecados tendieronle una mala celada!».

Ellos, que se pensaban seguir por su carrera,
extendieron los ojos, cataron⁵ a la glera⁶
y vieron que venía una mujer señera⁷:
con su hijo en los brazos iba hacia la ribera. [...]

¹vegada: vez.

⁴mesnada: grupo de gente.

²vagaroso: pausado.

⁵catar: mirar.

³a corso: con toda rapidez.

⁶glera: arenal.



La Virgen María flanqueada por dos ángeles, pintura románica (siglo XIII).

Dijeron: «Decid, dueña por Dios y caridad,
por Dios os conjuramos, decidnos la verdad,
decidnos de la cosa toda certinidad⁸
y de la preñez cómo os librasteis, contad». [...]

«Oíd —dijo la dueña—, oíd, buena compañía;
yo creo que no oísteis nunca mayor hazaña:
será muy bien narrada por toda tierra extraña,
en África y en Grecia, y también en España.

Cuando vi que de muerte librarme no podía,
que de las ondas fieras circundada me veía,
encomendeme a Cristo y a su Madre, María,
pues según mi entender de otro no dependía.

Estándome yo en esto vino Santa María,
cubriome con la manga de su rica almeja⁹:
ya no sentí el peligro más que cuando dormía;
si estuviera en un baño, más leda¹⁰ no estaría.

Sin cuitas y sin pena, y sin ningún dolor
parí este pequeñuelo, loado sea el Criador:
tuve buena madrina, no podría mejor;
me hizo misericordia la Madre del Señor».

Gonzalo DE BERCEO

Milagros de Nuestra Señora, Castalia

⁷señero: solo.

⁹almeja: manto.

⁸certinidad: verdad.

¹⁰leda: alegre.

40 Escucha con atención y lee el milagro *Un parto maravilloso*. Redacta, después, un resumen de su contenido.

41 Formula el tema principal del *Milagro XIX* en un grupo sintáctico cuyo núcleo sea un sustantivo abstracto.

42 Determina la estructura del texto: indica de cuántas partes se compone y cómo se distribuyen.

43 Identifica los personajes que aparecen en el relato y analiza el espacio en el que se desarrolla la acción.

44 Analiza las técnicas narrativas utilizadas por Berceo en este milagro. Recuerda el modelo de comentario de un texto narrativo (UNIDAD 11. Procesos y estrategias).

45 Realiza el análisis métrico de las dos primeras estrofas.

46 Analiza los recursos estilísticos del *Milagro XIX* y relaciona su empleo con el contenido de la narración.

47 Explica la intención moralizante del texto de Berceo e indica qué otros rasgos del mester de clerecía reconoces.



7.3. Libro de buen amor

El *Libro de buen amor* está considerada la obra más significativa del mester de clerecía en el siglo XIV. Compuesta hacia 1330, su autor fue, según figura en el propio texto, **Juan Ruiz, arcipreste de Hita**, de quien no conocemos con certeza ningún dato biográfico.

Estructura

El *Libro de buen amor* presenta una estructura compleja:

- **Historia principal.** Consiste en una **autobiografía erótica ficticia**: un arcipreste relata en primera persona sus aventuras amorosas, por medio de una **estructura episódica** o **en sarta**. En su intento de seducir a mujeres de diversa condición (nobles, serranas, viudas, una monja...), el protagonista cuenta con la ayuda de terceras personas; en particular, de la vieja **Trotaconventos**, antecedente directo del personaje de Celestina (UNIDAD 13).
- **Conjunto de materiales heterogéneos.** Al hilo de la narración de las andanzas del arcipreste, en la obra se insertan textos de **distintos géneros discursivos**, tal como se refleja en la tabla.

GÉNEROS DISCURSIVOS DEL LIBRO DE BUEN AMOR

Textos poéticos	La obra incluye loores a la Virgen, serranillas, cantares de ciego... Frente al uso exclusivo de la cuaderna vía, propia de las obras de clerecía, se incorporan otras formas métricas, entre ellas, la sextilla de pie quebrado (8a 8b 8c 8a 8b 8c) . Esta estrofa será empleada ya en el siglo XV Jorge Manrique en sus célebres <i>Coplas a la muerte de su padre</i> .
Ejemplos o exempla	Se trata de un conjunto de cuentos y fábulas que sirven para ilustrar consejos o enseñanzas.
Historia de don Melón y doña Endrina	Narrada en primera persona por don Melón, se trata de una adaptación de Pánfilos o el arte de amar , comedia latina anónima del siglo XIII que había alcanzado una gran difusión. En ella se cuenta la seducción de la joven Galatea (Endrina en el <i>Libro de buen amor</i>) por Pánfilos (don Melón) con la ayuda de la medianera Venus (Trotaconventos).
Consejos de don Amor	En sueños, el protagonista del <i>Libro de buen amor</i> mantiene una disputa con don Amor. Tras acusarlo de ser el origen de los siete pecados capitales, don Amor y doña Venus aconsejan al arcipreste sobre cómo tener éxito en sus conquistas, en un ejemplo de arte de seducción inspirado en el <i>Ars amandi</i> del poeta latino Ovidio.
Lucha de don Carnal y doña Cuaresma	Se trata de una parodia de la poesía épica . La victoria final de don Carnal es saludada con entusiasmo por todo el pueblo y, en particular, por el clero.

Interpretación

El *Libro de buen amor* se muestra como un texto intencionadamente ambiguo, que admite diversas lecturas:

- En el prólogo en prosa que encabeza la obra, el autor opone el **buen amor** —el amor a Dios— al **loco amor**, identificado con el amor carnal. Así, el libro podría interpretarse como una **diatriba contra la lujuria**.
- En ese mismo texto, el autor admite, sin embargo, que quienes quieran usar «el loco amor, aquí hallarán algunas maneras para ello». El desenfadado y la alegría vital que rebosa el relato permiten entenderlo también como una **celebración de la vida y los placeres terrenales**.

Junto a esta ambigüedad entre didactismo y vitalismo, otros propósitos parecen indudables en la obra. El autor pretende, por una parte, demostrar su **talento como versificador** y su **conocimiento de las fuentes** más diversas; y, por otra, su intención es **satirizar los vicios del clero**, como evidencia la reflexión de don Amor sobre el poder del dinero (en la que critica la codicia y la corrupción eclesiástica); o la «Cantiga de los clérigos de Talavera», en la que censura jocosamente la lujuria de los miembros del estamento eclesiástico.



Danza de la muerte, por Vincenzo da Castua (siglo xv).

Libro de buen amor. Milano

Yo no te quiero, Amor, ni al suspiro, tu hijo,
me haces andar en balde, me dices: dijo, dijo
tanto más me acongojas cuanto yo más me aguijo,
tu vanidad no vale un vil grano de mijo.

Ni de rey ni de reina tienes vergüenza o miedo,
vas donde se te antoja, nada te importa un bledo:
huésped eres de muchos y nunca te estás quedo,
cual candela recorres de vecinas el ruedo. [...]

A diario acontece a los tuyos contigo
lo que aconteció al topo que quiso ser amigo
de la rana pintada que lo llevó consigo.
Entiende bien mi cuento y el por qué te lo digo.

Tenía el ratón topo su cueva en la ribera;
el río creció tanto que maravilla era,
rodeole la entrada, le impidió salir fuera.
Vino hasta él cantando la rana cantadera.

—Señor enamorado —dijo al ratón la rana—,
yo quiero ser tu amiga, tu mujer, tu cercana;
o salvo he de sacarte ahora, de mañana.
Te pondré en el otero¹, cosa para ti sana.

Yo sé nadar muy bien, ya lo ves por tu ojo,
ata el pie con el mío, apóyate en mi hinojo;
o salvo te pondré, no te causaré enojo,
te llevaré al otero, o a ese buen rastrojo.

Bien cantaba la rana, con hermosa razón,
mas pensaba otra cosa dentro del corazón;
todo lo creyó el topo; juntos atados son.
Sus pies están unidos, sus voluntades no.

No se quedó la rana en aquella postura:
en el agua saltó y sumiose en la hondura,
cuanto podía el topo tiraba hacia la altura:
él, subir; bajar, ella; la cuestión era dura.

Un milano volaba, iba de hambre transido
en busca de comida; el caso percibido,
descendió sobre ellos lanzando su graznido;
al topo y a la rana llevolos a su nido.

Sin perder apetito, a los dos engulló,
a los locos así tu falsía trató;
aquellos que cazaste, los que tu red ató,
en enjambre pieren, tu maldad los mató.

Libro de buen amor. Imprecación a la muerte

Un filósofo dijo y en su libro se anota:
con pesar y tristeza, el ingenio se embota.
Yo, con pena tan grande, no puedo decir ni gota
porque Trotaconventos ya no anda ni trota.

Así fue, ¡qué desgracia!, que mi vieja ya es muerta,
¡grande es mi desconsuelo! ¡Murió mi vieja experta!
No sé decir mi pena, mas mucha buena puerta
que me ha sido cerrada, para mí estaba abierta.

¡Ay muerte! ¡Muerta seas, bien muerta y malandante!
¡Mataste a la mi vieja! ¡Matases a mí antes!
¡Enemiga del mundo, no tienes semejante!
De tu amarga memoria no hay quien no se espante.

Muerte, a aquel que tú hieres arrástralo, cruel,
al bueno como al malo, al noble y al infiel,
a todos los igualas por el mismo nivel;

para ti, reyes, papas, valen un cascabel. [...]

Abandonas el cuerpo al gusano en la huesa²,
el alma que lo anima arrebatas con priesa,
no existe hombre a salvo de tu carrera aviesa;
al hablar de ti, muerte, el pavor me atraviesa. [...]

Enemiga del bien, al mal tienes amor,
estás hecha de gota, malestar y dolor;
el sitio en que tú moras, aquel es el peor;
donde no estás presente, aquel es el mejor. [...]

Muerte, por ti se ha hecho el lugar infernal
pues, si viviera el hombre siempre en lo terrenal,
ni tú le asustarías ni tu terrible hostal,
ni odiara tu venida nuestra carne humanal.

Arcipreste DE HITA

Libro de buen amor, Castalia

¹otero: cerro aislado.

²huesa: hoyo para enterrar un cadáver.

48 Escucha con atención y lee el fragmento «Milano», y
49 sintetiza el argumento del arcipreste contra el amor.

49 Resume el relato de la rana y el topo. ¿Qué función
cumple en la argumentación del narrador? ¿A qué
género discursivo del Libro de buen amor pertenece?

50 Realiza el análisis métrico de las dos primeras estrofas
y analiza los recursos expresivos de las dos últimas.

51 Escucha y lee la «Imprecación a la muerte» del narrador
tras el fallecimiento de Trotaconventos. ¿Qué rasgo
de la alcahueta se destaca en estas estrofas? Explica el
significado de los versos 9-12.

52 Identifica un tópico literario en la cuarta estrofa.

53 ¿Crees que la visión de la muerte que se ofrece en las dos
últimas estrofas es compatible con un planteamiento
religioso? Argumenta tu respuesta.

54 Reconoce en el segundo texto ejemplos de antítesis,
paralelismos y metáforas, y explícalos.