



Historia
de la literatura
española
1

La Edad Media
A.D. Deyermond

Ariel

A. D. DEYERMOND

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

LA EDAD MEDIA



EDITORIAL ARIEL, S. A.

BARCELONA



Letras e Ideas

Colección dirigida por
FRANCISCO RICO

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA Nueva edición

1. A. D. DEYERMOND
LA EDAD MEDIA
2. R. O. JONES
SIGLO DE ORO: PROSA Y POESÍA
Revisado por Pedro-Manuel Cátedra
3. EDWARD M. WILSON Y DUNCAN MOIR
SIGLO DE ORO: TEATRO
4. NIGEL GLENDINNING
EL SIGLO XVIII
5. DONALD L. SHAW
EL SIGLO XIX
- 6/1. GERALD G. BROWN
EL SIGLO XX. DEL 98 A LA GUERRA CIVIL
Revisado por José-Carlos Mainer
- 6/2. SANTOS SANZ VILLANUEVA
EL SIGLO XX. LITERATURA ACTUAL

Título original:
A LITERARY HISTORY OF SPAIN
The Middle Ages
Ernest Benn Ltd., Londres

Traducción de
LUIS ALONSO LÓPEZ

Edición al cuidado de
JOSÉ-CARLOS MAINER

Cubierta: Neslé Soulé

1.^a edición: diciembre 1973

18.^a edición: julio 1999

© 1971: A. D. Deyermund

Derechos exclusivos de edición en español
reservados para todo el mundo
y propiedad de la traducción:

© 1973 y 1999: Editorial Ariel, S. A.
Córcega, 270 - 08008 Barcelona

ISBN: 84-344-8326-2 (obra completa)
84-344-8305-X (tomo 1)

Depósito legal: B. 30.230 - 1999

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

A la memoria de George Deyermund

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Toda historia es un compromiso entre propósitos difíciles y aun imposibles de conciliar. La presente no constituye una excepción. Hemos tratado principalmente de la literatura de creación e imaginación, procurando relacionarla con la sociedad en la que fue escrita y a la que iba destinada, pero sin subordinar la crítica a una sociología de amateur. Por supuesto, no es posible prestar la misma atención a todos los textos; y, así, nos hemos centrado en los autores y en las obras de mayor enjundia artística y superior relevancia para el lector de hoy. La consecuencia inevitable es que muchos escritores de interés, mas no de primer rango, se ven reducidos a un mero registro de nombres y fechas; los menores con frecuencia no se mencionan siquiera. Hemos aspirado a ofrecer una obra de consulta y referencia en forma manejable; pero nuestro primer empeño ha sido proporcionar un guía para la comprensión y apreciación directa de los frutos más valiosos de la literatura española.

Salvo en lo estrictamente necesario, no nos hemos impuesto unos criterios uniformes: nuestra historia presenta la misma variedad de enfoques y opiniones que cabe esperar de un buen departamento universitario de literatura, y confiamos en que esa variedad sea un estímulo para el lector. Todas y cada una de las secciones dedicadas a los diversos períodos toman en cuenta y se hacen cargo de los resultados de la investigación más reciente sobre la materia. Con todo, ello no significa que nos limitemos a dejar constancia de un gris pa-

norama de idéas reques. Por el contrario, cada colaborador ha elaborado su propia interpretación de las distintas cuestiones, en la medida en que podía apoyarla con buenos argumentos y sólida erudición.

R. O. JONES

INDICE

Advertencia preliminar	9
Abreviaturas	13
Prólogo del autor	17
1. La lírica primitiva y su posteridad	21
1. Los comienzos de España, 21. — 2. La canción popular, 25. — 3. Las jarchas: naturaleza y génesis, 27. — 4. Lírica galaico-portuguesa, 37. — 5. Los villancicos, 55. — 6. La lírica peninsular: problemas generales, 59.	
2. La épica	65
1. Características, 65. — 2. Textos hispánicos perdidos: su reconstrucción a partir de las crónicas, 67. — 3. La supuesta épica en torno a la conquista árabe, 71. — 4. Épica carolingia, 73. — 5. El <i>Poema de Fernán González</i> , 74. — 6. Los <i>Siete Infantes de Lara</i> , 78. — 7. Otras obras épicas de la joven Castilla, 81. — 8. <i>El Cid</i> , 84. — 9. La teoría del neotradicionalismo, 96. — 10. Estilo oral formulario, 98.	
3. La literatura en el despertar cultural del siglo XIII (I)	102
1. El Renacimiento del siglo XII y el atraso cultural de España, 102. — 2. La cuaderna vía, 108. — 3. Gonzalo de Berceo, 109. — 4. El <i>Libro de Alexandre</i> , 123. — 5. El <i>Libro de Apolonio</i> , 127. — 6. Los problemas de la difusión literaria, 130. — 7. La <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , 131. — 8. <i>Libre dels tres reys d'Orient</i> y ¡Ay Jherusalem!, 133. — 9. Poemas de debate, 135.	
4. La literatura en el despertar cultural del siglo XIII (II)	144
1. Los orígenes de la prosa, 144. — 2. Alfonso X,	

154. — 3. Traducciones de la Biblia, 174. — 4. Las colecciones de *exempla*, 176. — 5. Literatura gnómica, 181.
5. La poesía en el siglo XIV: decadencia y renovación 185
 1. La decadencia de la cuaderna vía, 185. — 2. El *Libro de Buen Amor*, 189. — 3. La crisis de mediados del siglo, 207. — 4. El *Poema de Alfonso XI*, 209. — 5. Santob de Carrión, 211. — 6. Otros poemas tardíos de cuaderna vía, 214. — 7. Pero López de Ayala, 215. — 8. El desarrollo de los romances, 219. — 9. La lírica culta: del galaico-portugués al castellano, 234.
6. La prosa de los siglos XIV y XV: I. Prosa didáctica e histórica 238
 1. La expansión de la cultura, 238. — 2. Literatura didáctica, 241. — 3. Traducciones, 264. — 4. Las crónicas, 265. — 5. Biografía, 271. — 6. Libros de viajes, 276.
7. La prosa de los siglos XIV y XV: II. Libros de aventuras y la primera novela 279
 1. La literatura artúrica, 279. — 2. *Zifar*, *Gran conquista de Ultramar*, *Amadís*, 281. — 3. La leyenda troyana, 288. — 4. Libros de aventuras de otras clases, 290. — 5. Libros de aventuras sentimentales, 293. — 6. *La Celestina*, 301.
8. Poetas cortesanos y eclesiásticos en el siglo XV 314
 1. Los cancioneros — tipos de poesía, 314. — 2. El *Cancionero de Baena*, 317. — 3. Santillana, 323. — 4. Juan de Mena, 330. — 5. Poemas de debate, 334. — 6. La *Dança general de la Muerte*, 337. — 7. Jorge Manrique, 341. — 8. Los poetas de la corte de Nápoles, 346. — 9. Gómez Manrique y sus coetáneos, 348. — 10. Poesía satírica, 349. — 11. Íñigo de Mendoza y la poesía religiosa, 350. — 12. El *Cancionero general*, 354.
9. En los orígenes del drama 360
 1. El drama litúrgico, 360. — 2. El *Auto de los reyes magos*, 364. — 3. Espectáculos populares y cortesanos, 365. — 4. Gómez Manrique, 368. — 5. Formas semidramáticas en textos literarios, 371.
- Bibliografía 375
 Índice alfabético 395

ABREVIATURAS

ACLLS	<i>Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere</i> (Bari)
AEM	<i>Anuario de Estudios Medievales</i>
AFA	<i>Archivo de Filología Aragonesa</i>
AHDE	<i>Anuario de Historia del Derecho Español</i>
AION, Sez. Rom.	<i>Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza</i>
<i>Al-An</i>	<i>Al-Andalus</i>
<i>Arch</i>	<i>Archivum</i>
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BBMP	<i>Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo</i>
BF	<i>Boletim de Filologia</i>
BFC	<i>Boletín de Filología</i> (Chile)
BFE	<i>Boletín de Filología Española</i>
BFPLUL	Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège
BH	<i>Bulletin Hispanique</i>
BHS	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i>
BJR	<i>Bulletin of the John Rylands Library</i>
BRABLB	<i>Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona</i>
BRAE	<i>Boletín de la Real Academia Española</i>
BRAH	<i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i>
BRH	Biblioteca Románica Hispánica (Gredos)
Brot	<i>Brotéria</i>
BSS	<i>Bulletin of Spanish Studies</i>

CC	Clásicos Castellanos
CCa	Clásicos Castalia
CCMe	<i>Cahiers de Civilisation Médiévale</i>
CH	Clásicos Hispánicos
CHE	<i>Cuadernos de Historia de España</i>
CHM	<i>Cahiers d'Histoire Mondiale</i>
CL	<i>Comparative Literature</i>
CN	<i>Cultura Neolatina</i>
CODOIN	Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España
ELH	<i>English Literary History</i>
ELu	<i>Estudios Lulianos</i>
EMP	<i>Estudios dedicados a Menéndez Pidal</i> (Ma- drid)
EMRL	Elliott Monographs in the Romance Lan- guages and Literatures
EstE	<i>Estudios Escénicos</i>
Fi	<i>Filología</i>
FiR	<i>Filologia Romanza</i>
FMLS	<i>Forum for Modern Language Studies</i>
FS	<i>French Studies</i>
GAKS	<i>Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte</i> <i>Spaniens</i>
HBalt	<i>Hispania</i> (USA)
Hisp	<i>Hispania</i> (Madrid)
HispI	<i>Hispanófila</i>
HR	<i>Hispanic Review</i>
HSCL	Harvard Studies in Comparative Literature
HumT	<i>Humanitas</i> (Tucumán)
IR	<i>Iberoromania</i>
It	<i>Italian Studies</i>
It	<i>Italica</i>
IUHS	Indiana University Humanities Series
JJS	<i>Journal of Jewish Studies</i>
JWCI	<i>Journal of the Warburg and Courtauld Ins- titutes</i>

KFLQ	<i>Kentucky Foreign Language Quarterly</i>
KRQ	<i>Kentucky Romance Quarterly</i>
LR	<i>Les Lettres Romanes</i>
MA	<i>Le Moyen Âge</i>
MAe	<i>Medium Aevum</i>
MH	<i>Medievalia et Humanistica</i>
MHRA	<i>Annual Bulletin of the Modern Humanities Research Association</i>
MLN	<i>Modern Language Notes</i>
MLR	<i>Modern Language Review</i>
MP	<i>Modern Philology</i>
MRo	<i>Marche Romane</i>
N	<i>Neophilologus</i>
NBAE	<i>Nueva Biblioteca de Autores Españoles</i>
NMi	<i>Neuphilologische Mitteilungen</i>
NMS	<i>Nottingham Medieval Studies</i>
NRFH	<i>Nueva Revista de Filología Hispánica</i>
Ocid	<i>Ocidente</i>
PBA	<i>Proceedings of the British Academy</i>
PMLA	<i>Publications of the Modern Language Asso- ciation of America</i>
PQ	<i>Philological Quarterly</i>
PSA	<i>Papeles de Son Armadans</i>
QIA	<i>Quaderni Ibero-Americani</i>
R	<i>Romania</i>
RABM	<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i>
RBAM	<i>Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid</i>
RF	<i>Romanische Forschungen</i>
RFE	<i>Revista de Filología Española</i>
RFH	<i>Revista de Filología Hispánica</i>
RFL	<i>Revista da Faculdade de Letras (Lisboa)</i>
RH	<i>Revue Hispanique</i>
RHel	<i>Romanica Helvetica</i>
RHM	<i>Revista Hispánica Moderna</i>
RJ	<i>Romanistisches Jahrbuch</i>

RLC	<i>Revue de Littérature Comparée</i>
RL	<i>Revista de Literatura</i>
RO	<i>Revista de Occidente</i>
RoN	<i>Romance Notes</i>
RPb	<i>Romance Philology</i>
RR	<i>Romanic Review</i>
RVF	<i>Revista Valenciana de Filología</i>
S	<i>Symposium</i>
SBE	Sociedad de Bibliófilos Españoles
Sc	<i>Scriptorium</i>
Sef	<i>Seferad</i>
SM	<i>Studi Medievali</i>
SMV	<i>Studi Mediolatini e Volgari</i>
SN	<i>Studia Neophilologica</i>
SP	<i>Studies in Philology</i>
Sp	<i>Speculum</i>
TLS	<i>Times Literary Supplement</i>
UCPMP	University of California Publications in Modern Philology
UNCSRL	University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures
VR	<i>Vox Romanica</i>
YCGL	<i>Yearbook of Comparative and General Li- terature</i>
YRS	Yale Romanic Studies
ZRP	<i>Zeitschrift für Romanische Philologie</i>

PRÓLOGO DEL AUTOR

Los objetivos generales de la presente historia de la literatura española han sido ya fijados de antemano por R. O. Jones en su advertencia preliminar; cada período literario impone, con todo, sus propios imperativos, y por ello serán de utilidad unas breves indicaciones en torno a la índole de este volumen.

Nuestra obra ha hecho mayor hincapié en las obras que cuentan con un valor literario mayor, pero también hemos hecho valer su importancia desde el punto de vista histórico como criterio conductor en nuestro estudio. De atender a sus valores estéticos, poca atención merecen, por ejemplo, las primeras producciones en prosa romance; pero, si se deseaba, en cambio, penetrar en el proceso de desarrollo de la prosa castellana, estas obras, compuestas con anterioridad a la subida al trono de Alfonso X, debían ser descritas y valoradas. Al final del Medioevo, por otra parte, se imponía obviamente una frontera, aunque fuera puramente arbitraria: las piezas dramáticas de Juan del Encina y Lucas Fernández, la versión impresa del *Amadís de Gaula* y las obras en prosa de los primeros humanistas caen por igual dentro de las áreas respectivas de la Edad Media y del Siglo de Oro, pero para evitar repeticiones inútiles las hemos omitido, ya que van incluidas en los dos volúmenes siguientes.

En ciertas partes de este libro me apoyo en mis propios ensayos anteriores o de próxima aparición. No he creído necesario llamar la atención del lector en tales casos, así como no he querido formular un reconocimiento explícito cuando asumo los resultados de las investigaciones de otros críticos, aunque sus

respectivas aportaciones van recogidas naturalmente en las notas adicionales o en el apartado correspondiente del elenco bibliográfico. He hecho notar, sin embargo, aquellos casos concretos en que me he valido de trabajos de aparición inmediata, cuya consulta me ha sido facilitada amablemente por sus autores.

En consonancia con el criterio establecido por el director al planear esta colección, la sección bibliográfica que acompaña al presente volumen recoge las ediciones de los textos principales que hemos tratado (cuando se alude a varias ediciones, se señala mediante asterisco * aquella de que nos servimos para nuestras citas) y los libros de investigación más importantes al respecto; los artículos y otros libros más monográficos se citan al pie de cada página en las notas correspondientes. Han de consultarse, por consiguiente, las notas y el índice bibliográfico como si de un conjunto sistemático se tratara. Las obras más recientes (incluyendo entre ellas las que están en prensa en el momento mismo en que mandamos nuestro libro a la imprenta) juegan un papel destacado al respecto, ya que no pueden encontrarse en otros repertorios bibliográficos. Hemos dado preferencia a la utilidad del lector sobre un puro interés de índole teórica: excluimos, así, sistemáticamente las traducciones modernas de las obras medievales, aunque se haga referencia, con todo, a algunas que contienen material crítico de valor. En el caso de que un artículo aparecido en una revista especializada se halle reimpresso en un libro, he recogido la versión más accesible al lector. Las siglas y abreviaturas de que hago uso corresponden por lo general a las de *The Year's Work in Modern Language Studies*, cuya bibliografía de carácter crítico constituye una guía esencial para la investigación en el mentado campo.

En las citas, acentos y puntuación sigo el procedimiento que se emplea modernamente (los especialistas en este campo advertirán, sin duda, que, cuando existe duda por lo que a la acentuación se refiere, he adoptado una posición neutral). La utilización de la *u* y de la *v*, de la *i* y de la *j*, caótica en la ortografía medieval española, ha sido ya regularizada; no ha

habido, con todo, ningún otro intento de modernizar la ortografía.

He recibido valiosa ayuda de buen número de eruditos que han leído y criticado los borradores del presente volumen, y cuya labor me ha librado de muchos errores, omisiones y dudas. Mrs. Margaret Chaplin, Mr. A. J. Foreman, el Dr. J. Gibbs, el Dr. R. Hitchcock y la Dra. Dorothy S. Severin leyeron uno o más de los capítulos de la obra; el profesor I. D. L. Michael, Mr. J. C. Musgrave y el Dr. R. M. Walker se tomaron la molestia de leerla por entero. Un reconocimiento aún mayor es el que debo al propio director de la presente serie, el profesor R. O. Jones, por su escrupulosa lectura de una penúltima redacción del libro y por sus valiosas sugerencias al respecto. Miss Kate Midgley y Mrs. Brenda Stroud convirtieron, finalmente, los originales en una copia nítida a disposición de los impresores. A todos ellos expreso mi agradecimiento por su ayuda.

A. D. D.

Westfield College, Londres
Febrero, 1971.

En esta traducción española, he puesto al día las notas bibliográficas, corregido las erratas de imprenta de la edición inglesa (y algunos errores míos) y, además, ampliado algunas secciones. Esta labor de corrección y ampliación debe mucho a la amabilidad de amigos y colegas —demasiado numerosos para mencionar sus nombres— que me señalaron los errores y las omisiones que encontraron en la primera edición. Reconozco mi agradecimiento especial al profesor Francisco Rico, a cuyo interés se debe esta edición española, y con quien he tenido discusiones sumamente útiles.

Sin duda extrañará que una historia de la literatura medieval española, y sobre todo una historia publicada en Barcelona, no atienda a la literatura catalana. La explicación está en

que otro tomo de la presente serie, el libro del profesor Arthur Terry, dedicará su primera mitad a la literatura medieval de Cataluña.

Finalmente, debo advertir a los lectores españoles que encontrarán en varios lugares de mi libro opiniones y teorías que se oponen a las de la tradición crítica española. Espero que aceptarán tal disensión como muestra del vivo interés que la literatura medieval española suscita en el extranjero, y sobre todo en los países de habla inglesa.

A. D. D.

Junio, 1972.

Capítulo 1

LA LÍRICA PRIMITIVA Y SU POSTERIDAD

1. LOS COMIENZOS DE ESPAÑA

Los orígenes más remotos de la literatura española, al igual que los de cualquier otra, nos son desconocidos en cuanto se remontan indudablemente a los comienzos del lenguaje y emociones humanas y de la organización social. El más antiguo poema en castellano hasta ahora conocido tiene menos de un milenio, y la más temprana pieza en prosa data menos de ocho siglos, pero, si nos detenemos a considerar las causas que engendraron una literatura española de personalidad bien definida, las hallamos dentro de los términos de los dos pasados milenios, y los ingredientes determinantes, desde este punto de vista, vendrían constituidos por tres sucesos históricos que afectaron la vida del imperio romano: la conquista de la península ibérica, en primer lugar, iniciada a fines del siglo III y llevada a término, en lo sustancial, hacia el año 19 a. C. (algunas áreas montañosas —nos referimos en especial al país vasco— la prolongaron bastante más); la conversión del imperio al cristianismo, en segundo lugar; por último, su demolición a causa de las invasiones. El primero de los eventos mentados trajo consigo el que todos los pueblos de la península, en su conjunto, hablasen una modalidad del latín, aunque la mayoría de sus habitantes utilizaran una forma simplificada de lenguaje popular. El segundo factor señalado hizo cristianos a quienes

ya eran de habla latina, y lenguaje y creencias relacionaron así los pueblos hispánicos con sus convecinos allende los Pirineos. El último suceso histórico aludido —las invasiones de los bárbaros— produjo divergencias en vez de analogías: a la ruptura de las fronteras del imperio sucedió la devastación de cada una de sus partes por las distintas naciones bárbaras; las comunicaciones y el comercio se cuartearon, y las distintas áreas, otrora unificadas, emprendieron por separado su propio impulso lingüístico-cultural y su senda peculiar hacia la institucionalización social. Las semejanzas europeas prevalecieron, con todo, sobre las diferencias nacionales, y los hombres cultos, poetas y prosistas, poseyeron una elevada conciencia de un pasado común.

Las primeras tribus germánicas en invadir la península —nos referimos a los suevos, alanos y vándalos, a comienzos del siglo v— vinieron guiadas por un impulso de destrucción y saqueo. Rápidamente, sin embargo, arribaron los visigodos, latinizados y creyentes en una cierta modalidad del cristianismo —el arrianismo— ya al cruzar los Pirineos. La influencia directa de los visigodos en España, tocante al lenguaje, es, por esto, exigua, y debilísimo su influjo en la literatura¹. España, a este respecto, presenta acentuadas diferencias con Francia, en donde los francos, conquistadores de la Galia, poseían por entonces una lengua, cultura y religión fuertemente germánicas. Desde mediados de la quinta centuria, los visigodos establecieron con rapidez un reino hispánico, si no política, socialmente estable, incentivo para el desarrollo cultural. Una de las figuras de más relieve en este período visigótico fue san Isidoro de Sevilla (m. 636), cuyas *Etimologiae* iban a ser por espacio de un milenio uno de los libros de mayor influencia en Europa. Utilizaba san Isidoro una variante del latín clásico, al igual que los escritores coetáneos de occidente; simultáneamente, empero, el

1. Muchos críticos españoles estimarían en mayor grado la contribución de los visigodos, especialmente en la épica (cf. pág. 67). Para la historia de este período, véase E. A. Thompson, *The Goths in Spain*, Oxford, 1969 [trad. esp., *Los godos en España*, Madrid, 1971].

latín vulgar, en manos del pueblo, se estaba convirtiendo en el español primitivo. Pudo muy bien suceder que, ya por los años de san Isidoro, tuviese lugar la composición en lenguaje popular de las primeras canciones amorosas; carecemos, sin embargo, de la evidencia necesaria a este respecto, ya que las primeras muestras textuales existentes remontan tan sólo a la dominación árabe.

En la Meca, ciudad de Arabia, en el año 610, una revelación impulsó a Mahoma a la fundación del Islam, la tercera gran fuerza religiosa monoteísta del área mediterránea, potente rival del judaísmo y el cristianismo. En un centenar de años, los ejércitos islámicos se enseñorearon de la mayor parte del Asia occidental, del norte de África y aun de parte de Europa. Destruyeron, en efecto, el reino visigodo en España y ocuparon la península, en su casi totalidad, con sorprendente rapidez: en el 711 los invasores cruzaron el estrecho de Gibraltar, y, ya por el 718, la península se hallaba bajo un dominio islámico perfectamente consolidado. En su mayor parte, las regiones de España permanecieron así por tres siglos; otras, por cinco; y las restantes, por ocho. Los invasores islámicos (bereberes en su mayoría más que árabes) promovieron una sociedad militarmente poderosa, de técnica avanzada, brillante cultura, bilingüe y tolerante. En ella no sólo convivieron, en relativa armonía, pueblos cristianos de habla hispánica (íbero-romano-visigodos) e islámicos de lengua árabe, sino que la situación fue incentivo para el establecimiento de nutridas y prósperas comunidades judías. El proselitismo agresivo por naturaleza del Islam se vio templado en España por el realismo económico (cristianos y judíos pagaban impuestos de los que estaban exentos los árabes) y en la medida en que los invasores árabes se amoldaron a su nuevo entorno. Fue en esta atmósfera en donde los judíos se vieron capaces de crear el núcleo más vigoroso de civilización hebrea medieval y en ella, por ejemplo, Maimónides, judío hispánico (1135-1204), elaboró una de las cumbres más excelsas del pensamiento teológico judaico, la *Guía de los perplejos*, que, no sin justicia, se ha comparado con

la *Summa theologiae*, de santo Tomás, en quien posiblemente influyó.

Al tiempo que esta compleja y brillante sociedad se desarrollaba en el seno de la España árabe, surgieron en el norte diminutos reinos cristianos que dieron comienzo, lenta e intermitentemente, a la Reconquista. En aquellas áreas escarpadas, apenas merecedoras de un serio esfuerzo de ocupación por parte de los invasores, astures y vascos se organizaron en bandas de saqueo, origen de los ejércitos de unos estados capaces de mantener así una independencia precaria. La batalla de Covadonga, según cuenta la tradición, inicia la Reconquista en el año mismo en que la ocupación había sido completada, y señala el nacimiento del reino de Asturias. La realidad de los hechos, no tan clara y dramática posiblemente, fue, sin embargo, un hecho indeclinable: hacia fines del siglo VIII gozaban ya de independencia los reinos de Asturias y Navarra, y con la «Marca Hispánica» del imperio franco, Carlomagno había logrado el control cristiano sobre Cataluña. El reino vasco de Navarra llevó una existencia marginal hasta 1512, fecha en que va a ser incorporado a una España cristiana finalmente unificada. Durante un corto período, posterior al año 1000, Navarra se enseñoreó del norte cristiano, pero, tras haberse consolidado como entidad específica, fue mínima la parte que tomó en la Reconquista.

El reino de Asturias constituyó, por su parte, un foco de desarrollo más importante, y, abriéndose paso hacia el sur, creó el reino de León que recabaría siempre el derecho de legítimo heredero de la España visigótica, al propio tiempo que emprendía la restauración cuidadosa de las instituciones políticas, jurídicas y eclesiásticas de los visigodos en la medida en que podía comprenderlas. Este reino arcaizante, pero de creciente expansión, controlaba dos áreas colaterales, que pasaron de un estado de autonomía dudosa a la independencia: Galicia al oeste, y Castilla en la frontera oriental. Ambas regiones se mantuvieron alternativamente unidas a León por las conquistas de ambiciosos monarcas, pero se separaron ante el deseo

de los reyes de repartir el reino entre sus herederos. La importancia clave de Galicia, desde el punto de vista político, viene dada por el hecho de que, a finales del siglo XI, en su frontera sur se constituyó el condado de Portugal, reino al cabo de medio siglo. El papel de Castilla fue más fundamental, tanto por su posición geográfica céntrica en el norte cristiano, como sobre todo por su vigoroso impulso de innovación, del que dio muestras no sólo en el derecho y lenguaje, sino también en política y técnicas guerreras. Castilla, supeditada en un principio a León, acabó por ser su equilibrado rival y, a veces, su domador. Cierta número de condados entre Cataluña y Navarra confluyeron políticamente, entre tanto, en el reino de Aragón. Al unirse Cataluña a Aragón, la península formaba, en su zona cristiana, un mosaico de seis estados cristianos: Portugal, Galicia, León, Castilla, Navarra y Aragón.

Con el avance de la Reconquista, los reinos cristianos albergaron en su seno creciente número de árabes, de judíos y de mozárabes hechos al dominio musulmán. La variedad étnica, característica de la España árabe, afectó, de este modo, los reinos del norte, en particular a los más activos en la Reconquista, es decir: Portugal, Castilla y Aragón.

2. LA CANCIÓN POPULAR

La convivencia de cristianos, árabes y judíos es para Américo Castro el factor decisivo en el desarrollo de la cultura hispánica. Este autor, en unión de otros, ha emprendido la comprensión de los rasgos peculiares de un buen número de obras literarias hispánicas medievales por los cauces de esta triple confluencia cultural (*mudejarismo*)². Tales opiniones,

2. Las opiniones de A. Castro, por primera vez establecidas de modo completo en *España en su historia* (1948) han sido desde entonces perfiladas en *La realidad histórica de España* y otras obras. Para un ataque global a las teorías de A. Castro, véase Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico*; cf., además, Eugenio Asensio, «Américo Castro historiador: reflexio-

a no dudarlos, son exageradas, pero a esta coexistencia o convivencia se debe, en efecto, la preservación de la lírica hispánica más antigua conocida.

Casi todas las sociedades crean canciones con una finalidad diversa, frecuentemente ritual, pero en las comunidades iletradas (como lo son todas en los estadios primitivos) la composición y transmisión de tales canciones sólo puede darse en forma oral, y, aun cuando existan miembros letrados en la sociedad, dichas creaciones tan sólo aparecen en forma escrita bajo el acicate de alguna razón práctica que incite a ello. Ésta es la razón por la que nos hallamos privados de toda evidencia inmediata respecto a los estadios primigenios de la canción hispánica y hemos de fiar, por fuerza, en el método comparativo: es decir, en la hipótesis de que las sociedades primitivas de otras partes del mundo puedan proporcionarnos, en lo que atañe a sus canciones, valiosas indicaciones extensibles a la naturaleza de su más temprano desarrollo hispánico, hoy por hoy irrecuperablemente perdido. Estas canciones pueden muy bien retrotraerse hasta la última etapa del paleolítico (30.000-15.000 a. C.) y ser contemporáneas de las pinturas rupestres, aunque se vieran, no obstante, precedidas por la aparición de la danza (hecho que, según veremos, puede sernos de importancia para la comprensión de las formas de la lírica popular hispánica). Las canciones más tempranas parecen responder a motivos rituales, la caza, fecundidad o despedida, por ejemplo, y se les confieren propiedades mágicas: tan sólo cuando se alcanza un estadio de agricultura estable se hacen frecuentes las composiciones amorosas³.

nes sobre *La realidad histórica de España*», *MLN*, LXXXI, 1966, págs. 595-637, y «La peculiaridad literaria de los conversos», *AEM*, IV, 1967, págs. 327-51.

3. Véase Bowra, *Primitive Song*, Londres, 1962.

3. LAS JARCHAS: NATURALEZA Y GÉNESIS

En época más tardía, tenemos ya datos primarios en que apoyarnos. Las muestras más remotas de la lírica provenzal, los poemas de Guillermo IX, duque de Aquitania y conde de Poitou (1071-1126), se sitúan en torno al 1100, mientras que las primeras piezas conservadas en galaico-portugués fueron compuestas, con toda probabilidad, en la última década del siglo XII. La fecha de aparición, por lo que a Castilla se refiere, es aún más tardía. Por largo tiempo se creyó que toda la lírica románica se originó a partir de la provenzal, teoría que se vendría abajo ante el descubrimiento por S. M. Stern, en 1948, de unos breves poemas escritos fragmentariamente en mozárabe, dialecto arcaico del español utilizado en las zonas de dominio islámico⁴. No debe sorprendernos el que los investigadores precedentes no percibieran la relevancia de este valioso material. La más antigua de estas composiciones, por ejemplo, transcrita del hebreo en caracteres latinos, no se reconoce a primera vista como un poema en lengua romance:

4. Stern, «Les vers finaux en espagnol dans les *muwaššah* hispano-hébraïques», *Al-An*, XIII, 1948, págs. 299-346. Los hallazgos de Stern y Emilio García Gómez, publicados en artículos, se hallan reunidos en *Les chansons* y *Las jarchas romances* respectivamente. Véase, además, Dámaso Alonso, «Cancioncillas "de amigo" mozárabes. Primavera temprana de la lírica euroca», *RFE*, XXXIII, 1949, págs. 297-349; R. Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes (Continuadores de una lírica latina vulgar)» *BRAE*, XXXI, 1951, págs. 187-270 (reimpreso en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Austral, Madrid, 1956); Leo Spitzer, «The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories», *CL*, IV, 1952, págs. 1-22 (traducido en *Lingüística e historia literaria*, 2.ª ed., Madrid, 1961); G. E. von Grunebaum, «"Lírica románica" before the Arab Conquest», *Al-An*, XXI, 1956, págs. 403-5; y finalmente Francisco Cantera, *La canción mozárabe*, Santander, 1957. Para las relaciones de tipo literario que nos presentan las jarchas, véase también Margit Frenk Alatorre, «Jarñas mozárabes y estribillos franceses», *NRFH*, VI, 1952, págs. 281-4; I.-M. Cluzel, «Les jarñas et l'"amour courtois"», *CN*, XX, 1960, págs. 233-50; véase, además, James T. Monroe, «The Muwashshahât», *Collected Studies in Honour of Américo Castro's 80th Year*, Oxford, 1965, págs. 335-71; y Vincent Cantarino, «Lyrical Traditions in Andalusian Muwashshahas», *CL*, XXI, 1969, páginas 213-31.

tnt'm'ry tnt 'm'ry ḥbyb tnt 'm'ry
 'nfrmyrwn wlywš gydš [?] ydwlñ tn m'ly

Es tan sólo mediante la inserción de vocales (cuya omisión es normal en hebreo y árabe) cuando todas las palabras, si exceptuamos dos de ellas, nos son claramente reconocibles como hispánicas:

Tant' amare, tant' amare,
 habib, tant' amare,
 enfermiron welyos nidioš
 e dolen tan male⁵.

Las cuatro líneas que acabamos de transcribir finalizan un panegírico dedicado por Yosef el Escriba a dos hermanos suyos; ahora bien, supuesto que uno de ellos murió en el 1042 y en cuanto las normas de la poesía hebrea de este tiempo no permiten dirigir panegíricos a difuntos, el poema de Yosef el Escriba no podría ser posterior al 1042. Si los versos mozárabes no son obra del citado autor hebreo, sino un fragmento popular del que echó mano (probabilidad que es muy verosímil, según veremos), es muy posible que su composición no sea posterior en mucho al año 1000 y aun pudiera ser anterior.

El panegírico al que se encuentra unido el fragmento romance es una «moaxaja» (*muwaššaha*), especie de composición poética hispano-árabe utilizada asimismo por los poetas hebreos españoles (la poesía hebrea, en la España medieval, se inspiró, en efecto, en la técnica árabe). La moaxaja, en general, consta de cinco estrofas, de dos partes cada una; la primera de ellas tiene rima propia; la segunda parte es común a todas

5. *Nidioš*, «sanos», lectura sugerida por Rafael Lapesa de este oscuro término. (Los textos de las jarchas, en especial los que han sido conservados en escritura arábiga, ofrecen grandes dificultades —véase el artículo de Richard Hitchcock, *BHS*, en prensa—; los que aquí recogemos constituyen a veces meras tentativas de reconstrucción, discutibles por otra parte.) *Habib*, «amante» en árabe, era utilizado asimismo en los poemas amorosos castellanos y hebreos de esta misma región. Esta jarcha es la núm. 18 de Stern, *Les chansons*, y en el apéndice de García Gómez, *Las jarchas*.

las estrofas y, a veces, también encabeza el poema. Su estructura métrica típica podría muy bien ser ésta: (AA)BBBAA CCCAA DDDAA EEEAA FFFAA.

Las moaxajas están compuestas en árabe o hebreo clásicos, a excepción de los versos de rima común (AA) que finalizan el poema y que se conocen con el nombre de «jarchas», escritos en lengua vulgar, ya sea árabe o romance. Aquí es donde se hallan, en otras palabras, estas composiciones o fragmentos hispánicos, sobre cuya existencia y relevancia llamó la atención el descubrimiento de Stern. Hay otra forma estrófica, métricamente muy relacionada con la moaxaja, el «zéjel», que, aparte de comenzar siempre con versos de rima común, comporta una diferencia de tipo lingüístico de importancia, con respecto a aquélla. El zéjel hispano-árabe, en efecto, se nos presenta siempre escrito en árabe vulgar, no clásico, y nunca lleva jarchas romances, a pesar de que incorpore aisladamente palabras del dialecto mozárabe (rasgo este último peculiar del árabe vulgar de la península). Ambas formas poéticas, moaxaja y zéjel, difieren radicalmente de la «qaşida», la estrofa por antonomasia de la poesía árabe. Así, mientras ésta admite tan sólo versos monorrimos en consonante, no agrupados en estrofas, el zéjel y la moaxaja, de configuración estrófica, según hemos visto, acogen distintas rimas, sin excluir las asonantes. Ambas modalidades se desarrollaron en España y han quedado relegadas al fracaso las tentativas por encontrarles, de modo convincente, raigambre ancestral entre la poesía árabe fuera de la península. Al contrario, los rasgos que las individualizan tan señaladamente frente a la qaşida son compartidos por la lírica popular de otras áreas de la península y de gran parte de Europa. Contamos, pues, con una firme base en que apoyar la creencia de que zéjel y moaxaja constituyen un fenómeno de adopción por parte del árabe (y a partir de él, por el hebreo) de una extendida forma poética popular europea.

Esta creencia se encuentra fuertemente avalada por el testimonio de varios historiadores árabes y por el análisis del contorno social de la época. Un tal Muqaddam (o Muhammad)

—nos cuentan dos historiadores literarios del siglo XII—, poeta que recogía versos del pueblo y construía sus poemas sobre ellos, inventó la moaxaja hacia el año 900. Los poetas árabes (e incluso los hebreos, más tarde) tomarían así como punto de partida las jarchas, utilizándolas de base para construir métricamente sus propias moaxajas. Un cierto número de jarchas, por ejemplo, es utilizado por dos poetas diferentes, en versiones con ligeras variantes casi siempre, lo que nos sugiere de nuevo la idea de préstamo de una tradición popular. Ambos autores, en efecto, se hallan en desacuerdo ante el contenido de una jarcha:

Vay-se meu corazón de mib,
 ¡Ya Rabb, si me tornarád! (*Rabb*: señor)
 ¡Tan mal me dóled li-l-habib! (*li*: para)
 Enfermo yed: ¿cuánd sanarád? (*yed*: es)
 (Stern 9; GG ap. 9)

Uno de los poetas hebreos que se sirve de esta jarcha cree que el último verso se refiere al corazón de la enamorada; el otro, en cambio, lo supone referido al amante⁶.

Pertenecen casi todas las jarchas a un género de poesía de amor femenino: expresan el anhelo de una doncella en la ausencia de su amante, el dolor de su partida o infidelidad, o —menos frecuentemente— el júbilo ante su presencia. Ninguna de las moaxajas conservadas, pese a que las emociones expresadas en las jarchas sean femeninas, constituye un poema amoroso dirigido a un hombre por una mujer, y pocos de estos poemas expresan un amor hacia el otro sexo. Se trata, la mayoría de las veces, de panegíricos o poemas de otra índole dirigidos a un protector, o bien expresan, en algunos casos, un eros homosexual. Viene a ser así la jarcha una especie de símil prolon-

6. Estos dos poetas son Yehuda Haleví (h. 1080-después de 1145) y Todros Abulafia (1247-h. 1300). Sus interpretaciones aparecen bastante claras por los versos que constituyen la transición entre la parte principal de la moaxaja y la jarcha. Para un enfoque diferente de esta cuestión, cf. Dronke, *Medieval Latin*, I, págs. 31-2.

gado: el poeta sin la protección de su dueño es como una doncella privada de su amante y, cuando esta analogía logra establecerse en los versos de transición de la última estrofa, deja paso a la canción de la muchacha, auténtico clímax emocional de todo el poema. Las transiciones a las jarchas son toscas en los poetas menos hábiles; todos reconocen, en cambio, que estas canciones constituyen el final apropiado para la moaxaja.

En contados casos compone el poeta su propia jarcha, ajustándola a la ocasión del poema: constituye, así, una sorpresa encontrar, al final de una moaxaja de Yehuda Haleví escrita con ocasión de la visita de un superior de las comunidades judías españolas, una jarcha tan apropiada como ésta:

Des cand meu Cidiello vénid
 —¡tan bona l-bišara!— (*bišara*: noticias)
 como rayo de sol éxid (*éxid*: sale)
 en Wad al-hašara. (*Guadalajara*)

(Stern 3; GG ap. 3)

Pero la habitual discrepancia temática entre moaxaja y jarcha viene a sugerirnos el hecho de que poetas árabes y hebreos se apoyan en una tradición consolidada de la canción popular. Es posible, naturalmente, que un poeta hábil compusiese su propia jarcha, toda vez que se había generalizado la utilización de poemas o fragmentos populares, pero a duras penas podemos definir en casos concretos si lo hizo así o no. Ni todavía podemos precisar, en resumidas cuentas, en qué grado contribuyeron los poetas cultos a la reelaboración de la tradición popular galaico-portuguesa de las *cantigas de amigo*. La dificultad, sin embargo, carece de importancia en un sentido, puesto que, si un poeta culto es capaz de componer al modo tradicional, forma parte él mismo de la tradición.

Nos hallamos ahora frente al problema de mayor alcance: ¿qué ha de entenderse por tradición popular? En un extremo se alza la opinión de los románticos del siglo XIX —la lírica

y la épica, afirmaban, son un «producto del pueblo»—, enfrente, se sitúa la teoría opuesta de que toda la llamada lírica popular se debe a poetas cultos. La opinión más probable—aunque sea imposible la certidumbre— sostiene que, en un primer estadio, gente del pueblo, dotada de un talento especial, compuso canciones líricas y narrativas; surgieron más tarde poetas cultos creadores de una poesía más elaborada y compleja, y poesía culta y poesía popular se influyeron mutuamente, a base de la incorporación de elementos cultos por la tradición popular y de la adopción por parte de los escritores cultos de técnicas narrativas y materiales populares (algunos de los resultados los veremos en el capítulo 3). Hubo poetas cultos que fueron simultáneamente populares, ya que compusieron canciones que no diferenciamos de las debidas a la tradición; por otro lado, desde el momento en que una canción, sea cual fuere su origen, entró en el acervo popular, fue aceptada por ejecutores y auditorio y transmitida al modo tradicional⁷.

Es precisamente, en la transmisión de estas canciones, no en su composición, donde el pueblo juega un destacado papel. En su *Poesía juglaresca y juglares*, Menéndez Pidal esbozó un vivaz cuadro de los juglares y de sus métodos de ejecución, contribuyendo así al desarrollo de su teoría de que la poesía tradicional vive en variantes y refundiciones. Una de las más altas contribuciones de este crítico al estudio de la literatura medieval se halla en el reemplazo del concepto de poesía popular por el de poesía tradicional. Hemos de tener presente, con todo, el hecho (que frecuentemente pasa por alto Menéndez Pidal) del origen culto de gran parte de la poesía tradicional y ahora quizá sea el momento más oportuno para quebrar

7. La realidad, en efecto, es más compleja de lo que aquí afirmamos, desde el momento en que tomamos en cuenta la presencia ininterrumpida y floreciente de una literatura latina en la Europa medieval que precede no solamente a las literaturas cultas vernáculas, sino incluso a la poesía popular tradicional. Creo, sin embargo, que la hipótesis que ahora sentamos se halla muy próxima de la realidad medieval hispánica.

la rigidez de las categorías (ampliamente aceptadas) que elaboraron los medievalistas del siglo pasado: es imposible, en efecto, trazar límites rigurosos entre poesía culta y popular, transmisión oral y culta, poesía amorosa sagrada y profana, vida eclesiástica y secular, realidad y ficción. Este factor de complejidad nos saldrá al paso por doquier en toda la literatura medieval.

La consideración del entorno social de las jarchas nos corrobora en la opinión de que las canciones amorosas en lengua romance precedieron y originaron además formas típicas de la poesía árabe, como la moaxaja y el zéjel. Los ejércitos islámicos invasores llevaron consigo muy pocas mujeres, con el resultado inmediato de que surgieran rápidamente familias mixtas de padre árabe y madre hispano-romana. Para los hijos de tales matrimonios bilingües sería cosa natural considerar el dialecto romance como lengua familiar y el árabe como el idioma oficial y de la vida comercial. El romance, idioma materno, sería en tales circunstancias el vehículo de la vida sentimental, y las canciones de amor femeninas en dicha lengua serían naturalmente conocidas y aceptadas en gran parte por la comunidad árabe. Algunos de los términos técnicos relativos a las partes de la moaxaja guardan estrecha relación en forma o significado, cuando no en ambos aspectos, con los vocablos españoles para las partes de un poema. Incluso Muqaddam ibn Mu'āfā, proclamado por un escritor árabe como inventor de la moaxaja, pudo muy bien ser un mozárabe (i. e., de origen cristiano), aunque de habla árabe⁸. De ser esto así, es obvio que las formas típicas poéticas hispano-arábicas (y por consiguiente las hispano-hebraicas) tienen su origen en la heterogeneidad social y lingüística de la comunidad andaluza.

Las jarchas, como hemos visto, constituyen, pues, el clímax lírico de las moaxajas que se construyen sobre ellas, e incluso las tres que hemos citado anteriormente pudieron ha-

8. Brian Dutton, «Some New Evidence for the Romance Origins of the *Muwashshahas*», *BHS*, XLII, 1965, págs. 73-81.

ber sido alguna vez poemas independientes, junto a otras pocas que muestran autonomía poética completa.

En otros casos, la inconsistencia es tal, que parece lógico pensar en fragmentos de un poema más largo.

¡Que tuelle me ma alma!

¡Que quita me [? o quiere] ma alma!

(GG 16)

Como si filyolo alyeno,
non más adormes a meu seno⁹.

(Stern 7; GG 18)

Esto puede aclararnos por qué la estructura de las jarchas presenta a menudo tan acusada semejanza con los estribillos de poemas tradicionales de toda la península¹⁰. La moaxaja, como parece lógico, reproduce la forma de estrofa y glosa, característica de la primitiva canción amorosa hispánica, y asume con la jarcha el punto emocional más alto y poéticamente más intenso¹¹. Cuanto venimos diciendo nos iluminará la estructura interna de las jarchas, caracterizada por la ausencia casi total de localización concreta que las enmarque. La mayor parte de las jarchas no nos muestran una inmediatez tan conmovedora como en este caso:

¡Ya corazoni, que queres bon amar!

¡A liyorar

laita-ni oviese welyos de mar! (Laita-ni: Ojalá que)

(GG 29)

9. La presente jarcha se encuentra utilizada por tres poetas, uno árabe y dos hebreos.

10. Cf. García Gómez, *Las jarchas*, para mayores detalles al respecto.

11. Un problema surgido a raíz del descubrimiento de las jarchas lo constituye el referente a la prioridad cronológica entre la moaxaja y el zéjel. ¿Compusieron, en efecto, los poetas árabes en su lengua vulgar algo equivalente a estas canciones amorosas hispánicas, que perfeccionaron más tarde para convertirlo en un género árabe clásico que, dejando intacta su forma métrica, incorporase algún fragmento de la canción hispánica? ¿O apareció más bien primero la moaxaja, siendo posterior la extensión del lenguaje popular (antes confinado a las jarchas) al zéjel en toda su amplitud? La segunda hipótesis parece más probable, pero es imposible llegar a una solución definitiva.

Sorprendentemente contienen pocas referencias a casas, vestidos o elementos de escenario natural, y casi todos los objetos aludidos son símiles o metáforas. Abundan, en cambio, referencias al corazón de la amante o a las penas de amor. Uno de los sensacionales resultados de esta subjetivización puede observarse en el uso que hacen las jarchas de una especie casi universal de poema amoroso, las canciones en torno a la aurora, con sus dos variedades: el «alba», en la que los amantes que han pasado la noche juntos se ven obligados a partir al romper el día, y la «alborada», en la que los amantes se encuentran gozosamente al amanecer, formas que cuentan con representaciones en muchas lenguas. La alborada abunda en el corpus cancioneril galaico-portugués, y el castellano nos ofrece ambas modalidades, pero en las cuatro jarchas con referencia a la aurora, no se trata de auténticas canciones de este tipo, sino de poemas en los que la aurora se ha convertido metafóricamente en el amante¹². Ahora bien, este uso metafórico supone una previa tradición de alboradas (no de albas, ya que la evocación temporal es favorable al amor en todos los casos) y pone de relieve en las jarchas la subordinación de los elementos descriptivos externos a la introspección.

A causa de su extremo subjetivismo y de su escasez¹³, las jarchas no abarcan todos los tipos de canciones amorosas, ni la variedad de temas que por doquier nos ofrece la lírica medieval hispánica. Incluyen, no obstante, suficientes tipos y

12. En un caso (Stern, pág. 28; García Gómez, pág. 7) es posible que exista una genuina situación de albada. Para las canciones de aurora en general véase *Eos. An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, ed. Arthur T. Hatto, La Haya, 1965; el capítulo dedicado a la península ibérica se debe a S. M. Stern y E. M. Wilson.

13. Se han descubierto unas cincuenta jarchas en las que predominan palabras españolas; algunas de ellas, con todo, son demasiado fragmentarias para estudiarlas fructíferamente. La mayor parte de estas piezas contiene vocablos árabes o hebreos; algunas jarchas en árabe vulgar incluyen sólo pocos términos en español. Esta especie de amalgama lingüística fue típica al parecer del habla popular andaluza; cabría con todo ir más lejos, afirmando que la distinción entre las jarchas españolas y las compuestas en árabe vulgar carece de fundamento real.

asuntos como para no dejarnos en la duda de que (a pesar de algunos temas peculiares de la sociedad hispano-arábiga, tal la presencia del *raqibe*, o guardián) forman parte de idéntica tradición. Las jarchas que anteriormente hemos examinado apoyan esta postura. Tres ejemplos nos arrojarán una mayor claridad sobre el caso. La convivencia de motivos religiosos y amor sexual, como en

Vénid la Pasca, ay, aun sin elle,
lazzando [?] meu corazón por elle.
(Stern 5; GG 12)

la encontramos de nuevo en las canciones amorosas de peregrino en Galicia y en cierto número de villancicos en Castilla (cf. pág. 49). Esta fusión adopta aquí la forma de la Pascua como ocasión para una canción amorosa de primavera, y ésta constituye a su vez una parte continuadora de la tradición. El factor sensual, escaso en las jarchas lo mismo que generalmente en la lírica tradicional, se presenta aquí a menudo como ocurre en este poemita:

¡Non me mordas, ya habibi! ¡La,
no quero daniyoso!
Al-gilala rajisa. ¡Basta! (mi corpiño es frágil)
A toto me rifyuso.

(GG 22)¹⁴

El tema más digno de consideración de todos es el desvelo que forma parte de los sufrimientos de la amante:

No se quedó ni me quiéred garire (garire: hablar)
kelma.
No sey con seno mašuto dormire
mamma.

(GG 15)¹⁵

14. En otra versión de esta jarcha (al igual que ésta empleada por un poeta árabe) se lee *tanqas*, «toques», en vez de *mordas*, «muerdas».

15. El verso tercero de esta jarcha es sumamente difícil de descifrar.

Este asunto se halla, asimismo, en una *cantiga de amigo* galai-co-portuguesa y en un villancico de Castilla, de los que otras versiones son usadas en poemas cultos de los siglos xv y xvi.

Las semejanzas de contenido y forma entre las jarchas y la poesía amorosa de otras áreas peninsulares cabe ampliarlas, en cierto modo, a las de la poesía amorosa hispánica y de otras partes de la Europa medieval, e incluso de otros continentes. Hay, en efecto, dos razones para ello: cualquier grupo de composiciones de amor heterosexual presenta inevitablemente semejanzas con cualquier otro, por la simple coincidencia de unas mismas emociones básicas subyacentes; por otra parte, hay fundamento para creer que la Europa sudoccidental contaba en la Edad Media con una tradición de canciones populares amorosas, nacidas en iguales condiciones sociales y culturales. En esto, no en la influencia de un grupo de lírica sobre otro, encuentran explicación adecuada tan notables paralelismos como los que se dan entre las jarchas y la lírica popular del norte de Francia. Se dan influencias directas, naturalmente, pero en la poesía amorosa culta, no en la tradición popular. Y ahora, precisamente, tenemos que volver la atención hacia una de estas influencias de la mayor importancia.

4. LÍRICA GALAICO-PORTUGUESA

Aunque la poesía amorosa provenzal del siglo xii no puede ya considerarse como la fuente de la que deriva la restante lírica romance, su influencia en la poesía amorosa culta de los restantes países es fundamental. Es imprescindible, pues, tenerla en cuenta para la comprensión de la historia de la lírica europea y no olvidar, por ejemplo, que los más tempranos

En su hipotética reconstrucción García Gómez prefiere la lectura de *mašuto*, «abrasado»; sugiere, no obstante, como posible variante el término *exuto*, «seco». Sobre el tema véase Bruce W. Wardropper, «La más bella niña», SP, LXIII, 1966, págs. 661-76.

poemas escritos por autores catalanes lo fueron en provenzal (relaciones de todo tipo, políticas, económicas, eclesiásticas y lingüísticas fueron muy estrechas entre Cataluña y Provenza). Cuando, más adelante, los poetas catalanes comenzaron a componer en su propia lengua, continuaron por algún tiempo basándose en modelos provenzales. Hubo, asimismo, en Galicia, una floración poética de fondo provenzal, aunque, en el presente caso, los eslabones con Provenza no eran lo suficientemente fuertes como para impulsar a los poetas locales a escribir en otra lengua.

La afluencia de peregrinos a Santiago de Compostela fue la razón fundamental que explica la poderosa impronta provenzal en el desarrollo de la rica y peculiar cultura galaica y de su gozosa expresión literaria. El sepulcro que se reputó de Santiago, descubierto en el siglo IX, pronto llegó a ser el centro de un culto que tuvo no sólo la importancia económica de cualquier culto sepulcral en la Edad Media, sino además gran relevancia política y aun militar. Santiago, santo patrón de España, llegó a ser un acicate de energías en la Reconquista de los territorios ocupados por los árabes, y el poder de sus obispos creció hasta tal punto que sus pretensiones por elevar su sede a arzobispado se vieron cumplidas poco antes de la primera floración de la lírica galaica. La ruta de Santiago, partiendo del sur de Francia, cruzaba los Pirineos a través de Navarra, Castilla y León, antes de entrar en Galicia. No todos los peregrinos (incluidos los poetas y juglares que a ellos se sumaban) eran franceses o provenzales, aunque sí muchos y a este hecho, junto con el del origen del punto de partida de la ruta y de los establecimientos comerciales en ciudades al paso, se le debe la denominación de «camino francés» con que se la conoce todavía.

La lírica profana galaico-portuguesa (hay también composiciones religiosas) puede dividirse en tres categorías. Dos de ellas —las *cantigas de amor* y *d'escarnho*— son de evidente inspiración provenzal, mientras que la tercera —las *cantigas de amigo*— es deudora, en algo, a la técnica occitana. Esta

división se basa en un tratado de retórica contenido en uno de los tres grandes *cancioneiros*, antologías que nos han legado las composiciones. Por sernos conocida exclusivamente la obra de los poetas galaico-portugueses (si exceptuamos la producción de Martin Codax y las composiciones religiosas de Alfonso X), por medio de los *cancioneiros*, comenzaremos por considerar estos vehículos de transmisión literaria.

El poeta más antiguo, que sepamos, es João Soares de Paiva (nacido en 1141), y el último que nos consta como auténtico poeta galaico-portugués es Pedro, conde de Barcelos (m. 1354). Los *cancioneiros*, no obstante, datan del siglo xv, tras un largo lapso temporal que nos enfrenta con ciertas sospechas sobre la fiabilidad de los textos transmitidos. Hipotéticas colecciones de la obra de poetas aislados pudieron ser, verosímelmente, el punto de origen para colecciones más amplias elaboradas en la corte castellana de Alfonso X, pues los tres manuscritos de *cancioneiros* hoy existentes derivan, en último término, de las compilaciones alfonsíes. Nos hallamos, pues, a una considerable distancia de las primitivas colecciones individuales (únicas en poseer alguna autenticidad), pero que, salvo una, permanecen hoy por hoy perdidas, además de lo cual, algún material que hasta ahora pasaba por auténtico puede considerarse como interpolación del siglo xv. Así, por ejemplo, sucede con la estrofa:

Na serra de Sintra
a par desta terra,
vi uma serrana
que braamava guerra,

que se había aceptado por muestra única de la poesía de serranas (rudas montañesas) anterior al *Libro de Buen Amor* del siglo xiv, y por tanto era una iluminadora referencia sobre la tradición peninsular de tales poemas. Hoy, en cambio, nos parece que data del siglo xv tan sólo, y que sufrió el influjo de

las serranillas del *Libro de Buen Amor* (cf. más adelante, páginas 196-197)¹⁶.

El único manuscrito que poseemos dedicado por entero a un solo poeta (nos referimos al códice de poemas de Martin Codax) ofrece gran interés (aparte de su condición de único superviviente) por contener no sólo los textos del poeta vigués, sino también su música, informándonos así acerca del modo en que eran ejecutados los poemas de amor medievales en Galicia. En los tres *cancioneiros* que han llegado hasta nosotros hay en cada uno un rasgo que llama poderosamente la atención: el *Cancioneiro de Ajuda* encierra miniaturas de los poetas (cuya autenticidad, sin embargo, hay que poner en duda); el *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (perteneciente en la actualidad a la Biblioteca Nacional de Lisboa, por donde se conoce también con el nombre de *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*) contiene un tratado teórico, al que ya hemos aludido; el *Cancioneiro da Vaticana*, por último, cautiva la sensibilidad moderna por su rico acervo de las semi-tradicionales *cantigas de amigo*.

Esta última clase de composiciones expresan el amor femenino; las *cantigas de amor*, a su vez, las emociones del amante. La diferencia entre ambas, desde el punto de vista técnico, señala el aludido tratado de *Colocci-Brancuti*, consiste en que sólo la mujer habla, o lo hace la primera, en las *cantigas de amigo*; en las *cantigas de amor*, en cambio, el hombre figura como único o primer personaje. Esta división, naturalmente arbitraria, puede, en algunos casos, conducirnos a error: un poema, por ejemplo, cuyo núcleo sea la expresión del amor femenino al estilo tradicional puede iniciarse con expresiones en boca del amante, y, a la inversa, cuando se expresa la actitud cortesana de la poesía amorosa masculina, la pieza puede estar, toda ella, en labios de una mujer, portavoz en este caso de los

16. Giuseppe Tavani, *Poesía del duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Officina Romanica, 12, Roma, 1969; Luciana Stegagno Picchio, «Per una storia della serrana peninsulare: la serrana di Sintra», CN, XXVI, 1966, págs. 105-28; *O Cancioneiro de Martin Codax*, ed. C. F. de Cunha, Río de Janeiro, 1956.

sentimientos de un hombre. La existencia de áreas fronterizas entre ambas clases es inevitable, pero la gran mayoría de poemas entran en una de las dos categorías, y no se da aquí una suerte de continuidad que imposibilite los intentos de clasificación literaria, como ocurre en otros casos¹⁷.

Las *cantigas de amor* son, en un sentido amplio, composiciones de amor cortés. El término, con todo, es discutible, dada la reacción violenta contra las primeras tentativas de su definición. Los poemas trovadorescos provenzales definen un complejo de actitudes, pero todas ellas tienen lo suficiente en común como para vertebrarse en un conjunto de rasgos bien definidos. Al tiempo de coleccionarse más tarde estos poemas en antologías, se les incorporaron biografías de los autores que, sin embargo, no se elaboraron sobre la evidencia de los hechos externos, sino que más bien se crearon a base de la información colegida de los poemas mismos. Este proceso trajo aparejados extraños efectos, a la vez, sobre lo que se narraba de la vida de los poetas (la historia de la pasión amorosa del conocido Jaufré Rudel hacia la condesa de Trípoli y su viaje fatal por mar, por ejemplo) y sobre la impresión dada acerca de las actitudes amorosas de los poetas. Una tercera etapa en la formulación del concepto provenzal del amor viene constituida por Andreas Capellanus en su tratado *De amore* (o *De arte honeste amandi*), de fines del siglo XII, obra que, escrita en el norte de Francia, quiso ser un manual de amor cortés, con un apartado final en que se censuraba al amor como locura pecaminosa. Aunque el autor se apoya en escritos provenzales, da entrada a sus puntos de vista personales, e insiste, en particular, en que el matrimonio no puede ser el objetivo del amante cortesano: crea así la distinción entre el *amor purus* (amor no consumado, aunque cualquier grado de intimidad física que no llegue al trato sexual es no sólo permisible, sino

17. W. J. Entwistle, «From *Cantigas de amigo* to *Cantigas de amor*», RLC, XVIII, 1938, págs. 137-52; M. Rodrigues Lapa, *Lições*. Para un enfoque opuesto de la cuestión véase C. P. Bagley, «*Cantigas de amigo* and *Cantigas de amor*», BHS, XLIII, 1966, págs. 241-52.

aconsejable incluso) y el *amor mixtus* (el *amor purus* cuando lleva a la cópula). Si, desde un primer momento, se intenta la consumación y llega a realizarse, el amor verdadero, afirma Andreas, se halla ausente¹⁸.

El tratado *De amore* de Andreas Capellanus no traza obviamente un cuadro auténtico de las actitudes amorosas de los trovadores provenzales; las interpretaciones del amor cortés basadas en dicho libro han cedido ante la necesidad de volver a los trovadores mismos como base más segura. En concomitancia con este fenómeno, se ha producido el descubrimiento de factores cortesanos en poemas, remotos en tiempo, espacio y contorno social¹⁹. Quedémonos, sin embargo, con dos sugerencias. Aunque, en primer término, se hallen rasgos aislados de amor cortés en muchas literaturas, no los encontramos reunidos de consuno hasta que llegamos a la literatura provenzal del siglo XII, y es a partir de entonces cuando aparecen todos ellos reunidos en muchas obras cuyos autores poseían clara conciencia de hallarse inmersos en una tradición que podemos llamar cortesana. Aunque la concepción del amor, por último, que nos ofrece Andreas Capellanus difiera de la de los trovadores, su tratado *De amore* nos es útil, no obstante, porque se leyó y tradujo por más de tres siglos y su influencia en la literatura medieval tardía, en España como en otras partes, es considerable²⁰.

18. *De amore libri tres* (con traducción fragmentaria al catalán medieval), ed. Amadeu Pagès, Castelló de la Plana, 1930; y la edición inglesa en traducción de J. J. Parry: *The Art of Courtly Love*, Nueva York, 1941.

19. Para la interpretación anterior véase C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936; así como A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, Nueva York, 1947. Esta interpretación es rebatida por Dronke en su *Medieval Latin*, I, y por Moshé Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, París, 1964. Otros estudios de importancia al respecto son los siguientes: D. R. Sutherland, «The Language of the Troubadours and the Problem of Origins», *FS*, X, 1956, págs. 199-215; Maurice Valency, *In Praise of Love. An introduction to the love-poetry of the Renaissance*, Nueva York, 1958; Kenelm Foster, *Courtly Love and Christianity*, Aquinas Paper, 39, Londres, 1963; y, por último, *The Meaning of Courtly Love*, ed. F. X. Newman, Albany, N. Y., 1968.

20. A. D. Deyermond, «The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of *La Celestina*», *N*, XLV, 1961, págs. 218-21.

El análisis de las obras medievales hispánicas nos revela varios rasgos salientes del amor cortés. En primer lugar, el amor es, naturalmente, cortés, exigiendo cierto grado de nobleza, en el hombre y la mujer, en linaje y en conducta; el amante posee un complejo de cualidades admirables, o, al menos, piensa que tiene que poseerlas. La fuerza del amor, en segundo lugar, no sólo presenta a la amada como admirable sino que engendra a su vez virtud en el amante. Como tercer rasgo, señalaremos que aun cuando no se excluya el matrimonio, no se alude frecuentemente a él, sin que esto quiera significar que el amor es siempre adúltero. De otra parte, el objetivo del amante va encaminado, con frecuencia, a lograr el trato sexual dentro o fuera del matrimonio. El amor cortés (quinto distintivo) es un amor frustrado, sea por la imposibilidad de la consumación (lo que ocurre, con llamativa frecuencia, por la influencia del libro de Andreas Capellanus tal vez; si bien la prescripción de la intimidad física que llega casi al punto del trato, encuentra poco apoyo en la literatura hispánica), sea porque el desastre sigue inmediatamente a la consumación. En sexto lugar, el amor cortés es trágico y no cómico, a causa de ese sino fatal y también de las teorías médicas en boga²¹, aunque, huelga decirlo, abunde el tratamiento cómico de asuntos sexuales en la literatura medieval española. Se da con frecuencia (séptima de las características señaladas) una transposición al amor sexual de las emociones y de la imagería religiosa. Como octavo rasgo, el amante reconoce, muy sinceramente, su inferioridad con respecto a su dama, al margen de que sea objetivamente inferior. La pasión del amante puede ser plenamente correspondida por su dama: la *belle dame sans merci* se da, en efecto, en la literatura medieval, pero con relativa escasez. Por último, los amantes tratan, por lo general, de encubrir el secreto de su amor²². Cuando demos en una obra medieval his-

21. J. Livingston Lowes, «The Lover's Malady of Hereos», *MP*, XI, 1913-1914, págs. 491-546; *La comedia Thebaida* en edición de G. D. Trotter y Keith Whinnom, Tamesis, Londres, 1969, pág. xxxvi.

22. Varias tentativas, ninguna con éxito, sin embargo, se han hecho de

pánica con todos o la mayoría de estos rasgos señalados, podemos caracterizarla sin error como cortesana. Si proyectamos estos rasgos, por ejemplo, sobre las *cantigas de amor*, se nos presentan como poemas de esta índole.

Pero con ellas no estamos tampoco frente a meras réplicas de canciones de amor provenzales. Los poetas galaicos, a pesar de echar mano, en lo sustancial, de las mismas formas métricas de los trovadores provenzales, dan menos importancia al virtuosismo técnico y a la complejidad formal; es más, componen a veces *cantigas de amor* contaminadas por la fórmula paralelística de las *cantigas de amigo*, y, en su aspecto formal, estos poemas constituyen versiones simplificadas de sus paradigmas provenzales. Su contenido, en cambio, es mucho más abstracto que el de sus modelos, con descripciones más exiguas de la dama, y con una sensualidad mucho más escasa. Por el contrario, la actitud cortesana fundamental permanece en ellos²³. Una bella y típica muestra de esto la constituye un poema del rey Dionís:

Senhor, que de grad'oj' eu querria,
 se a Deus e a vos prouguesse,
 que hu vos estades estevesse
 con vosqu'e por esto me terria
 por tan ben andante
 que por rey, nen iffante
 des ali adiante
 non me cambharia [...] ²⁴

explicar los orígenes del amor cortés. Los rasgos que lo definen son, en efecto, de variada procedencia; las circunstancias, empero, que de modo particular concurren en la Provenza del siglo XII, favorecieron, según parece, su su sión.

23. C. P. Bagley, «Courtly Love-Songs in Galicia and Provence», *FMLS*, II, 1966, págs. 74-88.

24. Cf. el texto completo con traducción en Bernárdez, *Florilegio*, núm. 5. *Senhor* significa en esta etapa de la lengua «señora» o «señor»; no podemos, con todo, descartar la influencia provenzal a este respecto, en donde se utilizaba *midons*, «mi señor», refiriéndose a la dama cortesana.

Don Dionís (1261-1325), el poeta más fecundo y quizá el mejor de los galaico-portugueses, trabajó en las tres categorías de la lírica profana señaladas y fue asimismo un mecenas de poetas, convirtiendo su corte en un núcleo literario de importancia.

Es muy posible que, aún hoy, no hayamos logrado la comprensión total de las *cantigas de amor*. Al margen de la discusión aislada de ciertos vocablos, carecemos todavía de un estudio sistemático de su vocabulario. Se ha indicado, para dar un solo ejemplo, que *fazer bem* (literalmente «hacer bien a alguien») implica ciertas veces posesión sexual; en otras, sin embargo, tal acepción es improbable y la crítica no está de acuerdo aún por lo que toca al alcance de su significado²⁵. Análogo problema afecta al término *falar*, «hablar»: hay casos en las *cantigas de amigo* y en las *cantigas de amor*, en cuyo contexto cobra obviamente valor de eufemismo, pero en otras ocasiones, con no menos claridad, aparece como totalmente inocuo.

Poco tienen en común con las otras formas de lírica hispánica sometidas a examen en el presente capítulo las *cantigas de amor* y las satíricas *cantigas d'escarnho e de maldizer*. Sus relaciones tienden, más bien, hacia la lírica cortesana del siglo xv en Castilla (que oportunamente veremos en el capítulo 7). No podemos, empero, desgajarlos de la historia de las primitivas formas líricas peninsulares, y es mejor, por consiguiente, completar el panorama con el análisis de los poemas satíricos. Las *cantigas d'escarnho e de maldizer*, al igual que las *cantigas de amor*, se apoyan, a todas luces, en la tradición del *sirventés* provenzal. Se trata de invectivas procaces elaboradas ingeniosa y cómicamente, y se hallan dirigidas, en su forma típica, contra una víctima a la que se nombra. Un mismo poeta, como en Provenza, alternaba con frecuencia poemas de amor idealizado y sátira procaz. El rey Alfonso X de Castilla,

25. A. J. Saraiva, *História da cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1950, págs. 279-356; Segismundo Spina, *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966, págs. 176-85.

autor de las devotas *Cantigas de Santa Maria*, compuso, a su vez, poemas profanos, de los que sólo se conservan unas pocas *cantigas d'escarnho*, que muestran una obscenidad tan acusada como la de cualquier otro poeta. No es necesario suponer falta de sinceridad en los poemas de amor o religiosos de estos escritores: escriben dentro de varias convenciones, y sin duda siguen impulsos distintos en varios momentos. Tampoco queda relegada una práctica de tal índole al siglo XIII galaicoportugués: Diego de San Pedro, por ejemplo, a finales del siglo XV, cultivó la modalidad artificial del amor cortesano idealizado y compuso un largo poema sobre la crucifixión y otro más breve, tan obsceno, que un editor contemporáneo hubo de suprimirlo²⁶.

Las *cantigas d'escarnho* utilizan idénticas formas métricas que las *cantigas de amor* y en unos pocos casos se da un ensamblaje de contenido entre los dos tipos de poemas. Pueden hallarse, en efecto, elementos satíricos en algunas *cantigas de amor*, mientras que poquísimos encontramos, si hay alguno, en las *cantigas de amigo*²⁷.

Muchas son las *cantigas de amigo* compuestas en el mismo género de versificación que las *cantigas de amor* y *d'escarnho*; es decir, en estrofas de cuatro o más versos con estribillo al final de cada estrofa. Muchas, a su vez, utilizan otra forma completamente distinta, como es el caso de un poema del siglo XIII compuesto por Meendinho:

26. Cf. al respecto Whinnom, *Spanish Literary Historiography*, pág. 19. Sería erróneo sacar conclusiones de ello en torno a la idiosincrasia hispánica (ni siquiera europea) de la Edad Media de estos hechos. Para citar tan sólo un caso extraído de la esfera del puritanismo victoriano, W. S. Gilbert compuso una ópera cómica obscena que aún no ha logrado ver la luz; cf. N. St. John Stevas, *Obscenity and the Law*, Londres, 1956, pág. 189, nota.

27. Frank R. Holliday, «The Frontiers of Love and Satire in the Galician-Portuguese Mediaeval Lyric», *BHS*, XXXIX, 1962, págs. 34-42; y, del mismo autor, «Extraneous Elements in the *Cantiga de amigo*», *RFL*, 3.^a serie, VIII, 1964, págs. 151-60; F. Rico, «Otra lectura de la *Cantiga de Garvaia*», *Studia... Lapesa*, I, Madrid, 1972, págs. 443-453. Acerca de una posible huella satírica en una *cantiga de amigo*, véase Brian Dutton, «*Lelia doura, edoy lelia doura*, an Arabic Refrain in a Thirteenth-Century Galician Poem?», *BHS*, XLI, 1964, págs. 1-9.

Sedia-m'cu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo.

Estando na ermida ant'o altar,
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo.

E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei i barqueiro, nen remador:
eu atendend'o meu amigo.

E cercaron-mi as ondas do alto mar,
non ei i barqueiro, nen sei remar:
eu atendend'o meu amigo.

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa non mar maior:
eu atendend'o meu amigo.

Non ei i barqueiro, nen sei remar,
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo.

La configuración métrica, aquí, viene caracterizada por dos rasgos distintivos. Los versos, primero, están agrupados en pares, relacionándose en doble asonancia que se repite a lo largo del poema (1.º, 3.º y 5.º pares son rimas asonantes en *o*, los demás en *a*), mientras que la glosa tiene distinta asonancia. La composición se ajusta, pues, al esquema AAC, BBC, AAC...; el segundo pareado repite el contenido del primero, con las escasas variantes surgidas por la nueva asonancia, al igual que el cuarto reitera el del tercero. El conocido procedimiento de *leixa-pren* (deja y toma), en segundo término, garantiza la cohesión en el contenido del poema. Así, el primer verso de los dos primeros pareados es reemplazado por el segundo en los dos que siguen, e igualmente en lo sucesivo. Cada par de versos, así, se compone a base de uno anterior y otro nuevo. El asunto

del poema avanza, de este modo, sin riesgo de quebrarse ni un instante.

Gracias a este procedimiento de asonancia alternante con la fórmula del *leixa-pren*, el poema está dotado de una expresiva estructura paralelística²⁸. Es posible, naturalmente, el paralelismo con asonancia alterna y sin *leixa-pren*; un número no despreciable de *cantigas de amigo* prescinden absolutamente del paralelismo (ya lo hemos advertido). Con todo, ésta es la forma típica y un indicio, el más claro sin duda, del origen popular de las *cantigas de amigo*. Los poemas de esta clase que nos quedan son todos creación o reelaboraciones de poetas cultos; así que, a veces, detectamos modificaciones de forma con intenciones artísticas. El rey Dionís, por ejemplo, rompe en cierto momento el esquema de *leixa-pren* para diferenciar así la respuesta a las cuestiones de la amante:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado?
ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss'amigo?
E eu ben vos digo que é san'e vivo;
ai Deus, e u é?

28. Dorothy M. Atkinson, «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», *MLR*, L, 1955, págs. 281-7; y además, *Poética y realidad* de Asensio.

Vós me preguntades polo voss'amado?
 E eu ben vos digo que é viv'e sano;
 ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san'e vivo,
 e será vosc'ant'o prazo saído;
 ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv'e sano,
 e será vosc'ant'o prazo pasado;
 ai Deus, e u é?

Los críticos han reagrupado las *cantigas de amigo* en varios conjuntos subcategoriales. Uno de ellos es el tipificado por el poema de Meendinho (cf. anteriormente, pág. 47): se lo conoce con el nombre de *cantigas de romaría*, o canciones de peregrino; en ellas, la peregrinación de la joven a un santuario local es mero pretexto para el encuentro con su amante con resultado alternativamente feliz o desdichado: en la viñeta de Meendinho, la muchacha está sola y aterrorizada frente a las olas bravías, escenario real sembrado de peligros físicos, y símbolo, a la vez, de la pasión incontrolable. Las *cantigas de romaría* pueden apuntar una tradición pagana de un ritual de fecundidad, relacionada con las peregrinaciones. Así, en un poema de Pedro Vivíaez, la romería es para las madres ocasión de culto; las hijas, en cambio, encuentran en ella una invitación a la danza ante sus amantes:

Pois nossas madres vam a San Simon
 de Val de Prados candeas queimar,
 nós, as meninas, punhemos d'andar
 con nossas madres, e elas enton
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninas, bailaremos i.

Nossos amigos todos lá iram
 por nos veer e andaremos nós
 bailand'ant'eles, fremosas, en cós,

e nossas madres, pois que alá van,
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninhas, bailaremos i.

Nossos amigos iran por cousir
 como bailamos e poden veer
 bailar moças de [mui] bon parecer,
 e nossas madres, pois lá queren ir,
 queimen candeas por nós e por si
 e nós, meninhas, bailaremos i.

Fue, de hecho, en la realidad social del momento donde los poetas encontraron la base sobre la que romerías y amor se asociaban, y es evidente que este clima envolvía a Europa y no sólo a Galicia: existen documentos de la época que formulan prohibiciones a monjas de ir a las peregrinaciones, pues su reputación, en efecto, podía ser mancillada.

Los intereses marítimos de Galicia y Portugal hallaron eco apropiado en las *barcarolas*, mezcla de canciones de mar y de amor, algunas de cuyos mejores logros debemos a Joan Zorro. Pero, un poema de esta clase puede pertenecer a más de una subcategoría: así sucede con la *cantiga de romaria* de Meendinho, que posee igualmente rasgos de *barcarola*. La asociación de la danza y del amor, conocida de casi todas las culturas, engendrará, por otra parte, las canciones de danza o *bailadas*. Las dos principales formas métricas de la canción tradicional de amor —tenemos sólidos fundamentos en que apoyarnos— derivan de la danza, según veremos; las *bailadas*, empero, hacen de la danza su propio tema. También en ellas es posible encontrar conexiones con otros tipos de *cantigas de amigo*: el poema de Pedro Vivíaz, por ejemplo, combina por igual *bailada* y *cantiga de romaria*.

La alborada, o poema del encuentro de amantes al amanecer, no cuenta muchas representaciones en la poesía galaico-portuguesa. Una de ellas, sin embargo, constituye una única y delicada contribución al género:

Levad', amigo, que dormides as manhãas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian;
leda m'and'eu.

Levad', amigo, que dormide'-las frias manhãas;
todalas aves do mundo d'amor cantavan;
leda m'and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian;
leda m'and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan;
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'en ment'avian;
vós lhi tolhestes os ramos en que siian;
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan;
leda m'and'eu.

Vos lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que beviañ;
leda m'and'eu.

Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan;
leda m'and'eu.

En este poema del siglo XIII, Nuno Fernandes Torneol se sirve convencionalmente de la alborada para mostrarnos a la joven en el abandono de su amante, quien ha destruido el paisaje simbólico del amor (hace desaparecer las aves que cantaban y seca los manantiales de las aguas fecundas); la exclamación de felicidad del estribillo viene a ser, por ello, una ironía²⁹.

29. Tavani, *Poesía del duecento*, págs. 265-74.

Una subcategoría de estos poemas, la pastorela, podría incluirse con rigor entre las *cantigas de amor*, pues un hombre es el principal interlocutor en la mayor parte de estas piezas; pero parece cierto que los mismos poetas la consideraban como un tipo de *cantiga de amigo*. Mientras las pastorelas presentan en la mayor parte de Europa el intento de seducción de una pastora por un caballero, las galaico-portuguesas se sirven, en cambio, del encuentro principalmente como pretexto para una canción de la pastora en torno a su amor.

Oi oj'eu ña pastor cantar,
 du cavalgava per ña ribeira,
 e a pastor estava i senlheira,
 e ascondi-me pola ascuitar
 e dizia mui bem este cantar:
 «So lo ramo verde frofido
 vodas fazen a meu amigo
 e choran olhos d'amor» [...]

(Airas Nunes; V 454/CB 869)

Otras *cantigas de amigo* no se ajustan, en especial, a ninguno de los epígrafes expuestos, pero es posible clasificarlas de otro modo. Los poemas con un encuadramiento rural (representados por «Ai flores...» del rey Dionís) poseen generalmente un contenido sencillo, con un bosquejo de la actitud de la doncella finalmente desleído; la estructura paralelística es la más frecuente en tales poemas. Entre ellos destacan los debidos a Pero Meogo, en los que hacen su aparición ciervos o ciervas junto a una fuente o río; así por ejemplo:

—Digades, filha, mia filha velida:
 porque tardastes na fontana fria?
 os amores ei.

Digades, filha, mia filha louçana:
 porque tardastes na fria fontana?
 os amores ei.

—Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvían:
os amores ei.

Tardei, mia madre, na fria fontana,
cervos do monte volvían a augua:
os amores ei.

—Mentir, mia filha, mentir por amigo;
nunca ví cervo que volvess'o río:
os amores ei.

Mentir, mia filha, mentir por amado;
nunca ví cervo que volvess'o alto:
os amores ei.

(V 797/CB 1.192)

La conexión de estos poemas con motivos folklóricos es inequívoca, y los ciervos, además, tienen un valor simbólico, probablemente ritual (un obispo de Barcelona, por ejemplo, en el siglo IV, condenó ritos populares que incluían una danza de ciervo, prohibiendo a sus fieles *cervulum facere*). Sería temerario en extremo sugerir que todos los rasgos del paisaje en las *cantigas de amigo* derivan de ritos, pero es cierto que en estos poemas el paisaje no es descrito por sí mismo, sino que cobra relevancia en conexión con el tema del amor, y que, finalmente, todos sus trazos poseen un giro simbólico³⁰.

Las *cantigas de amigo* con escenario urbano tienen generalmente un contenido más complicado y más detalles psicológicos; frecuentemente ofrecen una relación triangular, la mayoría de las veces entre la doncella, su amante y su madre, y la estructura paralelística es menos frecuente en ellas. Un grado

30. Asensio, *Poética y realidad*; Hatto, *Eos*, págs. 771-819; Reckert, *Lyra Minima*. Para una confrontación con las artes visuales cf. Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Londres, 1949 [trad. esp., *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971]. O *Cancioneiro de Pero Meogo*, ed. X.L. Méndez Ferrín, Vigo, 1966. Me fundo también aquí en un estudio de próxima aparición de Jane Hawking.

mayor de complejidad lo tenemos aún en poemas que nos presentan el amor cortesano visto desde el ángulo de la mujer. No hemos de forjarnos, sin embargo, un concepto demasiado restringido a este respecto: aunque la situación básica de la alborada de Nuno Fernandes Torneol es bastante simple, el uso que de ella hace el poeta está muy lejos de serlo.

Los poetas que compusieron en galaico-portugués eran de toda condición social: Meendinho (y pocos más) era *jogral* (juglar); Airas Nunes, clérigo; Pai Gomes Charinho, gran almirante de Castilla; reyes, por último, fueron dos de sus más fecundos cultivadores, Dionís de Portugal y Alfonso X de Castilla (para los poemas religiosos de éste, véase más adelante, pág. 167). De muchos de los poetas, incluidos algunos de los mejores, carecemos de detalles biográficos, aunque podemos afirmar que no todos eran oriundos del área peninsular occidental: se encuentran entre ellos castellanos y andaluces, tanto como gallegos y portugueses, pues entre los europeos cultos de la Edad Media el género literario, más que la nacionalidad del autor, determinaba a menudo la lengua utilizada³¹. Del uso, ampliamente aceptado, del galaico-portugués para la lírica culta tenemos testimonio, en pleno siglo xv, en el castellano marqués de Santillana: «que non ha mucho tienpo qualesquier dezidores e trobadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluces o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa». Uno de los poemas del propio Santillana se halla, en efecto, compuesto en esta lengua. Hasta 1400 no descubrimos el uso regular del castellano en tal género de poesía, aunque hay casos aislados, claro está, de lírica culta en este idioma en el siglo xiv (los del *Libro de Buen Amor* son los más notables). Por ese mismo tiempo,

31. H. J. Chaytor, *From Script to Print*, cap. 3. Para las razones de la utilización del galaico-portugués por los poetas castellanos puede consultarse *La realidad*, de Américo Castro; cf. también Rafael Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, BRH, Madrid, 1967, págs. 48-52, y Tavani, *Poesía del duecento*, págs. 9-76.

comenzaban a fijarse por escrito los villancicos, expresión de la lírica popular de Castilla.

5. LOS VILLANCICOS

En su mayoría, los villancicos no hacen su aparición en manuscritos u obras impresas hasta el siglo XVI, aunque sean, con certeza, mucho más antiguos de lo que esta tardía fecha pudiera sugerirnos. Nos han sido transmitidos en cantidad mayor que las *cantigas de amigo* (y no digamos ya que las jarchas) y despliegan a nuestra vista una mayor variedad. El villancico fue hasta comienzos del siglo XVII, en que es reemplazado por la seguidilla, una de las formas predominantes de la lírica castellana³², y no es fácil percibir las diferencias entre los primeros consignados en el siglo XV y los que aparecen por primera vez en el XVI. El villancico, como los romances, pertenece por igual a la historia literaria medieval y a la del Siglo de Oro.

Consta el villancico de dos partes: el estribillo —dos, tres o cuatro versos iniciales— que se repite al final de cada estrofa, y la glosa, estrofas que desarrollan el tema propuesto por el estribillo. La mayoría de las glosas conservadas son cultas, pero han llegado hasta nosotros unas pocas populares³³. Al igual que sucedía en las jarchas, poetas cultos pudieron componer estribillos al estilo tradicional.

Los villancicos son poemas amorosos en que el interlocutor es una doncella, si bien, en un estadio de la tradición más tardío y complejo, su asunto puede estar constituido por el amor de un hombre:

32. Véase Margit Frenk Alatorre, *Lírica hispánica*, e «Historia de una forma poética popular», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, págs. 371-7.

33. Margit Frenk Alatorre, «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *NRFH*, XII, 1958, págs. 301-34.

Los cabellos de mi amiga
d'oro son;
para mí, lanzadas son.

(Alonso y Blecua, núm. 17)

Como sucede en las jarchas y las *cantigas de amigo*, el amor desdichado es su tema más frecuente, y toma a menudo el aspecto de lamento de doncella ante la ausencia de su amante:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele.

(Frenk Alatorre, núm. 223)³⁴

Estas noches atán largas
para mí
no solían ser así.
Solía que reposaba
las noches con alegría,
y el rato que no dormía
en sospíros lo pasaba:
mas peor está que estaba;
para mí
no solían ser así.

(Alonso y Blecua, núm. 46)

Las semejanzas temáticas de estos dos poemas con la lírica tradicional de Andalucía y Galicia apenas necesitan destacarse. El trato simbólico del paisaje nos puede ofrecer, por su parte, analogías tan evidentes como las presentadas en éste:

34. Esto revela, por otra parte, la simbiosis entre emoción religiosa y sexual (elementos de índole religiosa —lo hemos visto ya— son utilizados en poemas de amor profano): san Juan de la Cruz, por ejemplo, presenta una versión cristianizada en la que Cristo es el *pastorcico*, y el sufrimiento, su crucifixión. Sobre este particular cf. Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, 1958.

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
matarm'han.

Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro del rosal
matarm'han.

(Alonso y Blecua, núm. 44)

Se nos presenta aquí, por escenario, el *locus amoenus*, y el gozo del amor bajo la metáfora de la recolección de rosas (imagen ésta cuyo significado no percibe la doncella hasta que es demasiado tarde; así, al menos, lo explica a su madre); la muerte aquí se convierte en expresión hiperbólica de la angustia amorosa, a no ser que se trate de un eufemismo tal vez, para indicar el cumplimiento del goce sexual.

Abundantes son las semejanzas temáticas entre villancicos y otras especies de lírica tradicional, pero, desde este punto de vista, los primeros cultivan una gama de asuntos más amplia. Incluyen, por ejemplo, poemas que corresponden a la francesa *chanson de mal-mariée*:

Soy garridica
y vivo penada
por ser mal casada.

(Frenk Alatorre, núm. 289)

Contienen además dos tipos originales, engendrados por las peculiares condiciones sociales de España. Consiste uno de ellos en la protesta de la doncella cuyos padres insisten en que se haga monja:

¿Agora que sé de amor
me metéis monja?
¡Ay Dios, qué grave cosa!

Agora que sé de amor
de caballero,
¿agora me metéis monja
en el monesterio?
¡Ay Dios, qué grave cosa!

(Frenk Alatorre, núm. 120)³⁵

El otro refleja las preocupaciones que afronta la muchacha cuya piel sugiere, con razón o sin ella, que tiene sangre mora:

Aunque soy morena
no soy de olvidar,
que la tierra negra
pan blanco suele dar.

(Frenk Alatorre, núm. 202)³⁶

Por último, un humor un poco grosero, ausente de las *cantigas de amigo* y raro a su vez en las jarchas, aparece frecuentemente en los villancicos.

—Tú la tienes, Pedro,
la tu mujer preñada.
—Juro a tal, no tengo,
que vengo del arada.

—¿Quién la ha empuñado,
dilo tú, amigo?
—Yo no sé quién:
Dios me es testigo.

(Frenk Alatorre, núm. 561)

35. Véase Wardropper, «The Reluctant Novice: a critical approach to Spanish traditional song», *RR*, LV, 1964, págs. 241-7.

36. Dos enfoques sobre este mismo tema nos los ofrece Wardropper en «The Color Problem in Spanish Traditional Poetry», *MLN*, LXXV, 1969, págs. 415-21; y J. M. Aguirre, *Ensayo para un estudio del tema amoroso en la primitiva lírica castellana*, Zaragoza, 1965, págs. 8-14.

6. LA LÍRICA PENINSULAR: PROBLEMAS GENERALES

La impresión general, colegida del contenido de los villancicos, certifica que pertenecen al mismo tronco popular de poesía amorosa que las jarchas y las *cantigas de amigo*, pero que nos ofrecen, en cambio, un cuadro más completo de la tradición³⁷. Su forma indica, a su vez, que constituyen parte de una tradición peninsular. Se componen, en efecto, de estrofa y estribillo, siendo éste el elemento dominante, análogamente a las moaxajas y al zéjel, lírica popular de Andalucía (en lo que nos es conocida su forma), y, aunque con modificaciones, al modelo provenzal utilizado por los poetas galaico-portugueses para las *cantigas de amor* y *cantigas d'escarnho*. A pesar de que ésta es también la forma de algunas *cantigas de amigo*, es imposible, con todo, dilucidar si se trata de una adopción del paradigma provenzal, o si, por otra parte, ya los poemas populares de Galicia utilizan este tipo de versificación, así como la estructura paralelística. La forma basada en estribillo se halla ampliamente difundida fuera de la península; es, pongamos por caso, característica de la lírica popular del norte de Francia y de las *laude*, versión cristiana, se cree, de la lírica popular italiana.

La forma basada en el estribillo es, por consiguiente, la modalidad principal adoptada por la tradición lírica del sudoeste europeo, mientras que la estructura paralelística se halla lejos de quedar confinada a Galicia. Se encuentra, asimismo, en Castilla, como puede verse en esta alborada:

37. La lírica tradicional castellana es aún de más amplio alcance de lo que sugieren estas palabras. Incluye, en efecto, junto con los villancicos, lamentaciones conocidas con el nombre «endechas». Las más antiguas de éstas de que tenemos noticia lloran la muerte de Fernando III en 1252 (R. Menéndez Pidal, *Crestomatia del español medieval*, I, Madrid, 1965, págs. 184-5), y la de Guillén Peraza en la conquista de las Canarias en 1443 (Frenk Alatorre, núm. 61). Un buen número de composiciones de esta índole nos ha sido preservado por la tradición judeo-española; cf. Manuel Alvar, *Endechas judeo-españolas*, Granada, 1953.

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.

Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,
non trayáis gran compañía.

(Frenk Alatorre, núm. 110)³⁸

De igual modo, las encontramos en catalán y en judeo-español. Las comunidades judías en España fueron perseguidas desde el 1391 en adelante, hasta que en 1492 se puso a todos los judíos españoles ante la tajante alternativa de convertirse o emigrar inmediatamente (cf. más adelante, pág. 248). Los hebreos de habla hispánica se dispersaron así por el área mediterránea y por otras partes de Europa, llevando consigo sus canciones tradicionales y su lengua. En época reciente se han recogido de la tradición oral estas canciones líricas y romances, que nos proporcionan valiosos materiales ya perdidos en la tradición peninsular. Ahora bien, la forma paralelística se presenta simultáneamente en la lírica hebraico-española, en la castellana o en la catalana, lo que demuestra que la lírica amorosa hispánica, en la mayor parte de la península (la escasa luz que proyectan las jarchas es, tal vez, demasiado débil para saber si los poemas de estructura paralelística existían en Andalucía), adoptó dos tipos: el paralelístico dominante en el noroeste, y los poemas basados en estribillo, preferidos de las otras regiones.

38. Tiene este poema estribillo y estructura paralelística, pero esta combinación está ausente de otros poemas.

Es probable, aunque no pueden aportarse pruebas de ello, que estas dos formas poéticas tuvieran su origen en la danza y concretamente en dos clases muy difundidas de danzas populares: la que, con dos corros de danzarines, hace girar un círculo en sentido de las agujas del reloj y otro en sentido inverso, y la que, en cambio, consta de un único corro de giro en torno a la figura central, que dirige la danza. La lírica paralelística pudo muy bien estar relacionada con el primer tipo (cantando un corro los pareados primero, tercero y quinto; el otro, los pares, juntándose ambos en el corto estribillo) y cabe, a su vez, asociar la lírica basada en estribillo al segundo tipo (en el que la figura del centro cantaría las estrofas —improvisándolas tal vez—, dejando el estribillo para el anillo rotatorio).

La explicación que antecede supone básicamente correcta la teoría del origen popular de la lírica, aunque las hipótesis, que intentan explicar el origen de la lírica románica caben dentro de tres grupos: el primero postula un origen popular o folklórico; el segundo intenta derivarla del latín litúrgico; un tercero, finalmente, le asigna influencias árabes. Cada una de ellas posee su propia base de sustentación, y hasta el descubrimiento de Stern era imposible precisar si alguna de las teorías mencionadas había logrado ventaja definitiva sobre las demás rivales³⁹, pero el panorama es ahora mucho más nítido. Sabemos, en efecto, que poco después del año 1000 poetas cultos andaban ya utilizando para sus propósitos poemas que parecen de innegable factura popular, y tenemos buenos testimonios (los historiadores literarios árabes medievales) de que la práctica se remontaba a los alrededores del 900. Una tradición aparentemente popular debió de existir, por lo tanto, por algún tiempo antes de esa fecha, y sorprendería que fuese

39. Una nítida y completa panorámica de todas estas teorías nos la ofrece Gerald Gillespie, «Origins of Romance Lyrics: a review of research», *YCGL*, XVI, 1967, págs. 16-32. Véase asimismo Pierre Bec, «Quelques réflexions sur la poésie lyrique médiévale. Problèmes et essai de caractérisation», en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, II, Gembloux, 1969, págs. 1.309-29; y Maurice Delbouille, «A propos des origines de la lyrique romane: tradition "populaire" ou tradition "cléricale"», *MRO*, XX, 1970, págs. 13-27.

el latín litúrgico el factor responsable de tan temprana tradición, siendo además casi cierto que las jarchas representan una temprana tradición genuinamente popular y que dieron origen a dos tipos de lírica hispano-árabe culta. El origen popular de villancicos, *cantigas de amigo*, *refrains* del norte de Francia y *laude* italianas (aunque, como es lógico, sufrieran, en mayor o menor grado, los efectos de la reelaboración culta) viene confirmado por evidentes similitudes de contenido y de forma entre estos tempranos poemas andaluces y la poesía amorosa, aparentemente popular, de otras partes del sudoeste europeo. Aún más, la básica semejanza formal entre los poemas cultos provenzales y la lírica popular basada en el estribillo nos aporta la convincente sugerencia de que los poetas provenzales, al igual que sus colegas hispano-árabes, eligieron una forma popular como modelo.

Un poeta culto, al servirse de una tradición popular, puede adoptar sus formas métricas y escribir en ella sus propios poemas (así, por ejemplo, ocurría en hispano-árabe y probablemente en provenzal), o puede incorporar un fragmento popular en su poema (como sucede en hispano-árabe y en el castellano del siglo XVI), o reelaborar un poema popular, preservando forma, tema y algunas técnicas, pero haciendo pasar el poema por el cedazo de una sensibilidad culta (galaico-portugués). Todos estos métodos —parece— han contribuido a la aparición de una forma lírica amorosa culta, a partir de la popular, ahora perdida en gran parte. Cuando una tradición culta se afianzó en un área, pudo influenciar otra o estimular el desarrollo de la poesía culta en zonas que carecían de ella (tal el caso, por ejemplo, de la influencia provenzal en Galicia). Además, los escritores cultos en romance apenas pudieron sustraerse, en la Europa cristiana, a la influencia del latín medieval y algunos de ellos escribieron, en efecto, tanto en latín como en romance. Las notables semejanzas que Peter Dronke ha destacado entre la poesía romance y la latina encuentran así lugar apropiado dentro del panorama que hemos esbozado. Aun considerando algunas como meras coincidencias, testimonian muchas otras el influjo latino en los poetas de lengua vulgar. Sería equivo-

cado, también, pasar por alto las semejanzas de detalle en la técnica versificatoria entre el zéjel y los poemas provenzales⁴⁰. Parece correcto afirmar, sin embargo, que las influencias latina y árabe quedan restringidas a puntos de detalle; la tradición popular, en definitiva, no constituye una influencia, sino una causa fundamental.

Nos resta todavía considerar el problema de las relaciones entre las jarchas, *cantigas de amigo* y villancicos. A raíz del sensacional descubrimiento de las jarchas, algunos críticos creyeron que estaban ante la más temprana lírica en romance (no solamente ante la más antigua conservada), y las semejanzas entre ellas y la restante lírica de la península les hicieron pensar en un efecto de influencia directa⁴¹. Sería sorprendente, en términos generales, que una tradición lírica popular ejerciese su influencia sobre otra en tal manera, especialmente cuando la hipotética fuente se hallaba ubicada en la España musulmana, y cuando debería también de haber influenciado a Italia y el norte de Francia. Una sumaria consideración de índole cronológica nos ayudará, en efecto, a resolver el problema. La lírica popular andaluza aparece por escrito (caso de las jarchas) cuando se dieron en la región indicada poetas cultos capaces de hacer uso de ella; nadie puso por escrito, en efecto, un poema de la tradición oral durante la Edad Media, a menos que esto pudiera servir para algún fin práctico. La lírica popular aparece por escrito en Galicia, de una forma reelaborada claro está, tan pronto como los poetas cultos comienzan a escribir bajo la presión de la influencia provenzal. La lírica culta se presenta tardíamente en Castilla en cuanto

40. R. Menéndez Pidal, «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *RFE*, XLIII, 1960, págs. 279-354. Para las anteriores opiniones de Menéndez Pidal sobre los problemas de la lírica, pueden consultarse sus ensayos de 1919, 1937 y 1943 en *Estudios literarios*, Austral, Buenos Aires, 1938; *Poesía árabe y poesía europea*, Austral, Madrid, 1941; y *De primitiva lírica española y antigua épica*, Austral, Buenos Aires, 1951.

41. Es sintomático que ninguno de los dos críticos que con mayor solvencia podían hablar de las jarchas, Stern y García Gómez naturalmente, enfocaran el problema desde este ángulo.

a tradición consolidada, pero, muy poco después que los poetas cultos introducen la costumbre de escribir su lírica en castellano, aparecen por escrito los villancicos. No puede tratarse de una mera coincidencia el hecho de que la aparición escrita de los poemas populares en cada una de estas regiones siga tan de cerca al surgimiento de poetas cultos que pudieran hacer uso de ellos. De aceptar los argumentos arriba establecidos, aparece clara la conclusión de que las tres áreas indicadas de la península tuvieron tradiciones poéticas de igual antigüedad (lo mismo que Provenza, el norte de Francia e Italia, sin duda); que las jarchas no constituyen la más antigua lírica en romance por lo que a su composición se refiere, sino las primeras que hacen su aparición por escrito, y, finalmente, que las semejanzas entre las jarchas, *cantigas de amigo* y villancicos no son el resultado de una influencia sino de una tradición común.

Capítulo 2

LA ÉPICA

1. CARACTERÍSTICAS

La poesía narrativa se desarrolla generalmente con posterioridad a la lírica y, de ese modo, escasea entre los pueblos más primitivos, pues su carácter objetivo requiere cierto grado de complejidad técnica¹. No obstante, en la mayoría de las áreas en que ha aparecido, lo ha hecho con mucha anterioridad a la difusión de la literatura por escrito, siendo normal la existencia de una poesía narrativa de composición y difusión oral, común, sobre todo, bajo la forma de la épica, pues hay numerosos motivos para creer que, incluso cuando los poetas épicos comenzaron a componer por escrito, contaban con aquella forma de popularización de su obra.

La épica es una narración heroica en verso (su equivalente en prosa es la saga) y su objeto esencial se ha definido como la «persecución del honor a través del riesgo»². El poeta épico aborda las hazañas de un héroe, individual o colectivo, en la mayoría de los casos fuertemente arraigado en su contexto comunitario. Toda la poesía narrativa oral posee casi inevita-

1. C. M. Bowra, *Primitive Song*, cap. 2; y «The Meaning of a Heroic Age», en *In General and Particular*, Londres, 1964, págs. 63-84. Para los orígenes, véase también H. M. y N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, III, Cambridge, 1940, parte 4.

2. Bowra, *Heroic Poetry*, pág. 5. Constituye éste el mejor estudio sobre los rasgos distintivos de la épica heroica.

blemente rasgos en común, y la épica oral, en efecto, despliega un alto grado de analogías aun en pueblos con amplias diferencias: sería atractiva, en este sentido, la conclusión de que tales semejanzas derivan, en último término, de un tronco ancestral común, pero una explicación más probable es que las circunstancias básicas de composición y difusión oral entre un auditorio popular tienden a producir idénticos resultados dondequiera que aquéllas se den.

Dos categorías pueden establecerse a este respecto: épica heroica de un lado, o sea poemas dirigidos a una audiencia popular, compuestos oralmente o por escrito, y épica culta que, en la Europa medieval como en la renacentista, entronca fundamentalmente con la *Eneida* de Virgilio. En la Edad Media se nos presenta la última compuesta generalmente en latín, aunque haya algunos importantes poemas en romance, como el castellano *Libro de Alexandre*; a la inversa, en el Renacimiento la épica prefiere las lenguas vulgares. La épica comparte algunas características narrativas con la poesía heroica; pocos son, en cambio, los rasgos estilísticos comunes y escasa la dependencia consciente de aquélla con respecto a la tradición literaria, lo que, unido al refinamiento de su público, la aleja de los poemas que despliegan para el pueblo las hazañas de sus héroes reales o imaginarios³. Autores cultos, sin embargo, componían a veces —como ocurrió en España— poemas épico-heroicos para ser ejecutados por juglares ante un público que los escuchaba con entusiasmo, rasgo cuya importancia examinaremos más adelante en el presente capítulo. La diferencia esencial, pues, entre la épica literaria y la heroica, no se sitúa de parte del autor o del tema (aunque pueda haber una diferencia en casos particulares), sino que hay que buscarla, más bien, por lo que atañe al público y a la tradición en que los poetas se hallan inmersos.

La épica mejor conocida y estimada de muchos pueblos sitúa la narración en una edad heroica, quizá muy remota, en la que los héroes desbordaron la vida misma: una época capaz

3. Bowra, *From Virgil to Milton*, Londres, 1945, cap. 1.

de incitar a los coetáneos a la emulación de las glorias de sus antepasados⁴, aunque quepa pensar que la edad de ciertos poemas se remonte —tal vez— a la propia edad heroica. Ahora bien, ¿cuándo se dio —si de veras existió— la edad heroica de España? Cuatro etapas que van desde el siglo V al XI se nos presentan como posibles: la conquista de los visigodos; los primeros impulsos de resistencia contra los invasores árabes; el período en que Castilla se debatía por emanciparse de León, y, finalmente, la vida del Cid. Ningún argumento serio se ha elaborado en favor del primero de los factores señalados, como punto de partida de la épica castellana. La épica germánica de los visigodos —se ha afirmado con frecuencia— dio origen a una tradición hispánica⁵, pero este pueblo cruzó los Pirineos ya latinizado, y carecemos de prueba alguna en que basar la creencia en una epopeya de su conquista de España. Contamos con alguna luz para creer que la invasión árabe y los primeros estadios de la Reconquista inspiraron una épica contemporánea de los hechos, pero no hay tampoco base suficiente para acreditar tal teoría. Sólo, en cambio, a comienzos de la independencia de Castilla hallamos evidentes pruebas de una edad heroica.

2. TEXTOS HISPÁNICOS PERDIDOS: SU RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DE LAS CRÓNICAS

El estudioso de la literatura francesa tiene a su alcance un centenar de poemas (algunos en varios manuscritos con varian-

4. Bowra, «Meaning of a Heroic Age»; Chadwick, *Growth of Literature*; H. M. Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge, 1912.

5. R. Menéndez Pidal, «Los godos y el origen de la epopeya española», en *Los godos y la epopeya española*, Austral, Madrid, 1956, págs. 9-57. La formulación más reciente de esta teoría puede encontrarse en el artículo de Robert A. Hall, «Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Supers-tratum», *RPh*, XIX, 1965-66, págs. 227-34. No ha de confundirse esta teoría con la mucho más probable, que defiende que los cuentos populares y otras tradiciones persistieron entre los visigodos después de su latinización; consúltese para ello Krappé y Entwistle (cf. más adelante, nota 13 de pág. 72).

tes de importancia) y han sobrevivido a la destrucción del tiempo un millón de versos (aun excluyendo de este balance total algunas reelaboraciones tardías de textos más tempranos). España, al contrario, presenta un llamativo y desconcertante contraste a este respecto, pues tenemos tan sólo tres ejemplares en la forma métrica tradicional de la épica (versos asonantes de longitud irregular, de catorce a dieciséis sílabas por término medio). Dos de ellos, el *Cantar de Mio Cid* y las *Mocedades de Rodrigo*, se hallan incompletos, y tan sólo resta un fragmento del *Roncesvalles*; consérvase además el *Poema de Fernán González*, reelaboración de otro pero en forma métrica distinta. Sumando el total de versos, ascienden solamente a unos cinco mil, u ocho mil, de incluir el *Fernán González*. Las explicaciones aducidas en torno a la escasez de textos existentes aluden a la pérdida de manuscritos, fuese que un cambio en la técnica amanuense, favorecido por los escribas, los dejara fuera de uso, o bien porque en España los manuscritos obedeciesen a la finalidad de copias para los juglares, mientras que en Francia, en cambio, iban destinados a lectores privados y bibliotecas⁶. La última de estas opiniones puede ser válida, aunque nos enfrenta con el problema de tan diversas finalidades de los manuscritos en los dos países vecinos. Es posible que en España no se hicieran copias supletorias de poemas épicos, incluso tratándose de poemas compuestos originariamente por escrito, a no ser para un objetivo práctico de inmediata aplicación (idéntico fenómeno ocurrió, parece, en lo relativo a la lírica popular, según vimos en nuestro capítulo anterior). Ahora bien, dos factores obvios tocante a la épica debieron ser tanto la propaganda de índole política (o económica en el caso de monasterios e iglesias) como la provisión de material para los cronistas. Los poemas épicos, en España, sirvieron para ambos fines, lo mismo que a los más comunes de informar, divertir

6. Menéndez Pidal, *Reliquias*, págs. xvi-xx; y *En torno al Poema del Cid*, págs. 87-94; Martín de Riquer, «Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire», en *La Technique littéraire des chansons de geste. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, BFPLUL, CL, Paris, 1959, págs. 75-82.

e inspirar al pueblo en general. Las copias escritas eran, en tales circunstancias, de uso restringido a las personas cultas, mientras que la difusión oral constituía el camino más efectivo de alcanzar un auditorio masivo. Reconociendo, pues, que no podemos explicar satisfactoriamente las divergencias entre épica española y francesa a este respecto, y que aquélla es más escasa que la francesa, veamos por qué métodos nos es posible obtener noticia de los poemas perdidos.

Los cronistas medievales prestaron un gran interés a los testimonios de la épica. Es difícil precisar con certeza cuándo tuvo origen este trasvase de material⁷, pero ya la *Estoria de España* (o *Primera crónica general*), compilada en la segunda mitad del siglo XIII bajo la dirección de Alfonso el Sabio, hace uso muy amplio de la épica, y, aunque algunas referencias de estas crónicas a sus fuentes literarias resulten ambiguas, poca duda nos cabe, por ejemplo, cuando leemos que «algunos dizen en sus cantares et en sus fablas de gesta»⁸. El término «fablas» pudiera bien aludir a una tradición oral, sin que se tratase necesariamente de poemas épicos, pero la palabra «cantares» no puede más que referirse en el citado contexto a la poesía heroica. En una ocasión se nos da incluso el título del poema y se confronta su contenido con el que ofrecen los historiadores hispano-latinos.

Mas pero que assí fue como el arçobispo et don Lucas de Túy lo cuentan en su latín, dize aquí en el castellano la estoria del Romanz dell inffant García dotra manera, et cuéntalo en esta guisa [...]

(II, 471)

7. Una visión completa, aunque parcial, del problema nos la ofrece Menéndez Pidal en su introducción a las *Reliquias*.

8. *Primera crónica general*, II, pág. 355. La cita aquí recogida hace referencia a la épica de origen francés que exalta las hazañas de Carlomagno. En este pasaje, otro manuscrito de la crónica alude al papel que desempeñaban los juglares en la difusión de tales poemas: «maguer que los joglares —dize— cuentan en sus cantares de gesta que Carlos conquistó en España muchas çibdades...». Keith Whinnom, en un estudio de próxima aparición, someterá a prueba las teorías tradicionales acerca de la cronología y relación entre las crónicas y la épica.

La *Estoria de España* se sirve de la épica en dos modos diversos: nos da, por una parte, el asunto de varios poemas en resumen bastante completo, e incorpora, por otra, versiones prosificadas de extensos pasajes de unas pocas obras épicas. Es arriesgado pensar que ocurrió siempre de este último modo, pero, en cambio, en algunas narraciones estas prosificaciones adoptan tal extensión, con tal frecuencia de motivos épicos tradicionales o de elementos narrativos, que ninguna otra explicación sería verosímil. Además, un cotejo del texto actual del *Cantar de Mio Cid* con la sección correspondiente de la *Estoria de España*, revela que la narración en prosa de las últimas etapas en la vida del héroe, sigue fielmente al poema en gran parte de su recorrido. El hecho real de la prosificación de un texto épico surge con evidencia cuando una serie de palabras, de distribución casi regular a lo largo de un fragmento de una crónica, tiene la misma asonancia. Si bien este hecho ha de utilizarse con la debida cautela⁹, varias series largas de palabras asonantes dentro de una narración exuberante de motivos heroicos, muestran que los cronistas incorporaron muchos versos épicos de forma más o menos intacta. Ejemplo ya clásico de ello lo tenemos en el perdido poema de los *Siete Infantes de Lara* (o de *Salas*), en que esta persistencia de las asonancias sirvió a Menéndez Pidal —en su primera obra crítica de envergadura— para la reconstrucción de 550 versos a partir de la prosa de las crónicas¹⁰.

A la luz que estos hechos arrojan sobre la existencia de una épica popular, debemos añadir ahora la que proviene de la consideración de los romances. Más adelante discutiremos la

9. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación*, pág. 23, nota, presenta un ejemplo de prosa rítmica asonantada en *e-e*, que no proviene de la épica, sino de una crónica latina en prosa.

10. *La leyenda*; el texto reconstruido puede verse en las *Reliquias*, págs. 199-239. Tal reconstrucción pudiera ser exagerada: compárese, a este respecto, la reconstrucción por Julio Puyol y Alonso del *Cantar de gesta de don Sancho II de Castilla*, Madrid, 1911, con la mucho más comedida y rigurosa de Carola Reig (1947). Son de fiar la mayoría de las reconstrucciones de Menéndez Pidal en los *Siete Infantes*.

relación que los une a la épica (cf. más adelante, págs. 219-230), pero ahora bastará con notar tan sólo cómo algunos romances extraen su contenido y sus mismas palabras, a veces, de poemas épicos, unos conservados, perdidos otros¹¹. La comparación entre los romances y la épica conservada, al igual que en el caso de las crónicas, nos autoriza a su prudente uso en el propósito de reconstruir el contenido de poemas perdidos; el método sube, naturalmente, de valor, si además romance y crónica se hallan de acuerdo (a menos que, es lógico, no derive una de la otra, como es el caso del rey Rodrigo y la conquistista árabe). Una muestra, de éxito notable en esta exploración en torno a composiciones perdidas, la constituye la utilización conjunta de un romance y la *Chanson de Roland* para la deducción del contenido, no del texto, claro está, de una parte perdida del poema *Roncesvalles*¹².

3. LA SUPUESTA ÉPICA EN TORNO A LA CONQUISTA ÁRABE

Tomados en conjunto, los textos épicos preservados (más los desaparecidos, pero que han dejado su huella en las crónicas) nos brindan ahora la oportunidad de examinar los temas principales en torno a los que se elaboró —o pudo elaborarse— la épica hispánica, entre los que ocupan primer lugar la conquista de España por los árabes y los comienzos de la Reconquista. La causa real de la debilidad del reino visigodo a comienzos del siglo VIII fue una cuestión dinástica, enturbiada, sin embargo, en la tradición popular por una leyenda de intriga amorosa, seguida por la venganza del honor familiar en la que intervino la llegada de los árabes. Esta leyenda hace su

11. El *Romancero tradicional*, ed. Menéndez Pidal y otros, recoge todos estos textos con comentario.

12. Menéndez Pidal, «*Roncesvalles*. Un nuevo cantar». Parecen hoy menos estrechas de lo que se ha creído las relaciones entre los romances y la épica correspondiente: cf. para ello Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, BRH, Madrid, 1968.

aparición por primera vez entre los historiadores hispano-arábigos, y adopta su configuración definitiva en la *Crónica saracina* de Pedro del Corral (hacia 1430), de la que derivan los romances en torno a la culpa del rey Rodrigo y su pena consiguiente. Carecemos en absoluto de datos sobre la composición, en la España medieval, de alguna pieza sobre el tema, sea contemporánea a la conquista árabe o posterior. Hay, sin embargo, abundantes pruebas de que esta leyenda constituye una rama dentro de la extendida tradición folklórica europea, especialmente germánica¹³. Otro supuesto poema épico de este período resulta igualmente ilusorio: se trata del de Covadonga, la primera batalla, legendaria quizá, de la Reconquista, recogida por dos versiones de la *Chronica visigothorum* de fines del siglo IX¹⁴. No hay, para insistir de nuevo, testimonios que evidencien la existencia de un poema épico sobre el asunto; la narración en la crónica latina se asemeja bastante a una leyenda eclesiástica, concentrando el interés en un obispo que desertó al enemigo, y en un milagro de la Virgen María. No hay razones para afirmar que los sucesos de comienzos del siglo VIII, todo lo importantes que se desee, fueron objeto de poemas épicos simultáneos o más tardíos en la Edad Media. La invasión árabe, en definitiva, no constituye la edad heroica de España.

13. Para el supuesto poema, cf. Menéndez Pidal, *Floresta*; y *Reliquias*, introducción y págs. 7-19. Referente a la tradición folklórica análoga, cf. A. H. Krappe, *The Legend of Rodrick, Last of the Visigoth Kings, and the Ermannarich Cycle*, Heidelberg, 1923; véase también W. J. Entwistle, «Remarks Concerning the Historical Account of Spanish Epic Origins», *RH*, LXXXI, 1933, parte I, págs. 352-77. Según se ha advertido previamente, el cambio de idioma en los visigodos haría difícil la retención de la épica germánica, si bien —precisa Krappe certeramente— es probable que se conservasen las tradiciones folklóricas. Se ha recurrido también a la influencia árabe sobre la épica castellana. Véase, por ejemplo, Francisco Marcos-Marín, *Estudios épicos: los árabes y la poesía épica*, Montreal, 1970; Alvaro Galmés de Fuentes, «Épica árabe y épica castellana (problema crítico de sus posibles relaciones)», *Atti dell'Accademia dei Lincei*, 139, 1970, págs. 195-259. No se ha zanjado definitivamente todavía esta cuestión.

14. Véase *Reliquias*, introducción y págs. 22-6.

4. ÉPICA CAROLINGIA

Se compusieron, sin duda, poemas épicos hispánicos en torno a las luchas de finales del siglo VIII, pero aparecieron mucho más tarde, bajo el influjo de la épica francesa. La *Chanson de Roland*, el más famoso poema épico francés, dio forma artística al tema de la invasión de la España árabe por Carlomagno y a la derrota de la retaguardia del ejército franco en Roncesvalles. La fecha de composición de la *Chanson de Roland* es aún objeto de disputa. La primera versión —creen unos críticos— fue compuesta contemporáneamente a los eventos y, según esta teoría, las versiones posteriores, de creciente extensión, se desentendieron paulatinamente de la fidelidad a los hechos históricos. Otros, en cambio, piensan que el poema se originó, en forma próxima a la conocida por nosotros, a finales del siglo XI. La *Chanson de Roland* ejerció fuerte influencia en Francia y otros países, y debió de engendrar, sin duda, más de un vástago en España¹⁵. Todo lo que hoy nos queda de éstos, en cambio, se reduce a un fragmento de unos cien versos del *Roncesvalles* aludido¹⁶, que expresa el lamento de Carlomagno sobre los cadáveres de sus guerreros, esbozado lacónica, pero enérgicamente. El manuscrito data de comienzos del siglo XIV, y la composición del poema, probablemente en dialecto navarro-aragonés, remonta, según parece, a fines del siglo XIII. Esta obra, como su fuente francesa, refiere eventos históricos, aunque profundamente transformados por la imaginación; dos piezas del mismo ciclo, en cambio, ambas

15. Jules Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Age*, BFPLUL, CXX, París, 1951.

16. Martín de Riquer, «El fragmento de *Roncesvalles* y el planto de Gonzalo Gústioz», *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, II, Módena, 1959, págs. 623-8 (este estudio, en versión ampliada, puede verse en *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, 1968, págs. 205-20); Ruth H. Webber, «The Diction of the *Roncesvalles* Fragment», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II, Madrid, 1966, págs. 311-321; Jules Horrent, «L'allusion a la chanson de Mainet contenue dans le *Roncesvalles*», *MRo*, XX, 1970, págs. 85-92.

perdidas, son ficticias por completo. *Mainete*, de un lado, cuyas peripecias se nos cuentan en la *Estoria de España*, ofrece una narración romántica de la juventud de Carlomagno. Su fuente inmediata es el francés *Mainet*, que a su vez reasume inspiración hispánica, ya que el destierro de Alfonso VI de León en el Toledo árabe ha sido trasladado cronológicamente del siglo XI al VIII; se le ha añadido cierto atractivo romántico, y Alfonso cede su puesto a Carlomagno en el poema¹⁷. *Bernardo del Carpio*, en el otro extremo, encarna la reacción de signo nacionalista contra los poemas carolingios; cuenta, en efecto, la rebelión de un noble de León contra su rey, que prestó su colaboración a Carlomagno; cae, por consiguiente, este poema dentro de la categoría épica bien conocida de los vasallos rebeldes. No puede fijarse la fecha de su composición antes de que circulase por algún tiempo la épica francesa por España; el año 1200 parece ser la fecha aproximada, ya que este poema se halla resumido en el *Chronicon mundi* de Lucas, obispo de Tuy (1236). Se encuentra además en *De rebus Hispaniae* (1243) del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada y en la *Estoria de España*¹⁸. Los poemas españoles carolingios y anticarolingios son mucho más tardíos que los sucesos que refieren; por otra parte, las guerras de Carlomagno contra los moros no pudieron constituir el período heroico de España, y es evidente que estos poemas sufren la adaptación a un tipo de épica hispánica ya constituido.

5. EL «POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ»

Nos enfrentamos ahora con un grupo de poemas que giran en torno a los primeros condes autónomos de Castilla, y reco-

17. Menéndez Pidal, «*Galiene la Belle* y los palacios de Galiana en Toledo», en *Historia y epopeya*, págs. 263-84; se halla reimpresso en *Poesía árabe y poesía europea*, Austral, Madrid, 1941.

18. W. J. Entwistle, «The *Cantar de gesta* of Bernardo del Carpio», *MLR*, XXIII, 1928, págs. 307-22 y 432-52; A. B. Franklin, «A Study of the Origins of the Legend of B. del C.», *HR*, V, 1937, págs. 286-303.

gen los eventos acaecidos bajo su dominio. Tan sólo uno nos ha sido transmitido, pero las crónicas nos dan abundante noticia acerca del contenido de varios otros. El poema existente utiliza la estrofa culta de cuaderna vía (cf. págs. 108-109), en vez de la forma métrica tradicional propia de la épica. Se trata del *Poema de Fernán González*, compuesto alrededor de 1250 en el monasterio de San Pedro de Arlanza. Nació este héroe alrededor del 915; llegó a ser conde de Castilla en el 932, e inmediatamente se unió a su señor, el rey de León, en la contienda contra los moros, pero pronto se vio implicado en luchas contra el reino de Navarra, al flanco oriental de su condado, y en forcejeos políticos para recabar la autonomía de León, hacia el occidente. En su azarosa vida pudo haber sido encarcelado por los reyes de Navarra y de León, pero, antes de su muerte en 970, se hallaba ya Castilla bien encauzada hacia la independencia. El poema refleja todos estos sucesos, no sin modificarlos. Presenta nítidamente la triple contienda histórica contra los moros, navarros y leoneses; pero, según parece, altera el orden de los sucesos, y el poema se halla en deuda con el folklore antes que con la realidad histórica de los hechos, según se desprende, por ejemplo, de la huida de la cárcel de Navarra con ayuda de la hermana de su capturador¹⁹. Se abre la narración con un breve compendio de la historia española, que acen-

19. Entwistle ha entresacado buen número de elementos folklóricos en su «Historical Account». Lo mismo hace María Rosa Lida de Malkiel, en una recensión de la edición de Zamora Vicente, *NRFH*, III, 1949, págs. 182-5. Por lo que se refiere a la estructura y a la utilización del folklore, véase J. P. Keller, «Inversion of the Prison Episodes in the PFG», *HR*, XXII, 1954, págs. 253-63; «The Hunt and Prophecy Episode of the PFG», *HR*, XXIII, 1955, págs. 251-8; «El misterioso origen de Fernán González», *NRFH*, X, 1956, págs. 41-4; y, finalmente, «The Structure of the PFG», *HR*, XXV, 1957, págs. 235-46. Estos artículos citados, aunque algunas de las conclusiones de Keller son de validez dudosa, constituyen una lectura obligada para el que se encuentre atraído por una visión crítica del *Poema*. Pueden consultarse además, *La idea de la fama*, págs. 197-207, de María Rosa Lida de Malkiel; «Sobre la composición del PFG» de Joaquín Gimeno Casaldueiro, en *AEM*, V, 1968, págs. 181-206; y Juan B. Avalue-Arce, «El PFG: clerecía y juglaría», *PQ*, LI, 1972, págs. 60-73. Es útil para el tratamiento del material histórico en este poema, «L'histoire de la monarchie asturienne, de Pelayo à Alphonse II le Chaste, dans le PFG», de Louis Chalon, en *MRO*, XX, 1970, págs. 61-7.

túa los rasgos de tipo religioso, conteniendo, al propio tiempo, una loa del poeta hacia su condado nativo:

Por esso vos lo digo que byen lo entendades,
mejor es dotrras tierras en la que vos morades,
de todo bien conplida en la que vos estades;
dezir vos he agora quantas a de bondades.

Tyerra es muy temprada syn ggrandes calenturas,
non faze en yvyerno destenprradas fryuras,
non es tierra en mundo que aya tales pasturas,
árboles pora fruta syquier de mil naturas [...]

Com ella es mejor de las sus vezindades,
assý sodes mejores quantos aquí morades,
omnes sodes sesudos, mesura heredades,
desto por tod el mundo muy ggrand preçio ganades.

Pero de toda Spanna Castyella es mejor
por que fue de los otros el comienço mayor,
guardando e temiendo syenpre a su sennor,
quiso acreçentar la assý el Cryador.

Aun Castyella Vyeja, al mi entendimiento,
mejor es que lo hal por que fue el çimiento [...]

(estr. 144-155 y 155-157)

Este motivo literario, frecuente en la literatura medieval hispánica a la vez latina y romance, se debe, en parte, a la aguda conciencia de contraste entre las glorias del pasado visigótico (imaginarias en buena parte) y la crudeza de la conflictiva realidad actual entre los reyes cristianos y los invasores árabes²⁰.

La relación del héroe con el monasterio de San Pedro de Arlanza constituye un factor importante de la obra. Fernán González se extravía en el transcurso de una cacería (modo frecuente de comenzar las aventuras de tipo folklórico) y, al

20. Gifford Davis, «The Development of a National Theme in Medieval Castilian Literature», *HR*, III, 1935, págs. 149-61; «National Sentiment in the PFG and in the *Poema de Alfonso Onceno*», *HR*, XVI, 1948, págs. 61-8; J. A. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, 1964; y, finalmente, Stephen Reckert, *The Matter of Britain and the Praise of Spain*, Cardiff, 1967, y F. Rico, *art. cit.*, en pág. 334.

refugiarse la presa en una ermita, sobrecoje al héroe el remordimiento de haber violado aunque sin intención el recinto sagrado, lo que le lleva a hacer promesa de construir un adecuado monasterio en el lugar. El monje Pelayo profetiza certeramente una victoria en la próxima batalla, y, en lo sucesivo, los destinos de Fernán González, Castilla y Arlanza, se entrelazan indisociablemente. La concepción del poema obedece al propósito de lograr que otros emulen la generosidad de este conde, y de atraer asimismo peregrinos al monasterio. Fue táctica preferida, en efecto, de iglesias y monasterios medievales el estimular el interés de peregrinos mediante colecciones de reliquias de un santo o de algún héroe nacional, y, mejor aún, por su tumba. Ahora bien, si tal héroe se conmemoraba en un poema épico, tanto mejor, y más de un poema épico se compuso a estos propósitos. La relación entre los cultos sepulcrales y la épica constituye una cuestión fuertemente debatida entre los críticos²¹. Resulta obvio, con todo, que el *Poema de Fernán González* tipifica el uso de materiales épicos subordinándolos a intereses religiosos, lo que explica que no siempre se haya advertido que constituye en sí mismo, y a pesar de su métrica, un verdadero poema épico. La índole de su argumento, el auditorio al que parece destinarse, el número de motivos folklóricos incorporados y, quizás, la irregularidad

21. En uno de estos extremos opuestos se sitúa la teoría de Bédier, afirmando que los poemas franceses nacieron en santuarios a lo largo de las rutas de peregrinos. Menéndez Pidal niega terminantemente, por el lado contrario, la influencia eclesiástica en la épica. Cf. Joseph Bédier, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 4 vols., París, 1908-13; Menéndez Pidal, «Problemas de la poesía épica», en *Los godos*, págs. 59-87; y *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, 2.^a ed., París, 1960. Las discusiones recientes de este problema están analizadas en «The Post-Bédier Theories on the Origins of the *Chansons de Geste*», *Sp*, XXX, 1955, págs. 72-81, de Urban T. Holmes; Pierre Le Gentil, «Le traditionalisme de D. Ramón Menéndez Pidal (d'après un ouvrage récent)», *BH*, LXI, 1959, págs. 183-214; D. M. Dougherty, «The Present Status of Bédier's Theories», *S*, XIV, 1960, págs. 289-99; W. G. van Emden, «"La bataille est adree endementres": traditionalism and individualism in Chanson-de-geste studies», *NMS*, XIII, 1969, págs. 3-26; y, por último, Italo Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée—mythes-histoire-poèmes*, Turín, 1968.

de su métrica (que parece darse en más elevada proporción que en las demás obras de cuaderna vía) son factores que apuntan a una composición épica escrita por un monje como propaganda.

El poeta de Arlanza se apoyó en otro poema épico anterior, del que poco sabemos, denominado generalmente *Cantar de Fernán González*. Una versión perdida de éste proporcionó a crónicas y romances del siglo XIV materiales de indudable naturaleza épica, que no podrían obtener del *Poema de Fernán González*. Podemos, gracias a ello, averiguar su contenido por otros caminos que los que nos ofrece el *Poema de Fernán González*. Fecha y autor del *Cantar de Fernán González* permanecen desconocidos. Podemos, empero, afirmar que constituyen verosímilmente adiciones del poeta de Arlanza los episodios relativos al monasterio, así como la introducción histórica y aun es probable que reelaborara éste la estructura del poema épico primitivo. Se aprovechó, además, de buen número de fuentes cultas como el *Libro de Alexandre*, dos, cuando menos, de los poemas de Berceo, dos crónicas latinas como mínimo, y una crónica aragonesa, el *Liber regum*; se han sugerido otras fuentes, pero sin apoyo suficiente.

Aunque sí principales, los intereses económicos del monasterio no fueron el único intento del *Poema de Fernán González*. El patriotismo castellano —hemos visto— es tan fuerte que tiende a identificar la empresa de Castilla con la Reconquista y los mejores intereses de España en cuanto todo unitario. Esto debilita el efecto emocional del poema sobre el público, desde el momento en que tiende a dividir su interés entre Castilla y el héroe; la mayoría de las otras composiciones épicas, en cambio, centran la atención en el protagonista visto como una encarnación de su país.

6. LOS «SIETE INFANTES DE LARA»

Gracias a su reconstrucción sobre el texto de la crónicas, sabemos de otra obra épica relativa a los primeros años de la

autonomía castellana, los *Siete Infantes de Lara*²². El asunto de este poema, situado en tiempos de Garci Fernández, sucesor de Fernán González, es imaginario casi en su totalidad, si bien el entorno político utilizado deja ver un trasfondo de autenticidad histórica. La leyenda contiene rencillas familiares, traición y venganza, e incluye también motivos universales tan difundidos como la misiva que ordena la muerte del mensajero (muy conocida a través de *Hamlet*, por ejemplo), la pasión amorosa de una doncella por el rehén cautivo de su hermano, y los misteriosos orígenes del héroe. En su conjunto, y también en los detalles (al menos según podemos colegir por la reconstrucción fragmentaria), los *Siete Infantes de Lara* fue obra trazada con singular energía. Por ejemplo, Mudarra, héroe de la venganza, muerto ya el traidor Ruy Velázquez, se vuelve contra Lambra, instigadora del crimen, que busca protección:

La mala de doña Lambra para el conde ha adelinado
 en sus vestidos grandes duelos, los rabos de las bestias tajados;
 llegado ha a Burgos, entrado ha en el palacio,
 echóse a los pies del conde e besóle las manos:
 «¡Merçed, conde señor, fija so de vuestra prima!
 Lo que don Rodrigo fizo yo culpa non avría,
 e non me desanparesdes ca pocos serán los mis días».
 El conde dixo: «¡Mentides, doña alevosa sabida!
 ca todas estas traiciones vos avedes bastecidas;
 vos de las mis fortaleças erades señora e reina.
 Non vos atreguo el cuerpo de oy en este día;
 mandaré a don Mudarra que vos faga quemar viva
 e que canes espedaçen esas carnes malditas,
 e, por lo que fezistes, el alma avredes perdida».

(538-551)

La leyenda del poema, aunque ficticia, apasionó y convenció de su realidad al público. La iglesia parroquial de Salas de los In-

22. Menéndez Pidal, *La leyenda; Reliquias*; véase también «Los Infantes de Salas y la epopeya francesa. Influencias recíprocas dentro de la tradición épica románica», *Mélanges Lejeune*, I, págs. 485-501. Erich von Richthofen, *Estudios épicos medievales*, BRH, Madrid, 1954, págs. 151-220.

fantes, por ejemplo, exhibió, como reliquias, siete cráneos que pasaban por ser los de los hermanos muertos a traición, y dos monasterios a su vez se disputaron la posesión de los siete auténticos sepulcros²³.

Fechar aproximadamente los *Siete Infantes de Lara* resulta más fácil que llegar a una conclusión de esta índole para el resto de los poemas épicos, pues en este caso la acción, si bien es primordialmente ficticia, va incluida en una situación histórico-política que le sirve de contorno. Las suposiciones del poeta acerca de las relaciones entre moros de Córdoba y los reinos cristianos del norte reflejan la situación tal como se hallaba hacia 990 y sería difícil para cualquiera imaginar tal estado de cosas en una generación posterior. Una objeción obvia nos sale al paso: la primera huella que encontramos de los *Infantes de Lara* se halla contenida en la *Estoria de España*, unos trescientos años más tardía. Ahora bien, las crónicas más tempranas (ha de tenerse bien presente) giraban tan sólo en torno a los reyes y la alta nobleza; el silencio que guardan a otros respectos, pues, no puede ser argumento en contra de una fecha temprana del poema²⁴, y, de hecho, un poeta versado pudo muy bien haberse familiarizado con las relaciones políticas de hacia 990, mucho después de que el pueblo las hubiese olvidado. Sin embargo, en este caso no habría razón de incluirlas, puesto que constituyen un elemento accidental en la obra; un poema compuesto poco después del suceso podría, no obstante, continuar interesando por mucho tiempo después, de compen-

23. P. E. Russell, «San Pedro de Cardeña and the Heroic History of the Cid», *MAe*, XXVII, 1958, págs. 57-79, sobre todo las págs. 57-58. Ofrece este artículo pormenores en torno a las relaciones de índole eclesiástica en otras piezas épicas. Consúltense además Deyermann, *Epic Poetry and the Clergy*, mapa I; y, para terminar, en Stephen G. Nichols, «The Interaction of Life and Literature in the *Peregrinations ad loca sancta* and the *Chansons de geste*», *Jp*, XLIV, 1969, págs. 51-77, se encontrará una discusión de importancia sobre la influencia de los cultos sepulcrales en la épica francesa.

24. Véase Menéndez Pidal, *La leyenda*; W. J. Entwistle, «Remarks Concerning the Order of the Spanish *Cantares de gesta*», *RPh*, I, 1947-48, págs. 113-123, sobre todo las págs. 117-8; J. M. Ruiz Asencio, «La rebelión de Sancho García, heredero del Condado de Castilla», *Hispania Sacra*, XXII, 1969, págs. 31-67.

sar el asunto y el vigor narrativo con un contorno histórico tan distinto del conocido por el auditorio. El empleo en el *Cantar de Mio Cid*, compuesto por un poeta erudito a fines del siglo XII, de procedimientos que recuerdan una técnica oral formularia (cf. más adelante, págs. 91 y 99-101) nos remite hacia un período temprano de composición no escrita de la épica. Una datación temprana de los *Siete Infantes* concuerda, pues, con la evidencia general que proviene del fenómeno de las técnicas expresivas orales. Y como conclusión más sencilla, a la vez que más satisfactoria, apuntamos que un poema, similar a los *Siete Infantes* y preservado en la *Estoria de España*, se compuso no mucho después del año 1000.

Acabamos de considerar ahora el problema de la fecha de los *Siete Infantes* con cierta amplitud, por una razón de importancia: las primeras décadas de la existencia autónoma de Castilla rebosantes de luchas arriesgadas, pero en las que es visible el incremento de la autoafirmación castellana, ofrecen el complejo de cualidades que una época heroica requiere. Los *Siete Infantes de Lara* es un poema situado en este período y, probablemente, compuesto también durante él. En muchas culturas, el período heroico obedece a una invención nostálgica de una época posterior; en Castilla, por el contrario, la edad heroica —por el año 1000— no fue simplemente fuente de inspiración para poemas posteriores, sino también el período en que estos mismos se originaron.

7. OTRAS OBRAS ÉPICAS DE LA JOVEN CASTILLA

Dé este período son un buen número de poemas épicos, ahora perdidos, que resulta imposible datar con exactitud. Varios poemas épicos —es la hipótesis más probable— fueron compuestos oralmente por este tiempo, y sirvieron de precedente no sólo para otros poemas en torno a los primeros condes y sus contemporáneos, sino incluso para poemas en torno a la figura del Cid y para otros que se compusieron bajo la inspiración del ciclo carolingio.

Una de las más interesantes piezas épicas, cuyo asunto es casi contemporáneo del de los *Siete Infantes de Lara*, *La condesa traidora*, narra los infortunios privados del conde Garcí Fernández. Ningún texto de él ha sobrevivido, pero tenemos un resumen sumario en la *Crónica Najerense* latina (mediados del siglo XII), otro más amplio en *De rebus Hispaniae*, del arzobispo Rodrigo, y una versión muy completa en la *Estoria de España*²⁵. Contiene este poema el adulterio de la primera esposa del conde, seguido de la venganza terrible, la traición de su segunda esposa (francesa igual que la primera) que le costaría a él la vida, el intento de ésta por asesinar a su hijo y, finalmente, su propia muerte con el filtro que ella misma había preparado. Esta narración escandalosa, de técnica sensacionalista, constituye un argumento contra la doctrina generalmente aceptada de la sobriedad realista de la épica hispana. Sería, además, sorprendente, para lectores acostumbrados a dicha doctrina, el descubrir que el poema tiene conexiones eclesiásticas cuidadosamente desarrolladas. La leyenda, según nos es transmitida por la *Estoria de España*, se abre con la fundación de un monasterio por Garcí Fernández y con un milagro. Finaliza, a su vez, con el entierro de doña Sancha (la condesa traidora) en el monasterio de San Salvador de Oña y una explicación del nombre del monasterio. Si bien es cierto que este último dato se halla ausente en el resumen de la *Crónica Najerense*, éste termina, en cambio, con el sepelio de Garcí Fernández en otro monasterio, San Pedro de Cardeña. El desenlace de *La condesa traidora*, en las versiones más tempranas que conocemos, es de interés monástico predominantemente. Ello no quiere decir que el poema finalizase de tal modo en el primer momento de su aparición, pero bien pudiera ser así.

El *Romanz del Infant García* y, más dudosamente, el *Abad don Juan de Montemayor*, constituyen otros dos poemas del

25. Caps. 729-32 y 763-4. Véase Menéndez Pidal, *Historia y epopeya*, págs. 1-27; Ruiz Asencio, «La rebelión». El mejor estudio es, con todo, la disertación inédita de J. E. Plumpton, *An Historical Study of the Legend of Garcí Fernández*, University of St. Andrews, 1962.

grupo, ambos situados a principios del siglo XI. Narra el primero de éstos, mencionado con este título en la *Estoria de España* (cf. anteriormente, pág. 69), la muerte en León del último conde de Castilla²⁶. Al igual que los *Siete Infantes* y *La condesa traidora*, este *Romanz* encierra el motivo épico de la venganza, en una versión de intenso colorido. Tres de los asesinos son quemados vivos y la suerte del cuarto queda a merced de la prometida de García:

Estonces donna Sancha tomól et fizo justicia en él qual ella guiso, et fízola en esta guisa: tomó un cuchiello en su mano ella misma, et tajóle luego las manos con que él firiera all inffant et a ella misma, desí tajól los pies con que andidiera en aquel fecho, después sacóle la lengua con que fablara la trayción; et desque esto ovo fecho, sacóle los ojos con que lo viera todo. Et desquel ovo parado tal, mandó adozir una azémila et ponerle en ella et levarle por quantas villas et mercados avie en Castiella et en tierra de León do él fiziera aquella trayción [...]

(PCG, II, 472)

Por la importancia del papel concedido a una mujer, se acerca la pieza al *Poema* (y *Cantar*) de *Fernán González*, los *Siete Infantes* y *La condesa traidora*, y se les aproxima además por sus conexiones eclesiásticas. Hubo dos sepulcros que disputaron los restos de García, en León y en San Salvador de Oña, respectivamente, cuyos epitafios presentaban dos diferentes versiones del crimen. Del *Abad don Juan de Montemayor*, mucho menos documentado, tenemos una referencia en un poema portugués de mediados del siglo XIV y su refundición en una crónica de finales del siglo XV²⁷.

26. Una referencia a este poema se encuentra en la *Najerense*; hay además resúmenes por Lucas de Tuy y el arzobispo Rodrigo, y otro, mucho más completo en la *EE*, caps. 787-9. Cf. *Historia y epopeya*, págs. 29-98.

27. *Historia y epopeya*, págs. 99-233. Es posible que esta crónica incorpore aquí no un poema épico, sino un libro de aventuras en prosa.

8. EL CID

Dos de los poemas épicos conservados versan en torno al más brillante héroe de España, Rodrigo (o Ruy) Díaz, llamado el Cid²⁸. Nacido en Burgos, en Vivar, alrededor del año 1043, inició su vida de caballero hacia finales del reinado de Fernando I, quien había logrado la unión de Castilla, León y Galicia. Al dividirse de nuevo estos reinos con la muerte de Fernando en 1065, Rodrigo alcanzó un puesto destacado al servicio de Sancho, rey de Castilla, ayudándole en las campañas que le aseguraron el dominio de Castilla sobre Galicia y León. Cuando, en el asedio de Zamora (1072), su rey muere asesinado, Rodrigo intentó vengarlo y por esto encontró inevitablemente menos fortuna bajo el nuevo monarca Alfonso VI, exiliado en Toledo desde que Sancho le arrebatara el trono de León. Rodrigo, sin embargo, era demasiado poderoso para que Alfonso hiciese de él un enemigo innecesariamente, y parece que fue considerado, en gran parte, como un representante de una nueva clase naciente, la baja nobleza de Castilla. Estos nobles, que eran en su mayoría enérgicos, con talento y ambición (aunque pocos poseían estas cualidades en el grado de Rodrigo), apoyaban a Sancho y eran contrarios no sólo a la nobleza de León, sino a la más alta dentro de su propio país, a la que consideraban caduca. Estas perspectivas sociopolíticas se hacen visibles con nitidez en el *Cantar de Mio Cid*: los enemigos principales del héroe son, en efecto, los Infantes leoneses de Carrión y el alto noble castellano García Ordóñez, presentados todos a una luz repulsiva, satírica a veces²⁹.

28. Véanse detalles en abundancia sobre la vida del héroe en *La España del Cid*, de Menéndez Pidal. Aunque esta obra incluye elementos de ficción, derivados de la épica, contiene asimismo las fuentes originarias árabes y latinas, en las que descansa, en gran parte, nuestro conocimiento del héroe.

29. Carecemos todavía de un estudio a fondo de la sociedad española medieval. No podemos suponer, con todo, que las condiciones que prevalecieron en el resto de la Europa occidental tuvieran que darse necesariamente en España; Castilla, para mencionar un solo ejemplo, nunca tuvo un sistema

Alfonso VI optó por la reconciliación, disponiendo el matrimonio de Rodrigo con Ximena Díaz, noble leonesa, en 1074; la tensión persevera, con todo, y Rodrigo fue exiliado desde el año 1081 hasta el 1087, y de nuevo a partir de 1089. El Cid (nombre con que se le designa ahora) se mantuvo al servicio del rey moro de Zaragoza (lo que el poema no refleja) y finalmente conquistó y gobernó la ciudad mora de Valencia, defendiéndola contra los almorávides (guerreros disciplinados y fanáticos de Marruecos que, con rapidez, arrasaron los reinos hispano-árabes de elevada cultura, pero decadentes desde el punto de vista político y militar). Murió en Valencia en 1099, y su cadáver fue inhumado por segunda vez en San Pedro de Cardena. En torno a su sepulcro surgió un culto con la reunión no sólo de reliquias, sino también de leyendas, llamadas probablemente *Estoria del Cid*. Parece que éstas adquirieron su configuración definitiva a mediados del siglo XIII, pero es imposible fijar la fecha en que comenzaron los monjes a reunir las. Constaban del *Cantar de Mio Cid*, material histórico diverso (incluyendo alguno de los historiadores árabes), y una especie de leyendas comunes en la hagiografía. Esta *Estoria* de Cardena, en gran parte debido a su incorporación en la *Estoria de España*, ejerció intensa influencia, condicionó el punto de vista de muchas generaciones sobre la vida del Cid y reemplazó la narración mucho más exacta, en latín, de la *Historia Roderici*, elaborada en la primera mitad del siglo XII³⁰.

La *Historia Roderici* constituye, incuestionablemente, la más precisa obra medieval sobre el Cid, y el *Cantar* (o *Poema*) de *Mio Cid*, la mejor, con mucho, por lo que a calidad literaria se

de feudalismo integral. Un esforzado intento de aplicación de las técnicas de la historia social al *Cantar de Mio Cid* lo constituye el estudio de Nilda Guglielmi, «Cambio y movilidad social en el *Cantar de Mio Cid*», *Anales de Historia Antigua y Medieval*, XII, 1963-65, págs. 43-65.

30. W. J. Entwistle, «La Estoria del noble varón el Cid Ruy Díaz el Campeador, sennor que fue de Valencia», *HR*, XV, 1947, págs. 206-11; y Russell, «San Pedro de Cardena». La *Historia Roderici* se halla impresa en *La España del Cid*.

refiere. El poema sobrevive gracias a un único manuscrito de fecha discutida, copiado por un tal Per Abbat, y que, en su estado actual, posee unos 3.700 versos; a pesar de las lagunas que contiene, de la falta del comienzo y posiblemente del final, conserva su mayor parte. Nos presenta al Cid en el destierro, en el que vive con sus mesnadas del saqueo de los moros, después de haber sufrido la confiscación de sus bienes. Gracias a éxitos militares crecientes, que culminan con la conquista de Valencia, consigue mucha más riqueza que antes del exilio:

Los que foron de pie cavalleros se fazen;
 el oro e la plata ¿quién vos lo podrie contar?
 Todos eran ricos quantos que allí ha.

(1.213-1.215)

A pesar de su destierro, el Cid (lo afirma insistentemente) es un leal vasallo del rey Alfonso y le envía presentes. El rey, a su vez, se ablanda poco a poco, y permite a su esposa e hijas que se reúnan con él en Valencia. Con angustiada despedida se habían separado al abandonar el Cid Castilla:

assís parten unos d'otros como la uña de la carne
 (375)

pero, aun en esta ocasión, la energía y el optimismo del héroe se afirman:

«Aun todos estos duelos en gozo se tornarán.»
 (381)

El vaticinio se cumple ahora en Valencia, cuando a Ximena y sus hijas les muestra la ciudad para ellas conquistada. Tras otorgarle su perdón, Alfonso dispone, en recompensa al Cid, el matrimonio de sus hijas con dos hermanos, los Infantes de Carrión, miembros de la nobleza leonesa. No le placen al Cid tales conciertos pero, no obstante, los acepta. Bien pronto los Infantes dan muestras de su cobardía, tanto como de su vanidad y avaricia; alegando luego que han sido despreciados, salen con sus esposas de Valencia y en un robledo

con las çinchas corredizas májanlas tan sin sabor;
 con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,
 rompien las camisas e las carnes a ellas amas a dos;
 linpia salie la sangre sobre los çiclatones [...]
 Canssados son de ferir ellos amos a dos,
 ensayandos amos quál dará mejores colpes.
 Ya non pueden hablar don Elvira e doña Sol,
 por muertas las dexaron en el robredo de Corpes.

(2.736-2.748)

Exige el héroe reparación; el rey convoca cortes en las que el Cid convence a los jueces y desacredita a los Infantes. La humillación de los Infantes y la venganza del Cid y de sus hijas culmina con la derrota en duelos judiciales y con la nueva boda de las hijas con los herederos de los tronos de Navarra y Aragón. Aún después de su muerte, el honor del Cid seguirá creciendo:

Oy los reyes d'España sos parientes son,
 a todos alcança ondra por el que en buena naçió.

(3.724-3.725)

Los rasgos más dignos de mención del *Cantar de Mio Cid* son el optimismo, el realismo y la mesura. Rara vez la épica se enfrenta con el tema de la necesidad de ganarse la vida, pero en el *Cantar de Mio Cid* existe una aguda conciencia de toda esta realidad material: cuando los moros, por ejemplo, intentan, después de la llegada de Ximena y sus hijas, reconquistar Valencia, el Cid quiere que aquéllas contemplen la batalla:

«mis fijas e mi mugier veerme an lidiar;
 en estas tierras agenas verán las moradas cómmo se fazen,
 afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan.»

(1.641-1.643)

La misma actitud por parte del poeta se trasluce en la frecuencia y precisión con que detalla las ganancias del Cid, y en el

cuidadoso trazado psicológico de los personajes. Por otro lado, el poema se ajusta a una singular medida narrativa: las grandes ganancias del Cid y su séquito alcanzan límites verosímiles (si bien la cantidad muy reducida de sus pérdidas es menos verosímil). En la mayor parte de la épica hispánica, como hemos visto en páginas anteriores, la venganza se presenta de modo tan sangriento como en cualquier otra; aun así, el Cid asume una venganza judicial que no implica la muerte (los Infantes y su hermano pierden los duelos, pero continúan viviendo para ser testigos de su propia ignominia). Tal habilidad despliega el poeta que esta contención en la venganza no sólo impide un anticlímax en la obra, sino que la dota de un final apropiado y estimulante.

El tema principal del poema está centrado en el honor del Cid y la estructura de la obra se define en la alternativa de la pérdida y la restauración del mismo. Su prestigio público o político se ve destruido por el encono del rey y el destierro, y se restaura por la conquista de Valencia y el perdón del monarca. El Cid está en una cumbre más excelsa ahora que antes del exilio, pero esto conduce a la pérdida de su honor, desde el punto de vista familiar o sexual, mediante el ultraje de que son objeto sus hijas. Esto, a su vez, lo impulsa a la venganza que pone su honor en punto tan alto como nunca antes había alcanzado. Un papel primario dentro de la estructura es el que se concede a la ironía, ya que, en los tres puntos de inflexión del hilo argumental, las intenciones fallan el blanco apuntado, produciendo un resultado opuesto al que se intenta lograr. Cuando el rey Alfonso destierra al Cid, pone en sus manos sin saberlo la oportunidad de llegar a ser señor de Valencia; cuando el monarca trata de hacer reconciliaciones, deja el honor del héroe a manos de los Infantes de Carrión; y, finalmente, cuando éstos humillan al Cid, sientan las premisas del triunfo del héroe y de su propia ignominia.

Esta oposición entre las intenciones y su resultado constituye tan sólo uno de los elementos de contrapunto que ponen en pie la estructura del poema. En cualquier estrato de la obra

podemos percibir factores de contraste: dentro del verso, entre los personajes, entre el desastre del principio y el triunfo definitivo. Es éste, en manos del poeta, un instrumento de importancia para expresar sus propias opiniones sobre los personajes, aunque el criterio de tales juicios sea obvio, pues depende de su actitud con respecto al Cid. Rara vez, sin embargo, son explícitos (éste es otro de los puntos en los cuales el *Cantar de Mio Cid* difiere de las características de la épica normal), y la medida artística para ello requerida es otra faceta de la medida de la obra. Para implicar estos juicios, el poeta echa mano de variados procedimientos, como símbolos, parodias, oposiciones e identificaciones verbales, epítetos épicos de fuerte connotación, comparación y contraste de situaciones³¹. A los

31. El *Cantar de Mio Cid* constituye una de las pocas obras castellanas medievales a las que se ha consagrado buen número de ensayos de crítica literaria. Cf. las observaciones de Menéndez Pidal en su edición de CC; Américo Castro, «Poesía y realidad en el *Poema del Cid*», en *Hacia Cervantes*, 2.ª ed., Madrid, 1960, págs. 37-51; Dámaso Alonso, «Estilo y creación en el *Poema del Cid*», en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, págs. 69-111; Pedro Salinas, «El *Cantar de Mio Cid* (Poema de la honra)» y «La vuelta al esposo», *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, 1958, págs. 27-56; Eleazar Huerta, *Poética del Mio Cid*, Santiago de Chile, 1948; M. Singleton, «The Two Techniques of the PMC: an interpretative essay», *PRh*, V, 1951-52, páginas 222-7; T. R. Hart, «The Infantes de Carrión», *BHS*, XXXIII, 1956, págs. 17-24; «Hierarchical Patterns in the CMC», *RR*, LIII, 1962, págs. 161-173, y «The Rhetoric of (Epic) Fiction: narrative technique in the CMC», *PQ*, LI, 1972; Ulrich Leo, «La afrenta de Corpes, novela psicológica», *NRFH*, XIII, 1959, págs. 291-304; Louise H. Allen, «A Structural Analysis of the Epic Style of the *Cid*», *Structural Studies in Spanish Themes*, ed. H. R. Kahane y A. Pietrangeli, Salamanca y Urbana, Illinois, 1959, págs. 341-414; Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el Poema del Cid*, BRH, Madrid, 1961, y «The Poetry of the *Poema* and the Music of the *Cantar*», *PQ*, LI, 1972; P. N. Dunn, «Theme and Myth in the PMC», *R*, LXXXIII, 1962, págs. 348-69, y «Levels of Meaning in the PMC», *MLN*, LXXXV, 1970, págs. 109-19; T. Montgomery, «The Cid and the Count of Barcelona», *HR*, XXX, 1962, págs. 1-11; Paul R. Olson, «Symbolic Hierarchy in the Lion Episode of the CMC», *MLN*, LXXVII, 1962, págs. 499-511; J. Horrent, «La Prise de Castejón. Remarques littéraires sur un passage du CMC», *MA*, LXIX, 1963, págs. 289-97; A. N. Zahareas, «The Cid's Legal Action at the Court of Toledo», *RR*, LV, 1964, págs. 161-72; E. Caldera, «L'oratoria nel PMC», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1965, págs. 5-29; J. Rodríguez Puértolas, «Un aspecto olvidado en el realismo del PMC», *PMLA*, LXXXII, 1967, págs. 170-7; Edmund de Chasca, *El arte*; Cesáreo Bandera

Infantes se les da hospitalidad, para traer a cuento un ejemplo de la última categoría, por parte del aliado moro del Cid, Abengalbón. Ellos traman su muerte, codiciando dinero. Descubierta la conspiración, el moro perdona sus vidas sólo porque se trata de los yernos de su aliado. Estos nobles cristianos aparecen así muy por debajo del nivel moral del árabe y sobra, de este modo, comentario explícito del poeta.

Los epítetos épicos constituyen un recurso cristalizado ya en Homero, que pervive aún en la épica oral yugoeslava de nuestro siglo. Presentan, en general, la forma de combinaciones de nombre y adjetivo («el burgalés leal»), o de cláusulas subordinadas («el que en buen ora çinxo espada»). Los epítetos indicados, como cualquier repetición exacta de frases (fórmulas) o con variantes (frases formularias), constituyen recursos esenciales para un poeta que compone oralmente. Los cantores épicos yugoeslavos —nos lo han demostrado los estudios de Milman Parry y su discípulo Albert B. Lord— pueden improvisar poemas de gran longitud, construyendo versos a toda prisa a base de un repertorio de fórmulas, y aprovechando, por otra parte, una gama limitada de episodios para construir poemas enteros³². El uso de los epítetos, al igual que el de otras fórmulas, puede llevarse a cabo con un alto grado de

Gómez, *El PMC: poesía, historia, mito*, BRH, Madrid, 1969; Erich von Richthofen, *Nuevos estudios épicos medievales*, BRH, Madrid, 1970, págs. 136-46; Deymond, «Structural and Stylistic Patterns in the CMC», *Robert W. Linker Festschrift* (en prensa). Estos ensayos constituyen una variada gama de estudios por lo que se refiere a las dificultades que presentan y a la confianza que se puede depositar en ellos: de no ser para estudiosos avanzados, por ejemplo, el artículo de Allen y el libro de Gilman son demasiado técnicos, mientras que el trabajo de Bandera Gómez es de dudosa validez. Un rasgo estilístico de la épica hispánica en general se estudia en C. C. Smith y J. Morris, «On "Physical" Phrases in Old Spanish Epic and Other Texts», *Proc. of Leeds Philos. and Lit. Soc., Lit. and Hist. Section*, XII, 1967, págs. 129-90.

32. Lord, *The Singer of Tales; The Making of Homeric Verse* [los trabajos reunidos de Parry], Oxford, 1971. Motivos son los que llama Lord temas: La terminología de Lord causa alguna confusión. Cf. además Eugene Dorfman, *The Narreme in the Medieval Romance Epic: An introduction to narrative structures*, Toronto y Manchester, 1969.

complejidad; los del *Cantar de Mio Cid* se hallan utilizados con especial habilidad y abren implícitos comentarios acerca de la acción y el tema de la obra³³.

Pasemos a considerar ahora el problema del autor del *Cantar de Mio Cid*. En su edición monumental del poema, Menéndez Pidal defendió que había sido compuesto hacia 1140 por un juglar mozárabe de Medinaceli, entonces ciudad fronteriza de Castilla. Descartó allí la posibilidad del influjo eclesiástico, y subrayó asimismo su fidelidad a los hechos de la historia, pero, al final de sus días y al revisar sus antiguas teorías, precisó que el poema había sido compuesto hacia 1110 por un nativo de San Esteban de Gormaz, y que otro juglar de Medinaceli, hacia 1140, lo reelaboró, incrementándolo en su parte imaginaria³⁴. Estas teorías de Menéndez Pidal, tanto la primitiva como la revisada, aceptadas casi unánimemente por parte de los historiadores de la literatura, son equivocadas, según ponen en claro investigaciones recientes. Muy de otro modo se nos presentan las cosas, si tomamos en su conjunto el estilo, versificación, lenguaje, referencias geográficas e históricas y el tratamiento que el poeta presenta de materia legal y de los documentos³⁵. El *Cantar de Mio Cid* fue compuesto hacia fines del siglo XII, tal vez a comienzos del XIII, por un único autor, un poeta culto, que muy bien pudo ser clérigo y ciertamente versado en cuestiones notariales y jurídicas. Vivió en el área de Burgos (sin que necesariamente tuviese que haber nacido allí), y dirigió el poema, primordialmente, al público de esta ciudad; por otro lado es incierto el grado en que ex-

33. Rita Hamilton, «Epic Epithets in the *PMC*», *RLC*, XXXVI, 1962, páginas 161-78; De Chasca, *El arte*, cap. 9. Cf. además Ruth H. Webber, «Un aspecto estilístico del *CMC*», *AEM*, II, 1965, págs. 485-96.

34. «Dos poetas en el *CMC*», *R*, LXXXII, 1961, págs. 145-200, reimpresso en *En torno*, págs. 109-62. E. C. Hills, «The Unity of the *Poem of the Cid*», *HBalt*, XII, 1929, págs. 113-118, presenta un caso previo a las teorías de Menéndez Pidal, acerca de la dualidad de autores.

35. P. E. Russell, «Some Problems of Diplomatic in the *CMC* and their Implications», *MLR*, XLVII, 1952, págs. 340-9; «Where was Alcocer?», *Home-naje a J. A. van Praag*, Amsterdam, 1956, págs. 101-107, y «San Pedro de Cardeña»; A. Ubieta Arteta, «Observaciones al *CMC*», *Arbor*, XXXVII, 1957,

perimentó la influencia del culto sepulcral del Cid en Cardena, de haberse dado realmente éste. El poema fue destinado a difusión oral por juglares entre un auditorio popular. Su objetividad histórica es menor de la que en otro tiempo se creía, y la leyenda de los Infantes de Carrión y las hijas del Cid es ficticia en su totalidad³⁶. Hay que reconocer, sin embargo, en honor a la verdad, que estas conclusiones suscitan todavía controversia, a pesar de las evidencias a su favor, y que las teorías de Menéndez Pidal, dentro y fuera de España, siguen contando con amplia aceptación.

El *Cantar de Mio Cid* no es el único poema acerca del héroe. La primera composición, escrita probablemente por uno de sus compañeros en 1093-1094, la constituye, casi con seguridad, un poema épico literario en latín, el *Carmen Campidoctoris*, del que nos quedan los 129 primeros versos³⁷. Otra obra épica, también latina, el *Poema de Almería*, escrito entre 1147 y 1157, se refiere al Cid, y puede brindarnos, posiblemente, el conocimiento de un poema romance en torno al

págs. 145-70; D. G. Pattison, «The Date of the CMC: a linguistic approach», *MLR*, LXII, 1967, págs. 443-50; Colín Smith, «The Personages of the PMC and the Date of the Poem», *MLR*, LXVI, 1971, págs. 580-98. A alguna de las objeciones de Ubieto contesta Menéndez Pidal en «Sobre la fecha...», *En torno*, págs. 165-9, y en «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El *Mio Cid* y dos refundidores primitivos», *BRALB*, XXXI, 1965-66, págs. 195-225 (este último artículo modifica ligeramente la teoría de Menéndez Pidal acerca de la dualidad de autor, apuntando que el poeta de San Esteban, cuya fecha se fija en torno de 1105, pudo haber reelaborado por cuenta propia un poema aún más antiguo). Véase además Jules Horrent, «Tradition poétique du CMC au XII^e siècle», *CCMe*, VII, 1964, págs. 451-77, y «Localisation du CMC», *Mélanges offerts à René Crozet*, I, Poitiers, 1966, págs. 609-15 (ahora en *Historia y poesía en torno al CMC*, Barcelona, 1973).

36. Leo Spitzer, «Sobre el carácter histórico del CMC», *NRFH*, II, 1948, págs. 105-17, reimpresso en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, págs. 7-25; R. Menéndez Pidal, «Poesía e historia en el *Mio Cid*: el problema de la épica española», *NRFH*, III, 1949, págs. 113-29, reimpresso en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Austral, Buenos Aires, 1951; L. Chalon, «A propos des filles du Cid», *MA*, LXXIII, 1967, págs. 217-37. Consúltense asimismo los artículos de Menéndez Pidal acerca de la dualidad de autor.

37. Jules Horrent, «Sur le *Carmen Campidoctoris*», *Studi Monteverdi*, I, págs. 334-52. Puede encontrarse el texto impreso en *La España del Cid*, II.

héroe³⁸. Otras piezas épicas, a no dudarlo, precedieron al *Cantar de Mio Cid*, y pudieron servir de fuente a su autor: esto explicaría la inclusión de tradiciones locales de Medinaceli y San Esteban de Gormaz. Hemos de subrayar, sin embargo, que carecemos de medios para deducir cómo eran estos poemas hoy perdidos. Dada la índole singular del *Cantar de Mio Cid*, no parece probable que algún poema precedente se le asemejase en grado considerable; carece de base, por tanto, la opinión, muy extendida por otra parte, de que circulaban una serie de piezas épicas romances refundición cada una de la anterior, hasta que se fijó el texto que nos ha sido transmitido.

Pisamos terreno más seguro a medida que nos acercamos al *Cantar de Sancho II*, que versa sobre el asesinato del monarca y los conatos de venganza por parte del Cid. Aunque perdido, podemos reconstruir su contenido fundamental, a partir de las crónicas y romances, pero lo que resulta difícil es precisar la fecha de su composición: fue, en efecto, prosificado en la *Estoria de España*, y bien pudiera haber sido utilizado en la *Crónica Najerense*; es igualmente posible, sin embargo, que ésta extrajese su material y prosificase algunos versos del *Carmen de morte Sanctii regis*, poema épico culto en latín, compuesto probablemente en el monasterio de San Salvador de Oña³⁹. El *Cantar de Sancho II* terminaba tal vez con un episodio en el que Rodrigo obligaba al nuevo rey Alfonso VI a jurar por tres veces que estaba libre de complicidad en el asesinato

38. En la *Chronica Adefonsi imperatoris*, ed. L. Sánchez Belda, Madrid, 1950. No hay aquí la suficiente base de apoyo para la opinión, ampliamente extendida, que ve en las referencias de este poema una prueba de la existencia previa del CMC. Como demuestra H. Salvador Martínez, en una obra de próxima aparición, el autor de la *Chronica* y del *Poema de Almería* parece ser Arnaldo, obispo de Astorga.

39. De exceptuar los versos que se encuentran en el epitafio de la tumba de Sancho en Oña, que pueden derivarse de dicho poema, puede considerarse a esta obra como enteramente perdida. Véase W. J. Entwistle, «On the *Carmen de morte Sanctii regis*», *BH*, XXX, 1928, págs. 204-19; Francisco Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco*, II, 1969, págs. 9-91, sobre todo las págs. 83-5.

de su hermano; es algo más probable, sin embargo, que este episodio de la *Jura de Santa Gadea*, sea posterior y que fuese compuesto aisladamente con el propósito de concatenar el *Cantar de Sancho II* y el *Cantar de Mio Cid* en un ciclo poético unitario de la vida del Cid⁴⁰.

Los poemas épicos presentan generalmente a sus héroes en la cumbre de su poder; tan sólo en un período relativamente tardío en la tradición épica, la atención se concentra en torno al nacimiento, niñez y juventud del héroe. La razón es muy sencilla: los años tempranos del protagonista carecen, generalmente, de relieve, y tan sólo pueden interesar leyendas de su juventud a un público familiarizado previamente con su vida posterior. Los poemas de la juventud de los héroes se inclinan a lo ficticio y sensacionalista para llamar la atención del público: así sucede, como sabemos, en la parte más temprana del *Poema de Fernán González*, y aún en mayor grado, con las *Mocedades de Rodrigo*.

Contienen las *Mocedades* los ascendientes del héroe y la muerte a sus manos del enemigo de su padre, con cuya hija Ximena le obliga el rey Fernando a que se case. Se niega el héroe a ver a Ximena de nuevo hasta haber ganado en cinco batallas, en las que vence por dos veces a los moros, a un adalid aragonés, a unos condes traidores de Castilla y, finalmente, a los usurpadores de los derechos del obispo de Palencia. En este punto, el rey de Francia, el emperador del Sacro Imperio y el papa exigen una sumisión humillante por parte de Castilla. Rodrigo enardece al rey Fernando a la resistencia y ambos conducen victoriosamente un ejército hasta las puertas mismas de París. En medio de las negociaciones de paz, el manuscrito se interrumpe.

En la primera mitad del siglo XIV, las crónicas prosifican un predecesor perdido de las *Mocedades*; este poema épico

40. Cf. J. Horrent, «La Jura de Santa Gadea. Historia y poesía», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, II, Madrid, 1961, págs. 241-65 (y ahora, con los otros estudios del autor sobre el CMC, en *Historia y poesía...*).

perdido fue también la fuente, en último término, de los romances sobre la juventud de Rodrigo⁴¹. Su contenido parece coincidir muy estrechamente con las existentes *Mocedades* en el esbozo de la biografía de Rodrigo, aunque difiera probablemente de ellas, en dos aspectos: por un lado, sería de tono más moderado (en el poema conservado, el héroe aparece como un vasallo acentuadamente rebelde y se aprovecha el escándalo amoroso para atraer y retener el interés del auditorio ansioso de novedad); por otra parte, las *Mocedades* existentes se ocupan mucho en la historia de la diócesis de Palencia, que no tiene relación con su asunto básico y nada de ello se encuentra en el poema desaparecido.

El evidente interés del poeta con respecto a Palencia abre una sugestiva posibilidad de explicitar su contorno. Si bien las *Mocedades* son definidas casi siempre como obra de un juglar de la decadencia, lo son, por el contrario, de autor culto, y fueron compuestas en el tercer cuarto del siglo XIV, para reforzar las exigencias de la diócesis en un momento crítico de su historia. No se trata de un poema de calidad, aunque, en ciertos aspectos, es mejor de lo que se ha venido afirmando⁴². Su importancia clave reside no en el plano estético, sino en el histórico: se trata, en efecto, del texto versificado que encabeza en el tiempo la exuberante tradición de obras en torno a los años juveniles del Cid (su precedente perdido hizo surgir los romances; los romances inspiraron la obra de Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, y ésta el drama de Corneille *Le Cid*); se trata además de la última muestra existente de la épica medieval española, y debió de ser una de las últimas en componerse; proporciona por último una oportunidad excepcional para examinar las teorías del neotradiciona-

41. La tesis de S. G. Armistead en Princeton (1955) es la obra más valiosa; una versión revisada se encuentra en vías de publicación. Cf. además Jole Scudieri Ruggieri, «Qualche osservazione su *Las MR*», CN, XXIV, 1964, págs. 129-41.

42. S. G. Armistead, «The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*», RPh, XVII, 1963-64, págs. 338-45; Deyetmond, *Epic Poetry and the Clergy*.

lismo, la escuela española de historiadores que ha ejercido un dominio exclusivo en el campo de los estudios sobre la épica.

9. LA TEORÍA DEL NEOTRADICIONALISMO

El uso de la épica por los cronistas tiende a desaparecer en el siglo xv; repiten éstos lo dicho por sus predecesores, pero rara vez añaden nuevo material y no dejan entrever claramente una utilización directa de los poemas. Si circulaba aún alguna canción en este período —lo que parece improbable—, debía de hacerlo de modo irregular y en un estado de decrepitud extrema⁴³. Las *Mocedades de Rodrigo* muestran ya inconfundibles rasgos de decadencia en su técnica y procedimientos, confirmando lo que los críticos de la épica francesa nos dicen acerca de los últimos estadios de una tradición épica. Las *Mocedades* son una gesta genuina; no obstante, y como veremos, circulaba en manos de juglares. Afirman los críticos casi unánimemente que este poema es en todos sus aspectos, exceptuando acaso el de su evidente decadencia, típico de la épica española, y que sólo puede ser comprendido plenamente a la luz del neotradicionalismo. Perfilada en sus rasgos esenciales en el siglo xix por el erudito Manuel Milá y Fontanals, esta escuela del pensamiento literario recibió su configuración definitiva a manos de Menéndez Pidal⁴⁴.

Las doctrinas básicas de los neotradicionalistas postulan acerca de la épica hispánica un desarrollo continuo desde la

43. Menéndez Pidal, *Reliquias*, págs. LXXIII-LXXVI; y *Poesía juglaresca*, cap. 12. Para la teoría de que la épica ha sobrevivido por más tiempo, véase W. C. Atkinson, «The Chronology of Spanish Ballad Origins», *MLR*, XXXII, 1937, págs. 44-61; y S. G. Armistead, *A Lost Version of the Cantar de gesta de las Mocedades de Rodrigo Reflected in the Second Redaction of Rodríguez de Al-mela's Compendio-historial*, UCPMP, XXXVIII, núm. 4, Berkeley y Los Angeles, 1963.

44. Las opiniones características del neotradicionalismo pueden encontrarse en los «Problemas de la poesía épica» de Menéndez Pidal; en las *Reliquias*, págs. VII-XIII; en *Poesía juglaresca*, caps. 13-14, y, finalmente, en *La Chanson de Roland*, cap. 11.

época visigótica, en el que por esencia, no accidentalmente tan sólo, se da el anonimato; la épica se originó simultáneamente a los sucesos que narra y sufrió sucesivas reelaboraciones (la épica «vive en variantes y refundiciones»); al tiempo de su composición —dicen— se mantuvo fiel a los eventos históricos, si bien las refundiciones posteriores abrieron la puerta a gran número de elementos de ficción; defienden, por último, que los poemas épicos fueron compuestos por juglares, sin influjo eclesiástico alguno, o que, en otros términos, se trata de obras de autor e inspiración populares y laicos por completo. El tercero y cuarto puntos de estas aserciones descansan uno en otro, más bien que en pruebas independientes; dado que no tenemos en efecto ningún poema épico hispánico de composición simultánea a los hechos, ni nos queda otro medio que elucubrar hipótesis acerca de la objetividad histórica, y los argumentos de Menéndez Pidal a este respecto se mueven en círculo vicioso. Puede ser sintomático que el único poema para cuya temprana composición tenemos evidencia (nos referimos a *Siete Infantes de Lara*; cf. anteriormente, pág. 80) es objetivo en su trasfondo, pero enteramente ficticio por lo que al hilo principal de la acción se refiere: es cierto que conocemos tan sólo la obra por una prosificación de crónica, posterior en unos tres siglos al período en que se sitúa la acción, pero nos hallamos —lo que no es menos cierto— con una carencia absoluta de datos que nos indiquen el índice de fidelidad histórica de los *Siete Infantes* en su forma primigenia. Hemos visto ya el problema de la continuidad ininterrumpida de la épica germánica a partir de los visigodos, en nuestra discusión sobre la supuesta épica en torno a la pérdida de España a manos de los árabes. En cuanto a la creencia neotradicionalista en el anonimato como un rasgo esencial, algún fundamento hay de probabilidad: los manuscritos del *Poema de Fernán González*, el *Cantar de Mio Cid* y las *Mocedades* ocultan el nombre del autor, pero esto mismo sucede en la mayoría de los poemas hispánicos con antelación al siglo XIV. Llegamos finalmente, en la revisión crítica de estas teorías, al punto de que los poemas

épicas fueron compuestos por juglares, desprovistos de interés en asuntos eclesiásticos. Con frecuencia sucede que los poemas épicos prosificados en las crónicas tienen relaciones con cultos sepulcrales, aunque por dificultades cronológicas no podemos precisar si el culto dio origen a aquéllos o viceversa. Así, por ejemplo, aunque no podamos asegurar lo mismo del fragmento de *Roncesvalles*, el *Poema de Fernán González* es, sin duda, una obra de propaganda eclesiástica. También el *Cantar de Mio Cid* es claramente la obra de un poeta culto; pero es menos fácil probar en concreto su inspiración eclesiástica. Las *Mocedades*, cuyo carácter laico y naturaleza popular han sido siempre aducidos como objeto del principio neotradicionalista más que sobre base de evidencia, atestiguan ser de un autor culto cuyo objetivo era servir los intereses de inmediato de su diócesis. Una teoría que parte de tales inexactitudes había de someterse a revisión.

No puede afirmarse, con todo, que el neotradicionalismo constituye necesariamente un error en todos los aspectos, ni que ciertamente sean solubles todos los problemas que presenta la épica hispánica con la aplicación de las teorías de Bédier que propugna un origen monástico. Ninguna teoría puede, por sí sola, explicar adecuadamente el conjunto de la épica, ni siquiera el de la hispánica. Hemos de tener presente que en época en que muchísimos clérigos, y pocos seglares en cambio, sabían escribir, los poemas con relaciones eclesiásticas se colocaron en un plano superior, por lo que se refiere a su porcentaje de preservación mediante la escritura; han de tenerse en cuenta, además, las sugerencias de tan alto interés aportadas por las obras de Parry y Lord (cf. anteriormente, pág. 90).

10. ESTILO ORAL FORMULARIO

Parry comenzó sus estudios hacia fines de los 1920, y, pocos años después, los extendió a los cantores épicos yugoeslavos. El esfuerzo lo continuó Lord, quien lo hizo a su vez

mejor conocido. Este considerable desarrollo en la investigación atrajo la atención de los medievalistas sólo con una demora sorprendente: un ensayo, pionero en el campo, discutió las fórmulas de los romances hispánicos, pero fueron los especialistas anglosajones los primeros en adoptar los procedimientos de Parry y Lord de modo muy amplio⁴⁵. No fue antes de la publicación del libro de Lord en 1960, cuando sus ideas fueron apreciadas por los medievalistas hispánicos, que compensarían su retraso con una aceptación demasiado entusiasta. Las dificultades que aquéllas entrañaban no han sido exploradas todavía por completo.

Se hace necesario distinguir dos cuestiones: ¿revela, en primer lugar, la épica hispánica, por fórmulas u otros rasgos, su composición oral? ¿Deriva, en segundo término, alguno de los manuscritos, de un texto dictado por un juglar a un escriba? El segundo de estos interrogantes es mucho más fácil de solventar, ya que Lord da cuenta que tal procedimiento en Yugoslavia, practicado inhábilmente, produce irregularidades métricas, con intercalación de pasajes en prosa entreverados en el verso, especialmente al principio. El manuscrito del *Cantar de Mio Cid* —es probable— descende de un texto oral dictado imperfectamente, y es casi seguro postular este origen para el manuscrito de las *Mocedades de Rodrigo*⁴⁶. Alguna irregularidad métrica se presenta, al parecer, como un rasgo típico de buena parte de la producción en verso medieval española, pero una fluctuación tan elevada en el número de sílabas sólo puede explicarse satisfactoriamente por las hipótesis de Lord referentes al texto dictado oralmente.

45. Ruth H. Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, UCPMP, XXXIV, núm. 2, Berkeley y Los Ángeles, 1951; F. P. Magoun, «Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry», *Sp.*, XXVIII, 1953, páginas 446-67.

46. I. P. Harvey, «The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*», *BHS*, XL, 1963, págs. 137-43; Deyermond, «The Singer of Tales and Mediaeval Spanish Epic», *BHS*, XLII, 1965, págs. 1-8, y *Epic Poetry and the Clergy*, págs. 55-8 y 200-2; R. A. Hall, «Old Spanish Stress-Timed Verse»; Kenneth Adams, «The Metrical Irregularity of the *CMC*», *BHS* (en prensa).

Esto, sin embargo, no significa necesariamente que el poema en cuestión fuese compuesto de ese modo. Aun una pieza escrita pudo difundirse por juglares, y ser dictada luego por uno de éstos a un escriba; los efectos del dictado imperfecto serían los mismos que en un poema compuesto de modo oral, ya que, en definitiva, una irregularidad métrica tan acentuada puede ser incontrovertible argumento en pro de la difusión oral seguida de dictado, pero nada puede revelarnos, en cambio, acerca del método originario de composición. Para dirimir la polémica en torno a la composición oral de la épica española, se hace necesario el triple criterio elaborado por Lord a este respecto; utilización de fórmulas, motivos y encabalgamientos. Algunos críticos han sentado definitivamente, siguiendo estos criterios, la composición oral del *Cantar de Mio Cid* y *Roncesvalles*⁴⁷. Investigaciones que se mueven en otro sentido sugieren, en cambio, que el uso de fórmulas en la épica hispánica conservada, aunque demasiado frecuente como para tratarse de un mero producto de azar, no lo es en la intensidad suficiente para revelarnos la composición oral de la misma: la utilización de los motivos en el *Cantar de Mio Cid* apoya esta conclusión⁴⁸. Es probable que una técnica formularia fuese utilizada en cierta etapa por los poetas épicos hispánicos, como recurso en la composición oral, pero que los poemas existentes fueran compuestos por escrito por poetas que miraban las fórmulas como un esquema tradicional (y necesario por tanto), pero que no dependieran mucho de él. El papel de los juglares

47. Cf. De Chasca, *El arte juglaresco; Registro*; «Composición escrita y oral en el *Poema del Cid*», *Fi*, XII, 1966-7, págs. 77-94; «Toward a Redefinition of Epic Formula in the Light of the CMC», *HR*, XXXVIII, 1970, páginas 251-63. Véase también Ruth H. Webber, «The Diction of *Roncesvalles*», y «Un aspecto»; J. M. Aguirre, «Épica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *RF*, LXXX, 1968, págs. 13-43. Las opiniones de Menéndez Pidal se hallan expuestas en «Los cantores épicos yugoeslavos». Para los romances, cf. Webber, *Formulistic Diction*; y Bruce A. Beatie, «Oral-traditional Composition in the Spanish *Romancero* of the Sixteenth Century», *Journal of the Folklore Institute*, I, 1964, págs. 92-113.

48. Me apoyo aquí en un estudio de próxima aparición de Margaret Chaplin.

afectó a la ejecución de la épica, no a su composición en ninguno de los poemas que conservamos. En sus realizaciones, los juglares parece que se apoyaron mucho más en la memoria y menos en la improvisación que los cantores de la Yugoslavia moderna. Improvisaron, a lo que parece, en algún que otro pasaje, y el dictado a los escribas produciría también cambios, pero los textos que poseemos hoy en día (tal es la impresión) parecen ser sustancialmente los que compusieron los poetas, a base de fundir elementos populares y cultos⁴⁹, y haciendo uso individual —sea hábil, sea torpe— de la tradición formularia.

49. Además de los trabajos citados anteriormente, véanse C. C. Smith, «Latin Histories and Vernacular Epic in Twelfth Century Spain: similarities of spirit and style», *BHS*, XLVIII, 1971, págs. 1-19, y A. D. Deyermond y Margaret Chaplin, «Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic», *PQ*, LI, 1972, págs. 36-53.

Capítulo 3

LA LITERATURA EN EL DESPERTAR CULTURAL DEL SIGLO XIII (I)

1. EL RENACIMIENTO DEL SIGLO XII Y EL ATRASO CULTURAL DE ESPAÑA

La concepción de la Edad Media como un período de largo y uniforme estancamiento cultural y del Renacimiento como un súbito despertar hace mucho que ha sido superada. Hay un renacimiento de la cultura con Carlomagno y otro, más impresionante aún, en el siglo XII. En este siglo se dio en la mayor parte del occidente europeo no sólo un resurgir de la cultura, cuyo logro más permanente fue la fundación de las universidades, sino también cambios de gran trascendencia en otras facetas de la vida. Crecieron las ciudades, y, con ellas, una economía monetaria y una nobleza cada vez más refinada, que se encuentra, parece, estrechamente en relación con la difusión del amor cortés; se abrieron nuevas rutas comerciales; florecieron las peregrinaciones, y las Cruzadas, que comenzaron en 1096, prosiguieron a través de esta centuria. A comienzos del siglo XIII las órdenes mendicantes de frailes —franciscanos y dominicos— dieron otro modo de expresión a la nueva movilidad del hombre europeo. En la Iglesia y el estado, tendencias centralizadoras les dieron a ambos una mayor estabilidad, que fomentó la expansión de las comunicaciones y la economía, y a la vez se benefició de ellas.

Las causas de este desarrollo y sus relaciones con el renacimiento intelectual siguen aún en debate. En cualquier caso, la vida intelectual del occidente europeo se vio enriquecida por la traducción al latín de obras cultas del árabe principalmente, pero también del griego y del hebreo, lo que constituyó uno de los primeros aspectos en que se advirtió el resurgimiento y que paradójicamente se llevó a cabo primero y de modo más intenso en Italia y España (aunque en Italia el desarrollo de la literatura romance se produjo tarde y España sufrió un retraso en casi todos los aspectos). El sur de Italia y España, sobre todo, fueron las únicas zonas de Europa colonizadas por pueblos de habla árabe, y sus condiciones fueron óptimas para la transmisión de la cultura arábiga; el retraso de España bajo otros aspectos es, empero, menos explicable.

La expansión, por lo que se refiere a la educación, fue un factor de mayor importancia en el renacimiento del siglo XII: se ensancharon y enriquecieron las escuelas catedralicias de la temprana Edad Media, y una nueva institución, el *studium generale*, conocido más tarde como universidad, surgió en Italia, después en Francia y más tarde en Inglaterra. Poco se conoce de las escuelas catedralicias de España, aunque es probable que una floreciese en Toledo; pudo muy bien haber carecido de universidades hasta principios del siglo XIII¹. Un papel relevante en este sentido lo constituye el desempeñado por los juristas (la fusión de la ley común con la adaptación del derecho romano) y, naturalmente, por los filósofos, ya que

1. Cf. Hastings Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, nueva edición a cargo de F. M. Powicke y A. B. Emden, Oxford, 1936. Por lo que respecta a las universidades españolas, véase C. M. Ajo G. y Sainz de Zúñiga, *Historia de las universidades hispánicas. Orígenes y desarrollo hasta nuestros días*, I, Madrid, 1957; y V. Beltrán de Heredia, *Los orígenes de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1953. Para la escuela catedralicia de Toledo, cf. P. E. Russell, *MLR*, XLII, 1947, págs. 394-5; sugiere este autor que bien pudiera tratarse de un *studium generale*. Sobre el retraso de las reformas educativas en España, consúltese Derek W. Lomax, «The Lateran Reforms and Spanish Literature», *IR*, I, 1969, págs. 299-313. Para una discusión de tipo general acerca del retraso cultural español puede consultarse E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, págs. 541-3.

fue éste un siglo de especial relieve por lo que al pensamiento se refiere. Filósofos y juristas escribían en latín, lengua, además, con una lírica floreciente, sagrada y profana, y de poesía narrativa, que en vez de ahogar la literatura en romance en ciernes, parece haberla nutrido con su renacimiento, al menos al norte de los Alpes y de los Pirineos. El primer foco de cierta consistencia entre las literaturas romances cultas —los trovadores provenzales, Chrétien de Troyes y la primera generación de poetas cortesanos en Alemania— data del siglo XII².

España constituye una excepción al respecto. Cataluña, por estos tiempos, bajo muchos aspectos, era más francesa que española, y el sur de la península se hallaba todavía bajo el dominio árabe; los reinos cristianos desde Portugal hasta Aragón muestran, empero, un esquema totalmente diverso del resto de Europa occidental. Si exceptuamos el campo de las traducciones, los rasgos típicos del renacimiento del siglo XII no aparecieron en España hasta el siglo XIII: la primera universidad se fundó probablemente entre 1208 y 1214 en Palencia; la literatura romance culta (la lírica inspirada por la provenzal) surge a fines del siglo XII en Portugal y Galicia; en Castilla no la hallamos (salvo la épica que autores cultos compusieron en el estilo tradicional y una corta obra teatral) hasta las primeras décadas del siglo XIII; la arquitectura gótica, floreciente en Francia desde 1140 en adelante, no afecta a las catedrales españolas hasta los años 1220. Es insuficiente todavía lo que sabemos acerca de las condiciones sociales y económicas de España en el siglo XII, pero los cambios parece que fueron de advenimiento más retardado que al norte de los Alpes³. Aún dentro de ese otro fenómeno del siglo XII que son las Cruzadas, España constituye una excepción dentro del mapa euro-

2. No hay diferencias sustanciales perceptibles entre la clase de los poetas latinos y vulgares. Véase, por ejemplo, Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*.

3. Al afirmarse las ciudades de Castilla la Vieja, León y Galicia contra sus autoridades eclesiásticas en el siglo XII, surgió, con frecuencia, un predominio de tipo agresivo por parte de los franceses establecidos en ellas.

peo: con el Islam activamente peligroso dentro de la península no pudo darse opción a la partida hacia Tierra Santa a muchos caballeros, y los monarcas hispánicos no mostraron ni siquiera un tibio interés por esta empresa hasta ya avanzado el siglo XIII⁴. El mismo panorama se nos presenta por lo que atañe a la cultura latina: no se da en España en el siglo XII una importante contribución original en el desarrollo filosófico, y su aportación en el campo literario, aunque respetable, no es sobresaliente; la lírica en latín cuenta con escasa representación⁵. El retraso de España se refleja incluso en minúsculos detalles: el autor del *Libro de Alexandre*, por ejemplo, en el siglo XIII, establece las metas literarias de su obra en términos muy semejantes a los que usara Chrétien de Troyes en el siglo anterior⁶; e idéntica analogía e igual distancia cronológica se descubre entre el programa literario de Berceo y el de Wace y otros poetas anglo-normandos.

Este retraso no puede atribuirse a falta de contactos con el

4. Steven Runciman, *A History of the Crusades*, 3 vols., Cambridge, 1951-54; Eugenio Asensio, «¡Ay Iherusalem! Planto narrativo del siglo XIII», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 251-70, reimpresso en *Poética y realidad*, 2.ª ed., páginas 263-92. Señala Runciman (*op. cit.*, I, págs. 89-82) que la ayuda extranjera contra los almorávides a finales del siglo XI, refrendada por el papa como una empresa santa, pudo constituir un modelo para las Cruzadas; cf. además Claude Cahen, «An Introduction to the First Crusade», *Past and Present*, 6, 1954, págs. 6-30. Los escritos españoles de los siglos XIII y XIV muestran un mayor interés hacia las Cruzadas que los mismos monarcas.

5. Dos al menos de las épicas literarias hispano-latinas datan de este período, al igual que importantes crónicas y una excelente parodia, sobre las obras relativas al descubrimiento de las reliquias de los santos, debida a García, canónigo de Toledo. Véase sobre el particular Francisco Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco*, II, 1969, págs. 9-91; y además Lida de Malkiel, «La *Garcineida* de García de Toledo», *NRFH*, VII, 1953, págs. 246-58, reimpresso en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966, págs. 1-13. Un poco más tarde, en 1218, el canciller de Castilla escribió el *Planeta*, un tratado devoto (ed. M. Alonso, Madrid, 1943; cf. Rico, *Pequeño mundo del hombre*, págs. 47-50). Esta obra incluye ataques contra los clérigos venales. Para el período anterior consúltese Manuel C. Díaz y Díaz, «La circulation des manuscrits dans la Péninsule ibérique du VIII^e au XI^e siècle», *CCMe*, XII, 1969, págs. 219-41 y 383-92.

6. Ian Michael, «A Parallel between Chrétien's *Erec* and the *Libro de Alexandre*», *MLR*, LXII, 1967, págs. 620-8.

exterior: el siglo XI señala, en efecto, el punto culminante de la penetración francesa en España con la próspera ruta de peregrinos a Santiago de Compostela, la ayuda en la pugna contra los moros, el establecimiento de barrios comerciales en numerosas ciudades españolas y, finalmente, el dominio ejercido sobre la iglesia castellana por los reformados monjes cluniacenses. Este poderoso influjo llevó a la sustitución de la liturgia autóctona española (el rito mozárabe), y, aunque menos directamente, del tipo de escritura originario de España (la visigótica), por las formas entonces en uso en la Europa occidental⁷. Ni tampoco ha de achacarse este retraso a la lenta difusión de las obras literarias a través de los Pirineos; bajo circunstancias propicias, las influencias extranjeras podían ser rápidamente asimiladas.

El factor responsable de este retraso ha de buscarse más bien en la historia interna del siglo XII. Ya hemos aludido anteriormente a la pugna del Cid para conservar la ciudad de Valencia frente al embate de los almorávides invasores; esta pugna es un ejemplo aislado de resistencia coronada por el éxito. La liberación total de la península se hallaba ya a la vista con la toma de Toledo por Alfonso VI en 1085, pero la intervención de los almorávides hizo retroceder la Reconquista y, con la decadencia del poder de éstos, una nueva oleada del Islam fanático, los almohades, invadió España. Desde 1145 los españoles se hallaron de nuevo a la defensiva, y aun sufrieron en 1195 una aplastante derrota en el encuentro de Alarcos. El impacto de más largo alcance de estas invasiones lo constituye probablemente el hecho de que la tolerancia mutua, a pesar de las guerras, que había existido por largo tiempo entre árabes, cristianos y judíos, dio lugar a un clima de sospechas, intransigencia y persecución, aunque las ciudades mantuvieran su antigua actitud por más tiempo que las zonas rurales. Las prósperas y brillantes comunidades judías de Anda-

7. M. Defourneaux, *Les Français en Espagne au XI^e et XII^e siècles*, París, 1949.

lucía se vieron obligadas a buscar refugio en el norte cristiano, cuya vida, bajo el aspecto cultural y económico, enriquecieron; la persecución, empero, se extendió a las ciudades cristianas, y España se vio, en fin de cuentas, privada de las aportaciones que por largo tiempo habían hecho árabes y judíos y que, de no ser por este encono, hubieran continuado.

Las invasiones de almohades y almorávides no constituyen los únicos factores que nublaron la historia de Castilla y León durante el siglo XII. El primer cuarto de la centuria, durante el reinado de doña Urraca, constituye, en efecto, un período de discordias que desembocó en la intervención de Aragón. A mediados de este siglo, León y Castilla se separaron de nuevo. En el transcurso de este período se afianza además la nobleza a expensas del poder central; la empresa de la repoblación de las fronteras devastadas redujo la población en el norte hasta el punto de que éste se vio gravemente afectado en su demografía. En tales circunstancias históricas, lo que resulta más sorprendente no es la ausencia de un renacimiento en el siglo XII, sino la capacidad de que dieron muestra Castilla y León de mantener a una altura considerable el nivel de la literatura hispano-latina y de promocionar un centro importante de traductores en Toledo. Al cambiar estas circunstancias, se verificó un rápido despertar cultural y literario.

El factor decisivo para el cambio vino ahora del campo militar. El desastre de Alarcos se vio compensado por la victoria de las Navas de Tolosa (1212), en la que el ejército de Castilla, con la ayuda que viniera de León, de Aragón y de allende los Pirineos, desmembró el poder de los almohades. Cinco años después Fernando III (más tarde canonizado), uno de los más grandes reyes de Castilla, subió al trono, unió de nuevo Castilla y León en 1230 y, poco después, reemprendió la empresa de la Reconquista, a una escala desconocida desde la conquista de Toledo. Córdoba, centro en otro tiempo del poder árabe, fue conquistada en 1236 (dos años después los aragoneses conquistan, a su vez, la ciudad de Valencia); Murcia cayó en 1243, en 1248 Sevilla y, finalmente, Cádiz en 1250.

Quedaba tan sólo el reino de Granada, que bien hubiera podido ser conquistado de no morir Fernando en 1252. Aunque Aragón y Portugal participaron con éxito en la tarea, cupieron a Castilla la mayor parte y los mayores beneficios de la misma. Esta expansión militar trajo consigo aparejada la recuperación económica unida a la renovación de energías, autoconfianza y desarrollo de la educación. Por el tiempo de la batalla de las Navas de Tolosa se funda, en efecto, la universidad de Palencia, y en pocas décadas las de Salamanca y Valladolid. El desarrollo literario es igualmente impresionante: Castilla, a mediados de siglo, contaba ya con una floreciente tradición de poesía narrativa culta y con las primeras obras importantes en prosa romance.

2. LA CUADERNA VÍA

En este período, si bien hay algunos poemas narrativos en versos cortos y a menudo irregulares, se utiliza otro tipo de versificación en un importante y casi homogéneo grupo de poemas: nos referimos al sistema denominado «cuaderna vía» que se sirve de estrofas de cuatro versos de catorce sílabas (alejandrinos), con cesura en medio y rima consonante (AAAA, BBBB, etc.). Entre estos poemas se da una regularidad mucho mayor que en el resto de la producción poética del período, y algunos hay que se sitúan muy próximos a una regularidad total. No acaban de ponerse de acuerdo los críticos de si hay que considerar este rasgo como un factor corriente de la cuaderna vía. Se emplea frecuentemente el término «mester de clerecía» como equivalente del de cuaderna vía, o para caracterizar todos los poemas de esta índole, pero estos significados resultan erróneos, especialmente cuando el «mester de juglaría» se presenta como el contrario del de clerecía. La poesía narrativa medieval hispánica no estuvo, en efecto, dividida en dos compartimentos estancos, ni los juglares compusieron todos, ni muchos siquiera, de los poemas que no

entran en el sistema de cuaderna vía; resulta imposible, por otra parte, agrupar todos los poemas compuestos en cuaderna vía dentro de un solo conjunto⁸. Es lícito, sin embargo, la aplicación del término mester de clerecía a los poemas en cuaderna vía del siglo XIII; poseen, en efecto, aparte de un mismo esquema métrico, un idéntico entorno, los monasterios de Castilla la Vieja (indubitable en algunos casos, en otros probable). Se hallan además muy próximos entre sí desde el punto de vista cronológico (se compusieron a pocas décadas de distancia), y dejan entrever una conciencia cultural homogénea, siendo frecuentes entre ellos préstamos y reminiscencias recíprocas. Los poemas en cuaderna vía en el siglo XIV constituirán, por su parte, un conjunto de índole totalmente diversa.

3. GONZALO DE BERCEO

Aunque sigue siendo incierta aún la cronología de estas composiciones, la prioridad dentro del nuevo sistema de versificación se la disputan Berceo y el *Libro de Alexandre*. La nueva modalidad constituye, sin duda, una adaptación de una forma métrica que se daba en otras literaturas, entre las que se ha mencionado a la francesa y a la latina.

Gonzalo de Berceo, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos y sucesores inmediatos, nos refiere su nombre y otros detalles personales; se trata, en efecto, del primer poeta castellano de nombre conocido. Nacido a fines del siglo XII en

8. Muchos críticos han tomado las estrofas iniciales del *Libro de Alexandre*, en donde aparecen los términos de «clerecía» y «joglaría», por una especie de manifiesto literario aceptado por todos los poetas de cuaderna vía; consúltese A. D. Deyermond, «Mester es sen peccado», *RF*, LXXVII, 1965, páginas 111-16, simplificado en exceso en un aspecto, según mostrará J. C. Musgrave en un artículo de aparición inmediata. Cf. también Georges Cirot, «Sur le mester de clerecía», *BH*, XLIV, 1942, págs. 5-16, e «Inventaire estimatif du *m. de c.*», *BH*, XLVIII, 1946, págs. 193-209; y finalmente, Julio Saavedra Molina, «El verso de clerecía», *BFC*, VI, 1950-51, págs. 253-346.

la localidad de Berceo, actual provincia de Logroño, recibió, al menos en parte, su educación en el cercano monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla y se ha sugerido que cursó estudios en la universidad de Palencia. Prestó sus servicios no como monje, sino en calidad de clérigo secular, en el citado monasterio. Su oficio era primordialmente de índole administrativo-legal, requería frecuentes viajes y hay poderosas razones que apoyan la creencia de que fue notario del abad. Vivía aún en 1252, pero se ignora la fecha de su muerte⁹.

La mayoría de sus obras, a pesar de unas posibles pérdidas, han llegado hasta nosotros y podemos incluirlas dentro de tres grupos: poemas hagiográficos, de los que tres constituyen biografías de santos locales y un cuarto, incompleto, contiene el martirio de san Lorenzo; poemas dedicados a la Virgen —*Milagros de Nuestra Señora*, *Loores de Nuestra Señora* y *Duelo que fizo la Virgen*—; y, finalmente, dos obras doctrinales, *De los signos que aparecerán antes del Juicio* y el *Sacrificio de la Misa*; tres himnos, además, se atribuyen a este poeta.

La primera obra hagiográfica de composición más temprana parece ser la *Vida de San Millán*. El santo patrono de su monasterio constituía, naturalmente, un tema propio para el primer poema de Berceo, cuya fuente de más importancia se encuentra en la *Vita Beati Aemiliani* en prosa del obispo de Zaragoza Braulio. A su obra incorpora Berceo buen número de material que proviene de las tradiciones del monasterio y, más en concreto, de los escritos latinos de su contemporáneo el monje Fernandus (a quien se ha tratado de identificar con Fernando Garcéz). Consta el presente poema de tres secciones: un esbozo de la vida del santo, la narración de los milagros durante su vida y, finalmente, la que contiene sus prodios.

9. Brian Dutton, «The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the *Libro de Alexandre*», *BHS*, XXXVII, 1960, págs. 137-45, y «Gonzalo de Berceo: unos datos biográficos», *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, págs. 249-54.

gios póstumos (esquema éste idéntico, por otra parte, al que se ajustará la *Vida de Santo Domingo*). Entre sus milagros póstumos destaca como más importante el que nos presenta la aparición en los cielos de san Millán y Santiago (patrón de España) durante un combate decisivo contra los moros; los enemigos huyen confusos y los monarcas cristianos establecen en pago el voto perpetuo. León —decide su rey— tributará a Santiago de Compostela, mientras que el conde Fernán González ordena, a su vez, que toda Castilla pague tributo a San Millán de la Cogolla. Resulta dudoso que tales decretos llegaran a promulgarse alguna vez; es indudable, sin embargo, que muchos castellanos fueron inducidos a pagar las sumas indicadas al monasterio, y los monjes de San Millán poseyeron en el siglo XIII un texto latino del documento de Fernán González junto con su traducción en romance se trataría, no obstante, de una impostura forjada por el monje Fernandus cuando Berceo se hallaba en estrechas relaciones con el monasterio. Debió de conocer éste de qué se trataba en su calidad de experto notario, cuando lo utilizó como elemento de base para la última parte de su poema, que ha sido concebido, además, con la intención explícita de desarrollar la leyenda del tributo:

Qui la vida quisiere de sant Millán saber
 e de la su istoria bien certano seer,
 meta mientes en esto que yo quiero leer:
 verá a do embían los pueblos so aver.

(estr. 1)

Al final del poema, justamente antes de una breves estrofas en torno a unos últimos milagros, Berceo saca las conclusiones morales para su auditorio:

Si estos votos fuessen lealment enviados,
 estos sanctos preciosos serien nuestros pagados,
 avriemos pan e vino, temporales temprados,
 non seriemos com somos de tristicia menguados.

Amigos e sennores, entenderlo podedes
 qe a estos dos sanctos en debda lis yazedes;
 d'esto seet seguros, qe bien vos fallaredes
 si bien lis enviáredes esto qe lis deveedes.

(479-480)

La falsificación de documentos en sustitución de otros que se habían perdido, o en apoyo de pretensiones fuerte y devotamente arraigadas, constituía una tarea plenamente aceptada de la vida eclesiástica medieval, y no ha de verse incongruencia alguna entre la composición de un poema hagiográfico devoto y la consciente propagación de un fraude; es seguro que ambas acciones debieron ser, al parecer de Berceo, dos vertientes de una sola obligación.

No fue este poeta un sencillo cura rural privado de cultura, como pretende cuando escribe:

Quiero fer una prosa¹⁰ en román paladino,
 en qual suele el pueblo hablar con so vezino;
 ca non so tan letrado por fer otro latino:
 bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

(Santo Domingo, 2)

y cuando afirma su fidelidad absoluta a la fuente latina:

Quando non lo leyesse, dezir non lo querría;
 ca en firmar la dubda grand peccado avría.

(Santo Domingo, 73)

Ca al non escrevimos sy non lo que leemos.

(Santa Oria, 89)

Su pretensión de que nada se atrevió a añadir a sus fuentes es falsa en absoluto. Utiliza, más bien, en tales casos un procedimiento favorito en la Edad Media, usado con frecuencia

10. «Prosa» quiere decir aquí «poema». La terminología literaria en este período es extremadamente fluida; cf. Artiles, *Los recursos literarios*, págs. 13-18.

en los sermones, que consiste en citar la autoridad de «lo escrito», lo que hacía surgir la convicción entre un público iletrado que otorgaba valor casi mágico a la palabra escrita. El alegato de ignorancia constituye, asimismo, un recurso tradicional, pues los manuales de retórica al uso recomendaban, en efecto, el *topos* de la falsa modestia como uno de los medios más eficaces para captar la benevolencia del público.

La autodeprecación de Berceo es, pues, manifiestamente falsa. Su cargo de administrador eclesiástico, su implicación en la impostura de Fernandus, su habilidad en transformar una obra en prosa latina dirigida a los cultos en un poema romance que respondiese a las exigencias de un público popular, todo esto constituye una prueba de su complejidad y pericia, que viene confirmada por el análisis detallado de sus poemas¹¹. Dos tradiciones principales tenía este poeta a su alcance: la retórico-eclesiástica y la juglaresca.

La retórica medieval ejerció, en efecto, una fuerte influencia en la literatura. Las *artes poeticae* o manuales de retórica (a veces de gramática) desarrollaban las técnicas heredadas de los escritores clásicos latinos (la *Rhetorica ad Herennium*, por largo tiempo atribuida a Cicerón, constituye un eslabón importante dentro de esta corriente), que, a su vez, tenían contraída deuda en este sentido con los retóricos griegos, y que pasaron a ser capítulo de importancia dentro de la formación medieval¹². No hubo escritor culto (lo que equivale, en el

11. Para unas consideraciones generales cf. Georges Citot, «L'expression dans Gonzalo de Berceo», *RFE*, IX, 1922, págs. 154-70; C. Guerrieri Crocetti, «La lingua di Gonzalo de Berceo», *SM*, n. s., XV, 1942, págs. 163-88; Bernardo Gicovate, «Notas sobre el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo», *BH*, LXII, 1960, págs. 6-15; Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, 1962, cap. I; Frida Weber de Kurlat, «Notas para la cronología y composición literaria de las vidas de santos de Berceo», *NRFH*, XV, 1961, págs. 113-30; Brian Dutton, *La vida de San Millán...*, y «Gonzalo de Berceo and the *Cantares de gesta*», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 197-205. Consúltense además Gormly, *Use of the Bible*, cap. I; T. C. Goode, *Gonzalo de Berceo*, «El sacrificio de la Misa»: a study of its symbolism and of its sources, Washington, 1933, y H. L. Schug, *Latin Sources of Berceo's «Sacrificio de la Misa»*, Nashville, Tenn., 1936.

12. El sistema educativo medieval se levantaba sobre las siete artes libe-

presente caso, a decir que no hubo escritor alguno) que pudiese sustraerse a su influencia. Las mentadas *artes poeticae* ponían a su alcance un gran complejo de recursos estilísticos (diversas formas de repetición, construcción equilibrada, métodos de amplificación y halagadores esquemas de sonido), y de lugares comunes (el *topos* de la falsa modestia, anticipaciones de que el orador sería breve e interpelaciones a la autoridad)¹³. No proporcionaron mucha ayuda, en cambio, por lo que se refiere a la estructura, pero a este respecto los escritores podían echar mano de manuales de predicación al uso (*artes praedicandi*), y, en la Edad Media tardía, de tratados de formación memorística¹⁴.

Puesto que gran parte de la literatura medieval se debe a la pluma de clérigos, el influjo de la técnica sermonística fue acaso tan poderosa como el de la misma retórica¹⁵. Dos clases principales se daban de sermones: los cultos (*divisio intra*), dirigidos a una congregación de clérigos normalmente en latín, y los populares (*divisio extra*), en romance, concebidos para

rales: el *trivium*, que abarcaba las materias referentes al lenguaje, o sea lógica, gramática y retórica, y el *quadrivium* en torno a las materias referentes a los números, o sea aritmética, geometría, astronomía y música. Después de éstas el estudiante podía acceder a otras materias más elevadas (medicina, leyes, teología, filosofía).

13. Para un estudio introductorio, véase C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400) interpreted from representative works*, Nueva York, 1928; y Curtius, *Literatura europea*. Para mayores detalles, consúltese Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, BÉHÉ, CCXXXVIII, París, 1924; Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., BRH, Madrid, 1966-68.

14. Frances Yates, *The Art of Memory*, Londres, 1966. Algunos rasgos estilísticos pueden originarse de esta fuente. Para la orientación estructural ofrecida por la retórica y la gramática, véase Douglas Kelly, «The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Century Arts of Poetry», *Sp*, XLI, 1966, págs. 261-78.

15. Owst, *Literature and Pulpit*; T. M. Charland, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Âge*, París y Ottawa, 1936. Un aspecto descuidado por la crítica es el de la difusión de los sermones y *artes praedicandi* en la España medieval. Cf. mi recensión de Owst, *ELu*, VII, 1963, págs. 233-5; y Lomax, «Lateran Reforms», págs. 302-3.

una asamblea de laicos y letrados en su mayor parte. Ambas categorías mencionadas podían ofrecer un cauce estructural en el que el escritor medieval se viese ayudado en la disposición de sus materiales; el sermón popular, además, le ofrecía un rico arsenal de materiales de ilustración para su obra. El predicador popular, en efecto, se veía obligado a presentar su mensaje de forma animada si quería que su auditorio lo captase, y, una vez ganada la atención de su público, era necesaria la habilidad suficiente para seguir cautivándola. Esta exigencia se vio urgida por cuanto, a partir del siglo XIII, los clérigos seculares se hallaban en franca competencia con frailes mendicantes que predicaban en plazas y mercados; unos y otros, además, tenían en frente, por otra parte, a los juglares. De este modo, los sermones habían de contener deleite además de doctrina y se recurría profusamente a la utilización de *exempla* (cuentos ilustrativos extraídos de la Biblia, la historia, fábulas de animales, la experiencia y la observación reales o ficticias del propio predicador). Incluso se utilizó la sátira y la presentación realista del lenguaje popular, sobre todo a finales de la Edad Media.

Un poeta, pues, que se dirigiese a un amplio auditorio, se encaraba por fuerza con idénticas exigencias a las que urgían a los predicadores populares; muchos de los poetas eran predicadores, y varias obras literarias, dentro de la España medieval, incorporan leyendas que su propio autor, con toda probabilidad, había utilizado desde el púlpito, habiendo experimentado al hacerlo que eran de su propio agrado. Si un escritor deseaba competir con ventaja frente a los juglares, había de recurrir a alguna de sus técnicas e incluso de sus temas. No todos los escritores clérigos adoptan, con todo, la misma actitud frente a los juglares: unos se muestran fuertemente hostiles, pero Berceo, cuyo uso de los recursos juglarescos es particularmente notorio, revela una postura indecisa al respecto y se nos presenta como un juglar (en la *Vida de Santo Domingo* por cuatro veces) que pide como recompensa un «vaso de bon vino».

En la mayor parte de sus poemas emplea Berceo recursos

juglarescos y, a través de su vida poética, hace uso del estilo formulario que los poetas narrativos (y autores de obras narrativas en prosa) heredaran de un desaparecido estadio de composición oral de la épica¹⁶. La utilización de temas épicos se halla reducida en gran manera a la *Vida de San Millán*, único entre los poemas de Berceo en que un suceso de tipo militar juega un papel decisivo por igual en la estructura de la obra (la batalla constituye el último incidente de importancia y el más notable, a la vez, de los milagros póstumos del santo) y en el propósito que la informa (ya que la victoria mencionada da ocasión al decreto de Fernán González para que se pague tributo al monasterio). Dirigido como está hacia un público rural, se sirve con frecuencia el poeta de imágenes propias de la vida campesina para referirse al santo; echa mano asimismo de imágenes de naturaleza militar, ajustando a su contorno la mayor parte de las reminiscencias de la épica que tienen lugar en la obra. La configuración del santo como un caballero contrapesa la silueta del mismo en cuanto campesino, evitándose de este modo excesiva familiaridad con el personaje. Este juego de equilibrio lo incorpora Berceo a la estructura misma de su poema. San Millán es pastor en su juventud, pero ya al comienzo de su educación religiosa se nos presenta bajo una óptica de imágenes militares. Avanzado el poema, cuando el protagonista es ya un sacerdote de fama e influencia, se retorna de nuevo al enfoque, ahora metafórico, de pastor; al final, en cambio, su más importante milagro lo constituye su intervención en la batalla contra los sarracenos. Las metáforas de índole rural y militar, de raigambre neotestamentaria, se ajustan, por otra parte, a dos de los tres estados de la teoría social de la Edad Media¹⁷. Nos presenta

16. El uso de la dicción formular en los poemas de clerecía del siglo XIII no parece ser tan elevado como, por ejemplo, en el *Cantar de Mio Cid*. Quizá sea debido a dos razones: los poetas de clerecía, por una parte, se encuentran más alejados de la épica oral que sus camaradas clérigos que compusieron la épica por escrito; la cuaterna vía, en segundo término, se inclina de por sí menos hacia las fórmulas que la poesía épica.

17. Cf. más adelante, pág. 141; y Luciana de Stefano, *La sociedad esta-*

Berceo a san Millán, un pastor en la realidad, como un caballero en imagen, que terminará siendo un auténtico caballero percibido metafóricamente como pastor; la narración, sin embargo, nunca nos permite olvidar que nos encontramos en presencia de un sacerdote; el equilibrio estructural sobre ambos estados se halla incluido, pues, en el marco del tercero.

La *Vida de Santo Domingo*, del mismo modo que la *Vida de San Millán*, se encuentra profundamente arraigada en la tradición hagiográfica medieval europea, que fuera latina en sus comienzos y luego romance. Al igual que la mayoría de las hagiografías, la *Vida de Santo Domingo* se nutre de una fuente latina: se apoya, en efecto, en la *Vita Sancti Dominici* del abad Grimaldo, discípulo del santo¹⁸, y el rasgo de mayor interés que tal vez ofrezca la obra a un lector moderno lo constituye el auxilio que presta santo Domingo a una doncella con vocación de monja, atormentada por visiones diabólicas, en las que el diablo aparece en forma de serpiente (estrofas 315-333). El santo destierra al enemigo y la joven encuentra libre el camino en sus aspiraciones. Este episodio, parece, recoge el auténtico relato de un sueño sexual —la descripción de la serpiente, en efecto, está llevada a cabo en forma inconfundiblemente fálica— y el hecho constituye un rasgo típico de la aceptación del aspecto de la sexualidad humana por parte de mucha literatura religiosa de la Edad Media. Pero, por otra parte, este poema revela de nuevo las relaciones que ligán a Berceo al

mental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época, Caracas, 1966.

18. La vida de otro Santo Domingo más famoso, el fundador de la orden de predicadores, español también, se ha creído ser el tema de un relato en verso del siglo XIII; y una *Vida de Santo Domingo* en prosa, que se relaciona asimismo con fuentes latinas, fue compuesta probablemente a finales de siglo: cf. Warren F. Manning, «An Old Spanish Life of St. Dominic: sources and date», *Mediaeval Studies in Honor of Jeremiah Denis Matthias Ford*, Cambridge, Mass., 1948, págs. 137-58. Sobre la hagiografía, cf. Hippolyte Delehaye, *The Legends of the Saints*, Londres, 1962; Baudouin de Gaiffier d'Hestroy, «L'hagiographe et son public au XI^e siècle», *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselas, 1967, págs. 475-507; S. C. Aston, «The Saint in Medieval Literature», *MLR*, LXV, 1970, págs. xxv-xlii.

monasterio. La resistencia de santo Domingo, prior de San Millán de la Cogolla, a las pretensiones del rey de Navarra por el tesoro del monasterio (131-168) nos es descrita por el autor con tan marcado interés, que trasluce su evidente partidismo. Hay que hacer notar asimismo que el monasterio de Santo Domingo de Silos que el santo restaura, era aliado del de San Millán de la Cogolla. Aunque las motivaciones económicas que le urgieran directamente a la composición de la *Vida de San Millán* se hallan ausentes de los restantes poemas de Berceo, siguen vivas, en cambio, con frecuencia, la lealtad hacia su monasterio y la conciencia de su interés hacia los peregrinos; compone, en efecto, determinados pasajes bajo el impulso de una marcada atención hacia aquéllos: así, por ejemplo, cuando ofrece la dirección detallada para encaminarlos a las tumbas del monasterio antiguo de San Millán de Suso (*Vida de Santa Oria*, 181-182).

Compuso Berceo la *Vida de Santa Oria* al final de sus días; a su propio testimonio al respecto, se suman razones históricas y estilísticas de peso¹⁹. No conservamos, en este caso, la fuente latina (Berceo, por su parte, nos informa que traza las bases de su poema sobre una narración debida a Munio, confesor de la santa), y la división tripartita se mantiene un tanto oculta por el hecho de que la atención se concentre en las visiones de Oria como objeto primordial, en vez de hacerlo en sus milagros. Idéntica disposición básica se da, con todo, en esta obra cuya estructura es más tensa y sutil que la de las que la preceden. Una serie de accidentes, de los que se dan a menudo en los manuscritos medievales, afectaron a la estructura de la versión actual de la obra; podemos reconstruirla, no obstante, en su orden correcto con razonable certeza²⁰. La atención se

19. Weber de Kurlat, «Notas para la cronología»; Dutton, *La Vida de San Millán*. Para otros aspectos, véase Isabel Uría Maqua, «Oria Emilianense y Oria Silense», *Arch*, XXI, 1971, págs. 305-36, John K. Walsh, «A Possible Source for Berceo's *Vida de Santa Oria*», *MLN*, LXXXVII, 1972, págs. 300-07.

20. Lida de Malkiel, «Notas para el texto de la *Vida de Santa Oria*», *RPh*, X, 1956-57, págs. 19-33.

centra ahora no en las buenas obras de este mundo, sino en las visiones del cielo (reflejo sin duda de la preocupación de Berceo ante la proximidad de la muerte): *Santa Oria*, por ello, presenta un tono más lírico que la *Vida de San Millán* o la de *Santo Domingo*. Concede además el autor mucha más importancia a la alegoría en este poema que en las restantes vidas de santos; la razón obedece, de nuevo, al cambio de tema. Hacemos notar, finalmente, que Berceo —nos lo confiesa directamente— se encuentra viejo ya y cansado (estrofa 2) y lo repite con el empleo muy personal y conmovedor de una metáfora tradicional:

A vemos en el prólogo mucho detardado;
 síguamos la estoria, esto es aguisado.
 Los días son non grandes, anochezrá privado,
 escribir en tiniebra es un mester pesado.

(10)

Casi todos los críticos, sin embargo, a pesar de que idéntica metáfora se emplea más adelante para indicar la inminente muerte de Oria («a boca de noche era», 176), han concluido que Berceo se está refiriendo literalmente a la venida de la noche, que le espolea a terminar su poema (que acaba tan sólo de comenzar)²¹.

No podemos fijar con certeza el puesto que los *Milagros de Nuestra Señora* ocupan dentro de la cronología de la obra de Berceo; una de sus estrofas, sin embargo, contiene referencias a Fernando III (m. 1252) como ya muerto; su versión definitiva se sitúa, pues, en una etapa tardía de la vida del poeta y puede ser inmediatamente anterior a la *Vida de Santa Oria*. También procede esta obra, en su mayor parte, de una fuente latina y entronca con una tradición extendida y floreciente, pues eran numerosas y de amplia difusión, por este tiem-

21. Véase Dámaso Alonso, «Berceo y los *topoi*», *De los siglos oscuros al de oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid, 1958, págs. 74-85. La interpretación correcta es la dada por Perry, *Art and Meaning*, págs. 178-80.

po, las obras y las composiciones hagiográficas dedicadas a la Virgen. En los primeros siglos de la Iglesia, ninguna o muy poca atención especial se prestó al llamado culto de hiperdulía y los concilios por varias veces intentaron apagar la devoción popular, pero por la presión de estas creencias, y la necesidad de confiar en una figura maternal que pudiese interceder en favor del hombre, el culto a la Virgen incrementó enormemente y, ya por el siglo x, la devoción mariana que se había desarrollado previamente en la parte oriental de Europa, se estableció firmemente en el Occidente. Se compusieron himnos, se le dedicaron días festivos e iglesias, y comenzó a jugar un papel de importancia en la literatura y en las artes visuales, evolución que empieza a gran escala en el siglo xi. Hay que notar tres tipos principales dentro de la literatura mariana: narrativo uno (leyendas de milagros sobre todo), otro doctrinal y, finalmente, las composiciones líricas (frecuentemente en forma de gozos y llantos de la Virgen); estas últimas composiciones líricas son, por su parte, de un tono muy afín a las artes visuales.

El siglo xi vio surgir colecciones de leyendas de milagros marianos en latín, que rápidamente crecieron en número, volumen y divulgación. El período más activo al respecto es, con todo, el que se extiende desde el siglo xii al xiv; su difusión transcurre igualmente por vía oral (sermones y recitación de poemas) y por medio de manuscritos; pasan de la lengua latina originaria a las romances y se extienden por Europa y más allá de sus fronteras (la leyenda que encontramos en Berceo del *Ladrón devoto*, n. 6 de los *Milagros*, la hallamos no sólo en todas las grandes colecciones latinas, en francés y en alemán, sino incluso en árabe y etiópico). Unas cien de estas leyendas se repiten con gran frecuencia, incluyendo entre ellas adaptaciones de tradiciones no marianas, ni siquiera cristianas (el n. 15, por ejemplo, de la obra de Berceo, *La boda y la Virgen*, que parece relacionarse con el folklore precristiano; y el n. 20, *El monje embriagado*, cuyo origen, en último término, se remonta probablemente al comentario en un sermón sobre el

salmo 22). Se dan en el siglo XIII tres importantes colecciones hispánicas de estas piezas, en tres lenguas peninsulares: además de la obra de Berceo, contamos con las *Cantigas de Santa Maria* en galaico-portugués de Alfonso X y la obra en prosa latina de Gil de Zamora, ambas de mayores proporciones que los *Milagros*, y que encierran versiones de la mayoría de los sucesos milagrosos que narra Berceo.

La fuente latina de los *Milagros* la constituye una colección de 28 leyendas en prosa, y contamos con un manuscrito de ella muy semejante al que debió de utilizar Berceo²². Omite el poeta cuatro de estos milagros, incluyendo, a su vez, uno local hispánico y una introducción alegórica que no se hallan en la fuente latina. En la introducción se nos pinta una pradera, el tradicional *locus amoenus* de las retóricas latinas; trátase de un claro de bosque o de un jardín, que frecuentemente sirve de escenario para sucesos amorosos en otras ocasiones; Berceo, en cambio, transpone este paisaje alegóricamente, haciéndole significar las perfecciones de la Virgen María. Se dan en la obra ocasionalmente contrarreferencias entre la introducción y los milagros, a modo de resortes tensores de su estructura, pero los distintos poemas pueden ser considerados aisladamente sin menoscabo apreciable. El objetivo primario del autor de los *Milagros* no es tanto el proporcionar información acerca de la Virgen como inspirar devoción hacia ella, y las leyendas en que los devotos son galardonados (aunque en algunos casos no tienen éstos otra virtud que la devoción mariana) superan en número a aquellas que nos presentan el castigo de los malvados; la rigurosa doctrina de la Iglesia medieval acerca de la dificultad de la salvación se encuentra ahora reemplazada por un cuidado maternal hacia sus hijos descarriados:

El monge que por todo esto avía pasado,
de la carga del vino non era bien folgado,
que vino e que miedo avienlo tan sovado,
que tornar non podió a su lecho usado.

22. Edición de la fuente en Dutton, *Milagros*.

La Reina preciosa e de precioso fecho
 prísolo por la mano, levólo poral lecho,
 cubriólo con la manta e con el sobrelecho,
 púsol so la cabeza el cabezal derecho.

Demás quando lo ovo en su lecho echado
 sanctiguól con su diestra e fo bien sanctiguado:
 «Amigo», díssol, «fuelga, ca eres mui lazado,
 con un poco que duermas luego serás folgado».

(481-483)

Hay que destacar, sin embargo, que la gama de tonalidades de las leyendas se extiende desde el registro tierno y humorístico al violento, y la doctrina contenida, a su vez, varía desde una exageración del culto mariano al cristocentrismo. Diversa es, asimismo, la habilidad que el poeta despliega en el trazado de la estructura. Débil, en efecto, la de los *Milagros* primero y décimo, tórnase especialmente vigorosa en el segundo y noveno, para mencionar dos casos entre los varios en que esto ocurre²³.

Particular mención merece otro de los poemas de Berceo, ya que incluye una pieza en métrica distinta a la cuaderna vía. Se trata del *Duelo de la Virgen* que incluye hacia el final una canción del destacamento de la guardia judía que velaba el sepulcro. El texto conservado de esta composición, con huellas de estructura paralelística, carece a primera vista de sentido congruente; por ello la crítica ha intentado una reordenación de las estrofas, con intención de mejorar a la vez sentido y estructura²⁴. El actual orden puede ser, con todo, satisfactorio

23. Agustín del Campo, «La técnica alegórica en la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*», *RFE*, XXVIII, 1944, págs. 15-57; Thomas Montgomery, «Fórmulas tradicionales y originalidad en los *Milagros de N. S.*», *NRFH*, XVI, 1962, págs. 424-30; Valeria Bertolucci, «Contributo allo studio della letteratura miracolistica», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1963, páginas 5-72; Gariano, *Análisis*; Germán Orduna, «La introducción a los *Milagros de N. S.* (El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario)», *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, págs. 447-56.

24. Véase Leo Spitzer, «Sobre la cántica *Eya velar*», *NRFH*, IV, 1950,

con sólo dividir las estrofas en dos grupos antifonales. Esta canción se inspira probablemente en la lírica popular y en la liturgia por un igual²⁵.

4. EL «LIBRO DE ALEXANDRE»

A veces atribuido a Berceo, el *Libro de Alexandre* difiere radicalmente del estilo de este autor. La consideración de Alejandro Magno (tema que sigue atrayendo a los hombres de todas las épocas, desde sus propios contemporáneos hasta los del siglo xx), joven brillante y ambicioso que supo derrocar el mayor imperio del mundo y fracasó, en cambio, en el dominio de su propia naturaleza, muriendo, joven aún, a manos de un traidor, atrajo a la imaginación medieval más que a la de ningún otro período y sólo se dejó aventajar en la Edad Media por la historia cristiana de la caída y la redención del hombre²⁶. Constituye el *Libro de Alexandre* la más temprana tentativa, y también la mejor, de las que se hicieron en España sobre el tema; es, aún más, una de las mejores realizaciones que sobre el particular se produjeron en cualquier literatura. Puede catalogarse esta obra entre las piezas de épica literaria o entre los libros de aventuras que (en prosa o en

págs. 50-6, reimpresso en *Antigua poesía*, págs. 29-38, y Wardropper, «Berceo's *Eya velar*», *RoN*, II, 1960-61, págs. 3-8.

25. Germán Orduna, «La estructura del *Duelo de la Virgen* y la cántica *Eya velar*», *HumT*, 10, 1958, págs. 75-104. Para un enfoque diferente véase Daniel Devoto, «Sentido y forma de la cántica *Eya velar*», *BH*, LXXV, 1963, págs. 206-37.

26. En el Occidente de Europa los libros de aventuras artúricos eran más populares; las leyendas en torno a Alejandro, cuya difusión no se hallaba confinada al área indicada, constituyeron, no obstante, sus rivales muy fuertes. Véase George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956; M. R. Lida de Malkiel, «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval», *RPh*, XV, 1961-62, págs. 311-18, y «Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana», *ibid.*, págs. 412-23.

verso) constituyen una de las formas literarias más extendidas en la España medieval y en otros muchos países²⁷.

Los relatos medievales en torno a Alejandro Magno descienden del libro de aventuras denominado *Pseudo-Callistenes* y entroncan con una remota tradición más o menos histórica cuyo más destacado representante es Quinto Curcio, ya que un enfoque objetivo de la figura del héroe helénico fue desconocido durante la Edad Media²⁸. La fuente primordial del *Libro de Alexandre* viene constituida por la *Alexandreis* latina de Gautier de Châtillon, que depende a su vez de la tradición de Quinto Curcio; el poema español compagina, sin embargo, esta última con otras fuentes secundarias, de las que las dos más destacadas derivan, en último término, del *Pseudo-Callistenes*: trátase de un poema francés, el *Roman d'Alexandre*, y una obra en prosa latina, la *Historia de preliis*²⁹. Estas y otras fuentes se hallan combinadas con sumo cuidado, generalmente con excelentes resultados, dentro de una estructura compleja. Las que, a nivel superficial, se nos presentan como meras digresiones (nos referimos sobre todo al largo parlamento sobre la guerra de Troya que Alejandro dirige a su ejército), se han considerado como irrelevantes y como elementos débiles desde el punto de vista estructural, pero el *Libro de Alexandre*, con todo, se halla dotado de unidad mediante el procedimiento de entretejer cuidadosamente los temas y los

27. Se ha pasado por alto con frecuencia la importancia del libro de aventuras en España, y los críticos tienden a describirlo en los términos de la novela o de la epopeya con resultados desafortunados; cf. Deyermond, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Homenaje a Rafael Lapesa* (en prensa). Sobre los libros de aventuras en general consúltese Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971; Gillian Beer, *The Romance, The Critical Idiom*, 10, Londres, 1970. Para la épica literaria, cf. anteriormente, pág. 65-67. Casos fronterizos entre ambos géneros como el del *Alexandre* constituyen ratas excepciones.

28. D. J. A. Ross, *Alexander Historiatus: A guide to medieval illustrated Alexander literature*, Warburg Institute Surveys, I, Londres, 1963, y suplemento en *JWCI*, XXX, 1967, págs. 383-8.

29. R. S. Willis, *Relationship, y Debt*; Alarcos, *Investigaciones*; las últimas noticias al respecto pueden encontrarse en Michael, *Treatment*, cap. 2 y apéndice.

episodios, de un uso casi tan frecuente en las narraciones medievales, como lo es el desarrollo lineal del argumento³⁰. Las digresiones aparentes, pues, sirven para realzar los temas de mayor envergadura como la ruina de la grandeza humana, la disolución del carácter del protagonista y las maquinaciones de traición. Se nos hace asistir al éxito creciente de Alejandro, que nunca concluye, sin embargo, por satisfacerle; a su exploración del cielo y de las profundidades del mar, al crecimiento de su orgullo y *cobdicia* (término que no se restringe a la avaricia; trátase, más bien, de una falta de medida, una añoranza de las cosas prohibidas); y, finalmente, a su muerte:

Fue el rrey en todo esto la palabra perdiendo,
la nariz aguzando, la boz engordiendo.

Dixo a sus varones, «Ya lo ydes veyendo;
arrenunçio el mundo, a Dios vos acomiendo».

Acostó la cabeça sobre un fazeruelo,
non serie omne bivo que non oviese duelo.
Mandó que lo echasen del lecho en el suelo,
que avie ya travado del alma el anzuelo...

El gozo fue tornado en bozes e en planto.
«Señor», dizían los unos, «¿quién vio atal quebranto?
A vos avíamos todos por saya e por manto;
señor, maldito sea quien nos guerreó tanto».

(2.645-2.648)

Se ha discutido largamente la actitud del poeta por lo que a la salvación o condenación del héroe se refiere³¹, sin que en la obra se afirme aquélla, ni ésta, por otra parte, acabe de presentarse de modo claro. La evidencia del poema a este respecto es imprecisa, sea porque el autor la encontrase de difícil solución desde el punto de vista intelectual o sentimental, o bien porque su intento fuese el presentar un caso típico del fracaso

30. Consúltese Vinaver, *The Rise of Romance*, cap. 5.

31. La controversia es resumida por Ian Michael, «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de Alexandre*», *AEM*, II, 1965, págs. 581-95, especialmente en las págs. 591-592; cf. también *Treatment*; para una conclusión diferente, consúltese Lida de Malkiel, *Idea de la fama*, págs. 167-97.

de la grandeza, que, considerado en su vertiente puramente humana, era suficientemente impresionante para sus propósitos:

Alexandre, que era rrey de gran poder,
 que mares nen tierra no lo podien caber,
 en una fuessa ovo en cabo a caer,
 que non podíe de término doze pies tener.

(2.672)

Los temas de la obra nos van siendo presentados, en principio, no de un modo directo, sino mediante un gradual desarrollo de los episodios que prefiguran o bosquejan de antemano el fracaso de Alejandro y las razones que lo motivan, y a este propósito responden las digresiones aparentes, incluso la narración referente a la guerra de Troya³². Sólo al fin del poema este procedimiento se halla reforzado por el comentario explícito del poeta.

El valor del *Libro de Alexandre* reside primariamente en su aspecto estructural y temático, valor que se aprecia en el poema formando un todo, no en secciones aisladas. Si bien hay pasajes atractivos por sí mismos —el primer amanecer, por ejemplo, en que el ejército griego pisa el suelo de Asia, la canción de mayo, los presagios en los cielos antes de la muerte del héroe—, ganan, sin embargo, en intensidad cuando se los considera en el contexto que los encuadra. La actualización medieval de la antigüedad clásica por parte del autor ha de examinarse asimismo a la luz de los temas de la obra. No se trata, en efecto, de un ingenuo exotismo, sino de un plan deliberadamente encaminado a facilitar la compensación de la obra

32. Constituye este método una versión secularizada de la tipología o *figura*, según la cual el Antiguo Testamento —se creía— prefiguraba la vida de Cristo; cf. Deyermond, «Exemplum, Alegoría, Figura», IR (en prensa); Foster, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*. Para el empleo de este método en el *Alexandre*, véase P. A. Bly y A. D. Deyermond, «The Use of *Figura* in the *Libro de Alexandre*», *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (en prensa).

a sus lectores contemporáneos, objetivo que se realiza, además, con habilidad y discreción³³.

Los votos del pavón, versión hispánica de otro poema francés sobre Alejandro (*Les voeux du paon*) ha desaparecido. Fue compuesto probablemente en cuaderna vía, pero carecemos de datos para inferir sus relaciones con respecto a su fuente mentada.

5. EL «LIBRO DE APOLONIO»

El *Libro de Alexandre* es uno de los más antiguos ejemplares de la cuaderna vía, y aun es posible que fuese compuesto a comienzos del siglo XIII³⁴. Otra obra, posterior casi sin duda dentro de este mismo grupo, la constituye el *Libro de Apolonio* en el que tema y argumento se hallan bosquejados por el poeta al empezar su obra:

del buen rey Apolonio e de su cortesía.

El rey Apolonio de Tiro natural,
que por las aventuras visco grant tenporal,
comme perdió la fija e la muger capdal,
como las cobró amas, ca les fue muy leyal.

(1-2)

Esta obra, inmersa en la tradición griega tardía de los libros de aventuras, desarrolla el típico mecanismo argumental consistente en una serie arbitraria de tormentas en el mar y se-

33. Cf. anteriormente, n. 29, y Willis, «Mester de clerecía. A Definition of the *Libro de Alexandre*», *RPh*, X, 1956-57, págs. 212-24. Sobre otros aspectos cf. A. G. Solalinde, «El juicio de Paris en el *Alexandre* y en la *General estoria*» *RFE*, XV, 1928, págs. 1-51; Georges Cirot, «La guerre de Troie dans le *Libro de Alexandre*», *BH*, XXXIX, 1937, págs. 328-38; Lida de Malkiel, «Alejandro en Jerusalén», *RPh*, X, 1956-57, págs. 185-96; Ian Michael, «The Description of Hell in the Spanish *Libro de Alexandre*», *Medieval Miscellany presented to Eugène Vinaver*, Manchester, 1965, págs. 220-9; Dana A. Nelson, «El L. de Alex.: a reorientation», *SP*, LXV, 1968, págs. 723-52.

34. N. J. Ware, «The Date of Composition of the *Libro de Alexandre*. A re-examination of stanza 1799», *BHS*, XLII, 1965, págs. 252-55.

cuestrros de piratas, tras el que las familias o los amantes, separados por la desdicha, vuelven a encontrarse en una escena de anagnórisis con un final venturoso. La fuente del *Libro de Apolonio* la constituye una obra en latín del período clásico tardío compuesta de acuerdo con los moldes de la tradición griega³⁵: la *Historia Apollonii regis Tyri*. Es ésta de estructura frágil y endeble motivación, debido, en parte, a lo arbitrario del plan en los típicos libros de aventuras griegos, y a la asimilación defectuosa de las tradiciones folklóricas que persisten en la leyenda; a muchos de estos defectos, empero, pone remedio adecuado el poeta del poema español³⁶. El *Libro de Apolonio* tiene más colorido local que su fuente (sobre todo en la descripción famosa de la heroína como juglaresca, estrofas 426-432). Este colorido realzado es típico de las versiones españolas medievales de obras latinas, pero es más notable la superioridad del *Apolonio* en las cualidades intelectuales de coherencia y estructura³⁷.

El artificio de viajes y separaciones se pone en marcha cuando Apolonio tiene que huir del rey de Antioquía, cuyo incesto ha descubierto. La leyenda es rica en motivos populares, y las tradiciones del incesto y de la sucesión al trono por línea femenina han jugado un papel importante por lo que respecta a sus orígenes³⁸. Buen número de incidentes, de difícil comprensión en el estado actual de la leyenda, cobran sentido

35. Véase Ben E. Perry, *The Ancient Romances. A literary-historical account of their origins*, Sather Classical Lectures, XXXVII, Berkeley y Los Angeles, 1967, apéndice II.

36. Deyermond, «Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*», *Fi*, XIII, 1968-69, págs. 121-49.

37. Sobre la calidad literaria del *Libro de Apolonio*, cf. Manuel García Blanco, «La originalidad del *Libro de Apolonio*», *Revista de Ideas Estéticas*, III, 1945, págs. 351-78; Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, págs. 159-66.

38. Philip H. Goepf, «The Narrative Material of *Apollonius of Tyre*», *ELH*, V, 1938, págs. 150-72; Margaret Schlauch, *Chaucer's Constance and Accused Queens*, Nueva York, 1927; Deyermond, «Motivos folklóricos». Existen también analogías con un cuento hagiográfico ampliamente difundido: véase A. H. Krappé, «La leggenda di S. Eustachio», *Nuovi Studi Medievali*, III, 1926-27, págs. 223-58.

inmediato a la luz de las tradiciones subyacentes, cuyo atractivo inconsciente debió de ser poderoso.

Nos muestra el *Apolonio* la recompensa de la virtud y el desenlace constituye para el héroe y su familia un premio no a su fuerza e inteligencia, sino a su indeclinable virtud y confianza en Dios. La artificiosa cadena de desventuras desemboca en un final arbitrario también, mediante una última tormenta en la que el poeta ve claramente la voluntad de Dios, de forma que en la última estrofa pide que:

El Sennyor que los vientos e la mar ha por mandar,
 él nos dé la ssu graçia e él nos denye guiar;
 él nos dexe tales cosas comedir e obrar
 que por la ssu merçed podamos escapar.

(656)

El conflicto interno del héroe priva en el *Libro de Alexandre*; en el *Apolonio*, en cambio, domina un acentuado contraste entre los personajes buenos y malos. El poeta obvia la monotonía mediante su habilidad en la narración y en la caracterización de los personajes, por las tensiones ocultas del factor del incesto y por el marcado contraste entre el héroe refinado en extremo y las situaciones primitivas en que lo coloca³⁹.

Hemos tratado ya anteriormente de otro conocido poema en cuaderna vía del siglo XIII, el *Poema de Fernán González* (págs. 74-78). Hay, no obstante, otra obra de menor importancia que merece nuestra consideración. Se trata de los *Castigos y ejemplos de Catón* (compuesta varios decenios más tarde), que carece de elemento narrativo y que en la mayoría de sus facetas recuerda las obras en prosa de la literatura sapiencial (cf. más adelante, págs. 181-184), más bien que los poemas an-

39. Hay otros tratamientos de la leyenda en la literatura castellana: un libro de aventuras en prosa del siglo xv, la *Historia de Apolonio*, ed. Serís, *Nuevo ensayo*, I, 1, págs. 80-115; una sección de la *Confesión del amante*, versión en prosa del poema inglés de John Gower (traducida en el siglo xv a través de una versión portuguesa: ed. Adolf Birch-Hirschfeld, Leipzig, 1909); y el cuento undécimo en el *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (1567).

teriores en cuaderna vía. Pertenece a la floreciente tradición medieval del Pseudo-Catón, que pretende referirse a las advertencias que formuló el sabio latino a su hijo. Por una de esas ironías que se dan en la historia de la literatura, gozó de considerable divulgación en pliegos sueltos durante el siglo XVI, cuando yacían olvidadas muchas obras mejores de la cuaderna vía⁴⁰.

6. LOS PROBLEMAS DE LA DIFUSIÓN LITERARIA

Aún es objeto de debate la cuestión de si estos poemas en cuaderna vía fueron concebidos primariamente en vistas a una difusión oral o escrita. Expresiones como «os diré», «oiréis», implican, al parecer, un público de oyentes, aunque las encontremos idénticas en obras de difícil recitación por parte de los juglares; existen, además, versos en cuaderna vía que aluden a un texto escrito. El problema sigue aún sin resolver⁴¹.

El problema afecta también a los libros de aventuras en

40. Reimpreso en edición facsímil por Antonio Rodríguez-Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, 1962. En torno a los pliegos sueltos, véase E. M. Wilson, *Some Aspects of Spanish Literary History*, Oxford, 1967; A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, 1968, págs. 31-6; F. J. Norton y E. M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books*, Cambridge, 1969.

41. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, págs. 274-80; Ruth Crosby, «Oral Delivery in the Middle Ages», *Sp*, XI, 1936, págs. 88-110; Chaytor, *From Script to Print*, caps. 2 y 6; Gicovate, «Notas sobre el estilo»; Ian Michael, «A Comparison of the Use of Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid* and the *Libro de Alexandre*», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 32-41; G. B. Gybbon-Monypenny, «The Spanish *Mester de clerecía* and its Intended Public: concerning the validity as evidence of passages of direct address to the audience», *Vinaver Miscellany*, págs. 230-44; Dutton, *La vida de San Millán*, pág. 175n; Perry, *Art and Meaning*, pág. 28n; Rodrigo A. Molina, «Gonzalo de Berceo y el lenguaje oral» *QIA*, 37, 1969, págs. 8-12; Michael, *Treatment*, pág. 246n. Hemos de recordar que aun el lector privado pocas veces permanecía en silencio; más bien leía a sí mismo en alta voz (Chaytor, págs. 14-19); la terminología medieval a este respecto, lo mismo que en otros muchos, puede ser altamente confusa (cf. Artilles, *Recursos*, parte I), de modo que no sabemos lo que significa «leer», por ejemplo, en cada caso particular.

prosa. Debieron de ser leídas muy a menudo tales obras en voz alta ante un reducido grupo homogéneo de personas, hecho éste que tiene mucho más que ver con la lectura privada que con la recitación juglaresca y que permite, en efecto, un mayor refinamiento y un nivel elevado de complejidad⁴². Pudo muy bien ser éste el camino por el que circularon muchos poemas de la cuaderna vía durante el siglo XIII. El *Poema de Fernán González*, dado su carácter épico, constituye una excepción al respecto; se recitó probablemente por juglares en modo muy semejante a como se hacía con el *Cantar de Mio Cid* (aunque en ambos casos, sin duda, los manuscritos contaron igualmente con lectores privados). La extensión del *Libro de Alexandre*, su complejidad y refinamiento intelectual hicieron del lector particular o del pequeño grupo culto el público más apropiado; lo mismo puede afirmarse, aunque en grado reducido, del *Libro de Apolonio*. Algunos de los pasajes de los poemas de Berceo, según hemos observado, parecen concebidos para unos pequeños grupos de peregrinos, mientras que el interés que, por otra parte, despliega el autor en torno al tributo debido al monasterio en la *Vida de San Millán* nos hace pensar en un auditorio más amplio y variado.

7. LA «VIDA DE SANTA MARÍA EGIPCIACA»

La *Vida de Santa María Egipciaca*, adaptación de la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne* francesa, es un poema hagiográfico aparte de la cuaderna vía, compuesto en pareados de versos cortos, e irregulares a veces. Esta leyenda que es común a la lengua romance de varios países, así como al griego y al latín, se inicia como una variante de la de María Magdalena. María, hermosa pero egoísta y lasciva, abandona su casa partiendo para Alejandría, donde trastorna a la sociedad con su actividad

42. Roger M. Walker, «Oral Delivery or Private Reading? A contribution to the debate on the dissemination of medieval literature», *FMLS*, VII, 1971, págs. 36-42.

de prostituta. Cuando su vida allí comienza a perder atractivos va a Tierra Santa, pagando con su cuerpo el pasaje en un barco de peregrinos. Dios empieza a dirigir el curso de su vida: surge de pronto una tormenta y María cree que perecerá,

Mas non le fizo nengún tuerto,
que Dios la sacó a puerto.

(399-400)

Unos ángeles guerreros, ya en Jerusalén, la arrebatan de las puertas del templo. Se llena de remordimiento y va al desierto donde lleva una vida penitente en la soledad y la escasez. Muchos años más tarde, cuando se ha convertido en algo espantosamente parecido a un animal, se encuentra con un monje al que cuenta su vida, y él, después de la muerte de la santa, transmite su leyenda.

Se apoya el poema en un doble contraste: la belleza y juventud externas de María constituyen, en efecto, una máscara de la corrupción interna; más tarde, en cambio, su cuerpo cargado de años, feo y quebrantado alberga el alma purificada de una santa. Se truecan, pues, en el poema apatencia y realidad. Los recursos literarios de que hace uso el poeta subrayan el mensaje de la obra y refuerzan el contraste estructural; aunque se dan muchos de ellos en la *Vie* francesa, algunos, en cambio, constituyen adiciones por parte del poeta español: así cuando la protagonista, por ejemplo, abandona su hogar y parte para Alejandría llevando consigo un ave canora, rasgo típico de la lírica hispánica; el matiz lírico, por otro lado, se ve reforzado a su vez cuando la descripción de su vida depravada en Alejandría va encuadrada al principio y al fin con versos nuevos en la modalidad paralelística de las *cantigas de amigo*:

Solla ssalló como ladrón,
que non demandó companyón:
en ssu camino entró María,
que non demandava companyá.

Una aveziella tenie en mano,
 assí canta yvierno como verano;
 María la tenie a grant honor
 porque cada día canta d'amor.

(139-146)

Aunque por todos estos procedimientos se ven realizados los atractivos físicos de María, no se nos permite por largo tiempo abandonar la vista de su suciedad interior; la asociación frecuente de la sensualidad con el oro y la plata, como cuando ella afirma refiriéndose a su cuerpo

Fevos aquí mio tesoro,
 mi argente e todo mi oro

(347-348)

nos recuerda que la belleza física y la pasión que hace surgir son utilizadas por ella con premeditado egoísmo y que la lujuria se halla ligada a otros pecados⁴³.

8. «LIBRE DELS TRES REYS D'ORIENT» Y «¡AY JHERUSALEM!»

El *Libre dels tres reys d'Orient*, poema religioso más corto que el anterior, también del siglo XIII, nos ha sido transmitido en el mismo manuscrito que la *Vida de Santa María Egipciaca*. Es infundada la aserción, frecuente por otra parte, de que se

43. Cf. J. W. Rees, «Notes on the Text of the *Vida de Santa María Egipciaca*», *Hispanic Studies in Honour of Ignacio González Llubera*, Oxford, 1959, págs. 259-68; M. Alvar, «Fidelidad y discordancias en la adaptación española de la VSME», *GAKS*, XVI, 1960, págs. 153-65; Jerry R. Craddock, «Apuntes para el estudio de la leyenda de SME en España», *Homenaje Moñino*, I, págs. 99-110; trata también este artículo de tres versiones en prosa: un texto hispano-latino del siglo X, su traducción portuguesa que data del siglo XIV, y una versión española del mismo texto en el siglo XV. Además de estos textos, existe una versión en prosa del siglo XV, que sigue con gran fidelidad otra versión en prosa francesa, inspirada a su vez en la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne*: véase *Estoria de SME*, ed. Roger M. Walker, Exeter Spanish Texts, I, Exeter, 1972.

trata de una traducción de un poema provenzal o francés; parece, en efecto, constituir un tratamiento original hispánico del material de los evangelios canónicos y, en mayor grado aún, de los apócrifos. La conocida leyenda de los tres Reyes, Herodes, la matanza de los niños y la huida a Egipto preparan el encuentro de la Sagrada Familia con dos ladrones de los que uno es cruel y el otro compasivo. A ruegos del buen ladrón se salvan sus vidas; María baña luego el hijo leproso de su bienhechor en la misma agua en que había lavado al niño Jesús. Desaparece milagrosamente la lepra, y en el resto del poema se nos hace comprender que este baño en agua bendita simboliza la recepción de la gracia mediante el bautismo. Al episodio de los ladrones y de la Sagrada Familia sigue inmediatamente el de la Crucifixión, en el que el ladrón que cree en Cristo, muere con él y se salva, resultando ser el que había sido curado de la lepra. Los *Tres reys* constituyen la única obra que dispone de este modo el material tomado de la tradición de los evangelios apócrifos y la única además que introduce el tema teológico de la acción de la gracia como finalidad principal de la narración⁴⁴. Estructura y tema se entrelazan en este poema. La parte inicial de la obra —pudiera pensarse— se mantiene débilmente relacionada con el resto del poema; este inconveniente, empero, queda obviado desde el momento en que percibimos el procedimiento que articula las tres partes de la obra y que opone la fe y la caridad (los tres Reyes, el buen ladrón y su esposa, su hijo Dimas) al rechazo y crueldad (Herodes, el mal ladrón y su hijo Gestas que es crucificado juntamente con Cristo y rechaza la fe). Esta oposición, reflejada a la vez en el desarrollo estructural y en las repeticiones de palabras, se halla estrechamente relacionada con el intento de ilustrar las obras de la gracia divina⁴⁵.

44. Margaret Chapin, «The Episode of the Robbers in the *Libre dels tres reys d'Orient*», *BHS*, XLIV, 1967, págs. 88-95. Los evangelios apócrifos se encontraban ampliamente difundidos por la Europa medieval: véase *The Apocryphal New Testament*, trad. de M. R. James, Oxford, 1924.

45. Me apoyo aquí en un estudio de próxima aparición de Vivienne Richardson.

Fueron compuestos ambos poemas en la primera mitad de la centuria o poco después. Con mayor seguridad, pese a todo, podemos fijar la fecha de composición de *¡Ay Jherusalem!* que constituye una auténtica excepción, por cuanto se trata de un poema en castellano sobre las Cruzadas. La caída de Jerusalén en manos de los sarracenos estremeció Europa en 1244; se convocaron, en efecto, concilios en Lyon en 1245 y 1274, para organizar su reconquista, intentos que no obstante fracasaron. El poema fue inspirado por uno de estos concilios, probablemente el de 1245, y el autor tuvo a su alcance cartas venidas de Tierra Santa con descripciones de los horrores de la toma de la ciudad y de la profanación del Santo Sepulcro, que mezcló en su obra con tradiciones narrativas y líricas⁴⁶. Se trata indiscutiblemente de una pieza de propaganda con objeto de reclutar cruzados (y en el presente caso, según cabe presumir, cruzados españoles) cuyas fuentes y tradiciones literarias se orientan primordialmente en este sentido. Con todo, es un buen poema dotado de auténtico valor propio. Su objetivo inmediato no se vio cumplido: pocos fueron, en efecto, los españoles que partieron a Tierra Santa, y menos aún los que a ella llegaron. Su lamentación, en cambio, por la pérdida de la ciudad posee fuerza suficiente como para conmovernos todavía⁴⁷.

9. POEMAS DE DEBATE

Nos queda por considerar un nutrido grupo de obras importantes. Nos referimos a los poemas de debate. Aunque pueden hallarse composiciones de esta índole en lengua árabe y

46. Asensio, «*¡Ay Jherusalem!*»; Henk de Vries, «Un conjunto estructural: el *Poema tríptico del nombre de Dios en la ley* (Tres nuevos poemas medievales, NRFH, XIV, 1960)», BRAE, LI, 1971, págs. 305-25.

47. Emociones análogas a éstas pueden ser evocadas en la otra vertiente del conflicto cristiano-islámico: compárese, por ejemplo, *¡Ay Jherusalem!* con la lamentación que se encuentra en el relato de un historiador árabe en torno al sitio y conquista de Valencia por el Cid (*Primera crónica general*, caps. 909-910).

hebrea y en cualesquiera otras, la tradición originaria y de más relieve viene constituida, sin embargo, por la europea de origen latino. Ya se encuentra el género bien consolidado durante el siglo IX, y por el término de un siglo pueden hallarse composiciones de esta naturaleza en la literatura latina de España. Se extendieron a las lenguas romances en casi todos los países de la Europa occidental y gozaron, a lo que parece, de éxito tanto entre su auditorio popular como entre el público erudito que los gestara. Abarcan estas composiciones una gran variedad de tópicos: de índole teológica, por ejemplo (el alma y el cuerpo, cristianismo y judaísmo); de naturaleza social (la amante del caballero y la del clérigo, frailes y legos, sacerdotes y campesinos); eróticos (el amor y un anciano, homo y heterosexualismo); económicos (a la vez teóricos, como el debate entre la economía expansionista y la restricciónista, y el choque de los intereses creados: lana y lino, vino y cerveza); filosóficos (la fortuna y el filósofo). Frente a los debates que recogen directamente las preocupaciones de urgencia a la orden del día, otros, en cambio, constituyen meros ejercicios sobre tópicos de uso corriente: las tres edades del hombre, el verano y el invierno, la violeta y la rosa, Lázaro y María, por ejemplo⁴⁸.

Estos poemas dan forma dramática al encuentro de dos (o más, según los casos) puntos de vista sobre una cuestión medular. Nos permiten entrever fuentes literarias a que se remontan, como la égloga clásica latina, y las condiciones socio-educativas medievales de las que emergen. En la guerra, y aún más en la épica y en otras narraciones de batallas, la atención se centra en el combate singular, y el torneo medieval, por su parte, no era otra cosa que un encuentro entre parejas de adalides. En la costumbre jurídica del duelo judicial (que desapareció de hecho de la vida medieval sobreviviendo en cambio en la literatura), percibimos idéntico rasgo esencial de un encuentro de dos protagonistas, como también cuando los tri-

48. Consúltese Le Gentil, *La Poésie lyrique*, I, págs. 458-519, y Raby, *Secular Latin Poetry*, II, págs. 282-208.

bunales sustituyen a los golpes de las armas por las palabras. El enfoque de la cuestión en los términos de un combate cuerpo a cuerpo viene corroborado por la importancia concedida a la lógica o dialéctica en el sistema educativo medieval; se creía, en efecto, que del encuentro de dos adversarios brotaría la verdad. La disputa escolástica, discusión que requería gran habilidad por parte de dos defensores de proposiciones contrapuestas, y que constituía, por otra parte, no sólo un instrumento formativo, sino un medio para discutir los problemas de transcendencia para la vida real, recibió su estructura de la lógica, recurriendo a la retórica por lo que a cuestiones de técnica se refiere. Han llegado hasta nosotros, en efecto, ejemplares de disputas formales entre teólogos judíos y cristianos, y de otras entre representantes de la Iglesia de oriente y de occidente⁴⁹.

Todos estos factores, incluyendo las disputas formales que privaban fuera y dentro de la universidad medieval, ayudaron a gestar los poemas de debate, asegurándoles además el perdurable favor del público. El estilo de los poemas fue moldeado, además, por influencias literarias, de modo especial por la de las églogas clásicas y, en un estadio más tardío, por los poemas dialogados provenzales. Estos últimos, que brotaron bajo la atmósfera tensa de una pequeña sociedad conscientemente refinada, caen dentro de dos categorías principales: el *partimen*, que gira en torno a cuestiones teóricas, y la *tensó*, de forma más personal y satírica. Entre sus descendientes figuran las preguntas y respuestas de los poetas cortesanos de Castilla en el siglo xv (cf. más adelante, págs. 334-337) y se sitúan frente a los poemas de debate latinos en una relación de influencia recíproca. El influjo de la *tensó*, mínima por lo que al asunto de tales poemas se refiere, se dejó sentir considerablemente desde el punto de vista estilístico, de modo especial en los

49. El que pretende ser el texto de una disputa cristiano-judía, pero que constituye probablemente una reconstrucción ficticia, sobrevive en la prosa castellana del siglo XIII: Américo Castro, «Disputa entre un cristiano y un judío», *RFE*, I, 1914, págs. 173-80. Aunque este ejemplar posee gran interés histórico, carece, sin embargo, de mérito desde el punto de vista literario.

debates en romance. La impronta de procacidad, que se encuentra asimismo en otros géneros bajo la influencia de la *tensó* (las *cantigas d'escarnho e de maldizer* galaico-portuguesas, por ejemplo), es inconfundible en poemas de debate tales como el de *Elena y María*, por ejemplo (cf. más adelante, págs. 141-142).

El más antiguo ejemplar del género en castellano, la *Disputa del alma y el cuerpo*, sobrevive de forma incompleta en un manuscrito de comienzos del siglo XIII y puede que fuese compuesto a finales del siglo XII. Nos presenta en él el poeta la visión de un cadáver y el alma que acaba de abandonarlo, bajo la forma de un niño desnudo. Ésta increpa amargamente al cuerpo por haberles condenado a ambos por sus pecados, truncándose el manuscrito antes de la réplica del cuerpo. Se trata de una adaptación de un debate francés, y el poeta español hace un uso sagaz de su fuente⁵⁰. La *Disputa*, no obstante, debido en parte a su corta extensión y a su carácter fragmentario, carece del mérito artístico y del interés que ofrecen los posteriores debates castellanos sobre el mismo asunto. Idéntico debate sobre el alma y el cuerpo reaparece en prosa y en verso dos siglos más adelante y pervive aún en el siglo XVI. Estas últimas composiciones aludidas (cf. más adelante, pág. 335) derivan, sin embargo, no de esta *Disputa* originaria, sino de la tradición europea común.

Unos decenios después de la *Disputa*, encontramos el mejor y el más enigmático de todos los poemas de debate españoles, la *Razón de amor con los desnudos del agua y el vino*; la primera parte del título se ha entresacado de los versos 3 y 4 de la obra. La necesidad de un doble título surge de la dualidad aparente del poema. La primera mitad, en efecto, constituye una narración amorosa de tono lírico en un paisaje primaveral que entronca con el *locus amoenus* de las retóricas (cf. anteriormente, pág. 121). El protagonista recibe la visita de una

50. A. G. Solalinde, «La disputa del alma y el cuerpo. Comparación con su original francés», *HR*, I, 1933, págs. 196-207. Esta tradición europea la estudian T. Batiouchkof, «Le Débat de l'âme et du corps», *R*, XX, 1891, páginas 1-55 y 513-78, y Woolf, *English Religious Lyric*, págs. 89-102.

doncella que canta los méritos de su amante, a quien nunca ha visto sin embargo⁵¹. Se reconocen ambos mutuamente por los presentes que habían intercambiado y su amor llega a consumación ahora:

Yo connoçí luego las alfayas,
 que yo gelas avía enbiadas;
 ela connoçió una mi cinta man a mano,
 qu'ela la fiziera con la su mano.
 Toliós el manto de los onbros,
 besóme la boca e por los ojos;
 tan gran sabor de mi avía,
 sól fablar non me podía.
 «¡Dios señor, a ti loado,
 quant conozco meu amado!
 ¡Agora e tod bien comigo
 quant conozco meo amigo!»

(122-133)

La doncella desaparece, dejando abatido a su amante. Una blanca paloma se baña mientras tanto en una copa de agua suspendida en uno de los árboles, y derrama el agua en un vaso de vino. Sigue luego la disputa entre el agua y el vino, en la que aquélla se muestra más racional y éste más agresivo; el tono de la disputa difiere evidentemente del de la primera mitad de la pieza, e incluso varía el ritmo. No hay nada parecido a este marcado contraste en los demás poemas de debate, hasta el punto de que algunos críticos creyeron que el copista mezcló dos poemas diversos. No debió de ocurrir esto, sin embargo; no existe, en efecto, un momento en la obra en que pueda establecerse una división satisfactoria, y todos los intentos por separar los dos supuestos poemas implican alteraciones substanciales en el orden de los versos. Se trata, en efecto, de un

51. Este enamoramiento de oídas tan sólo constituye un rasgo establecido, aunque no muy frecuente, en la tradición europea cortesana (en el poeta provenzal Jaufré Rudel y en el galés *Mabinogion*, por ejemplo). La vida misma pudo sufrir el influjo de la literatura en este caso, como en muchos otros.

único poema que se apoya, no obstante, en varias tradiciones diversas. El poeta castellano en su adaptación de la forma tradicional latina del debate del agua y el vino (el modelo que tenía a la vista era, probablemente, el *Denudata veritate*) prolongó, parece, el paisaje idealizado, escenario de algunos debates (en buena parte de los que sostienen la amante de un caballero y la de un clérigo, por ejemplo), transformándolo en un poema narrativo de amor que descansa ampliamente en la tradición lírica galaico-portuguesa. Esta narración, con sus elementos líricos y su prólogo biográfico, parece tener como modelo estructural los géneros biográficos provenzales de la *vida* y la *razó*.

De constituir la *Razón de amor*, como hemos sostenido anteriormente, una única pieza, ¿cuál es, en efecto, su tema? Se ha afirmado que se trata de una alegoría cristiana en que la doncella figura a la Virgen María; o de una formulación literaria quizá de la doctrina sostenida por la herejía de los cátaros, en la que la mayoría de las palabras claves se bifurcan en doble sentido. Aunque esta última postura no sea satisfactoria por completo, cuenta con argumentos de peso a su favor. Igualmente viable se presenta, empero, la hipótesis de que el autor está presentando la necesidad de reconciliación entre factores contrapuestos, amor sexual y amor casto en la primera mitad, agua y vino en la segunda; la síntesis, desarrollada primeramente en la acción, pasa luego como objeto de disquisición teórica en el debate. Mucho es aún lo que queda por investigar en torno a este enigmático y brillante poema: sus analogías, por ejemplo, con el romance de *Fontefrida* no han sido adecuadamente explicitadas⁵².

52. Leo Spitzer, «*Razón de amor*», R, LXXI, 1950, págs. 145-65, reimpresso en *Antigua poesía*, págs. 41-58; Alfred Jacob, «The *Razón de amor* as Christian Symbolism», HR, XX, 1952, págs. 282-301; Di Pinto, *Due contrasti*; Guillermo Díaz-Plaja, «Poesía y diálogo: *Razón de amor*», EstE, 5, 1960, págs. 7-43; Enrique de Rivas, «La razón secreta de la *Razón de amor*», *Anuario de Filología*, VI-VII, 1967-8, págs. 109-27, reimpresso en *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, 1969, págs. 93-110; Alicia C. de Ferraresi, «Sentido y unidad de *Razón de amor*», Fi, XIV, 1970, págs. 1-48. Me apoyo también

Elena y María, el otro importante poema de debate en la España del siglo XIII, refleja una de las mayores cuestiones sociales dentro de la Europa medieval. Teóricamente, en efecto, la sociedad se hallaba dividida en tres estamentos: clérigos (sacerdotes y otras personas cultas), caballeros y, finalmente, los campesinos. Esta tendencia a dividir la sociedad en tres estamentos es tan poderosa y antigua que remonta a Platón y Aristóteles, tan moderna, en cambio, como demuestra la clasificación soviética posrevolucionaria de los hombres en trabajadores, campesinos e intelectuales. Los tres estamentos sociales de la teoría medieval eran complementarios entre sí, descansando sobre cada uno de ellos una de las funciones fundamentales de la comunidad; prácticamente, sin embargo, esta división llevaba a la rivalidad y discordia. Los cambios sociales la hicieron, en efecto, inadecuada y el despertar cultural, por ejemplo, ocasionó que buen número de letrados fuesen legos, como el desarrollo de las ciudades produjo, a su vez, grandes y poderosos grupos (de mercaderes y, especialmente, un proletariado urbano) no reductibles fácilmente a las categorías establecidas.

La vigencia cada vez menor de la clasificación adoptada no suavizó, sin embargo, un sentimiento de rivalidad, especialmente entre clérigos y caballeros, que llegó, parece, a agudizarse más aún como podemos deducir del punzante diálogo entre Elena y María. Al igual que en la mayoría de estos debates, los protagonistas no son el clérigo y el caballero, sino sus amantes respectivas. La disputa nos pone, así, en trance de contemplar sus vidas desde dos ángulos diversos. Al cuadro optimista de la vida que traza Elena en cuanto amante de un caballero, se

en un estudio de próxima aparición de Margo De Ley. Dos estudios que nos muestran las diferencias de técnica empleadas en ambas partes del poema nos los ofrecen Giuseppe Tavani, «Osservazioni sul ritmo della *Razón feyta d'amor*», *Studi di Letteratura Spagnola*, ed. C. Samonà, Roma, 1964, págs. 171-86; y Daniel N. Cárdenas, «Nueva luz sobre *Razón de amor y denuestos del agua y del vino* (sugerida por un análisis fono-morfo-sintáctico)», *RHM*, XXXIV, 1968, págs. 227-41. Para una visión de tipo general, véase J. H. Hanford, «The Mediaeval Debate between Wine and Water», *PMLA*, XXVIII, 1913, págs. 315-67.

superpone la narración satírica de María; aquélla, a su vez, se apresta a desvanecer las pretensiones de su contrincante por medio de su versión de lo que constituye la vida de la amante de un clérigo:

«Ca tú non comes con sazón
esperando la oblación;
lo que tú has a gastar
ante la eglisa honrada lo ha a ganar;
vevides como mesquinos,
de alimosna de vuestros vecinos.
Quando el abad misa decía,
a su mojer maldecía;
en la primera oración
luego le echa la maldeción.
Si tú fueres misa escuchar,
tras todos te has a estar [...]
a mí levarán como condesa,
a ti dirán como monaguesa.»

(203-220)

Las doncellas se ponen de común acuerdo de someter el litigio a la decisión de la corte del rey Oriol, pero el manuscrito del poema se interrumpe antes de llegar a la decisión. En la mayor parte de los debates latinos y franceses entre clérigos y caballeros, la defensora de aquéllos es la que sale victoriosa (estos poemas, no hay que olvidarlo, son obras de clérigos); la composición castellana quizá se inclinase, con todo, a favor de Elena. Se ha pretendido ver en este poema un tono singularmente hispánico y popular, dudoso, por otra parte, a la vista de la sátira incontinida de numerosos poemas goliárdicos y de las *cantigas d'escarnho* galaico-portuguesas, herederas de la tradición provenzal⁵³.

53. Goliárdico es el término que se utiliza para caracterizar la poesía de parodia o satírica de los siglos XII y XIII, o las canciones de taberna, juego y amor en latín del período indicado. Se sabe ahora que la supuesta orden de Goliás constituyó una broma literaria. Véase Raby, *Secular Latin Poetry*; Helen Waddell, *The Wandering Scholars*, Londres, 1927, caps. 6-9; J. H. Hanford,

Los poemas de debate prosiguen en castellano mucho después de la Edad Media, aunque hasta el siglo xv cada uno de ellos deriva por separado de fuentes latinas o francesas, y no se da, por otra parte, una tradición autóctona española al respecto. Los poemas tardíos serán discutidos más adelante en el capítulo 7; merece la pena destacar, con todo, que los debates no quedan confinados a tales poemas. Se encuentran también en obras literarias de otra especie: en parte importante del *Libro de Buen Amor*, por ejemplo, en el siglo xiv, y en el *Corbacho* en el siglo xv.

«The Progenitors of Goliath», *Sp*, I, 1926, págs. 38-58; *La poesía de los goliardos*, ed. Ricardo Arias y Arias, BRH, Madrid, 1970. Para los debates de caballeros y clérigos en general, cf. C. Oulmont, *Les débats du clerc et du chevalier*, París, 1911; Tavani, «Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare», *RJ*, XV, 1964, págs. 51-84. Para la crítica de *Elena y María*, cf. la edición de Menéndez Pidal; Di Pinto, *Due contrasti*; y G. Díaz-Plaja, «Poesía y diálogo: *Elena y María*», *EstE*, 6, 1960, págs. 65-82. Para la inmoralidad de los clérigos, véase Linehan, *The Spanish Church and the Papacy*.

Capítulo 4

LA LITERATURA EN EL DESPERTAR CULTURAL DEL SIGLO XIII (II)

1. LOS ORÍGENES DE LA PROSA

La poesía como género domina la literatura en lengua romance en la primera mitad del siglo XIII, según hemos visto en el capítulo anterior. En la segunda mitad de la centuria, en cambio, la prosa castellana avanza en cantidad y calidad, fenómenos a los que corresponde un debilitamiento en la actividad poética, que probablemente nos hable de una relación causal entre ambos fenómenos, ya que hombres de talento y ambición como los que en la generación anterior estuvieron al servicio de las órdenes monásticas componiendo poemas en la cuaderna vía, fueron atraídos a la corte de Alfonso el Sabio. Resulta fácil y peligroso el simplificar en extremo esta explicación, y no hubo, claro está, un reajuste intencionado del trabajo en este sentido; sería sin embargo muy extraño que no atrajesen poderosamente a los autores hispánicos la recompensa, el prestigio, el estímulo intelectual y el alto nivel de cultura con que la corte castellana sugestionaba a los hombres de letras y poetas de otros países europeos. Los cambios operados se hacen fácilmente comprensibles de tener en cuenta, además, las preferencias de Alfonso por el castellano en cuanto lengua de prosa y por el galaico-portugués como vehículo poético.

Sería erróneo, pese a todo, creer que la prosa castellana

comenzó con el rey Alfonso y más equivocado todavía el desprestigiar la tradición de la prosa medieval hispano-latina. Destacan, en efecto, en cada período de la literatura latina, escritores nacidos en la península ibérica: entre los prosistas del período clásico, mencionemos a Séneca, y entre los poetas, a Marcial y Lucano; san Isidoro de Sevilla fue una de las figuras más destacadas de la cultura hispano-visigótica tras la caída del imperio romano; los españoles de los siglos XVI y XVII, al igual que otras figuras europeas del momento, se sirvieron con frecuencia del latín. Fue, sin embargo, en el período que va desde la conquista árabe hasta fines de la Edad Media cuando las letras latinas florecieron con más pujanza en España. Sesenta años más tarde, tan sólo, después de la caída del reino visigótico, el monje español Beato de Liébana compuso un comentario sobre el Apocalipsis, que gozó de influjo tan grande fuera como dentro de la península. A partir de fines del siglo IX, hay una serie de crónicas latinas, que comienza con la *Chronica Visigothorum* originaria del reino de Asturias; cortas y compendiosas en un principio, gradualmente llegarán a ser más ambiciosas, tanto desde el punto de vista de sus objetivos como en el tratamiento de los mismos¹. Ya en el siglo XII la literatura hispano-latina se hace más variada y más conscientemente literaria, si bien no puede competir con las obras que coetáneamente se están escribiendo allende los Pirineos. Hay, sin embargo, un campo en el que España sobresale, el de las traducciones del árabe y, aunque en menor cuantía, del hebreo.

El nivel muy alto desde el punto de vista cultural y tecnológico que la España árabe alcanzara, al tiempo que los reinos cristianos de la península se hallaban sumidos en el atraso y en la pobreza, proporcionó un poderoso incentivo para la adquisición del conocimiento por medio de las traducciones. Esta

1. Cf. Menéndez Pidal en la introducción a las *Reliquias de la poesía épica*. Estas crónicas van publicándose en una colección de Textos Medievales dirigida por A. Ubieto Arteta (Valencia, 1961-). Véase también Claudio Sánchez-Albornoz, *Investigaciones sobre historiografía hispana medieval (siglos VIII al XII)*, Buenos Aires, 1967.

labor puso al alcance de Europa ejemplares traducidos no sólo de los escritores árabes, sino también hindúes y persas, previamente vertidos estos últimos al árabe, y buen número, finalmente, de obras griegas (algunas incluso de Aristóteles) perdidas en la tradición occidental, conservadas en cambio, con la adición de comentarios, en versiones árabes². Este fenómeno de las traducciones empezó en el siglo X en el monasterio catalán de Ripoll, que juntamente con el de San Millán, Silos y Sahagún, constituye uno de los cuatro centros más importantes de la cultura monástica dentro de la península. No se dejó sentir por entonces la necesidad de traducir al romance, y el uso del latín hizo accesibles a los hombres cultos de allende de los Pirineos las obras que hemos mentado. Comenzaron aquéllos, por consiguiente, a visitar el monasterio de Ripoll para beneficiarse culturalmente y compartir la labor de traducción³.

La reconquista de Toledo en 1085, con la mezcla de su población y su rico tesoro de libros árabes, posibilitó el crecimiento de esta actividad en el centro de la península, y en efecto, en muy poco tiempo, Toledo eclipsó a Cataluña. La figura clave dentro de todo este proceso es Raimundo, arzobispo de Toledo desde 1126 a 1152, que convirtió lo que había sido una actividad meramente esporádica en una escuela organizada de traductores que sería, andando el tiempo, uno de los centros culturales de mayor importancia de la Europa medieval⁴. En el siglo que separa la muerte del arzobispo Raimundo de la subida al trono de Alfonso X, se consolidó en la mentada ciudad una corriente de traducción con su equipo de eruditos,

2. J. M. Millás Vallicrosa, «La corriente de las traducciones científicas de origen oriental hasta fines del siglo XIII», *CHM*, II, 1954-55, págs. 395-428; Millás Vallicrosa, *Traducciones, Estudios y Nuevos estudios*; Thorndike, *History of Magic*, II, págs. 66-93; R. Menéndez Pidal, «España y la introducción de la ciencia árabe en Occidente», *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Austral, Madrid, 1956, págs. 33-60; D. M. Dunlop, *Arabic Science in the West*, Karachi, s. f.

3. J. M. Millás Vallicrosa, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, Barcelona, 1931.

4. A. González Palencia, *El arzobispo don Raimundo de Toledo*, Barcelona, 1942.

traductores y escribas, aparte de una cuantiosa biblioteca de libros científicos y de otra índole. En Toledo se establecieron judíos, refugiándose de los almohades (cf. anteriormente, página 106), uniéndose de nuevo a aquellos cuyas familias habían vivido allí durante siglos, para jugar un papel de importancia vital dentro de esta escuela, no sólo por el motivo manifiesto de enriquecerla con la tradición cultural hispano-hebraica, sino por otro aún de mayor peso: ellos, a diferencia de la mayor parte de los españoles cristianos del norte, dominaban el árabe. La dificultad de la traducción directa del árabe al latín —pocos debían ser competentes en ambas lenguas— pudo obviarse mediante un toscó borrador en castellano como intermediario. Un judío debería de hacer una traducción provisoria (ni siquiera tal vez por escrito), que luego un cristiano vertería definitivamente al latín⁵. Si se siguió este procedimiento, quizá parezca extraño que la versión en castellano no pasase de un simple borrador de trabajo, desechado cuando ya hubiese alcanzado su propósito; no hubo, sin embargo, demanda de ejemplares en castellano hasta que aumentó la capacidad de lectura: los que eran capaces de leer un libro culto —darían por sentado— lo harían en latín. El comienzo de las traducciones en castellano —hemos de tenerlo presente— no significó el final de las versiones al latín; al contrario, Toledo siguió siendo hasta el siglo xv uno de los centros más importantes por lo que a esta actividad se refiere, proporcionando a Europa versiones latinas de obras árabes y hebreas.

La opinión de que las obras en prosa romance de ciertas dimensiones no aparecieron antes del siglo XIII se apoya en buen fundamento, aunque ha sido sometido a prueba por el descubrimiento de un texto supuestamente anterior. Se trata de la *Fazienda de Ultra Mar*, una especie de guía de peregrinos a Tierra Santa que combina descripciones geográficas con traducciones parciales de relatos históricos del Antiguo Testamento, y

5. Gerold Hilty, introducción a *El libro conplido* (cf. más adelante, n. 26). Para el conocimiento lingüístico, cf. Bernhard Bischoff, «The Study of Foreign Languages in the Middle Ages», *Sp*, XXXVI, 1961, págs. 209-24.

con la incorporación meramente ocasional de material procedente de la antigüedad clásica; coloca así esta obra al peregrino frente al horizonte histórico del lugar que se encuentra visitando:

Allí delante Monte Carmel, a parte de orient, es Sabast, e ovo nonbre Samaria; en ebreo ovo nonbre Somron, e era cabo del reysmo de Israel e de Samaria. Allí en Samaria era el rey de Israel. El rey de Syria avya guerra con el rey de Samaria, e dixo a sos vasallos: «En atal logar nos metremos en celada». Todo esto sopo el rey de Israel, que lo dixo Helyseus el propheta, omne de Dios. Esto non fue una vez, mas muchas. Estonz el rey de Syria dixo a sos omnes: «¿Quál de vos me descubre de mi poridat al rey de Israel?»

(125)

Se halla este texto precedido de dos cartas, una de «Remont, por la gracia de Dios, arzobispo de Toledo, a don Almeric, arçidiano de Antiochia», a quien se le ruega

que tú me enbías escripto en una carta la fazienda de Ultra Mar e los nombres de las cibdades e de las tierras como ovieron nonbre en latin e en ebraico, e quanto a de la una cibdat a la otra, e las maravyllas que Nuestro Sennor Dios fezo en Jherusalem e en toda la tierra de Ultra Mar;

(43)

en la otra, el propio Almeric asiente a la composición de la obra. Cartas en la forma de éstas se hallan muy lejos de poder merecer nuestra aprobación de autenticidad, y en algunos casos, bien conocidos por otra parte, se trata de manifiestas falsificaciones. La teoría de que la obra se compuso durante el tiempo en que Raimundo gobernaba la sede de Toledo es insostenible desde los puntos de vista lingüístico e histórico. La *Fazienda*, sintácticamente mucho más compleja que las primeras crónicas castellanas de finales del siglo XII y principios del XIII, se halla más próxima a la sintaxis de las obras de mediados del siglo XIII.

Presenta la *Fazienda*, por otra parte, afinidad considerable, por lo que a otros rasgos lingüísticos se refiere, con la crónica navarro-aragonesa del *Liber regum* (cf. más adelante, págs. 150-151). Más fuertes aún son las objeciones que provienen del campo histórico. Almeric era francés, y parece que nunca estuvo en España. Raimundo, a su vez, de la misma nacionalidad, no mostró interés en la producción de tales versiones en castellano, aunque, según hemos visto, organizó una escuela de traductores para verter obras del árabe al latín. De cartearse Almeric y Raimundo es posible que lo hicieran en francés, si bien el uso del latín fue mucho más probable, y una correspondencia en castellano debió de ser poco menos que imposible. El texto que conservamos de la *Fazienda* es con seguridad del siglo XIII, y no puede tratarse de la obra de un clérigo francés en Antioquía. Sin embargo, de suponer una compilación latina del siglo XIII, traducida más tarde al castellano, se disipan todas estas dificultades. La obra debe renunciar, pues, a su pretensión de prioridad cronológica. Esto, no obstante, no mengua su valor. Sigue siendo una traducción en lengua romance de la Biblia, notoriamente temprana, y tenemos poderosas razones para afirmar que no procede de la Vulgata latina de uso general en la Edad Media, sino de una traducción latina del texto hebreo perteneciente al siglo XII⁶.

La obra más antigua existente en prosa castellana pertenece a un grupo de breves narraciones históricas en dialecto navarro-aragonés que se hallan al final de un código legal manuscrito, el *Fuero general de Navarra*. Una de estas *Corónicas navarras* se compuso, según su editor, en el 1186, con una versión ampliada entre 1196 y 1213. No tiene la forma de una estructurada prosa narrativa, sino de anales, y no puede recabar ningún mérito literario, pero posee, con todo, interés considerable para el estudio de la literatura; los tres primeros apuntes son referencias al rey Artús (la primera huella del material artúrico

6. Cf. las recensiones a la edición de Lazar, de F. Lecoy, R, XC, 1969, págs. 574-76; y Alberto Várvaro, *RPh*, XXIII, 1969-70, págs. 239-44.

en España), a Carlomagno y al héroe épico García (cf. anteriormente, págs. 82-83).

Era D. LXXX. aynos fizo la bataylla al rey Artuyss con Modret Equibleno. Era DCCC. LXXX. VI. aynos morió Carle Magne. Era M.^a L. VIII. aynos mataron al yfant García en León.

(40)

Otra de estas *Corónicas*, probablemente de finales de siglo XII, compuesta ya en forma narrativa, parece ser un resumen en romance de la *Historia Roderici* (cf. anteriormente, pág. 85). Muy a comienzos del siglo XIII encontramos a su vez los *Anales toledanos primeros*, en castellano, que no merecen mucho interés, sin embargo, desde el punto de vista de su estilo o de su técnica.

Una obra ligeramente posterior, de mayor calidad asimismo, es el *Liber regum* compuesto en navarro-aragonés entre 1196 y 1209. Posee mayor amplitud y a veces mayor fuerza narrativa que sus antecesores en romance:

Est rei don Remiro fo muit bueno, & ovo muitas fazien-
das con moros e lidió muitas vezes con ellos e vencielos. Et
a postremas vino sobr'él el rei don Sancho de Castiella con
grant poder de moros e con tod el poder de Çaragoza, qui
era de moros. Vinieron ad él a Sobrarbe e gatoronle toda
la tierra, et él vino ad ellos a batalla e lidió con ellos e
matoron lo i en Grados.

(37)

Su valor intrínseco, aun así, es limitado, especialmente cuando se compara con las crónicas latinas o árabes de este tiempo, y tal vez el aspecto de mayor interés que ofrece sea el de su influjo extraordinariamente perdurable. Se tradujo al castellano hacia 1220 y posteriormente al portugués, siendo utilizada todavía como una fuente literaria dos siglos más tarde⁷.

7. L. F. Lindley Cintra, «O *Liber regum*, fonte comun do *Poema de*

Las *Corónicas navarras*, *Anales toledanos* y el *Liber regum* no constituyen piezas representativas de la historiografía española de finales del siglo XII y primera mitad del siglo XIII, ya que la línea medular de dicha corriente hasta el reinado de Alfonso X viene constituida por las crónicas en latín. Se hallan éstas, hasta mediados del siglo XII, circunscritas al área del noroeste (al reino de Asturias primero, al de León más tarde), tanto por el país de sus autores como por la concentración de su interés en la historia de la citada región. La primera crónica general de importancia que iba a producir Castilla fue la *Crónica Najerense*, así denominada porque fue compuesta en el monasterio benedictino, centro cluniacense por este tiempo, de Santa María de Nájera⁸. La *Najerense* se constituyó en modelo a seguir no sólo para las crónicas latinas posteriores sino incluso para los historiadores alfonsíes: se trazó, en efecto, en buena parte sobre los poemas épicos, y su alcance fue progresivamente restringido: abarcando la historia universal en los tiempos bíblicos y en la época clásica, se ciñe a la península ibérica durante el período visigótico, inscribiéndose luego dentro del ámbito de León y Castilla. Otras obras históricas en latín del siglo XII encierran innovaciones de importancia: la *Historia Roderici*, por ejemplo, versa sobre la vida de un personaje no regio (se trata, sin embargo, de una crónica más bien que de una biografía, ya que no intenta diseñar los rasgos característicos del héroe); y la *Historia Compostelana* que presenta la historia de dicha diócesis y de su arzobispo mediante la utilización de citas de documentos así como la narración. La *Chronica Adefonsi imperatoris* (cf. anteriormente, pág. 93, n. 38), aunque sigue más fielmente la antigua tradición de técnica historiográfica, es más notable desde el punto de vista literario, ya que

Fernão Gonçalves e do Laberinto de Juan de Mena», *BF*, XIII, 1952, págs. 289-315.

8. Ed. A. Ubieto Arteta, *Textos Medievales*, 15, Valencia, 1966. Véase R. Menéndez Pidal, «Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones», *RFE*, X, 1923, págs. 329-72, y *Reliquias*, págs. xxxviii-xliii; Rico, «Las letras latinas», págs. 81-5.

incluye el *Poema de Almería* (cf. anteriormente, pág. 92), y se inspira en la lengua bíblica para sus escenas de batalla⁹.

La historiografía hispano-latina se hallaba, pues, consolidada mucho antes de la eclosión romance del siglo XIII; ésta, empero, dejó sentir su influencia, ya que el segundo cuarto del citado siglo vio la aparición de dos amplias e importantes crónicas que tuvieron una influencia considerable del *Chronicon mundi* de Lucas, obispo de Tuy (el Tudense), que, completada en el 1236, constituye la última obra de relieve en la tradición leonesa, de idéntico método por otra parte que el seguido por la *Najerense*. Lucas, al igual que la mayoría de sus predecesores, se contenta con aceptar lo que encuentra en las fuentes sin atreverse a formular un criterio histórico independiente¹⁰. La otra crónica de importancia que hemos mencionado es la *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo (el Toledano), que se completó en 1243. La ardua carrera político-eclesiástica de este autor no ahogó sus actividades como historiador: no sólo compuso, en efecto, buen número de otras crónicas, incluyendo una *Historia arabum*, sino que desarrolló un método histórico crítico, haciendo un uso asaz de los documentos, apoyándose en fuentes árabes (innovación esta última especialmente valiosa, ya que por este tiempo tan sólo los árabes apreciaban debidamente la historia económica y social), y finalmente ejerciendo una viva inteligencia crí-

9. *Historia Roderici*, ed. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, II; A. Ubieto Arteta, «La HR y su fecha de redacción», *Saitabi*, XI, Valencia, 1961, págs. 241-46. *Historia Compostelana*, en *España sagrada*, XX, y en J. P. Migne, *Patrologia latina*, CLXX; Anselm G. Biggs, *Diego Gelmírez. First Archbishop of Compostela*, Catholic University of America Studies in Mediaeval History, n. s., XII, Washington, 1949; Bernard F. Reilly, «The HC: the genesis and composition of a twelfth-century Spanish *gesta*», *Sp*, XLIV, 1969, págs. 78-85; Rico, «Las letras latinas», págs. 51-8. *Chronica Adefonsi imperatoris*, ed. L. Sánchez Belda, Madrid, 1950; A. Ubieto Arteta, «Sugerencias sobre la CAI», *CHE*, XXV-XXVI, 1957, págs. 317-26; A. Ferrari, en *BRAH*, CLIII, 1963, págs. 19-67 y 153-204. C. C. Smith, «Latin Histories and Vernacular Epic...», *BHS*, XLVIII, 1971, págs. 1-19.

10. Ed. Andreas Schott, *Hispaniae illustratae*, IV, Francfort, 1608; Paul Högberg, «La Chronique de Lucas de Tuy», *RH*, LXXXI, 1, 1933, págs. 404-20.

tica sobre todas sus fuentes. Muy pronto se tradujeron el Tundense y el Toledano al romance, y ambos constituyeron fuentes de importancia para la *Estoria de España* en castellano de Alfonso X. El fuerte influjo del Toledano en la historiografía hispánica se prolonga incluso hasta el siglo xv¹¹.

La geografía jugó un papel mucho menos importante que la historia en las letras hispánicas del siglo XIII; hay con todo, una obra de cierto interés, la *Semejança del mundo*, compuesta en Castilla poco después de 1222. Las fuentes inmediatas principales de la obra las constituyen las *Etimologiae* de san Isidoro y la *Imago mundi* de Honorio (trátase probablemente en este caso de Honorius Inclusus, que vivió hacia 1100), que se halla en deuda a su vez con la obra isidoriana. La concepción geográfica del mundo en la Edad Media proviene de las ciencias y exploraciones de los griegos tal como habían sido interpretadas por los escritores latinos (proceso que, naturalmente, deformó aquéllas). Esta concepción, que se reajusta a la visión bíblica del mundo, fue aceptada por el autor de la *Semejança* y sus contemporáneos matizando forzosamente aun las observaciones de primera mano¹².

Ofrece la *Semejança* no sólo la descripción tradicional del mundo, sino también material de otra índole: traza, en efecto, un cuadro del infierno, contiene las propiedades de las piedras preciosas, así como relatos de animales sacados algunos de ellos de los bestiarios¹³. Refleja la actitud típica medieval de

11. Ed. Schott, *Hispan. illus.*, II, 1603; ed. M. D. Cabanes Pecourt, *Textos Medievales*, 22, Valencia, 1968; Javier Gorosterratzu, *Don Rodrigo Jiménez de Rada, gran estadista, escritor y prelado*, Pamplona, 1925; Diego Catalán y María S. A. Castellanos de Pliego, «El Toledano romanzado y las *Estorias del fecho de los Godos* del s. xv», *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Universidad de Wisconsin, 1966, págs. 9-102.

12. Cf. John K. Wright, *The Geographical Lore of the Time of the Crusades. A study in the history of medieval science and tradition in Western Europe*, 2.ª ed., Nueva York, 1965.

13. Los bestiarios son en gran parte obras de imaginación, aunque en ocasiones revelan exactitud, conteniendo descripciones de animales en las que la autoridad pesa más que la observación directa (incluyen animales legendarios asimismo); las descripciones entonces se hallan interpretadas en términos

enfrentarse plenamente no sólo con el asunto principal, sino también con otros relacionados con aquél, inclusive el origen de los nombres. La concepción medieval del mundo obedecía a una jerarquización orgánicamente elaborada de armonías y correspondencias, y, de acuerdo con ella, era ilógico abordar una parcela del conocimiento aisladamente o a espaldas de su relación con el plan divino.

2. ALFONSO X

Las obras en prosa española conservadas con anterioridad a la subida al trono de Alfonso X son considerablemente inferiores en número a las compuestas en el reinado y bajo la dirección de este monarca. A la edad de 30 años, en 1252, Alfonso heredó el trono de Castilla y León. Fue un hombre maduro dotado de gran energía y talento, considerable experiencia militar y diplomática, y ambición sin freno. Su padre, Fernando III, que había sido uno de los reyes más afortunados de Castilla, reunió los reinos separados, reconquistó gran parte de la España que por entonces se hallaba en manos de los árabes, y garantizó un aumento sin precedentes en la prosperidad económica y en el nivel cultural. La sucesión de tal padre no hubiera sido fácil en cualquier caso, pero para un hombre del temperamento y habilidad de Alfonso tuvo que hacersele insuperablemente ardua. El nuevo rey trató de asegurar su propia supremacía y la de su reino a toda costa, fracasando casi inevitablemente en la mayoría de sus intentos.

El rey Alfonso al principio se mostró prudente y mesurado en sus propósitos; en dos importantes empresas posteriores, sin embargo, no supo detenerse a tiempo, y el resultado arrui-

cristianos. Numerosas obras de la literatura y del arte revelan la influencia de los bestiarios, en España como en cualquier parte de Europa, aunque, por otra parte, carecemos de datos con respecto a la existencia de algún bestiario español. Véase A. D. Deyermond, *Traces of the Bestiary in Medieval Spanish Literature*, Londres (en prensa).

nó su reinado. A sus continuados empeños de llegar a ser coronado emperador dedicó mucho más de lo que los recursos financieros y militares de Castilla podían ofrecerle, y se encontró con la creciente oposición de la nobleza y de su propia familia, hasta que se vio obligado a renunciar a sus pretensiones en 1275. El intento del monarca encaminado a robustecer la autoridad real a expensas de la nobleza, aunque se tratase, por otra parte, de una política mucho más justificable, condujo igualmente al desastre. La causa principal de su fracaso la constituye la disputa en torno a la sucesión del trono; la vacilación del rey provocó una rebelión a cuya cabeza se hallaba su hijo Sancho y aún duraba la lucha cuando Alfonso murió en 1284¹⁴.

Resulta imposible establecer una línea divisoria entre la trayectoria política y literaria de este monarca; se hallan, en efecto, inspiradas por idénticos motivos y se entremezclan a lo largo de toda su vida. La formulación de un código legal enciclopédico, según veremos, el de las *Siete partidas*, se vio profundamente afectado por sus luchas contra la nobleza. La utilización de la lengua romance, por otra parte, en sus obras científicas e históricas guarda estrecha correspondencia con el uso de la misma en la cancillería real. El factor que priva en el primer caso es la determinación alfonsí de autoafirmarse y consolidar su autoridad real; el segundo, en cambio, obedece a su patriotismo castellano igualmente intenso. Los documentos de la cancillería hasta su subida al trono habían sido redactados normalmente en latín, pero Alfonso cambió inmediatamente esta práctica por el empleo del castellano en todos los documentos dirigidos a sus súbditos, e incluso al final de su reinado dirigió con bastante frecuencia documentos en esta misma lengua a monarcas extranjeros. El empleo sistemático de la lengua romance no surgió (como se ha sugerido a veces) bajo el influjo

14. Robert A. MacDonald, «Alfonso the Learned and Succession: a father's dilemma», *Sp*, XL, 1965, págs. 647-53; véase también una carta y dos testamentos de Alfonso (*Antología*, págs. 218-42).

de los colaboradores judíos del rey en su obra cultural, sino más bien de su fuerte conciencia nacional y del deseo de promover el único lenguaje común a las tres razas —españoles, árabes y judíos— en su recientemente ampliado reino. Además, el uso de la lengua vulgar es más amplio y súbito en Castilla que en ninguna otra parte, existe una tendencia general en esta época según la cual la expansión de la educación es seguida de la secularización del conocimiento, con más amplio uso de las lenguas nacionales¹⁵.

Planeó Alfonso dos obras históricas de envergadura, la *Estoria de España* y la *General estoria* o historia del mundo. Quedó sin terminar la última, y la primera, a su vez, parece que nunca recibió la forma en que el monarca la concibiera. A pesar de todos los medios asiduamente reunidos por el rey, esta empresa resultó excesiva cuando el equipo de traductores, eruditos y compiladores estaba comprometido también en largas obras científicas y legales. En su obra histórica, al igual que en su intento de ser emperador, parece que Alfonso desbordó sus posibilidades.

Se discute apasionadamente acerca de la datación de la *Estoria de España*, las numerosas crónicas a que dio origen y sus mutuas relaciones, debido al número, extensión y la desconcertante variedad de manuscritos¹⁶. Los hechos aparentes en torno

15. Sobre la extensión de la capacidad de leer, cf. más adelante, páginas 238-240.

16. Las crónicas más importantes dentro de la tradición alfonsina son la *Crónica de Castilla* y la *Crónica de veinte reyes* —que son tal vez anteriores a la versión que llamamos *Primera crónica general*—, y la *Crónica de 1344*, redactada en portugués por Pedro, conde de Barcelos, y traducida al castellano poco después. Véase Menéndez Pidal, introducción a su edición de la *Primera crónica general* (i. e., *Estoria de España*); Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía*, I; Theodore Babbitt, «Observations on the *Crónica de once reyes*», HR, II, 1934, págs. 202-16, y «*La crónica de veinte reyes*». A comparison with the text of the «*Primera crónica general*», and a study of the principal Latin sources, YRS, XIII, New Haven, 1936; L. F. Lindley Cintra, en su introducción a la edición de la *Crónica geral de Espanha de 1344*, I, Lisboa, 1951; Diego Catalán, *De Alfonso X*, «El Toledano romanizado», sus artículos en R, LXXXIV, 1963, y HR, XXXI, 1963, y su edición de *Crónica general de España de 1344*, I, Madrid, 1970; y los artículos de J. Gómez

a la *Estoria de España* pueden perfilarse brevemente, pero nuevos datos, sin embargo, podrían ocasionar un cambio de postura. Fue comenzada la obra poco después de que Alfonso subiese al trono, completándose al menos en una primera versión provisional antes de su muerte; Sancho IV, indiferente y aun hostil a la empresa cultural de su padre, redujo considerablemente, al parecer, o llegó a suspender incluso, las pagas que su padre había asignado a sus colaboradores; es casi imposible, pues, que la *Estoria de España* fuese completada durante el reinado de Sancho. El primer borrador de la obra pudo terminarse a comienzos de los años 1270. Cuatrocientos capítulos de ella, al menos, habían sido completados por el tiempo en que Alfonso concentró su atención en la *General estoria*, pero pudo avanzar la obra, con todo, mucho más allá. En cualquier caso, sin embargo, la desviación de las energías del rey y de su equipo de colaboradores hacia la tarea de la confección de una historia universal afectó seriamente a la producción de una versión última de la *Estoria de España*. Es posible incluso que esta desviación resultase en el abandono de la empresa, pero si sucedió así, generaciones posteriores trastocaron el veredicto de Alfonso, ya que no fue la *General estoria* sino la *Estoria de España* la que se copió, se refundió y se amplió durante varios siglos. La edición publicada por Menéndez Pidal bajo el título de *Primera crónica general* refleja con fidelidad la parte más antigua de la *Estoria de España*; para la parte ulterior de la misma se apoya, en cambio, en un manuscrito tardío e insatisfactorio, mientras el de autoridad más fidedigna sigue aún sin ser publicado. Además, parece que la versión definitiva, aprobada por Alfonso, no siguió más allá del capítulo 616. Así pues, las contradicciones notorias en los últimos capítulos de la crónica, que sorprenden sobre todo en el tratamiento de la vida del Cid, no constituyen todas un error fundamental debido a Alfonso y

Pérez en *RABM*, LXVII, 1959, *Sc*, XVII, 1963, e *His*, XXV, 1965; Samuel G. Armistead, «New Perspectives in Alfonsine Historiography», *RPh*, XX, 1966-1967, págs. 204-17.

sus compiladores, cuya habilidad por lo que respecta a la organización debe recibir más crédito del que generalmente se le atribuye. Constituiría un extraño suceso el que los hombres que habían anteriormente conjuntado cuidadosamente tan amplia variedad de fuentes en un esfuerzo enorme de síntesis, resultaran, al fin, tan descuidados, permitiendo que una versión final contuviese notorias contradicciones.

La *Estoria de España*, como la mayoría de las extensas crónicas hispánicas medievales, se remonta a los comienzos mismos de la historia, en el presente caso hasta Moisés, continuando luego con la historia de la España prerromana y Roma, cuya historia es vista como parte integrante del horizonte histórico español. La obra, como es lógico, dedica las más de sus páginas al acontecer histórico peninsular desde las invasiones germánicas hasta la muerte de Fernando III. Las dos crónicas hispano-latinas de más importancia en el siglo XIII proporcionaron abundante material, y el Toledano, por su método histórico más renovador y sagaz, constituyó una fuente de especial importancia. Se sirve Alfonso asimismo de otras crónicas latinas medievales, la Biblia, historiadores y poetas clásicos latinos, leyendas eclesiásticas, obras de épica romance y, finalmente, de historiadores árabes. El empleo de las fuentes épicas contaba con un amplio precedente, pero no había precedente alguno para la amplitud con que Alfonso las emplea: resume en efecto unos pocos poemas de modo tan completo que podemos inferir su asunto por completo (*La condesa traidora*, el *Romanz del Infant García* y el *Cantar de Sancho II*) y prosificó otras tan por extenso que nos es posible la reconstrucción de buen número de versos (así los *Siete Infantes de Lara*, el *Cantar de Mio Cid*)¹⁷.

La historiografía árabe ofreció una valiosa aportación a los compiladores de la *Estoria de España* desde tres puntos de vista: les proporcionó, en primer término, animados símiles:

17. Cf., sin embargo, anteriormente, pág. 70, nota 9.

et veno pora Xátiva assí como león fambriento va all enodio,
et como la grand abenida del diluvio viene a dessora.

(551)

Obligó además a una nueva perspectiva y equilibrio históricos, ya que los eventos eran considerados por los árabes bajo un enfoque distinto; y a ella debe, en fin, la historiografía alfonsí su interés por la historia económica y social (cuya trascendencia había sido ya descubierta por el Toledano). Los efectos del sitio de Valencia por el Cid nos son comunicados, por ejemplo, mediante las listas de víveres en las que a la subida precios corresponde la disminución de la calidad de los mismos, y luego el eventual abandono de las citadas relaciones para dar paso a una narración cuya sencilla textura logra hacer surgir el horror:

Et aquellos a que fincava algún poco de pan, soterrávanlo et non lo osavan mostrar por esto que les fazie. Et non fallavan poco nin mucho a conprar caro nin refez. Et los que algo avien tornávanse a comer las yervas, et las raýzes, et cueros, et nervios, et los lectuarios de los especieros, et esto todo muy caro. Et los pobres comien la carne de los omnes¹⁸.

(583)

La *General estoria* se concibió a su vez al modo de una ambiciosa historia universal desde la creación hasta el reinado de Alfonso. Nunca fue, sin embargo, completada, truncándose

18. Sobre la *EE*, además de los estudios anteriormente citados, cf. A. G. Solalinde, «Una fuente de la *Primera crónica general*: Lucano», *HR*, IX, 1941, págs. 235-42; Dorothy Donald, «Suetonius in the PCG through the *Speculum historiale*», *HR*, XI, 1943, págs. 95-115; J. P. Ashton, «Putative *Heroides Codex AX* as a Source of Alfonsine Literature», *RPh*, III, 1949-50, págs. 275-89; C. E. Dubler, «Fuentes árabes y bizantinas en la PCG», *VR*, XII, 1951-52, págs. 120-80; Antoinette Letsch-Lavanchy, «Éléments didactiques dans la CG», *VR*, XV, 2, 1956, págs. 231-40; A. M. Badía Margarit, «La frase de la PCG en relación con sus fuentes latinas. Avance de un trabajo de conjunto», *RFE*, XLII, 1958-59, págs. 179-210, y «Los *Monumenta Germaniae historica* y la PCG de Alfonso el Sabio», *Strenae. Estudios dedicados a Manuel García Blanco*, Salamanca, 1962, págs. 69-75.

cuando llega a los padres de la Virgen María. Aun así, es de enorme extensión, y sólo dos de sus seis partes han sido publicadas hasta la fecha. Sus fuentes son aún más numerosas y variadas que las de la *Estoria de España*, y en su conjunto se hallan bien ensambladas, reservando al Antiguo Testamento el puesto de fuente principal en la que se inserta el restante material. El predominio del material bíblico era de esperar: para las épocas en cuestión, el Antiguo Testamento representaba la mayor parte de las fuentes accesibles a Alfonso. Además, la concepción medieval de la historia universal como el desarrollo del propósito divino colocaría de todas formas a la historia sagrada en el centro de la estructura, subordinando a ella las narraciones de la antigüedad clásica. Hay, sin embargo, algunas secciones en las que la historia profana ocupa tanto espacio o más que la sagrada. La *General estoria* no cabe muy fácilmente, pues, dentro del género de la Biblia historial representada por la *Fazienda de Ultra Mar* (cf. anteriormente, páginas 147-149) y la prestigiosa *Historia scholastica* de Pedro Coméstor (siglo XII). Aunque Alfonso quería que la historia universal sirviese de espejo moral para los cristianos, su interés en la historia profana es notablemente más vivo que el que nos revela Pedro Coméstor y es rasgo que está de acuerdo con otros de la *General estoria*: la interpretación literal de la Escritura se prefiere a los tres niveles ocultos de significado que se perseguían en la práctica usual por este tiempo con ayuda de las técnicas de la exégesis patrística; la mitología clásica (sobre la que la *General estoria* expresa alguna inquietud) se trata por extenso y, finalmente, se adopta un tono más secular en la narración de la creación.

Se trata, pues, de una historia universal, que desciende directamente de los *Cánones* de Eusebio de Cesarea y de su amplificación por san Jerónimo. Ambos textos, compuestos en el siglo IV, fueron accesibles a Alfonso, y ambos combinan la historia sagrada con la profana. La decisión de san Jerónimo de actualizar la obra sirvió de precedente para los escritores posteriores. El plan de Alfonso, de dar cuenta de toda la histo-

ria humana hasta sus propios días, sigue este precedente, y esto distingue la *General estoria* de las biblias historiales, aunque esta distinción queda medio oculta porque el trabajo de los compiladores se suspendió antes de llegar al fin de la época bíblica. Las historias universales que descienden de Eusebio no son los solos modelos estructurales: influyen también en la *General estoria* la *Historia scholastica*, varios comentarios sobre la Biblia y las *Antigüedades judaicas* de Josefo, cuya presentación novelística de episodios bíblicos e interés en la motivación de los personajes, atrajeron obviamente a Alfonso.

Contiene esta obra cierto número de pasajes que en su conjunto son versiones hispánicas de leyendas clásicas tales como el sitio de Troya, la vida de Alejandro y la trágica rencilla familiar de Tebas; en este último caso, Alfonso y sus colaboradores traducen, al parecer, una versión francesa en prosa del *Roman de Thèbes*. Gran parte de la *General estoria* semeja, en efecto, un repertorio de traducciones cuyos compiladores laboraron intensamente y por lo general con éxito, a fin de enlazar las diversas fuentes en el hilo de una narración coherente. La deuda a los autores clásicos y medievales no se restringe a tales secciones largas: la narración es ilustrada por muchas citas, algunas de las cuales provienen directamente de los textos mismos, mientras que otras están sacadas de compilaciones enciclopédicas de la Edad Media. Alfonso y sus colaboradores no sólo traducen, sino que glosan sus préstamos, haciendo comentarios sobre el contenido, el vocabulario y las implicaciones del material. Esta técnica de la alta enseñanza medieval, heredada de la antigüedad clásica y casi ausente de las traducciones científicas alfonsíes, se emplea hasta cierto punto en la *Estoria de España*, y se convierte en uno de los rasgos característicos de la *General estoria*.

El interés para la cultura clásica y profana, que ya hemos advertido, y que se combina con un propósito moral cristiano, está de acuerdo con el concepto de la educación que tenía Alfonso. En la *General estoria*, así como en las *Siete partidas*, toma las siete artes liberales como base del conocimiento, de-

fendiendo así el viejo concepto de una educación general en una época en la que nuevos conceptos más especializados y más técnicos triunfaban en otros países.

Desde el comienzo de la obra, Alfonso subraya la continuidad de la historia, y se muestra enterado de la pertinencia de la historia para la política contemporánea. La *General estoria* defiende la prerrogativa del rey como legislador y ataca a los súbditos rebeldes en pasajes de tono sensiblemente personal. En otros pasajes, traza la transmisión del poder de los grandes soberanos de Troya y Grecia, a través del imperio romano, hasta los llamados emperadores romanos de la Edad Media, subrayando la importancia de dos parientes de Alfonso para establecer sus propios derechos al imperio. Parece haberse dado comienzo a esta obra a principios de los años setenta. Es muy posible, por lo tanto, que las débiles esperanzas que al rey quedaban en su lucha por el título de emperador lo llevaran a emprender por vía de compensación esta historia extraordinariamente ambiciosa: de no poder afirmar su autoridad fuera de España en cuanto soberano político, lo haría como historiador¹⁹.

19. A. G. Solalinde, «El juicio de París en el *Alexandre* y en la *General estoria*», *RFE*, XV, 1928, págs. 1-51, «El *Physiologus* en la *General estoria* de Alfonso X», *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Ferdinand Beldensperger*, II, París, 1930, págs. 251-54, y «Fuentes de la *General estoria* de A. el Sabio», *RFE*, XXI, 1934, págs. 1-28, y XXIII, 1936, páginas 113-42; L. B. Kiddle, «A Source of the GE: the French prose redaction of the *Roman de Thèbes*», *HR*, IV, 1936, págs. 264-71, y «The Prose *Tbèbes* and the GE: an illustration of the Alphonsine method of using sources material», *HR*, VI, 1938, págs. 120-32; J. Engels, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen, 1943; G. H. London y R. J. Leslie, «A Thirteenth-Century Spanish Version of Ovid's *Pyramus and Thisbe*», *MLR*, L, 1955, págs. 147-55; Lida de Malkiel, «La GE: notas literarias y filológicas», *RPh*, XII, 1958-59, págs. 111-42, y XIII, 1959-60, págs. 1-30, y «Josefo en la GE», *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, págs. 163-81; Gormly, *Use of the Bible*, cap. 2; Margherita Morreale, «La fraseología bíblica en la GE. Observaciones para su estudio», *Literary and Linguistic Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, 1964, págs. 269-78; M. M. Lasley, «Secularization of the Creation Story in the GE», *RHM*, XXXIV, 1968, págs. 330-37; Lloyd Kasten, «The Utilization of the *Historia regum Britanniae* by Alfonso X», *HR*, XXXVIII, 5 (Studies in Memory of Ramón Menéndez Pidal, 1970), págs. 97-114. Además, me apoyo en gran parte

Las obras legales compuestas bajo la dirección del monarca revelan el mismo esfuerzo impresionante por lograr una síntesis y por perseverar en el empleo de la lengua romance (contaban para ello con un precedente, ya que el antiguo código legal visigótico, el *Forum judicum*, había sido traducido en fecha anterior del mismo siglo bajo el título de *Fuero juzgo*)²⁰. Estas obras pueden mostrarnos, al igual que sus dos tratados de historia y las empresas políticas de Alfonso, una radical ineptitud para conjugar sus planes ambiciosos con la capacidad de llevarlos a feliz término. De las cuatro obras legales compiladas bajo su reinado, solamente una temprana —nos referimos al *Fuero real*— llegó a ver la promulgación como código legal en vida del propio monarca.

Cuando subió el monarca al trono, su reino, tomado en conjunto, carecía de un código legal uniforme. Muchas de las ciudades tenían sus propios fueros, León se regía por el código visigótico, y Castilla, más radical que León en sus instituciones legales como lo fue en sus innovaciones lingüísticas, había reemplazado ya este código por el de la ley común. El intento primordial de Alfonso era sobre todo el de elaborar un código único para la totalidad de su reino, que reemplazase a los fueros en vigor, logrando así una cierta uniformidad; este propósito lo alcanzó mediante el *Fuero real*, aunque no fuese aplicado de modo inmediato a todas las ciudades. El otro código legal de los primeros años de su reinado es el *Setenario*, cuyos compiladores nos dicen que fue comenzado por Alfonso a ruegos de Fernando III, y que completó tras su subida al trono. Se enfrenta casi exclusivamente con materias eclesiásticas, y sus autores muestran preocupación por basar la organización

en el libro de Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, 1972, *passim*.

20. *Fuero juzgo en latín y castellano*, Real Academia Española, Madrid, 1815; V. Fernández Llera, *Gramática y vocabulario del FJ*, Madrid, 1929. Para otras tempranas obras jurídicas, véase *Obras del Maestro Jacobo de las Leyes, jurisconsulto del siglo XIII*, ed. Rafael de Ureña y Smenjaud y Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1924.

del tratado en el número siete, de valor mágico, al que debe el título el libro. Nos ofrece éste un tratamiento enciclopédico de los sacramentos, y una parte importante de él se halla dedicada a dilucidar los varios tipos del culto pagano a la naturaleza. Se trata, por consiguiente, de una mezcla de código legal, enciclopedia y manual para uso de los sacerdotes ²¹.

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

Se emplea en las *Siete partidas* un amplio número de fuentes, entre las que destacan por su importancia las referentes a la previa legislación española (*Fuero juzgo*, *Fuero real*, probablemente el *Espéculo* y, para la primera partida, el *Setenario*, que puede haber sido un borrador de esta sección de la obra); el Derecho Romano (el de Justiniano en concreto, con las glosas de los juristas italianos posteriores); la legislación eclesiástica, sobre todo el *Decretum* de Graciano, y las colecciones de leyes canónicas llamadas *Decretales*; la Biblia y, finalmente, fuentes literarias (como los *exempla* de la *Disciplina clericalis* y las *sententiae* de la literatura gnómica como los *Bocados de oro* [cf. más adelante, págs. 176-177 y 181-184]). La separación entre los códigos legales y la literatura propiamente dicha no

21. Los manuales de esta índole se hallaban normalmente en latín, pero se conservan, no obstante, algunos en romance, incluyendo un reducido manual sobre la confesión en castellano, del siglo XIII. Esta obra, *De los diez mandamientos*, se encuentra publicada por Alfred Morel-Fatio en R, XVI, 1887, págs. 379-82; es interesante por sus referencias a la canción popular y por una comparación con las leyes 98-103 del *Setenario*.

llegaría a contar con ninguna significación para la mayoría de los escritores medievales; y la educación jurídica parece haber contribuido a la gestación de un género (los poemas de debate [cf. anteriormente, págs. 135 y sigs.]) y a obras singulares (*La Celestina*, por ejemplo [cf. más adelante, pág. 312, nota 16])²².

Se conservan dos versiones de la primera *partida*, una considerablemente más corta que la otra. Refleja aquélla probablemente las opiniones de Alfonso y de sus consejeros más allegados; la otra, en cambio, que al fin gozó de aceptación general, se encuentra mucho más próxima al punto de vista de Sancho y de los nobles que le apoyaron. Todo esto implica, en último término, un enfrentamiento entre dos modos opuestos de concebir la naturaleza del poder real. Las *Siete partidas* se compusieron entre 1256 y 1265, pero la fecha de la versión ampliada de la primera permanece imprecisa. Puede datar de finales del reinado de Alfonso, cuando se dejaba ya sentir la presión del partido de Sancho; puede igualmente haber sido compuesta bajo el dominio de este último monarca (1284-1295), o de su sucesor Fernando IV (1295-1312).

Vamos a considerar la cuarta obra alfonsí, el *Espéculo*, de mucho menos trascendencia que las anteriores. Nunca llegó a promulgarse; su fecha de composición y sus relaciones con las *Siete partidas* se hallan oscurecidas, aunque se trata probablemente de un borrador de una sección de las *Partidas*, aunque no podemos desechar por completo la teoría de que el *Espéculo* es obra tardía, quizá compuesta en el reinado de Sancho o de Fernando IV²³.

22. Cf. también Lomax, «The Lateran Reforms», pág. 310.

23. *Setenario*, ed. Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires, 1945; *Siete partidas*, 3 vols., Real Academia de la Historia, Madrid, 1807; *Fuero real y Espéculo en Opúsculos legales*, 2 vols., Real Academia de la Historia, Madrid, 1836. Charles S. Lobingier, en su introducción a la versión inglesa de Samuel P. Scott de las *Siete partidas*, Chicago, 1931; Ángel Ferrari Núñez, «La secularización de la teoría del Estado en las *Partidas*», *AHDE*, XI, 1934, págs. 449-56; J. Homer Herriott, «A Thirteenth-Century Manuscript of the *Primera partida*», *Sp*, XIII, 1938, págs. 278-94, y «The Validity of the Printed Editions of the *PP*», *PRb*, V, 1951-52, págs. 165-74; María del Carmen Carle, «La servidumbre en las *Partidas*», *CHE*, XX, 1949, págs. 105-19; Al-

Las numerosas obras de índole científica producidas bajo el reinado de Alfonso constituyen en su mayor parte tratados de astronomía o de astrología. Se trata de traducciones del árabe, y en algunos casos la última fuente remonta a la literatura griega. La obra más importante, desde el punto de vista de la historia de las ciencias más que del de la literatura, la constituyen las *Tablas alfonsíes*, que hablan de los movimientos de los planetas; la compilación original se debe al astrónomo árabe de Córdoba al-Zarkali (siglo XI), y la revisión de la misma se fundó en las observaciones llevadas a cabo por los científicos alfonsíes en Toledo entre 1262 y 1272. Llegaron a ser conocidas las *Tablas* en la forma que entonces se les diera en Francia, pues, revisadas a comienzos del siglo XIV por un astrónomo francés, se divulgaron por Europa y aún se utilizaron durante el Renacimiento.

Entre las producciones científicas del reinado de Alfonso se encuentra una colección de tratados astronómicos (los *Libros del saber de astronomía*) y tres obras astrológicas, el *Libro de las cruces*, el *Libro conplido en los judizios de las estrellas* y el *Picatrix*. Esta última obra fue traducida del árabe en 1256 bajo la dirección de Alfonso, de la que ha sido calificada como la obra más destacada de la Edad Media sobre la magia astrológica, la *Meta del sabio*, compuesta en España en el siglo XI. Se hallaba esta última influida por el hermetismo, religión críptica que surgió en el Egipto helenístico en los siglos II y III. Una versión latina fue basada en la castellana²⁴. Parece haber

fonso García Gallo, «El *Libro de las leyes* de Alfonso el Sabio. Del *Espéculo a las Partidas*», *AHDE*, XXI-XXII, 1951-52, págs. 345-528; José Jiménez, «El *Decreto* y las *Decretales*, fuentes de la primera *partida* de A. el Sabio», *Anthologica Annua*, II, 1954, págs. 239-48; José M. Gárate Córdoba, *Espíritu y milicia en la España medieval*, Madrid, 1967, págs. 263-330.

24. Antonio G. Solalinde, «Alfonso X, astrólogo. Noticia del manuscrito vaticano, Reg. Lat. núm. 1.283», *RFE*, XIII, 1926, págs. 350-56; Henry y René Kabane y Angelina Pietrangeli, «Hermetism in the Alfonsine Tradition», *Mélanges Lejeune*, I, págs. 443-57, y «*Picatrix* and the Talismans», *RPh*, XIX, 1965-66, págs. 574-93; Thorndike, *History of Magic*, II, págs. 813-24 (y, para los libros herméticos medievales, II, págs. 214-28).

sido una importante colección de tratados, el *Libro de las formas*, de la que no se conserva más que un índice de su contenido, por el que podemos inferir que constaba (tal era su propósito al menos) de once lapidarios. Ha sobrevivido, en cambio, un conjunto de cuatro obras de este cariz, tres de ellas muy reducidas, sobre las propiedades de las piedras. El manuscrito existente del *Lapidario* (así se conoce a este grupo) va, al modo de otros manuscritos que se compusieron en el escritorio regio, profusamente ilustrado con cerca de cincuenta dibujos de animales y otras figuras que representan simbólicamente las divisiones del zodíaco²⁵. Otro elemento valioso dentro de estas obras científicas viene constituido por el hecho de que varios prólogos nos proporcionan información acerca de los métodos seguidos por Alfonso y sus colaboradores²⁶.

Entre las restantes obras existentes de Alfonso, dos grupos de significación desigual nos quedan por considerar. Nos referimos, claro está, a sus tratados de naturaleza recreativa, y a sus composiciones religiosas (para la producción literaria sapiencial y de *exempla* de este reinado, cf. más adelante, páginas 175-183). Incluye el primer grupo una obra sobre el aje-

25. *Lapidario*, facsímil del ms., Madrid, 1881; ed. de María Brey Mariño, Odras Nuevos, Madrid, 1968. Véase los artículos de J. H. Nunemaker en *PQ*, VIII, 1929, págs. 248-54; *RFE*, XVI, 1929, págs. 161-68, y XVIII, 1931, págs. 261-2; *PMLA*, XLV, 1930, págs. 444-53; *MP*, XXIX, 1931-2, págs. 101-4; *Sp*, VII, 1932, págs. 556-64, y XIV, 1939, págs. 483-9; *HR*, II, 1934, págs. 242-6; cf. también Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance, particularly in England*, Oxford, 1922.

26. *Libros del saber de astronomía*, ed. Manuel Rico y Sinobas, 5 vols., Madrid, 1863-67; *Tratado del cuadrante*, ed. J. M. Millás Vallicrosa, «Una nueva obra astronómica alfonsí: el *Tratado del cuadrante "sennero"*», *Al-An*, XXI, 1956, págs. 59-92 (reimpreso en *Nuevos estudios*, cap. 13); Aly Aben Ragel, *El libro conclido en los iudizios de las estrellas*, ed. Gerold Hilty, Madrid, 1954; *Libro de las cruces*, ed. Lloyd A. Kasten y Lawrence B. Kiddle, Madrid y Madison, 1961. Además de los estudios citados anteriormente en las notas 2 y 25, véase J. L. E. Dreyer, «On the Original Form of the *Alfonsine Tables*», *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, LXXX, 1920, págs. 243-62; Evelyn S. Procter, «The Scientific Works of the Court of A. X. of Castile: the King and his collaborators», *MLR*, XL, 1945, págs. 12-29; A. R. Nykl, «*Libro conclido en los juizios de las estrellas*», *Sp*, XXIX, 1954, págs. 85-99; Gerold Hilty, «*El libro conclido...*», *Al-An*, XX, 1955, págs. 1-74.

drez y otros juegos traducida del árabe, enmendada e ilustrada con profusión: el *Libro de axedrez, dados e tablas* ²⁷.

Las piezas religiosas son las únicas entre la producción seria alfonsí que no se hallan escritas en castellano. Probablemente a ruego de Alfonso, aunque no bajo su inmediata dirección, Bernardo de Brihuega, canónigo de Sevilla, compiló un libro latino de vidas de santos ²⁸. Empresa de carácter menos colectivo que la obra histórica científica o legal de Alfonso son las *Cantigas de Santa Maria*, de las que muchísimas fueron compuestas probablemente por el propio rey. Se percibe, sobre todo, un cierto matiz personal en las canciones de alabanza a la Virgen, así como en las leyendas en que el rey Alfonso o sus familiares entran como figuras centrales.

Escritos en galaico-portugués, estos 427 poemas presentan una gran variedad de formas métricas, basadas todas ellas, sin embargo, en el estribillo (cf. anteriormente, págs. 59-60). Son muy discutidos los motivos que le llevaron al empleo de aquella lengua, pero bien pudo suceder que, ante su deseo de experimentar con la versificación, se encontrase con el amplio repertorio que ofrecía la tradición galaico-portuguesa. Esto nos explicaría, a su vez, el por qué escogió para las leyendas de milagros formas métricas no adecuadas realmente a una narración continuada.

Uno de cada diez de estos poemas viene constituido por

27. Ed. A. Steiger, R Hel, 10, Zurich, 1941; J. B. Trend, «A. el Sabio and the Game of Chess», *RH*, LXXXI, 1, 1933, págs. 393-403. Hay otras obras que no se encuentran atribuidas en sus manuscritos al rey Alfonso, aunque son probablemente de su reinado, y quizá fuesen compuestas bajo su dirección; el *Libro de los caballos*, por ejemplo, traducción de un tratado latino del siglo XIII (ed. Georg Sachs, *RFE*, anejo XXIII, Madrid, 1936).

28. R. Beer, «Los cinco libros que compiló B. de B.», *BRAH*, XI, 1887, págs. 363-9; M. C. Díaz y Díaz, «La obra de B. de B., colaborador de A. X», *Strenae*, págs. 145-61; Mário Martins, «B. de B., compilador do *Livro e legenda que fala de todos los feitos e paixões dos santos mártires*, *Brot*, LXXXVI, 1963, págs. 411-23, y «B. de B., compilador dos *Autos dos apóstolos*», *BF*, XXI, 1962-63, págs. 69-85. Otros autores relacionados con Alfonso escribieron en latín; Gil de Zamora, por ejemplo, autor de obras históricas y de milagros de la Virgen María; hay menos fundamentos, con todo, para relacionar estas obras con el monarca que en el caso de Brihuega.

una *cantiga de loor*. A estas canciones de alabanza, al igual que a muchas otras, se les acopló música, y puede considerárselas como himnos en romance, especie de composiciones que se desarrollaron en el siglo XIII al lado de la composición y empleo de idénticas piezas en latín. Bajo esta perspectiva han de examinarse la mayoría de las últimas cantigas: desde el número cuatrocientos en adelante, poquísimas están constituidas, en efecto, por leyendas de milagros; tenemos, en cambio, toda una serie referente a las fiestas marianas del calendario eclesiástico, un poema sobre los dolores de la Virgen, etc.²⁹

Mientras los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo deriven casi enteramente de una sola fuente (cf. anteriormente, pág. 121), el punto de partida de la colección de Alfonso, mucho más extensa por otra parte, ofrece gran variedad: buen número de colecciones de milagros en latín y probablemente una o más en romance; el folklore español y alemán (su madre era de esta nacionalidad) y las experiencias personales del monarca. La inclusión del autor u organizador de las colecciones como personaje en algunas de las leyendas señala una novedad al respecto, aunque cuente, sin embargo, con un precedente bastante obvio: en los sermones populares los predicadores utilizaban con frecuencia *exempla* supuestamente autobiográficos para hacer aquéllos más atractivos.

Conservamos cuatro manuscritos de las *Cantigas*, de los que algunos, al menos, proceden del escritorio real. Copiados y cuidados lujosamente, han preservado no sólo al texto de los poemas, sino su música y número de miniaturas exquisitas que ilustran además el argumento de las leyendas; uno de ellos ofrece otro elemento de gran interés, al proporcionarnos resúmenes en castellano de las primeras veinticinco *cantigas*³⁰.

29. Son frecuentes durante la Edad Media los poemas en torno a los gozos y dolores de la Virgen; cf. Le Gentil, *La poésie lyrique*, I, y Woolf, *English Religious Lyric*.

30. Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del rey A. el Sabio*, Barcelona, 1943; José Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949; Dorothy C. Clarke, «Versification in A. el Sabio's C», HR, XXIII, 1955, págs. 83-98; John E. Keller,

Otros poemas en galaico-portugués constituyen, con bastante certeza, una obra personal del monarca. Se trata, con pocas excepciones, de *cantigas d'escarnho e de maldizer* (cf. anteriormente, págs. 45-46) dirigidas a nobles, eclesiásticos y poetas. Algunas, por ejemplo, se dirigen a Pero da Ponte, uno de los más destacados poetas de la corte de Fernando III, y es posible, gracias a ellos, seguir una disputa comenzada quizás antes de que Alfonso ascendiese al trono. Muestran estos poemas un gran ingenio y un regocijo aparentemente sin límites en la sátira procaz contra los que habían irritado al rey.

Se han perdido algunas de las obras de Alfonso entre las que se incluye una de gran interés; podemos, sin embargo, formarnos una idea de ella por medio de la traducción que nos queda. Se trata de una versión de la leyenda árabe que contiene la visión de Mahoma del cielo y del infierno. Se tradujo esta obra al francés medieval bajo el título de *Livre de l'eschiele Mahomet* y, de creer al prólogo, el texto francés fue preparado en 1264 bajo la dirección de Alfonso, a base del libro castellano³¹. La narración árabe de la visión de Mahoma gozó de considerable difusión en el siglo XIII en España; un texto abreviado fue traducido al latín por Rodrigo de Toledo en su

«Folklore in the C of A. el Sabio», *Southern Folklore Quarterly*, XXIII, 1959, págs. 175-83; Keller y Robert W. Linker «Some Spanish Summaries of the CSM», *RoN*, II, 1960-61, págs. 63-67; Emilio Carilla, «El rey de las C», *Estudios de literatura española*, Rosario, 1958, págs. 7-23; Bertolucci, «Contributo»; Francisco Márquez Villanueva, «La poesía de las *Cantigas*», *RO*, n. s., XXV, 1969, págs. 71-93; Sara Sturm, «The Presentation of the Virgin in the CSM», *PQ*, XLIX, 1970, págs. 1-7; John G. Cummins, «The Practical Implications of Alfonso el Sabio's Peculiar Use of the *Zéjel*», *BHS*, XLVII, 1970, págs. 1-9.

31. Ed. Peter Wunderli, R Hel, 77, Berna, 1968; Wunderli, *Études sur le Livre de l'eschiele Mahomet*, Winterthur, 1965. Wunderli cree que la traducción francesa se hizo probablemente del latín. Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, 2.ª ed., Madrid, 1943, defiende que Dante se encuentra en gran deuda con las tradiciones islámicas, por lo que a la vida de ultratumba se refiere, y que el presente texto fue el medio por el que le fueron accesibles aquéllas. El problema sigue sin resolver, con todo; véase V. Cantarino, «Dante and Islam: history and analysis of a controversy», *A Dante Symposium*, UNCSRL, 58, Chapel Hill, 1965.

Historia arabum, de la que se hizo versión castellana para la *Estoria de España* (capítulos 488-489); a finales de este siglo san Pedro Pascual, obispo de Jaén, incluyó la visión del profeta en una obra de polémica anti-islámica y, además, una narración cristiana de un viaje al otro mundo se tradujo del latín al castellano; esta versión, el *Purgatorio de San Patricio*, se debe tal vez al equipo alfonsí³².

Alfonso el Sabio no solamente fue un mecenas³³, sino también un activo director. Es indudable que eligió el contenido de las obras a componer o traducir, y que guió a sus colaboradores, examinando sus resultados de cerca. No podemos conocer con exactitud hasta dónde llegó su intervención efectiva en los trabajos de traducción y preparación de los borradores en prosa, pero no queda duda acerca de su estrecho contacto con todos los aspectos de la empresa. Es innegable asimismo su intervención por lo que al lenguaje se refiere; no queda ésta restringida a su determinación patriótica de servirse del castellano en sus obras en prosa, sino que su preocupación en este sentido le llevó a aplicarse en detalle al desarrollo de una forma idónea de lengua romance. Ambos aspectos quedan suficientemente atestiguados por el prólogo al *Libro de la ochava esfera* que contiene el pasaje bien conocido:

tolló las razones que entendió eran sobejas et dobladas et que no eran en castellano drecho, et puso las otras que entendió que complían; et quando en el language, endreçólo él por síse.

32. A. G. Solalinde, «La primera versión española de *El purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España», *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, págs. 219-57. Véase Patch, *El otro mundo*. Una versión castellana de una obra parecida, *Visio Tungdali*, fue impresa en 1526; un manuscrito medieval, de esta versión o de otra, se ha perdido.

33. No se circunscribió su mecenazgo a los hombres de letras españoles de modo exclusivo: Godofredo el Inglés dedicó su *Ars epistolaris ornatus* a Alfonso, con la intención de que se utilizase en la universidad de Salamanca; véase Valeria Bertolucci Pizzorusso, «Un trattato di *Ars dictandi* dedicato ad A. X», *SMV*, XV-XVI, 1968, págs. 9-88.

Los problemas lingüísticos más importantes con que tuvo que enfrentarse Alfonso fueron los relativos a la sintaxis y el vocabulario. Sin una sintaxis más flexible y variada que la que se había desarrollado previamente en la prosa castellana, cualquier manejo medianamente complicado de ideas habría resultado imposible. No debemos exagerar, con todo, el progreso alcanzado en el reinado de Alfonso: aun la sintaxis de sus últimas producciones puede resultar rudimentaria, y, en el mejor de los casos, no se halla en condiciones de poder competir con los recursos latinos al respecto. El desarrollo, sin embargo, fue indudable y substancial, y se aprovecharon de algunos procedimientos sintácticos latinos o árabes para enriquecer el castellano. En el campo del léxico, por otra parte, se hizo necesaria la introducción de vocablos para objetos y conceptos ignorados previamente en la lengua romance. Se resolvió generalmente el problema mediante el recurso al préstamo de voces latinas (a veces de otra lengua), introduciendo sólo el número de cambios fonéticos necesarios para la adaptación a los hábitos de la pronunciación castellana. En tales ocasiones, las palabras se definen cuando se utilizan por primera vez en la obra; a partir de entonces, se da por supuesto que los lectores se encuentran familiarizados con su significado. Buen número de cambios fonéticos importantes para la historia de la lengua datan, parece, del reinado de Alfonso, pero, desde el punto de vista cultural, son mucho menos relevantes que la ampliación del vocabulario o el progreso de la sintaxis. El factor principal lo constituye, pues, la regularización y el incremento realizado en los recursos de la lengua. Ha de hacerse notar, finalmente, que Castilla la Nueva toma parte ahora en la norma lingüística: el centro de gravedad del castellano se deslizó, en efecto, de Burgos a Toledo.

En el presente capítulo, hemos acentuado el repetido fracaso del rey en la actividad política y en sus empresas literarias, que le privaron de llevar sus ambiciones a su resultado final. Es de justicia, empero, subrayar ahora que, en el desarrollo de la lengua y en la organización de un equipo de intelectuales,

tuales, traductores, escribas, artistas y músicos, no sólo consiguió sus objetivos, sino que logró otorgar duraderas ventajas culturales al país. Fernando III había incorporado Andalucía a Castilla, con su nutrida población árabe, y la necesidad de unificar este reino extenso y diverso ayuda, pues, a comprender el deseo de Alfonso por promover una norma legal, cultural y lingüística.

La silueta que aquí hemos ofrecido del monarca puede retocarse a otro respecto. El orgullo nacional y la ambición personal fueron poderosos incentivos en su vida intelectual, al propio tiempo que en sus actividades políticas, y aunque eran, casi seguro, los motivos dominantes de su tarea como monarca, no ejercieron un exclusivo dominio sobre él. Fue inspirado asimismo por su fe religiosa, y de aquí dimanaban sus preocupaciones con respecto a la moralidad y a la conducta personal, según nos revela en la elección de los asuntos de sus obras: la religión, las leyes, la historia (que proponen ejemplos a seguir o rechazar), la astronomía y la astrología (que determinan los límites dentro de las cuales la elección moral del hombre puede ser ejercida)³⁴.

34. Sobre la labor de Alfonso como mecenas y director de las empresas eruditas, y los aspectos lingüísticos de su obra, véase A. G. Solalinde, «Intervención de A. X en la redacción de sus obras», *RFE*, II, 1915, págs. 283-8; J. M. Millás Vallicrosa, «El literalismo de los traductores de la corte de A. el Sabio», *Al-An*, I, 1933, págs. 155-8 (reimpreso en *Estudios*, cap. 12); Américo Castro, *España en su historia*, págs. 478-87, y «Acercas del castellano escrito en torno a A. el Sabio», *FiR*, I, 4, 1954, págs. 1-11; Gonzalo Menéndez Pidal, «Cómo trabajaban las escuelas alfonsíes», *NRFH*, V, 1951, págs. 363-80; Badía Margarit, «La frase»; Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, 5.ª ed., Madrid, 1962, cap. 9; Diego Catalán, «El taller histórico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio», *R*, LXXXIV, 1963, págs. 354-75. Sobre otros aspectos que nos presenta la obra de Alfonso, véase Frank Callcott, *The Supernatural in Early Spanish Literature, studied in the works of the court of A. el Sabio*, Nueva York, 1923; John E. Keller, *A. X, el Sabio*, Nueva York, 1967; Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, págs. 59-80.

3. TRADUCCIONES DE LA BIBLIA

El siglo XIII vio asimismo un amplio desarrollo de las traducciones de la Biblia, colecciones de *exempla* y literatura gnómica, partes integrantes todas ellas de un movimiento general para ofrecer la educación cristiana al pueblo en su propia lengua (aunque gran parte del material originario fuera, sin embargo, de origen no cristiano). Las traducciones de la Biblia acercaron de modo directo la palabra de Dios a quienes sabían leer en su lengua vernácula y a reducidos grupos que escuchaban las Escrituras leídas en alta voz: las colecciones de ejemplos y las obras gnómicas fueron concebidas probablemente para el uso de los predicadores, quienes corroboraron y dieron animación a los sermones populares con leyendas ejemplares y sentencias expresivas, aunque las colecciones contaran asimismo con lectores particulares.

La Iglesia Católica adoptó durante la Edad Media una actitud de suspicacia frente a las biblias en romance, debido en parte al temor de que errores de traducción pudiesen falsear la doctrina, y en parte también porque el acceso directo a los textos bíblicos por el pueblo podía menguar la autoridad de la Iglesia. Los reformadores protestantes se mostraron muy activos en esta labor de traducción y, en períodos anteriores, la Iglesia ortodoxa griega y los cátaros vieron en ello uno de sus principales deberes religiosos. Los católicos españoles, no obstante, mostraron un más vivo interés por las biblias en romance que los de otros países europeos occidentales; ello no significa, sin embargo, que se deba a influencia judía. En un estadio posterior surgieron versiones hebraico-españolas del Antiguo Testamento para uso de las comunidades judías exiliadas de la península (el judeo-español sigue siendo hoy día la lengua oficial en las sinagogas sefardíes de varios países), pero esta tradición escriturística se halla al margen de las traducciones cristianas hispánicas que comenzaron a principios del siglo XIII. No estuvieron éstas confinadas a la Biblia: el *Setena-*

rio, por ejemplo, contiene una versión en romance de la mayor parte del Canon de la misa e incluye también otras oraciones.

La corriente de traducciones españolas de la Biblia es rica y continuada, además, de que, como hemos visto, fragmentos substanciales del Antiguo Testamento se combinan con otros materiales en la *Fazienda de Ultra Mar* y la *General estoria*. Se dieron decretos oficiales, en España como en los restantes países católicos —el concilio de Tarragona prohibió la lectura de la Biblia en romance en 1233—, pero fueron desatendidos con más frecuencia aquí que en otros países, incluso en las esferas sociales más altas. Maestros de las órdenes, monarcas incluso, leyeron la Biblia en castellano. Las circunstancias de la Reconquista produjeron, quizá, la condonación tácita de esta práctica, como, por otra parte, fueron las responsables de la relajación explícita de buen número de otras normas³⁵.

35. *Biblia medieval romanceada, según los manuscritos escurialenses I-j-3, I-j-8 y I-j-6: Pentateuco*, ed. Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Ángel J. Battistessa, Buenos Aires, 1927; *El evangelio de San Mateo según el manuscrito escurialense I.1.6*, ed. Thomas Montgomery, BRAE, anejo VII, Madrid, 1962; *El Nuevo Testamento según el manuscrito escurialense I-I-6, desde el Evangelio de San Marcos hasta el Apocalipsis*, ed. Thomas Montgomery y Spurgeon W. Baldwin, BRAE, anejo XXII, Madrid, 1970; *Biblia medieval romanceada judía-cristiana. Versión del Antiguo Testamento en el siglo XIV*, ed. José Llamas, 2 vols., Madrid, 1950-55; *Escorial Bible I-j-4. I, The Pentateuch*, ed. O. H. Hauptmann, Filadelfia, 1953. Samuel Berger, «Les Bibles castillanes», R, XXVIII, 1889, págs. 360-408 y 508-42; Jesús Enciso, «Prohibiciones españolas de las versiones bíblicas en romance antes del tridentino», *Estudios Bíblicos*, III, 1944, págs. 523-54; George E. Sacks, «Fragmento de un estudio sobre la Biblia medieval romanceada», *RPh*, II, 1948-49, págs. 217-228; Margherita Morreale, «Apuntes bibliográficos para la iniciación al estudio de las traducciones bíblicas medievales en castellano», *Sef*, XX, 1960, págs. 66-109, «Libros de oración y traducciones bíblicas de los judíos españoles», *BRABL*, XXIX, 1961-62, págs. 239-50, «El canon de la Misa en lengua vernácula y la Biblia romanceada del siglo XIII», *Hispania Sacra*, XV, 1926, páginas 203-19, «Aspectos no filológicos de las versiones bíblicas medievales en castellano», *ACLLS*, V, 1962, págs. 161-87, «Las antiguas Biblias hebreo-españolas comparadas en el pasaje del cántico de Moisés», *Sef*, XXIII, 1963, págs. 3-21, y *The Cambridge History of the Bible. II, The West from the Fathers to the Reformation*, ed. G. W. H. Lampe, Cambridge, 1969, págs., 465-491; Spurgeon W. Baldwin, «Two Old Spanish Versions of the Epistle to the Romans», *Medieval Studies in Honor of Urban Tigner Holmes, Jr.*, UNCSSL, 56, Chapel Hill, 1965, págs. 29-42; H. Vidal Sephiha, «Bibles Judéo-espa-

4. LAS COLECCIONES DE «EXEMPLA»

Nos hemos referido anteriormente a la importancia que juegan los *exempla* dentro del sermón popular (*divisio extra*) (pág. 114); este uso de leyendas de ilustración se remonta a las parábolas del Nuevo Testamento y a las figuras de la retórica clásica. Las *sententiae*, o dichos de hombres famosos, que comportaban sabiduría en forma condensada, fueron, a su vez, utilizadas a menudo en los sermones, y ellas también tienen su origen en la retórica y en el período cristiano primitivo; por otro lado, el empleo de los refranes a finales de la Edad Media y en el Renacimiento constituye una evolución dentro de la misma tradición. Con estos dos instrumentos a mano podían los predicadores populares entretener a su auditorio mientras que lo edificaban; podían igualmente escudarse de la crítica mediante la apelación a la autoridad del pasado. La recolección de *exempla* y *sententiae* se inició en el período clásico latino (con los *Factorum et dictorum memorabilium libri ix* de Valerio Máximo), y esta práctica se vio poderosamente incrementada durante la Edad Media. De cualquier cosa podía echarse mano como *exemplum*: fábulas esópicas, sucesos o personajes históricos y bíblicos, figuras mitológicas (éstas eran, con todo, menos frecuentes en los sermones que en la literatura propiamente dicha) y, por último, sucesos que el predicador había presenciado o experimentado, o así lo pretendía al menos³⁶.

gnoles: littéralisme et commentateurs», *IR*, II, 1970, págs. 56-90. Cf. Gormly, *Use of the Bible*; Diego Catalán, «La Biblia en la literatura medieval española», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 310-18; Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2.ª ed., Oxford, 1952. En época más tardía de la Edad Media, algunos mss. de Biblias en latín encierran a la vez ampliificaciones verbales e ilustraciones pictóricas del texto.

36. J. T. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, París, 1927; Owsst, *Literature and Pulpit*, cap. 4; Curtius, *Literatura europea*, págs. 91-96; Salvatore Battaglia, «L'esempio medievale», *FiR*, VI, 1959, págs. 45-82, y «Dall'esempio alla novella», *FiR*, VII, 1960, págs. 21-84.

Ningún sacerdote o fraile podía reunir un adecuado repertorio de *exempla* de su propia lectura o experiencia personal, y proliferaron, por ello, las colecciones de *exempla* primero en latín y luego en romance. La primera de estas colecciones que se compiló en España fue la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (n. h. 1062), un judío que se convirtió al cristianismo en 1106, y pasó algún tiempo en Inglaterra donde llegó a ser médico de Enrique I. Compuso asimismo un tratado polémico en latín contra el judaísmo, al igual que obras astronómicas cuya lengua original desconocemos. Ignoramos también el idioma en que compuso primeramente la *Disciplina* misma, ya que en su prólogo afirma «Deus [...] me librum hunc componere et in latinum transferre compulit». Quizá fue compuesta la primera versión en hebreo, pero puede ser igualmente cierto, ya que la mayoría de los treinta y cuatro ejemplos son de origen oriental, que Pedro Alfonso se esté refiriendo en el párrafo indicado a la tarea de reunir material de las diversas fuentes, redactándolas luego en un solo libro en latín. No se han dilucidado con exactitud las fuentes de la obra; el contenido pertenece, con todo, a un repertorio internacional de cuentos populares e incluye buen número de motivos folklóricos, lo que es aplicable a la totalidad de las colecciones de *exempla*. Conjuntos de *sententiae* (con frecuencia tomadas de la literatura gnómica) se interponen entre algunos de los cuentos, y la *Disciplina* se estructura dentro de un tenue encuadramiento narrativo en el que un padre instruye a su hijo por medio de *exempla*³⁷. Se ha dicho que esta obra fue traducida al español medieval, pero, a pesar de que constituye una fuente de importancia para tres colecciones de *exempla* hispánicas del siglo xv, no hay fundamento alguno, con todo, para suponer que éstas se sirvieron de un texto romance. La *Disciplina* gozó de considerable popularidad en España (se utilizó como una fuen-

37. Haim Schwarzbaum, «International Folklore Motifs in Petrus Alfonsi's *Disciplina clericalis*», *Sef*, XXI, 1961, págs. 267-99; XXII, 1962, págs. 17-59 y 321-44, y XXIII, 1963, págs. 54-73; Thorndike, *History of Magic*, II, págs. 68-73.

te para las *Siete partidas* y otras obras), aunque su divulgación parece haber sido mucho más amplia en el resto de Europa.

Una gama bastante amplia de deducciones morales podía obtenerse de cualquier de los *exempla* contenidos en estas colecciones, lo que animó a los predicadores a introducir variaciones de su propia mano sobre estos cuentos, y condujo, con el tiempo, a una utilización literaria marcadamente individual de los *exempla*, según veremos al tratar del *Libro de Buen Amor*. Otra consecuencia de la flexibilidad de estas piezas fue que las leyendas de origen no cristiano no ofrecieron resistencia a este respecto para el predicador. Las primeras colecciones castellanas de este carácter, el *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres* y el *Calila e Digna*, poseen muchos rasgos en común. Ambas, en efecto, constituyen traducciones al castellano de textos intermediarios árabes; las versiones originales provenían de tierras orientales más distantes, la India en el segundo caso, e India o Persia, por lo que al primero se refiere. Las dos fueron traducidas —se supone— a mediados del siglo XIII; el *Calila* bajo los auspicios del rey Alfonso, antes de que éste subiese al trono; el *Libro de los engaños*, a instancias de su hermano el príncipe Fadrique. Ambas obras enmarcan los *exempla* dentro de un cuadro narrativo y recalcan la sabiduría mundana antes que la moral cristiana. Los rasgos estructurales y didácticos de más relieve de estas obras son los característicos en las colecciones de cuentos orientales y su objetivo es enseñar a los hombres a vivir virtuosamente, sobre todo con prudencia, en el mundo tal cual éste se ofrece. Por lo que atañe a su estructura se dan tres tipos principales de pretextos para las narraciones: el relato de cuentos para prorrogar una sentencia de muerte (*Las mil y una noches* constituye la obra más conocida dentro de este tipo); la utilización de estos cuentos por parte de un maestro para responder a las preguntas que un discípulo le va haciendo (o la inserción de los mismos dentro de un argumento) constituye un procedimiento característicamente oriental; un tercer tipo, sin embargo, que consiste en la relación de cuentos para entretener un viaje o un

período de espera tediosa, tarda en desarrollarse, y es propio del Occidente (*The Canterbury Tales* y el *Decamerón* representan esta última especie).

Nos remite el *Calila e Digna*, en último término, y a través de las traducciones persas y árabes, a una colección primitiva, originaria de la India, llevada a efecto quizá dos siglos antes de Cristo, el *Panchatantra*. La obra castellana, con todo, encierra omisiones con respecto a aquélla, e introduce a su vez algún material nuevo. Los protagonistas de la leyenda que le sirve de marco son animales, quienes narran los cuentos y deducen las moralejas; en parte de la obra, en cambio, dejan aquéllos su puesto a un filósofo que va respondiendo a las preguntas de un rey. En el *Libro de los engaños* (versión del *Libro de Sindibad* o *Sendebár*), el marco lo constituye la leyenda de un príncipe que rechaza los requerimientos de la concubina de su padre y es acusado por ella de un intento de violación (se funde, pues, aquí el motivo de la madastra perversa con el conocido relato de la tradición bíblica referente a la mujer de Putifar). Es sentenciado el príncipe a muerte, y, ya que un destino misterioso le obliga a permanecer en silencio, los sabios de la corte narran cuentos para hacer tiempo hasta que aquél pueda defenderse por sí mismo. Inevitablemente, pues, los cuentos en la boca de los sabios toman un cierto matiz misógino y la concentración del interés sobre la decepción sexual femenina produce la primera colección de *fabliaux* en castellano³⁸.

Señor, oý dezir que un omne que era, çeloso de su muger; e compró un papagayo e metiólo en una jaula e púsolo en su casa, e mandóle que le dixiese todo quanto viesse fazer a su muger, e que non le encubriese ende nada; e después fue su vía a rrecabdar su mandado; e entró su amigo della en

38. Joseph Bédier, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire du Moyen Âge*, París, 1893; Per Nykrog, *Les Fabliaux: étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, 1957; Jean Rychner, *Contributions à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*, Neuchâtel y Ginebra, 1960.

su casa do estava. El papagayo vio quanto ellos fizieron, e quando el omne bueno vino de su mandado, asentóse en su casa en guisa que non lo viese la muger; e mandó traer el papagayo, e preguntóle todo lo que viera [...]

(pág. 15)

Permanecen aún disputados los orígenes del *Libro de Sindibad* así como el medio de transmisión por el cual llegó a Europa. Contamos con muchas versiones europeas de la obra, dos de ellas castellanas más tardías; trátase de la *Scala celi* de Diego de Cañizares y los *Siete sabios de Roma*. Los cuentos de estas versiones, los detalles incluso del marco que los encuadra, difieren entre sí; inequívocamente, sin embargo, nos hallamos ante miembros de una misma familia³⁹.

En fecha más tardía dentro del mismo siglo nos encontramos con los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV* (se halla en litigio la autoría de este monarca). Posee esta obra un perfil menos nítido que el *Calila e Digna* o el *Libro de los engaños*, ya que el argumento es más tenue (lo constituyen las advertencias de Sancho a su hijo sin ningún interés narrativo por otra parte); los *exempla* de origen oriental se mezclan con otros elementos venidos de la tradición patristica y medieval europea, y el libro posee además algunos rasgos de la literatura gnómica. Sugiere también la modalidad europea del *speculum principis* (tratado de advertencias a un

39. Consuelo López-Morillas, «A Broad View of *Calila e Digna* Studies on the occasion of a new edition», *RPb*, XXV, 1971-2, págs. 85-96, Domenico Comparetti, *Researches respecting the Book of Sindibad*, Publications of the Folklore Society, 9, Londres, 1882; George T. Artola, «*Sindibad* in Medieval Spanish: a review article», *MLN*, LXXI, 1956, págs. 37-42; B. E. Perry, «The Origin of the *Book of Sindibad*», *Fabula*, III, 1959-60, págs. 1-94; *Tales of Sendebär. An edition and translation of the Hebrew version of the Seven Sages*, ed. Morris Epstein. Filadelfia, 1967; Enrique de Rivas, «Huellas del simbolismo esotérico medieval en el *Libro de los engaños* y en el *enxemplo* once del *Conde Lucanor*», *Figuras y estrellas*, págs. 73-89. Para versiones posteriores, cf. *Versiones castellanas del Sendebär*, ed. A. González Palencia, Madrid y Granada, 1946; Killis Campbell, introducción a *The Seven Sages of Rome*, Boston, 1907; A. H. Krappe, «Studies on the Seven Sages of Rome», *Archivum Romanicum*, VIII, 1924, págs. 386-407, IX, 1925, págs. 345-65, XI, 1927, págs. 163-76, XVI, 1932, págs. 271-82, y XIX, 1935, págs. 213-26.

rey sobre cómo gobernar), aunque la analogía surge probablemente de la comunidad de propósito, sin que se trate de una deuda consciente⁴⁰.

El *Libro de la vida de Barlaam y del rey Josapha de India*, versión cristiana de la leyenda de Buda, que se filtró a través del griego y del latín, constituye una obra que posee afinidades con las colecciones de *exempla* de origen oriental; el texto hispánico (existen otras versiones medievales en España más tardías) fue compuesto en el siglo XIII o en el XIV. En él un joven príncipe queda protegido del conocimiento de la muerte hasta que va encontrando sucesivamente a un anciano, un cadáver y un ermitaño asceta; aprende entonces virtud y sabiduría y contempla al mundo a su auténtica luz. Dentro de esta leyenda básica se entremezclan varios *exempla*⁴¹.

5. LITERATURA GNÓMICA

Las colecciones de *exempla*, como hemos visto, incluyen buen número de *sententiae*. Las obras sapienciales de tanta relevancia en el siglo XIII incorporan, a su vez, reducidos cuentos por vía de ejemplos. Media, sin embargo, entre ambos grupos de textos una distinción clara e importante. La mayoría de las obras gnómicas derivan directa o indirectamente del árabe y los textos hispánicos de esta índole, en su mayor parte, guardan estrechas relaciones unos con otros sea por la procedencia de fuentes comunes o mediante influjo directo. Las *Flores de filosofía*, por ejemplo, no constituyen otra cosa que un compendio abreviado del *Libro de los cien capítulos*, y el tercer libro del *Libro del caballero Zifar*, a la inversa, reelabora amplificándolo el primero que hemos mencionado (cf. páginas 282-284). Obras de índole parecida son el *Libro de los buenos proverbios*, el *Libro de los doce sabios*, el *Bonium* o *Bocados*

40. Gormly, *Use of the Bible*, cap. 3.

41. Ed. F. Lauchert, RF, VII, 1893, págs. 331-402; ed. John E. Keller y Robert W. Linker (en prensa).

de oro y el *Libro del consejo e de los consejeros* atribuido a un Maestre Pedro de difícil identificación. No siempre nos ofrecen los títulos una exacta noticia del contenido: el *Libro de los cien capítulos*, pongamos por caso, posee tan sólo cincuenta, aunque el índice de su contenido abarca otros cincuenta más, que, al decir de su editor moderno, nunca llegaron a componerse. Todas estas obras en su gran mayoría no atribuyen las *sententiae* que incluyen —originarias de la tradición árabe o, en todo caso, filtradas a través de ella— a sabios determinados. El *Libro del consejo* (probablemente de principios del siglo XIV) constituye una excepción al respecto, pues indica con frecuencia nombres tomados de la antigüedad clásica o de la Biblia, y su fuente primordial no la constituye ninguna obra árabe, sino el *Liber consolationis et consilii* (1246) de Albertano de Brescia. Aun en este caso, sin embargo, se dan con considerable frecuencia conexiones con las *Flores de filosofía* y los *Bocados de oro*. Presenta este último un aspecto contradictorio sobre el particular: totalmente inmerso en la tradición árabe, atribuye, no obstante, sus *sententiae* a filósofos griegos. La parte más animada del libro viene constituida por la descripción del sabio en el umbral mismo de cada capítulo; la forma que en él adoptan las *sententiae*, por otra parte, tiende a repetirse mecánicamente. Se nos presenta el *Poridat de las poridades* como una serie de consejos que Aristóteles dirige a Alejandro Magno (coincide en parte con las amonestaciones de Aristóteles en el *Libro de Alexandre*). Muchas obras de Aristóteles se introdujeron en el árabe, y algunas de ellas (lo hemos visto) alcanzaron el occidente cristiano sólo a través de la versión árabe como intermediaria; el lector medieval, así, no estaba en condiciones de cuestionarse acerca de la autenticidad de esta obra aristotélica espúrea. Mientras el mayor número de versiones europeas en romance derivan del *Secretum secretorum* latino, el *Poridat* constituye una versión directa del árabe. Aún en España, sin embargo, el texto latino ejerció —parece— mayor influjo que el *Poridat*⁴².

42. *Flores de filosofía*, ed. H. Knust, *Dos obras didácticas y dos leyendas*,

Poquísimas de las *sententiae* contenidas en la producción gnómica del siglo XIII son bíblicas, a pesar de que a muchas de ellas podía dárseles un giro de propósito edificante en los sermones. A comienzos del siglo XIV, por ejemplo, Pedro López de Baeza, oficial de la orden de Santiago, adaptó las *Flores de filosofía*, convirtiéndolas en amonestaciones desde el punto de vista explícitamente cristiano bajo el título de *Dichos de santos padres*⁴³.

Dos obras se quedan en los umbrales mismos de estas clases de literatura ejemplar y gnómica. Nos referimos a la *Historia de la donzella Teodor* y al *Lucidario*. La primera deriva, bien directamente o a través del latín, de un cuento de *Las mil y una noches*. La esclava Teodor preserva su honor, y libra de la ruina a su amable dueño mediante la respuesta adecuada a todos los acertijos y preguntas prácticas que los más sabios del reino puedan proponerle. En sus distintas versiones (la *Historia* mantuvo popularidad en España durante siglos), el contenido de las preguntas cambia. Este método de impartir enseñanza mediante preguntas y respuestas era naturalmente familiar a los cristianos medievales por medio del catecismo (normalmente en latín, pero en ocasiones también en romance), pero se utilizó asimismo para la instrucción científica, de modo que la aventura de Teodor representa el eslabón popu-

SBE, XVII, Madrid, 1878; *El Libro de los cien capítulos*, ed. Agapito Rey, IUHS, 44, Bloomington, 1960; *The Libro de los buenos proverbios*, ed. Harlan Sturm, *Studies in Romance Languages*, 5, Lexington, Kentucky, 1971; *Bocados de oro*, ed. Mechthild Crombach, *Romanistische Versuche und Vorarbeiten*, 37, Bonn, 1971; *Libro del consejo*, ed. Agapito Rey, *Biblioteca del Hispanista*, 5, Zaragoza, 1962; *Poridat de las poridades*, ed. Lloyd A. Kasten, Madrid, 1957. Véase Thorndilke, *History of Magic*, II, págs. 246-78; M. Zapata y Torres, «Breves notas sobre el *Libro de los cien capítulos* como base de las *Flores de filosofía*», *Smith College Studies in Modern Languages*, X, 2, 1929, págs. 41-54, y «Algo sobre el *Libro del consejo e consejeros* y sus fuentes», *ibid.*, XXI, 1940, págs. 258-69; Kahane y Pietrangeli, «Hermetism». Para otras conexiones entre la tradición de Alejandro y la literatura sapiencial, cf. Ross, *Alexander Historiatus*, págs. 7-9; y para esta literatura en general, véase Morton W. Bloomfield, *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language and Literature*, Cambridge, Mass., 1970, págs. 71-80.

43. Ed. Derek W. Lomax, *Miscelánea de Fuentes Medievales*, I (en prensa).

lar de una cadena que lleva, en último término, a preguntas sumamente complejas de índole médica y científica⁴⁴. En el mismo método de pregunta y respuesta se basa el *Lucidario*; un discípulo inquiere ahora acerca de asuntos teológicos y fenómenos naturales, y recibe detalladas respuestas por parte de su maestro. El tono general de la obra es conscientemente racional y ordinario. La fuente primordial en el presente caso la constituye el *Elucidarium* de Honorio de Autun (h. 1095), considerablemente adaptado⁴⁵. Se compuso probablemente el *Lucidario* en el reinado de Sancho IV, y sirve para indicarnos, de paso, que el adversario y sucesor de Alfonso no se mostró inflexiblemente hostil a la literatura y a la cultura científica. El nivel alcanzado en la producción literaria parece, sin embargo, haber caído vertiginosamente, lo que nos impide ver el reinado de Sancho como parte integrante del renacer cultural del siglo XIII. Es probable, no obstante, que la educación continuara desarrollándose, y el analfabetismo siguió disminuyendo, con todas las consecuencias que ello implica para el futuro de la literatura.

44. Marcelino Menéndez y Pelayo, «La doncella Teodor (Un cuento de *Las mil y una noches*, un libro de cordel y una comedia de Lope de Vega)», *Homenaje a D. Francisco Codera*, Zaragoza, 1904, págs. 483-511. Para los catecismos en lengua vernácula, véase Lomax, «Lateran Reforms», págs. 304-305. Cf. Brian Lawn, *The Salernitan Questions: an introduction to the history of medieval and Renaissance problem literature*, Oxford, 1963.

45. La información contenida cambia con el transcurso del tiempo, pero no el marco en que se encuadra. El *Elucidarium*, en su conjunto, se limita a las cuestiones de índole teológica; el *Lucidario*, en cambio, introduce abundante contenido de filosofía natural. J. Nachbin, «Noticias sobre el *Luc.* español y problemas relacionados con su estudio», *RFE*, XXII, 1935, págs. 225-73, XXIII, 1936, págs. 1-44 y 143-82.

Capítulo 5

LA POESÍA EN EL SIGLO XIV: DECADENCIA Y RENOVACIÓN

1. LA DECADENCIA DE LA CUADERNA VÍA

La cuaderna vía, modalidad estrófica que privó en la literatura castellana de la primera mitad del siglo XIII, se vio abandonada por los autores de la segunda mitad de la centuria (cf. anteriormente, pág. 144), aunque, al parecer, los primeros poemas que se habían escrito en esta forma no perdieron el favor del público. Carecemos de datos sobre la frecuencia de su difusión oral, en el supuesto de que se diese, pero en cambio poseemos un material valioso en lo referente a la copia de los manuscritos. Mientras de los códices del siglo XIII sólo nos queda uno (el de la *Vida de Santo Domingo* de Berceo), del siglo XIV, sin embargo, datan nada menos que siete manuscritos de Berceo, el *Alexandre*, *Apolonio* y *Fernán González*. Este hecho apoya firmemente dos conclusiones: el total de las copias efectuadas debe haber sido mucho mayor y, a la vez, debió producirse una fuerte y continuada demanda de estos poemas por parte del público, aun suponiendo que algunos de los manuscritos respondiesen a las exigencias de los monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Arlanza, para sus propios propósitos.

No fue, pues, un cambio en el gusto del público, sino un desarrollo competidor lo que produjo el ocaso de la cuaderna

vía. Los recursos intelectuales de la Castilla del siglo XIII no podían mantener simultáneamente dos movimientos literarios de envergadura en lengua romance.

A finales del siglo XIII y en la primera mitad del siglo XIV dos tendencias aparentemente contrapuestas afectaron a la literatura: por un lado, el permanente estado de crisis socio-económica; por otro, el evidente auge cultural. Los grandes esfuerzos de la expansión anterior ocasionaron una reacción cuyos rasgos más acusados eran la despoblación y el estancamiento económico; el desarrollo industrial y comercial que Cataluña vivió en este tiempo no tuvo paralelo en Castilla. A estas dificultades han de añadirse la contienda civil que tuvo lugar en los últimos años del reinado de Alfonso X, y las turbaciones políticas causadas por el acceso al trono de dos reyes menores de edad, Fernando IV en 1295 y Alfonso XI en 1312. A pesar de todo, como decíamos, no debe dejarse a un lado el creciente ritmo del desarrollo intelectual: la fundación de nuevas universidades y escuelas, y las amplias actividades de la Iglesia. Si añadimos al balance positivo los avances desde el punto de vista tecnológico (cf. más adelante, págs. 238-240), las turbaciones políticas, sociales y económicas de Castilla están en su conjunto compensadas y la situación, tomada en sus términos generales, ofrece a la literatura la oportunidad de desarrollarse. Este progreso incluyó la composición de nuevos poemas en cuaderna vía, pero no produjo la restauración de la escuela monástica de los poetas de clerecía; la competencia alfonsina al respecto había sido decisiva, lo que hizo que el monopolio exclusivo de esta forma poética por parte de los clérigos desapareciera y que entre los poetas del siglo XIV encontremos a un rabino y un político laico. Los poemas que se enfrentan con problemas religiosos y morales al modo antiguo carecen, en el mejor de los casos, de inspiración, y en la peor de las circunstancias son lamentablemente débiles. Un mérito auténtico, desde el punto de vista literario, se encuentra confinado a aquellos poetas que, en el asunto, en la versificación o en ambos aspectos, se desentienden de las

previas convenciones del género: Juan Ruiz, Santob y, con menos certeza, Pero López de Ayala.

La *Vida de San Ildefonso* ha sido escrita por el «beneficiado de Úbeda», del que nada más sabemos. En la forma que ha llegado hasta nosotros consta de unos mil versos y el texto se halla a todas luces muy corrompido: muchas de sus estrofas se presentan incompletas y las rimas son a menudo gravemente defectuosas. En la medida en que podemos emitir un juicio cualitativo acerca del valor literario de un texto presumiblemente tan distanciado de la configuración definitiva que el autor le diera, el poema es pedestre en su tono y su estructura carece de relieve. Su tema goza de predilección en la hagiografía española medieval. Aparte de las obras en latín, san Ildefonso (arzobispo de Toledo) se halla retratado en el primero de los *Milagros* de Berceo y en una vida en prosa escrita por el Arcipreste de Talavera. El clérigo de Úbeda incluye en su poema varias alusiones favorables a Toledo, pero no hay indicios que nos descubran un propósito de índole económica como sucede en la *Vida de San Millán* de Berceo, ni se ajusta el poema al nuevo tipo de hagiografía que cultivaron las órdenes mendicantes¹.

Las obras morales no mejoraron tampoco la calidad de las hagiografías. El *Libro de miseria de omne*, adaptación del *De contemptu mundi* de Inocencio III, previene en los mismos términos sombríos que su fuente contra las miserias de la vida mortal, los pecados del hombre y los males del mundo. Inocencio se apoyaba en un amplio conjunto de fuentes religiosas y profanas, y el poeta castellano no intenta incrementar este repertorio, aunque amplifica la prosa latina de su modelo (rasgo típico medieval en las adaptaciones romances del latín). En

1. Ángel Custodio Vega, «De patología española. San Ildefonso de Toledo...», *BRAH*, CXLV, 1969, págs. 35-107, esp. 97-106. Para la hagiografía en los frailes mendicantes, cf. Giuliano Gasca Queirazza, «Una Vita di San Francesco d'Assisi in antico castigliano», *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*, ed. G. M. Bertini, Turín, 1965, págs. 219-44; Lómax, «Lateran Reforms», págs. 307-8, y anteriormente, págs. 117, n. 18.

unos pocos casos, las propias emociones del poeta adquieren fuerza dominante en la obra y el estilo cobra entonces nueva fuerza, como sucede en el contraste entre la vida de los ricos y de los pobres (estrofas 114-121)². Un rasgo insólito afecta este tratado por lo que se refiere a la versificación: en lugar de los versos alejandrinos usuales en la cuaderna vía, se sirve el poeta constantemente de versos de dieciséis sílabas partidos en dos hemistiquios. Esto nos sugiere la influencia del sistema de versificación de los romances (cf. más adelante, págs. 225-226), en que los versos constan de dos hemistiquios de ocho sílabas: de ser ello así, sin embargo, el poema debió de componerse hacia finales de siglo.

Una actitud de pesimismo menos constante que la anterior la encontramos en los *Proverbios de Salamón*. Presenta este poema la doctrina del Eclesiastés, a cuyo estilo aforístico y la atribución a Salomón se debe el título que el libro lleva en castellano. Resume esta obra la fuente en que se apoya y a veces la cita de modo directo, apoyándose a su vez en otros libros de la Biblia. También aquí se hace hincapié en las relaciones entre ricos y pobres y, aunque se trata de un tema bíblico, la importancia adicional que alcanza entre los poetas del siglo XIV (incluyendo entre ellos a Juan Ruiz y a Rodrigo Yáñez, autor del *Poema de Alfonso XI*) bien pudiera constituir un reflejo del estado de turbación de Castilla durante la mayor parte del siglo y de los sufrimientos de su pueblo. El objetivo didáctico se lleva a cabo en esta obra por medio de aforismos y una estructura nítida y simple, aunque su estilo fragmentario constituya un obstáculo para ello. La irregularidad extrema de la cuaderna vía de este poema se debe probablemente al copista, pero sería posible reconstruir un texto más correcto con la ayuda de un pliego suelto.

La *Doctrina de la discrición* (o *Tractado de la doctrina*) de Pedro de Veragüe constituye una obra de instrucción religiosa

2. Dámaso Alonso, «Pobres y ricos en los libros de *Buen Amor* y de *Miseria de omne*», *De los siglos oscuros*, págs. 105-13.

fundamental similar a la anterior; difiere en cambio de los *Proverbios de Salamón* en dos aspectos: no se halla escrito, en primer lugar, en la cuaderna vía, sino en tercetos monorrimos octosilábicos con un verso tetrasilábico suelto al final de cada terceto; su primera parte cae, además, dentro de los límites de una forma típica de la literatura medieval —el catecismo—, encaminado a proporcionar instrucción religiosa al laicado (compárese, por ejemplo, con el catecismo en prosa romance de Gutierre de Toledo, obispo de Oviedo, 1377-1389). Veragüe pasa luego a formular advertencias morales de tipo general de las que la prudencia mundana constituye el punto clave. En este aspecto así como en la naturaleza aforística de muchas de sus advertencias morales, la *Doctrina* se acerca a las obras en prosa de la literatura gnómica (cf. anteriormente, páginas 181-184) y a ciertos pasajes de los *Proverbios de Salamón*, aunque tiene poco de la dicción popular que caracteriza a este último poema. Gran parte de la *Doctrina* se inspira en una obra catalana, el *Libre de bons amonestaments* (1398) de fra Anselm Turmeda y, por lo tanto, resulta claro que Veragüe es un poeta no del siglo XIV, como se cree generalmente, sino del XV (y probablemente del segundo tercio)³.

2. EL «LIBRO DE BUEN AMOR»

Una obra mucho más larga y compleja se reconoce deudora en gran parte a las tradiciones de la literatura religiosa que ya

3. Para la versificación de los *Proverbios de Salamón*, me apoyo en el estudio y edición que Brian Dutton va elaborando. Para la *Doctrina de la discrición*, véase Raúl A. del Piero, «Explicación literal de la DD», *PMLA*, LXXXIII, 1968, págs. 1.334-46, y *Dos escritores de la baja Edad Media castellana*; Francisco Rico, «Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda», *BHS* (en prensa). Sobre Gutierre de Toledo, véase Antonio C. Floriano, «Un catecismo castellano del siglo XIV», *Revista Española de Pedagogía*, III, 1945, págs. 87-99. Para un catecismo en verso temprano y fragmentario, cf. *NRFH*, XIV, 1960, págs. 246-47.

hemos discutido. El *Libro de Buen Amor* se encuentra, en efecto, bajo el fuerte influjo de las técnicas desplegadas en los sermones a la vez cultos y populares, de las colecciones de *exempla*, catecismos, tratados de confesión y de la lírica religiosa. Es mucho también lo que debe a Ovidio, a los *fabliaux*, al amor cortés, al drama latino religioso y profano de la Edad Media, a la poesía goliárdica y a la lírica popular. Los rasgos más llamativos del *Libro de Buen Amor* vienen constituidos por su diversidad y exuberancia, por su resistencia a adscribirse de modo claro y definitivo a una tradición o a dejarse aprisionar dentro de una interpretación unidimensional y, por último, y lo que es más llamativo, por su forma autobiográfica.

En la mayoría de las obras compuestas con anterioridad al siglo xv, el autor no nos da ni su nombre ni el título del libro, de modo que tenemos que basarnos en la información de los copistas, poco dignos de fiar frecuentemente. En el presente caso, sin embargo, el autor nos declara su nombre, Juan Ruiz, su posición, Arcipreste de Hita, y el título que escoge para su obra: «Buen Amor dixé al libro» (estrofa 933). Pudiera pensarse que el poeta que tan diligente se ha mostrado en proporcionarnos información acerca de sí mismo y de su obra estaba deseoso de presentar a sus lectores las cosas claras en otros aspectos; muy lejos nos hallamos de esto, en cambio. El *Libro de Buen Amor* tiene tan sólo por fuera la apariencia de una autobiografía y ni uno sólo de los incidentes referidos o narrados puede darse por objetivo desde el punto de vista histórico. Contiene frecuentes advertencias para la correcta comprensión del libro, que se ve obstaculizada no obstante por la ironía y la ambigüedad de que sabe hacer uso el poeta. Ciertamente se trata de un libro sobre el buen amor, pero esta denominación en algunos pasajes de la obra se refiere al amor de Dios, y en otros, en cambio, alude a la destreza en el amor sexual. No debe sorprendernos el que, frente a estos obstáculos urdidos deliberadamente, dos eruditos concluyan que ni

siquiera el nombre del poeta ha de aceptarse como auténtico⁴.

Comienza esta obra con una invocación a Dios y a la Virgen en cuaderna vía, pidiendo ayuda para el autor en sus cuitas. Sigue un prólogo en prosa a modo de sermón culto del tipo de los que eran dirigidos a los clérigos, privado por tanto de *exempla* y otros recursos utilizados ante un público sin cultura que caracterizan al sermón popular. El sermón culto (o *divisio intra*) se hallaba casi siempre compuesto en latín, pero se ha conservado un ejemplar de una pieza de este género en lengua vulgar que data de finales del siglo XIV y debieron de existir otros. A su final, el Arcipreste nos confiesa que, aunque desea amonestar al pueblo contra el «amor loco del pecado del mundo», no obstante,

por que es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.

Es difícil tomar esto en serio. El predicador medieval echaba mano de malos ejemplos para mostrar al público lo que había que evitar, pero, si tenemos en cuenta la selección del vocabu-

4. L. G. Moffatt, «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of his Work», *MLN*, LXXV, 1960, págs. 33-44; anón., «The Archpriest's Jokes», *TLS*, 13 de octubre de 1966, págs. 941. Sobre el título, cf. Menéndez Pidal, «Notas al libro del Arcipreste de Hita», *Poesía árabe y poesía europea*, Austral, Madrid, 1941, págs. 135-57. En torno al significado de *buen amor*: G. B. Gybbon-Monypenny, «Lo que b. a. dize con rrazon te lo prueuo», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 13-24; Gonzalo Sobejano, «Escolios al b. a. de Juan Ruiz», *Homenaje Alonso*, III, 1963, págs. 431-58; F. Márquez Villanueva, «El b. a.», *RO*, n. s., III, 1965, págs. 269-91; Brian Dutton, «B. a.: its meaning and uses in some medieval texts», *LBA Studies*, págs. 95-121. Las alusiones a la «presión» contenidas en las primeras estrofas pueden sugerirnos la creencia de que el Arcipreste preparó la versión ampliada del *LBA* mientras se hallaba encarcelado, pero esto es erróneo con todo. No existen pruebas algunas del encarcelamiento, y «presión» no significa, aquí, probablemente, prisión, sino angustia: véase L. G. Moffatt, «The Imprisonment of the AP», *HBalt*, XXXIII, 1950, págs. 321-7, y Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *LBA*», *NRFH*, XIII, 1959, págs. 17-82 (reimpreso en *Estudios*, págs. 14-91).

lario que practica el Arcipreste juntamente con el contenido de gran parte del libro (la amonestación de Don Amor para llevar a cabo una seducción, pongamos por caso), parece claro que se trata de una parodia del sermón de *divisio intra*, y de un intento de confundir a los lectores y al público, ya desde los umbrales mismos de la obra, acerca de la intención básica del *Libro de Buen Amor*. Es posible, con todo, que se trate de un escudo para protegerse de la crítica; o, quizá más probablemente, sea una muestra del humor malicioso del Arcipreste y de su resistencia a dejarse confinar de modo irrevocable en una perspectiva única⁵.

Lo restante del *Libro de Buen Amor* se halla compuesto en la estrofa de cuaderna vía, de considerable irregularidad, alternando con piezas líricas en variados metros. El Arcipreste confiesa en el prólogo-sermón que uno de sus objetivos consiste en:

dar algunos leçión e muestra de metrificar e rrimar e de trobar; ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos, que fiz conplidamente, segund que esta çiençia rrequiere.

No encontramos aquí rasgo alguno de humor; el Arcipreste se toma a sí mismo muy en serio en cuanto artista. El virtuosismo métrico de que se hace gala en el prólogo se logra plenamente en la parte principal del *Libro de Buen Amor* por lo que se refiere al empleo de versos de todo tipo y, a la vez, por un alarde en la utilización de la rima, como no se encuentra en cualquier otro representante de la cuaderna vía⁶.

5. Pierre L. Ullman, «J. R.'s Prologue», *MLN*, LXXXII, 1967, págs. 149-70; Janet A. Chapman, «J. R.'s "Learned Sermon"» *LBA Studies*, págs. 29-51; Deyermond, «Some Aspects of Paradoy in the LBA», *ibid.*, págs. 53-78, esp. en las págs. 56-7; Richard P. Kinkade, «*Intellectum tibi dabo...* The function of free will in the LBA», *BHS*, XLVII, 1970, págs. 296-315. Las citas del LBA en este capítulo se hallan tomadas del manuscrito de Salamanca. Para el sermón culto en romance escrito por Pedro de Luna, véase *BH*, XLIX, 1947, págs. 38-46, y *L*, 1948, págs. 129-46. Cf. el *Sermón* de Diego de San Pedro, más adelante, pág. 297.

6. Kenneth W. J. Adams, «J. R.'s Manipulation of Rhyme: some linguistic and stylistic consequences», *LBA Studies*, págs. 1-28. Cf. también Ores-

El primer núcleo narrativo que el *Libro* nos ofrece lo constituye un cuento cómico, uno de los muchos que en él se contienen. Se trata de la disputa mímica entre griegos y romanos. Hemos de aprender de esta leyenda —nos previene el Arcipreste— a no interpretar mal el sentido de la obra, aunque el mensaje del cuento parece concluir que los sabios y los tontos se hallan por igual equivocados o tienen igualmente razón en sus interpretaciones. Colocado como está en el comienzo de la narración ha sido considerado por los críticos de importancia crucial para la comprensión de la obra en su conjunto, pero nos deja en la incertidumbre que se mantiene hasta el final de la obra. Este cuento de griegos y romanos asume, de modo mucho más claro, la técnica de la parodia con que nos hemos encontrado en el sermón en prosa inicial: cuatro parodias simultáneas se urden, en efecto, en la presente narración⁷.

Este cuento inicial deja paso al primer episodio autobiográfico. El protagonista se enamora y envía una alcahueta a su dama quien por dos veces rehúsa escucharla, apoyando cada negativa en una fábula de animales. Constituye ésta, en pequeña escala, una técnica que el autor va a desarrollar ampliamente en la parte ulterior de su libro y que consiste en incluir los *exempla* dentro de una narración que les sirve de marco, utilizándolos como parte integrante del debate, de modo que dos géneros medievales de honda repercusión se encuentran soldados entre sí. Los cuentos populares de que se sirve el Arcipreste nos remiten a una gran variedad de fuentes, aunque casi todos pertenecen al tipo de los que se utilizaban con frecuencia en los sermones. Sin embargo, la conexión entre el cuento, tal como se nos presenta en el *Libro de Buen Amor*,

te Macrí, en su trabajo muy técnico, *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del LBA y del Laberinto de Juan de Mena)*, BRH, Madrid, 1969, y Adams, «Rhythmic Flexibility in the LBA», N, LIV, 1970, págs. 369-80.

7. Las discusiones en torno a este episodio las resume Sara Sturm, «The Greeks and the Romans: the AP's warning to his reader», *RoN*, X, 1968-9, págs. 404-12.

y la conclusión doctrinal que pretende ilustrar pueden ser muy débiles y parece probable que (como sucede, aunque de modo diferente, en el *Conde Lucanor* de Juan Manuel [cf. más adelante, págs. 241-243]) nos encontremos aquí en el estadio final del desarrollo de los *exempla* en el sermón, ya que se encuentran elaborados por sí mismos más bien que en función de su mensaje didáctico. Es sumamente probable que el Arcipreste hubiese utilizado ya muchas de estas composiciones en sus sermones y que, habiendo comprobado que eran objeto de su agrado al contarlos, las elaborara hasta darles la forma con que las encontramos en el *Libro de Buen Amor*. El mayor número, con mucho, de las narraciones que nos presenta la obra pertenece a la categoría de las fábulas esópicas y bajo este punto de vista se adaptó el autor al gusto español, y en general europeo, de la época⁸.

El segundo episodio amoroso del protagonista se halla contenido en el cuento, lleno de gracejo, de un hombre que ve cómo su alcahuete (un joven llamado Ferrand García) gana a la mujer pretendida, una panadera. El nombre de la joven, Cruz, junto con su ocupación, dan lugar a una serie de juegos de palabras de doble sentido, sacrílegas y obscenas, que convierten las seis estrofas líricas y la narración en cuaderna vía en la que aquéllas se entreveran en una concentrada exhibición de ingenio verbal:

Cruz cruzada panadera
 tomé por entendedera,
 tomé senda por carrera
 commo andaluz.

Coydando que la avría,
 dixielo a Fferrand García
 que troxiese la pletesía
 e fuese pleytés e duz.

8. George C. Keidel, «Notes on Aesopic Fable Literature in Spain and Portugal during the Middle Ages», ZRP, XXV, 1901, págs. 721-30; Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the LBA», LBA Studies, págs. 177-218.

Dixo me quel' plazía de grado
 e fizo se de la cruz privado;
 a mí dio rrumiar salvado,
 el comió el pan más duz [...] ⁹.

(116-118)

Describe esta pieza el Arcipreste como una «troba cazurra». Cazurros eran los juglares de ínfima clase y, puesto que nos confiesa el autor que compuso canciones para ellos, para estudiantes, mendigos ciegos y otros juglares, nos damos cuenta de la gama de simpatías de un autor que parodió el sermón culto en modo que solamente los clérigos podían apreciar. Toda la sociedad castellana del siglo XIV tomada en su conjunto constituye realmente su público, así como el objeto de su arte.

Un tercer fracaso en un asunto amoroso precede a una visión en la que el protagonista increpa al Amor personificado por permitir su derrota; constituye esta parte en cierto modo una querrela puramente personal, del mismo modo que un sermón de tipo popular contra el amor sensual, a quien se acusa como responsable de todos los pecados mortales¹⁰. La réplica de Don Amor no adopta la forma de apología, sino de aviso para triunfar en los asuntos amorosos; de este modo se elude el elemento moral en esta acusación, lo que es aceptado tácitamente por el protagonista. El aviso remonta al *Ars amandi* de Ovidio, bien conocido de la Edad Media, aunque se halle modificado en más de un aspecto por una conciencia del amor cortés. Esta réplica de Don Amor incluye la sátira, adaptación de un modelo latino, sobre el poder del dinero, que, como otras, parece haber constituido una reacción conservadora contra la nueva política financiera del papado, que formó parte

9. André S. Michalski, «J. R.'s troba cazurra: "Cruz cruzada panadera"», *RoN*, XI, 1969-70, págs. 434-8.

10. Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins: an introduction to the history of a religious concept, with special reference to medieval English literature*, Michigan, 1952; Robert Ricard, «Les péchés capitaux dans le LBA», *LR*, XX, 1966, págs. 5-37.

de la expansión general de las actividades de la Iglesia después del IV Concilio de Letrán¹¹.

Obedeciendo los consejos de Don Amor, el protagonista consulta a Venus que le da en lo sustancial las mismas directrices. Comienza ahora el Arcipreste la larga adaptación del *Pamphilus*, comedia elegíaca latina del siglo XII (así denominada a causa del metro en el que tales piezas se hallaban compuestas). El *Pamphilus* resume la doctrina de Ovidio (de ahí la repetición del consejo de Don Amor por parte de Venus) y nos la ofrece luego en más amplio desarrollo. El protagonista, que ahora aparece no con el nombre de Juan Ruiz sino con el de Don Melón de la Huerta, aunque sin producirse la ruptura del hilo narrativo en primera persona (otro caso en la complacencia en confundir al lector por parte del Arcipreste), sale por fin victorioso con la ayuda de su alcahueta Trotaconventos, anciana que convence a la joven viuda Endrina, tras una argumentación mechada de *exempla*, para que visite su casa, donde tiene lugar la seducción. Se casan los amantes, pero el Arcipreste interviene entonces para amonestar a las damas contra los ardidés de los hombres¹².

El escenario se ubica luego en las montañas del Guadarrama, exactamente entre Hita y Segovia, donde el protagonista (el Arcipreste de nuevo) se encuentra sucesivamente con cuatro serranas (mujeres montañesas), tres de las cuales son robustas y espantosas. En estas desventuras es abatido, llevado a la choza de una serrana y violado. Se trata de una parodia del género de la pastorela (cf. anteriormente, pág. 52) en que se van invirtiendo uno por uno los rasgos del modelo, apoyándose en el folklore medieval sobre las mujeres salvajes. El uso simultáneo de la cuaderna vía y de estrofas líricas para cada episodio

11. J. A. Yunck, *The Lineage of Lady Meed: the development of mediaeval venality satire*, University of Notre Dame Publications in Mediaeval Studies, 17, Notre Dame, 1963.

12. Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del LBA*, University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, 14, México, 1963; Gybbon-Monypenny, «Dixe la por te dar ensienpro»: J. R.'s adaptation of the *Pamphilus*», *LBA Studies*, págs. 123-47.

hace posible el enfoque de estos encuentros desde un doble punto de vista y la perspectiva ganada por este procedimiento es singularmente irónica en el caso de la cuarta serrana, en donde los matices cortesanos del pasaje lírico se convierten en absurdos ante la grotesca visión ofrecida en la cuaderna vía¹³.

Después de un conjunto de lírica religiosa (que discutiremos más adelante), hallamos una parodia de la épica, una batalla entre el Carnaval y la Cuaresma, en la que los soldados se presentan como manjares de carne y pescado. Se apoya ahora el Arcipreste en una floreciente tradición europea de poemas del Carnaval y de la Cuaresma, y evidentemente aprovecha la oportunidad para el desarrollo humorístico del tema que le brinda¹⁴. Don Carnal, derrotado su ejército, cae prisionero; mientras se encuentra en la cárcel (durante la cuaresma, claro está), finge arrepentimiento y es escuchada su confesión. Se ha calificado de humorística esta parte por muchos críticos; el Arcipreste, con todo, la aprovecha para ofrecernos sus opiniones fraguadas en torno a una de las controversias mayores de la Iglesia en el siglo XIV sobre los métodos de la confesión y los derechos de jurisdicción¹⁵, pero quizá sea menos capaz el autor —parece— de darnos una visión humorística a la hora en que sus propios deberes y prerrogativas entraban en juego. A su debido tiempo, Don Carnal se escapa y cuando Doña Cuaresma ya ha desaparecido, cabalga en triunfo por la ciudad acompañado de Don Amor; la bienvenida de que son objeto los conquistadores por distintos representantes de la clerecía nos ofrece una de las sátiras goliardescas anticlesiásticas que cons-

13. Thomas R. Hart, *La alegoría en el LBA*, Madrid, 1959, cap. 4; Le Gentil, *La Poésie lyrique*, I, y «A propos des *Cánticas de serrana* de l'AP de H.», *Wort und Text: Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt, 1963, págs. 133-41; R.B. Tate «Adventures in the Sierras», *LBA Studies*, págs. 219-29.

14. Kemlin M. Laurence, «The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition», *LBA Studies*, págs. 159-76.

15. Rita Hamilton, «The Digression on Confession in the *LBA*», *LBA Studies*, págs. 149-57.

tituyen un rasgo esencial del *Libro de Buen Amor* y de muchas obras de clérigos en la Europa medieval.

El autor de esta pretendida autobiografía juega tan sólo un papel secundario en la recepción de Don Amor y Don Carnal, pero en el próximo episodio, en cambio, asume de nuevo el núcleo de la narración. Trotaconventos le convence de que es mejor enamorarse de una monja, y en su nombre se acerca a Doña Garoza. La monja y la alcahueta discuten ampliamente, constituyendo su debate un marco para numerosos *exempla*, así como para el retrato del protagonista, considerado como auténtico por los primeros críticos, pero que se halla cuidadosamente trazado para sugerirnos los rasgos de la figura interior del protagonista más bien que la externa¹⁶.

Se discute todavía el resultado del cortejo a la monja. Algunos críticos piensan que el Arcipreste intenta mostrarnos un personaje que perseguía un amor de tipo sexual y que dio, sin embargo, con el amor de Dios; otros, en cambio, creen que se trata de una aventura amorosa, aunque no llevada totalmente a término. Hay, por fin, quienes opinan que Garoza es seducida. Cualquiera que sea la verdad sobre el caso, la monja muere, lo mismo que, poco después, Trotaconventos, por la que el Arcipreste compone un planto. La recriminación de la muerte es enteramente seria y es muy posible que fuese compuesta como un poema por separado¹⁷. Se halla seguida por un tratado acerca de las armas del cristiano, los pecados mortales, los sacramentos y las virtudes, los dones del Espíritu Santo y las obras de misericordia, que se trata, en sus orígenes, de un catecismo (cf. anteriormente, pág. 190), convertido, sin embargo, en algo mucho más complejo por el intento de establecer

16. Elisha K. Kane, «The Personal Appearance of J.R.», *MLN*, XLV, 1930, págs. 103-9; Peter N. Dunn, «De las figuras del arcipreste», *LBA Studies*, págs. 79-93. Kane enfoca la descripción como símbolo de energía sexual, mientras que Dunn encuentra en ella un testimonio de un temperamento sanguíneo tarado con la influencia de Saturno.

17. Rafael Lapesa, «El tema de la muerte en el *LBA*», *De la Edad Media*, págs. 53-75; cf. Peter Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages; new departures in poetry 1000-1150*, Oxford, 1970, cap. 4.

correspondencias entre todas estas siete categorías. Este intento fracasa, no obstante, en parte porque Don Amor había sido acusado de la responsabilidad no de siete sino de ocho pecados mortales.

Se cierra aquí la narración principal, pero el *Libro de Buen Amor*, en la forma en que ha llegado hasta nosotros, no termina en este punto. Contiene, además de composiciones líricas profanas y religiosas, una sátira contra el concubinato eclesiástico (compárese con algunos pasajes de *Elena y María* [cf. anteriormente, pág. 141]), y una indicación final, completamente ambigua, sobre la naturaleza y propósitos del libro. Estas piezas líricas citadas merecen especial atención desde un triple punto de vista. Si se toman, en primer lugar, conjuntamente con aquellas que por doquier nos salen al encuentro en el *Libro de Buen Amor*, constituyen un amplio repertorio de formas métricas y de géneros líricos, que llega a ser mucho más considerable de añadirse los distintos géneros que, aunque no presentados de modo directo en la obra, se hallan en ella parodiados: canciones de aurora, de primavera y pastorelas. Aun no teniendo en cuenta aquellas ocasiones en que el autor nos indica que va a proceder a la inclusión de una determinada pieza lírica (sin que llegue ésta a hacer su aparición, sin embargo, en los manuscritos que conservamos, y sin que los críticos estén de acuerdo acerca de la posible inclusión de tales poemas en el original del *Libro*), la riqueza y variedad de su lírica es sorprendente en una época en que rara vez se componían poemas cultos en castellano y las canciones populares en dicha lengua no eran consignadas por escrito. Las canciones para estudiantes y mendigos ciegos, en segundo término, subrayan de nuevo la deplorable situación de los pobres en la Castilla del siglo XIV y, deliberadamente o no, la contrastan con la vida de los ricos. El Arcipreste compartió la actitud adoptada al respecto por otros poetas de esta centuria (cf. anteriormente, pág. 188) y le dio, a la vez que una formulación teórica, una estructura imaginativa y dinámica. Se hallan también, finalmente, composiciones líricas de índole religiosa (o himnos).

Aunque el *Libro de Buen Amor* incluye dos poemas sobre la crucifixión, la mayoría de sus composiciones religiosas están dedicadas a la Virgen María. Si bien la mayoría de estas piezas se dan al final de la obra sin que el autor pensara en asignarles parte integrante de la misma, algunas de ellas han pasado, sin embargo, a insertarse entre los episodios (un poema mariano, por ejemplo, y los dos en torno a la crucifixión dividen la sección de las serranillas y la batalla entre Doña Cuaresma y Don Carnal). Un tema favorito de tales piezas lo constituyen los gozos de la Virgen, especie de meditaciones líricas sobre los sucesos más relevantes de la vida de María (Anunciación, Navidad, etc., hasta la Asunción a los cielos):

Madre de Dios gloriosa,
Virgen Santa Marýa,
fija e leal esposa
del tu fijo Mexía,
tú, Señora,
da me agora
la tu graçia toda ora,
que te sirva toda vía [...]

Fue tu alegría quarta
quando ovyste mandado
del hermano de Marta,
que era rresuçitado
tu fijo duz,
del mundo luz,
que viste morir en cruz,
que era levantado.

(1.635-1.639)

En la más antigua tradición los gozos eran cinco, número que los franciscanos incrementaron hasta siete y éste es el modelo al que se ajusta el Arcipreste para sus gozos de la Virgen. Una ampliación del repertorio hasta doce o quince puede hallarse en otros poemas; así, por ejemplo, unos *Gozos de la Virgen* anónimos del siglo XIV (preservados en el mismo manuscrito que el *Libro de miseria de omne*) contienen doce. La estructura de estos *Gozos* anónimos es simple y coherente; la obra, empero, se halla lejos de alcanzar el alto nivel de los cuatro poemas del Arcipreste sobre esta materia¹⁸. El contraste que

18. M. Artigas, «Unos *Gozos de la Virgen*, del siglo XIV», *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, págs. 371-5; Le Gentil, «L'*Ave Maria* de L'AP de H.», *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, Anvers, 1961, págs. 283-95; Raymond S. Willis, «LBA:

se da entre ambas obras por lo que a la versificación se refiere es de gran relevancia; los *Gozos* anónimos, como en el siglo anterior los himnos de Berceo, se sirven de la cuaderna vía, mientras que el Arcipreste utiliza metros similares a los elegidos por Alfonso X para sus composiciones líricas marianas. No quedan, por lo demás, otros ejemplares de formas líricas basadas en el estribillo (cf. anteriormente, págs. 59-62) en la poesía castellana religiosa anterior al siglo xv y es muy posible que ningún otro se compusiera. Del mismo modo que el Arcipreste se convirtió en un innovador componiendo complejas versiones de canciones de mendigos que anteriormente habían circulado en forma oral, pudo muy bien ser él también el primero en escribir en castellano poemas de un tipo que hasta entonces se hallaba confinado al galaico-portugués. Es incluso posible que el programa que se propuso el autor de «dar algunos lección e muestra de metrificar e rrimar e de trobar» se refiera a tal innovación.

El *Libro de Buen Amor* debió de ser ampliamente leído en los cien primeros años de su existencia. Han llegado hasta nosotros tres manuscritos todos incompletos, conteniendo cada uno gran parte del texto. Se trata de los manuscritos llamados S[alamanca], T[oledo] y G[ayoso]. Se incluyen, además, fragmentos de la obra en una miscelánea escrita toscamente al final de una crónica manuscrita (que generalmente pasa, aunque no de modo convincente, por ser el repertorio de un juglar cazorro); sobreviven, por otra parte, fragmentos de una traducción portuguesa del siglo xiv, y es posible que Chaucer conociese el *Libro de Buen Amor* y se dejase influenciar por él; lo cita el Arcipreste de Talavera a mediados del siglo xv y el Marqués de Santillana nos remite a él a su vez; algunos de sus versos, incluso, se hallan recogidos en un libro de tópicos del siglo xvi¹⁹. Secciones del *Libro* del Arcipreste, con toda

the fourth Joy of the Virgin Mary», *RPh*, XXII, 1968-69, págs. 510-14. Le Gentil, *La Poésie lyrique*, I; Woolf, *English Religious Lyric*.

19. Todos los manuscritos y fragmentos se hallan impresos por Criado de Val y Naylor. Véase Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, págs. 233-9 y 338-92;

probabilidad, circularon en forma oral; resulta difícil, empero, imaginar las circunstancias propicias para que esta obra fuese ejecutada en su totalidad por este procedimiento. En su conjunto debió de ser concebida para los lectores privados, o en vistas a ser leída en alta voz en cenáculos reducidos.

No estuvo siempre el *Libro de Buen Amor* dotado de unidad: muchas de sus partes fueron compuestas independientemente y, con toda probabilidad, a considerable período de distancia; aunque algunas debieron de escribirse en el tiempo en que el Arcipreste decidió reunir toda su obra en un solo volumen. Más en concreto, el diseño autobiográfico es probable que pertenezca a este estadio posterior, aunque algunos episodios al parecer de esta índole probablemente son mucho más tempranos. Pocas posibilidades tenemos de fechar la mayor parte de los pasajes; poseemos, en cambio, información cronológica por lo que se refiere a la obra en su conjunto: el manuscrito G nos dice que el *Libro de Buen Amor* fue terminado en 1330; el ms. S, en cambio, fija la fecha de composición en 1343. Puesto que S contiene material que parece que nunca se incluyó en la familia de manuscritos representada por G y T, debió de preparar el Arcipreste una versión ampliada trece años después de haber reunido los poemas en un *Libro de Buen Amor* unificado²⁰.

L. G. Moffatt, «An Evaluation of the Portuguese Fragments of the LBA», *S*, X, 1956, págs. 107-11, y «Alvar Gómez de Castro's Verses from the LBA», *RH*, XXV, 1957, págs. 247-51; T. J. Garbáty, «The Pamphilus Tradition in Ruiz and Chaucer», *PQ*, XLVI, 1967, págs. 457-70.

20. Menéndez Pidal, «Notas al libro del AP de H.»; Gybbon-Monypenny, «The Two Versions of the LBA: the extent and nature of the author's revision», *BHS*, XXXIX, 1962, págs. 205-21; Chiarini, págs. xvi-xxx; Rigo Mignani, «Le due redazioni del LBA», *QIA*, 37, 1969, págs. 1-7; Alberto Várvaro, «Lo stato originale del ms. G del LBA di J. R.», *RPb*, XXIII, 1969-70, págs. 549-56. Sobre los problemas textuales surgidos a raíz de las recientes ediciones, véase Giuliano Macchi, «La tradizione manoscritta del LBA (a proposito di recenti edizioni ruiziane)», *CN*, XXVIII, 1968, págs. 264-98; Várvaro, «Nuovi studi sul LBA, I: problemi testuali», *RPb*, XXII, 1968-69, págs. 135-57; Gybbon-Monypenny «The Text of the LBA: recent editions and their critics», *BHS* (en prensa). Los años 1330 y 1343 son las fechas de la composición. Los manuscritos conservados son posteriores en algunas décadas.

Fue profundamente influido el autor por el entorno eclesiástico de la época (cf. anteriormente, págs. 188-191) y por sus primeros estudios de retórica. Entre sus fuentes figuran también muchas obras literarias en latín y castellano, y probablemente en francés, provenzal y galaico-portugués. Todas ellas son europeas; algunos de los materiales empleados provienen de oriente (algún que otro *exemplum*, el *Secretum secretorum*, la Biblia), llegando sin embargo al Arcipreste a través del latín y de la cultura cristiana en general²¹.

Sería sorprendente que una obra trazada sobre fuentes europeas debiese su estructura y su inspiración básica a la tradición árabe o hebraica, aunque, por otra parte, esta opinión ha sido defendida con cierto detalle, presentando al *Libro de Buen Amor* como un ejemplo supremo del arte mudéjar (es decir, viéndolo surgir de la fusión típica que se verificó en España entre la cultura oriental y la occidental). Américo Castro defiende que el *Libro de Buen Amor* debe a la literatura hispano-arábiga su estructura fluida y compleja, sus desconcertantes transiciones entre ficción y realidad, y su autobiografía erótica, exuberancia y variedad métrica; sostiene este crítico una especial deuda de la obra con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm (994-1064) y todo ello aun cuando esta última cae muy lejos de la literatura hispano-arábiga típica; no hay, con todo, base firme en que apoyar la aserción de que el Arcipreste conoció esta obra o de que pudiese leer el árabe clásico (aunque revela cierta familiaridad con el árabe vulgar de los cantores), y todos los rasgos que Castro señala como arábigos pueden

21. Lecoy es la mayor autoridad por lo que respecta a las fuentes del *Libro de Buen Amor*. Cf. también H. J. Chaytor, «The Influence of Provençal Literature upon the LBA of J. R.», *MHRA*, 18, 1939, págs. 10-17; María Rosa Lida, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del LBA», *RFFH*, II, 1940, págs. 105-50; Le Gentil, *La Poésie lyrique*, I; A. H. Schutz, «La tradición cortesana en dos coplas de J. R.», *NRFH*, VIII, 1954, págs. 63-71; Irma Céspedes, «Los *Fabliaux* y dos cuentos de J. R.», *BFC*, IX, 1956-7, págs. 35-65; Zahareas, *Art*; Deyermond y Roger M. Walker, «A Further Vernacular Source for the LBA», *BHS*, XLVI, 1969, págs. 193-200; Walter, «J. R.'s Defence of Love», *MLN*, LXXXIV, 1969, págs. 292-7; Dunn, «De las figuras».

encontrarse asimismo dentro de las tradiciones medievales europeas en las que puede demostrarse que el Arcipreste se fundó.

María Rosa Lida de Malkiel apunta, por su parte, a un género hispano-hebraico, las *maqāmat* y, más en concreto, el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Sabarra (nacido hacia 1140); pero una primera impresión de fuerte semejanza con esta obra por parte del *Libro de Buen Amor* no se ve confirmada por un análisis más demorado: la mayor parte de las objeciones a las teorías de Américo Castro son válidas también en este caso, a las que se suma, además, el hecho de que el Arcipreste muy posiblemente conociese menos el hebreo que el árabe.

Los intentos por encontrar modelos europeos son más fructíferos. Existe en efecto un conjunto de obras que identifican protagonista y autor bajo el nombre del último, presentándolo a la luz favorable del típico amante cortés, e incluyen en la narración poesías líricas que tienen que ver con la aventura amorosa. La teoría que sostiene que el *Libro de Buen Amor* parodia tales creaciones es atractiva y se halla en consonancia con el descubrimiento de que la comedia elegíaca *De vetula* coincide con el *Libro de Buen Amor* en el rasgo de autobiografía de tipo erótico (el protagonista de *De vetula* es supuestamente Ovidio), en las digresiones de tipo doctrinal, en la utilización de un prólogo en prosa y en buen número de rasgos de menor relieve. El *De vetula* fue ampliamente divulgado en la Europa medieval y la familiaridad del Arcipreste, por otra parte, con una comedia elegíaca afín, el *Pamphilus*, es indudable. Tenemos con ello, en resumen, razones de fuerza arrolladora para contemplar la estructura del *Libro de Buen Amor*, así como sus episodios individuales, dentro de la tradición europea²².

22. Castro, *España en su historia*, cap. 12; Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico*, cap. 8, y «Originalidad creadora del AP frente a la última teoría sobre el BA», *CHE*, XXXI-XXXII, 1960, págs. 275-89; la introducción de Emilio García Gómez a *El collar de la paloma*, Madrid, 1952;

El amor al misterio apenas pudo constituir el único motivo para que el Arcipreste hiciese de su *Libro* una pseudo-autobiografía. Los predicadores medievales se acostumbraron con frecuencia a poner la narración en primera persona para dar fuerza a su mensaje didáctico y es razonable creer que el Arcipreste echó mano de esta técnica en sus propios sermones. De suponer que quisiese dotar a su obra de un mensaje didáctico, lo que es probable a pesar de sus ambigüedades e ironías, su identificación con el protagonista de la narración constituye una táctica muy sagaz²³.

Pero resulta difícil definir con exactitud el propósito del Arcipreste. A duras penas puede tratarse de la simple e incondicional denuncia del pecado sexual: las ambigüedades, la subversión de una postura moral por medio de la parodia, y la complacencia en el desarrollo de los *exempla* aun a expensas de su mensaje, todo contribuye a excluir del *Libro* toda explicación de índole moral simplicista. Es igualmente difícil afirmar que el autor era un escéptico disoluto, dispuesto a ridiculizar a la Iglesia y a exaltar el goce de la carne: la prueba de ello la tenemos en su repetida insistencia en los aspectos ridículos del amor sexual, en su lírica religiosa auténticamente sincera, en el que hoy se nos presenta como un tratado de sinceridad total sobre la confesión y en otras muchas partes del libro. Es casi seguro que el autor sufrió las atracciones del mundo —el amor, la poesía y el humor—, y que de modo igual experimentó el amor de Dios, desaprobando a los clérigos indignos y temiendo por el destino de su propia alma.

Lida de Malkiel, «Nuevas notas», y *Masterpieces*. Gybbon-Monypenny, «Autobiography in the LBA in the Light of some Literary Comparisons», *BSH*, XXXIV, 1957, págs. 63-78; Francisco Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el LBA», *AEM*, IV, 1967, págs. 301-25.

23. Cf. Paul Lehmann, «Autobiographies of the Middle Ages», *Transactions of the Royal Historical Society*, 5.ª serie, III, 1953, págs. 41-52; Leo Spitzer, «Note on the Poetic and the Empirical "I" in Medieval Authors», *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tubinga, 1959, págs. 100-12; George Kane, *The Autobiographical Fallacy in Chaucer and Langland Studies*, Londres, 1965.

Emociones diversas pueden haber dominado en Juan Ruiz en distintos momentos (como ocurre en la vida de todos los hombres) y, puesto que la mayor parte del *Libro de Buen Amor* fue compuesta originariamente como una serie de poemas separados, recibimos una impresión dominante de una parte de la obra, mientras que el alegato que la contradice pertenece a otra. No podemos creer, sin embargo, que el Arcipreste no tuviese conciencia de ello y no debió de preocuparle mucho esta discrepancia. Parece, en efecto, haberse mostrado reacio a abandonar irrevocablemente ninguna de sus actitudes, del mismo modo que se opuso a eliminar poemas que había compuesto o *exempla'* que había elaborado. Incorporó poemas y *exempla* en un solo libro aunque heterogéneo, ligándolos con un hilo en apariencia autobiográfico, y el predominio de la técnica de parodia y el tono irónico dieron, además, una coherencia mayor a la obra. La parodia era para el Arcipreste no sólo un recurso útil sino una manera de enfocar el mundo; había en efecto pocas cosas que pudiese mirar sin ver al mismo tiempo sus posibilidades de parodia. Esto le llevó a dar con una fórmula que casi logró la reconciliación entre elementos irreconciliables: la doble vertiente de su propia naturaleza, sus inclinaciones de sacerdote y de poeta, la realidad histórica de la Castilla del siglo XIV y las doctrinas de la Iglesia. Todos estos conflictos solamente se hacían soportables mediante la burla —solución que pronto resultaría imposible—.

Las notas dominantes en la versión de 1330 del *Libro de Buen Amor* son las de la ironía, la ambigüedad y la parodia. Sin embargo las aventuras amorosas que caracterizan la primera mitad del libro (con un desarrollo progresivo desde los primeros fracasos de esta índole hasta el éxito con Doña Endrina) se ven reemplazados al final por el énfasis con que trata el tema de la muerte. Pudo el Arcipreste no haber compuesto estos poemas por el orden en que hoy se suceden, pero eligió, con todo, la disposición de tal modo que nos producen la impresión (aunque no sea impresión constante) de un acercamiento progresivo hacia la vejez y la muerte. El diseño artístico, pues,

del *Libro del Buen Amor* lo constituye más o menos el de cualquier vida humana, incluyendo la del propio autor. Es muy posible que la mayoría de las alteraciones introducidas en la versión de 1343 se concibieran para reforzar el mensaje didáctico y las referencias a la «presión» ahora añadidas constituyen probablemente reflejos de los sufrimientos de la vejez que debieron de atraer la mente del poeta hacia los problemas de la otra vida. Así y todo, la parodia nunca se encuentra lejos: el sermón en prosa figura entre el material añadido en la versión de 1343. Las contradicciones del Arcipreste y su resolución aproximativa por medio de la hilaridad persisten hasta el final²⁴.

3. LA CRISIS DE MEDIADOS DEL SIGLO

Se compuso el *Libro de Buen Amor* en el reinado de Alfonso XI (1312-1350). Tenía este monarca tan sólo un año cuando heredó el trono y su minoría de edad se caracterizó

24. Roger M. Walker, «Towards an Interpretation of the LBA», *BHS*, XLIII, 1966, págs. 1-10, y «“Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa”: love, sin and death in the LBA», *LBA Studies*, págs. 231-52. Sobre el humor, además de las obras anteriormente citadas, cf. Otis H. Green, «On J. R.'s Parody of the Canonical Hours», *HR*, XXVI, 1958, págs. 12-34, y *España y la tradición occidental*, I, BHR, Madrid, cap. 2. Sobre la lengua, cf. J. M. Aguado, *Glosario sobre J. R., poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, 1929; H. B. Richardson, *An Etymological Vocabulary to the LBA*, New Haven, 1930; las notas de C. Rominas; y la serie de artículos y reseñas de Margherita Morreale. Sobre otros aspectos hay que añadir a la bibliografía y las notas anteriores, Stephen Gilman, «The Juvenile Intuition of J. R.», *S*, IV, 1950, págs. 290-303; L. G. Moffatt, «Pitas Payas», *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, Washington, 1953, págs. 29-38; J. A. Chapman, «A Suggested Interpretation of Stanzas 528 to 549a of the LBA», *RF*, LXXIII, 1961, págs. 29-39; Leo Spitzer, «En torno al arte de AP de H.», *Lingüística*, cap. 3; R. S. Willis, «Two Trotaconventos», *RPh*, XVII, 1963-64, págs. 353-62; Roger M. Walker, «A Note on the Female Portraits in the LBA», *RF*, LXXVII, 1965, págs. 117-20; Robert Ricard, «Sur l'invocation initiale du LBA», *BH*, LXXI, 1969, págs. 463-75; Diego Catalán y Suzy Petersen, «Aunque omne non goste la pera del peral (Sibre la “sentencia” de J. R. y la de su BA)», *HR*, XXXVIII, 5 (Studies in Memory of Ramón Menéndez Pidal), págs. 56-96; Oliver T. Myers, «Symmetry of Form in the LBA», *PQ*, LI, 1972; y, en fin, G. B. Gybbon-Monypenny, «Estado actual de los estudios sobre el LBA», *AEM*, III, 1966, págs. 575-609.

por las luchas de la alta nobleza del reino deseosa de concentrar el poder en sus manos y por el saqueo por parte de la nobleza menor que, a su vez, luchaban por la riqueza y por su ascenso social mediante la violencia. Cuando este rey llegó a la mayoría de edad afirmó la autoridad central, de modo que fue bien recibido por la Iglesia y por el pueblo ordinario de Castilla (en 1348 promulgó las *Siete partidas* [cf. anteriormente, págs. 163-165]) y reemprendió la labor de la Reconquista. Marruecos se había aprovechado de la debilitación de Castilla para invadir Andalucía, pero en la batalla del Salado (1340) obtuvo Alfonso una decisiva victoria con la ayuda de Aragón y Portugal (un poema narrativo de Afonso Giraldes en portugués conmemora el suceso). Nunca más constituyó una amenaza cualquier posible invasión desde el otro lado del estrecho de Gibraltar y a esta victoria siguió la liberación de una parte del territorio de la península que permanecía en manos de los árabes. Murió el rey Alfonso de la peste que se desarrolló durante el sitio de Gibraltar en 1350; de haber vivido más, este monarca pudiera haber completado la Reconquista.

Sucedió a este rey su hijo legítimo Pedro I que trató de continuar la empresa de consolidar su reino, reforzando el poder de la corona a expensas de la nobleza. Bajo su reinado inició Castilla un progreso económico que se vio truncado por la devastación producida por la peste negra y la guerra civil. La peste negra (peste neumónica y bubónica) atacó por primera vez España en 1348, volviendo a reaparecer en 1362 y en los años setenta. Trajo ésta por sí misma desastrosas consecuencias desde el punto de vista económico y demográfico, que se vieron extremadas por una guerra sangrienta de larga duración entre Pedro I y su medio hermano ilegítimo Enrique de Trastámara. Las potencias extranjeras intervinieron a favor de cada partido y, aun después de la muerte de Pedro en 1369, la lucha continuaba. A mediados de los años setenta, sin embargo, el vigor y la confianza que se habían producido al empezar la década de los cuarenta se vieron reemplazados por la apatía, el temor y la miseria casi universal. Los sucesos

en que acabamos de detenernos fueron decisivos para la poesía de Castilla y León desde la época del *Libro de Buen Amor* hasta finales de siglo.

4. EL «POEMA DE ALFONSO XI»

Compuso Rodrigo Yáñez, en 1348, y probablemente en leonés, su *Poema de Alfonso XI*. Narra esta obra la vida del rey desde su subida al trono hasta la toma a los moros de la plaza de Algeciras en 1344, con la que el manuscrito se interrumpe. Cuenta en la forma hoy existente de casi diez mil versos octosilábicos que riman pares e impares entre sí en la forma *abab*. Tanto como los sucesos políticos y militares de este reinado entran en la narración pasajes de alabanza a Alfonso y a su amante Leonor de Guzmán (muestra Yáñez algunos síntomas de turbación a este respecto, pero hubiese revelado muy poco tacto el omitir cualquier referencia a Leonor y hubiera sido aún más difícil censurarla). También contiene el poema rápidas narraciones de batallas en las que emplea Yáñez algunos recursos épicos, y a veces los sufrimientos del pueblo a manos de los nobles son descritos con manifiesto vigor de sentimiento:

En este tienpo los señores
corrían a Castilla,
los mezquines labradores
pasavan grant manziella:
los algos les tomavan
por mal o por codiçia,
las tierras se hermavan
por mengua de justiçia.

(72-73)

Una de las causas por las que Alfonso es alabado la constituye su firme decisión de enfrentarse con esta amenaza:

Mató luego los mayores
 que ssolían andar robando
 e fuéronse los menores
 por aquesto castigando.

(268)

No se ha dado todavía con la fuente primordial del *Poema de Alfonso XI*, pero parece claro que la obra está relacionada (de un modo que sigue sin definir) con la tradición de las crónicas de este reinado. Yáñez se apoyó además en una tradición poética vulgar, sirviéndose de los epítetos épicos con cierta destreza, juntamente con otros procedimientos propios del estilo tradicional de la épica. El *Libro de Alexandre* y el *Poema de Fernán González* se utilizan como fuentes, y se dan además analogías de importancia entre el *Poema de Alfonso XI* y el poema portugués de Afonso Giraldes, pero, puesto que el último nos ha sido transmitido de forma fragmentaria, resulta imposible decidir si se apoyó éste en la obra de Yáñez o vice-versa²⁵.

Alcanzó éxito el *Poema* generalmente por lo que al aspecto narrativo se refiere. Contiene pasajes poco animados, que están compensados no obstante por el vigor de la descripción de batallas y de los comentarios de índole social a los que nos hemos referido anteriormente, por una estructura narrativa precisamente definida y por buen número de aciertos estilísticos (la utilización, por ejemplo, de imágenes de caza para describir las luchas contra los moros). Otro procedimiento acertado lo constituye la utilización de la profecía como un elemento estructural: la moda europea de los libros de aventuras

25. Diego Catalán, «La historiografía en verso y en prosa de Alfonso XI a la luz de nuevos textos», *BRAH*, CLIV, 1964, págs. 79-126; *BRAH*, CLVI, 1965, págs. 55-87, y *AEM*, II, 1965, págs. 257-99. Para el poema de Giraldes, cf. João Gaspar de Simões, *História da poesia portuguesa das origens aos nossos dias*, I, Lisboa, 1955, págs. 81-5. Gifford Davis, «The Debt of the *Poema de Alfonso Onceno* to the *Libro de Alexandre*», *HR*, XV, 1947, págs. 436-52, y «National Sentiment in the *Poema de Fernán González* and in the *PA*», *HR*, XVI, 1948, págs. 61-8.

artúricos trajo consigo el que la aureola de mago en torno a Merlín, considerado, en consecuencia, como una persona capaz de predecir el futuro, pudiera adaptarse a las exigencias locales; Yáñez, en efecto, convierte a Merlín en un profeta, para que muchas de sus predicciones resulten verdaderas en el desarrollo posterior del poema²⁶.

5. SANTOB DE CARRIÓN

Ofrece la obra de Yáñez un cariz optimista: su fe en el continuado progreso de la estabilidad social y de la Reconquista no solamente constituye una convención panegírica, sino que se levanta del estado mismo del país en los años que cierran el reinado de Alfonso. Los *Proverbios morales* del rabí Šem ʿTob ibn Arduʿiel ben Isaac, conocido como Santob de Carrión, nos ofrece un contraste agudamente marcado. Un nuevo rey, Pedro I, se halla ahora en el trono y su reino se halla sacudido por los disturbios. La visión que nos ofrece del mundo Santob se encuentra llena de cautela, matizada de melancolía, y, a veces, se encuentra este autor muy próximo al pesimismo resignado.

Fue Santob uno de los principales escritores hebreos de España en el siglo XIV y, aunque parece que los *Proverbios morales* constituyen su única obra en español, su producción conservada en hebreo incluye prosa y poesía litúrgicas, un debate en prosa rimada entre la Pluma y las Tijeras, y un tratado cabalístico; frases tomadas en apariencia de dos de estas obras reaparecen en los *Proverbios*. No hay indicio, con todo,

26. Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, págs. 220-29, y (con Yakov Malkiel), recensión de Catalán, *RPh*, VIII, 1954-55, págs. 303-11; Diego Catalán, «Hacia una edición crítica del PA (El cerco de Algeciras)», *Llubera Studies*, págs. 105-18, y «Las estrofas mutiladas en el ms. E del PA», *NRFH*, XIII, 1959, págs. 325-34; Emilio González López, «El PA y el Condado de Trastámara», *Miscelánea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, 9, 1963, págs. 963-983; Dorothy C. Clarke, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh y Lovaina, 1964, págs. 30-32.

de que se trate de una traducción española de una obra originariamente compuesta en hebreo, sino que se trata más bien de una muestra del pensamiento judío en una forma poética hispánica. No puede entenderse el poema, sin embargo, fuera del horizonte cultural judío: las composiciones hebreas coetáneas ofrecen, en efecto, idéntica concisión y dignidad, la misma inclinación hacia una sintaxis de tipo experimental, y análogas relaciones por lo que respecta a la tradición de la literatura sapiencial; parte del contenido intelectual de los *Proverbios* deriva, además, de las controversias mantenidas entre conservadores y racionalistas en las sinagogas castellanas del tiempo de Santob.

La obra, sin embargo, se halla dirigida a un rey cristiano; se halla explícita al principio y al final del poema una petición de ayuda, que va implícita además en las alabanzas de las cualidades del rey esparcidas a través de toda la obra. Se trata de un poema que pertenece por igual a la cultura judía y cristiana: sus fuentes son primordialmente bíblicas, talmúdicas y árabes; pero entre ellas se encuentran también otras obras en latín y en castellano. La aceptación de los *Proverbios* por ambas comunidades se halla atestiguada por el hecho de que de los cuatro manuscritos que se conservan uno se halla escrito en caracteres hebreos y los otros en caracteres románicos.

Pudieron componerse algunos de estos *Proverbios* durante el reinado de Alfonso XI, pero en todo caso aparece bien claro que la obra en su conjunto se halla dirigida a Pedro I. Aunque los judíos hispánicos no fueron sistemáticamente perseguidos hasta finales del siglo XIV, hubo ya motivos de inquietud en el reinado de Alfonso XI, y tal vez los *Proverbios* fuesen en parte concebidos para asegurar la benevolencia del rey hacia la comunidad hebrea tanto como personalmente hacia el propio autor. Se dan en efecto más de una indicación de esta inquietud en las líneas más famosas de todo el poema:

Por nascer en el espino,	non val la rrosa çierto
menos, nin el buen vyno	por salyr del sarmiento.
Non val el açor menos	por nascer de mal nido,
nin los enxenplos buenos	por los dezyr judío.

(estr. 63-64)

Es atractiva esta obra por su sentido común, la simpática personalidad que nos revela (el rasgo personal es mucho más fuerte aquí de lo que es usual en la literatura gnómica), su habilidad técnica, su fuerza intelectual (hay un explícito entusiasmo por parte de Santob por los libros y la erudición), y finalmente por su lirismo.

La forma métrica de los *Proverbios* ha sido objeto de debate. Puede considerarse como formada por pares de versos alejandrinos con rima consonante interna o bien como cuartetos con versos de siete sílabas rimando pares e impares entre sí *ABAB*. Es probablemente mejor, en resumen, adoptar la primera de estas opiniones considerando al poema como un desarrollo ulterior de la cuaderna vía. Cierta inconsecuencia, sin embargo, se nos presenta de hacerlo así, a menos que aceptemos también la forma métrica del *Poema de Alfonso XI* como pareados con rima interna (en cuyo caso la base octosilábica del citado *Poema de Alfonso XI* correspondería al tipo de la cuaderna vía que hallamos en el *Libro de miseria de omne* [cf. anteriormente, pág. 187], del mismo modo que los heptasílabos de los *Proverbios morales* corresponden al tipo más ortodoxo de la cuaderna vía)²⁷.

27. P. Mazzei, «Valore biografico e poetico delle *Trobas* del Rabí don Santo», *Archivum Romanicum*, IX, 1925, págs. 177-89; Castro, *España en su historia*, cap. 14; I. González Llubera, «A Transcription of ms. C of Santob de Carrión's *Proverbios morales*», *RPh*, IV, 1950-51, págs. 217-56; E. Alarcos Llorach, «La lengua de los *PM* de don Sem Tob», *RFE*, XXXV, 1951, págs. 249-309; Sánchez-Albornoz, *España, un enigma*, cap. 9; el resumen de la tesis inédita aún de Régine Gartenlaub, en *BH*, LIX, 1957, págs. 82-3; Joel H. Klausner, «Reflections on S. de C.», *HBalt*, XLVI, 1963, págs. 304-6, y «The Historic and Social Milieu of S.'s *PM*», *HBalt*, XLVIII, 1965, págs. 783-9; *PM*, ed. Guzmán Álvarez, Anaya, Salamanca, 1970.

6. OTROS POEMAS TARDÍOS DE CUADERNA VÍA

Una obra muy diferente, surgida de las mismas circunstancias sociales, la constituye las *Coplas de Yoçef* de las que sobreviven cuarenta y dos estrofas; comienza este fragmento con la ordenación por parte de Dios a Jacob de que se juntase con José en Egipto y termina con la postrera enfermedad de José. El propósito de este texto, escrito en caracteres hebreos, fue tal vez el proporcionar un poema en romance (quizá para la celebración de la solemnidad de los Purim) para ser leído a aquellos judíos que no comprendían el hebreo. La narración bíblica se halla complementada en esta obra por pasajes tomados de Josefo, del *Sefer hayašar* (colección de leyendas medievales hebreas) y, tal vez, de biblias en romance españolas. Se dan analogías entre esta obra y el morisco *Poema de Yúçuf*, que deben de explicarse a base de unas fuentes comunes. La fecha probable de las *Coplas* se sitúa en la primera mitad del siglo XIV. La forma métrica de esta obra refleja, es posible, un período más temprano en la desintegración de la cuaderna vía que el que encontramos en los *Proverbios morales*: la cesura reforzada tuvo que conducir a la rima interna y la mayoría de los hemistiquios constan de seis sílabas. Estos rasgos en su conjunto guardan correspondencia con algunos de los pasajes en verso de la *Historia troyana polimétrica* y del *Conde Lucanor* (cf. más adelante, págs. 242 y 289). El interés histórico de las *Coplas de Yoçef* es, con todo, mucho mayor que su valor literario: su estilo es, en efecto, monótono y su estructura carece de coherencia²⁸.

Cuenta el *Poema de Yúçuf* asimismo la historia de José, aunque el entorno histórico del que surgió este poema no es, sin embargo, el de las comunidades hebreas de Castilla, sino

28. Para otro poema casi del mismo período que pertenece probablemente a un poeta judío, cf. Kenneth Scholberg, «Nota sobre "El Dio alto que los çielos sostiene..."», *RoN*, X, 1968-69, págs. 400-3.

el constituido por las comunidades árabes de Aragón. Su fuente primordial es la versión de la vida de José que el Corán ofrece, ampliamente completada por las tradiciones medievales, especialmente por el *Sefer hayašar*. La narración se inicia con los celos que José suscita en sus hermanos y finaliza cuando éstos retornan de su visita a aquél en Egipto. La versificación del poema constituye una forma degenerada de la cuaderna vía, aunque carece de rima interna. No aventaja con mucho esta obra, por lo que a estilo y estructura se refiere, a las *Coplas de Yoçef*, y su falta de elegancia literaria es típica a su vez de las obras aljamiadas (escritas en español con caracteres árabigos por musulmanes o por los moriscos cristianos superficialmente tan sólo). Se acepta generalmente que este poema pertenece al siglo XIV, pero recientes investigaciones sugieren que puede ser mucho más tardío²⁹.

7. PERO LÓPEZ DE AYALA

Por lo que se refiere a la última obra de gran extensión dentro de la cuaderna vía hemos de retornar al ambiente cristiano y a los poemas profundamente influidos por la situación histórica coetánea. Fue Pero López de Ayala (1332-1407), canciller de Castilla, autor de varias crónicas (cf. más adelante, pág. 266) y traductor de algunas obras del latín al castellano, quien recogió su creación poética en una obra heterogénea designada bajo el título de *Rimado de palacio*, aunque sólo en parte tenga que ver con la vida cortesana. Como sucediera en el caso del *Libro de Buen Amor*, el *Rimado* surgió de poemas elaborados a través de muchos años y tiene tan sólo una unidad retrospectiva. Se da no obstante una discrepancia importante entre ambos poemas: mientras que el Arci-

29. J. Saroihandy, «Remarques sur le Poème de Yúçuf», *BH*, VI, 1904, págs. 182-94. A. R. Nykl, «A Compendium of Aljamiado Literatures», *RH*, LXXVII, 1929, págs. 409-611. Para la fecha me apoyo en la comunicación inédita de L. P. Harvey.

preste de Hita dio a su obra una unidad de estructura narrativa mediante un marco autobiográfico, Ayala, en cambio, se conformó con agrupar sus composiciones según su tema general, sin intentar eslabonar estructuralmente sus tres partes fundamentales.

La primera sección del *Rimado* que abarca casi la mitad del conjunto de la obra, se halla compuesta de poemas religiosos, morales y didácticos en cuaderna vía. Tras la invocación de rigor, da comienzo una confesión cuya estructura se apoya en los manuales para confesores inspirados en las decisiones del IV Concilio de Letrán y que se halla muy próxima, a este respecto, a los catecismos contemporáneos. Va enumerando Ayala sus pecados siguiendo el orden de los mandamientos, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia corporales y los cinco sentidos; es muy dudoso, con todo, que se trate de una confesión personal profundamente sentida. El autor sigue al parecer un procedimiento convencional y las analogías entre esta confesión versificada y una muestra del género en prosa romance (el *Libro de la justicia de la vida espiritual*, de finales del siglo XIV) son muy acusadas. Después de que Ayala abrió el camino en este sentido, otros lo siguieron, y las confesiones en verso de Fernán Pérez de Guzmán y Ruy Páez de Ribera en el siglo XV dependen probablemente del precedente establecido por él.

Antes de terminar la confesión tradicional, Ayala se orienta hacia la crítica social, que inicia bajo el título de las siete obras espirituales de misericordia y prosigue en las reflexiones acerca del gobierno del estado. Aún incluso en la sección que ocupa la confesión propiamente dicha se había mostrado el autor progresivamente inclinado a subrayar los aspectos de carácter general más bien que los personales, tendencia que se nos muestra ahora en todo su alcance. Revela el poeta acusada complacencia en la acusación que formula y la anima por medio de *exempla*. Ofrece Ayala una visión sombría de la sociedad, debido en parte al estado de postración en que la peste negra y el sangriento conflicto civil de los Trastámara sumieron

a Castilla, pero el cuadro, con todo, parece estar pintado con más negras tintas de lo que la realidad misma podía autorizar. Al final de esta sección se eleva aún a términos más generales, ya que consta fundamentalmente de reflexiones sobre el arte del gobierno y la adecuada conducta de un rey; se basa ahora Ayala en el tratado *De regimine principum* de Egidio Romano (que le era accesible no sólo en su versión original, sino también en la traducción castellana con comentarios realizada a mediados del siglo XIV por Juan de Castrojeriz)³⁰. Se apoya además, naturalmente, en las observaciones y la experiencia que su carrera política y administrativa ponían a su alcance.

Sigue a esta primera parte un grupo mucho más reducido de composiciones líricas marianas, oraciones y reflexiones acerca del gran cisma que había escindido la Iglesia Católica a partir de 1378. Es tan sólo en la lírica donde Ayala muestra alguna preocupación por el estilo y únicamente en el conjunto citado ensaya experimentos de versificación: además de formas líricas de versos cortos y de una serie de rimas más compleja, introduce ahora el *arte mayor* que iba a ocupar en el siglo XV el puesto que la cuaderna vía había mantenido en el XIII, es decir, de una forma métrica consistente y capaz de soportar el peso de largos poemas narrativos o didácticos. Consta normalmente de versos de catorce sílabas; su rasgo esencial, sin embargo, viene constituido no por la regularidad silábica, sino por la presencia en cada verso de cuatro acentos fuertemente marcados; las estrofas se constituyen a base de ocho de estos versos. Esta forma, cuyo origen se mantiene oscuro todavía, hizo su aparición en Castilla a finales del siglo XIV, sin que veamos posibilidad alguna de que Ayala haya sido el innovador en este sentido³¹.

30. Helen L. Sears, «The Rimado de palacio and the *De regimine principum* Tradition of the Middle Ages», *HR*, XX, 1952, págs. 1-27; *Glosa castellana al Regimiento de príncipes de Egidio Romano*, ed. Juan Beneyto Pérez, 3 vols., Madrid, 1947; K. E. Shaw, «Provincial and Pundit: Juan de Castrojeriz's version of the *De regimine principum*», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 55-63.

31. Julio Saavedra Molina, *El verso de arte mayor*, Santiago, 1946; Clar-

Vuelve el autor en la larguísima parte tercera de su poema a la cuaderna vía y a los problemas morales. Estas cuestiones, sin embargo, se relacionan escasamente con la propia vida del poeta o con la realidad histórica de la Castilla de su tiempo; trátase, en efecto, de una adaptación de los *Moralia* en torno al libro de Job de Gregorio el Grande. Sintió Ayala más atracción hacia el libro de Job que hacia cualquier otro de la Biblia: lo tradujo al castellano, hizo asimismo una versión en prosa de los *Moralia*, y a él se deben probablemente las *Flores de los morales de Job*, antología de los comentarios de Gregorio. La razón de esta afinidad resulta bastante obvia. El tono que priva en el *Rimado* es el reflejo de la melancolía de un hombre que se sintió aislado y que contemplaba la naturaleza humana y, en especial, la sociedad desde una perspectiva pesimista. Le tocó vivir a Ayala durante tiempos deprimentes para un auténtico cristiano amante además de su país: el gran cisma, la guerra civil de los Trastámara y sus secuelas, la debilidad económica y demográfica de Castilla, cosas que proporcionaron razones bastante fuertes para el pesimismo y a las que han de añadirse, con todo, las propias circunstancias personales del autor prisionero en una cárcel portuguesa tras Aljubarrota (en donde es probable que compusiera alguna parte del *Rimado* incluyendo muchas de las composiciones líricas a que nos hemos referido). Sus estrechas relaciones con la orden de San Jerónimo, y sobre todo con el monasterio de San Miguel del Monte, del que era patrón, pudieron también influir en sus obras literarias. Aunque no aceptemos la teoría de que algunas de sus poesías y traducciones estaban destinadas a ser leídas a los monjes, es significativo que los jerónimos subrayaban el deber de traducir la literatura edificante, y que las propias obras de san Jerónimo incluyen sátiras amargas contra una sociedad

ke, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, págs. 51-61; Giuseppe Tavani, «Considerazioni sulle origini dell'arte mayor», CN, XXV, 1965, págs. 15-33; Barclay-Tittman, «Further Remarks on the Origins of *Arte mayor*», CN, XXIX, 1969, págs. 274-82.

que se derrumbaba. Un factor aún más importante en el tono pesimista del *Rimado* es, sin embargo, la promoción política del autor lograda por medio de la traición: desertó de Pedro I colocándose del lado de la familia ganadora de los Trastámara y, de no expresar su culpa en cuanto a esto mediante sus composiciones poéticas, tenía que proyectarla forzosamente sobre las causas externas, los malos tiempos y la sociedad en que se vio obligado a vivir. Todos estos factores nos aclaran la antítesis emocional y estilística entre el *Rimado* y el *Libro de Buen Amor*, y la ausencia en la obra poética de Ayala de la exuberante inventiva que constituye un rasgo de tan acusado perfil en la obra de Juan Ruíz³².

8. EL DESARROLLO DE LOS ROMANCES

El ocaso de la cuaderna vía —que se manifiesta en la composición de obras insulsas dentro de los cánones establecidos, mientras que los poemas de importancia se desprenden de tales convenciones— domina la historia de la poesía castellana durante el siglo XIV. Se producen también dos cambios, ninguno de los cuales se refleja en una serie de importantes poe-

32. Antología del *Rimado*, ed. Kenneth Adams, Anaya, Salamanca, 1971. *El libro de Job*, ed. Francisco Branciforti, Messina y Florencia, 1962; *Flores de los morales de Job*, ed. Branciforti, Messina y Florencia, 1963. Franco Meregalli, *La vida política del Canciller Ayala*, Milán, 1955; Luis Suárez Fernández, *El Canciller P. L. de A. y su tiempo (1332-1407)*, Vitoria, 1962. Branciforti, «Regesto delle opere di P. L. de A.», *Saggi e ricerche in memoria di Ettore li Gotti*, I, Palermo, 1962, págs. 289-317. Fernando Rossello, «Nota sul moralismo di P. L. de A.» *SMV*, VIII, 1960, págs. 211-34; Germán Orduna, «El fragmento P del RP y un continuador anónimo del Canciller A.», *Fi*, VII, 1961, págs. 107-19; Joaquín Gimeno Casaldueiro, «P. L. de A. y el cambio poético de Castilla a comienzos del siglo XV», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 1-14; Clarke, *Morphology*, cap. 9; E. B. Strong, «The RP: L. de A.'s proposals for ending the Great Schism», *BHS*, XXXVIII, 1961, págs. 64-77, y «The RP: L. de A.'s rimed confession», *HR*, XXXVII, 1969, págs. 439-51; Richard P. Kinkade, «On Dating the RP», *KRQ*, XVIII, 1971, págs. 17-36, y «P. L. de A. and the Order of St. Jerome», *S*, XXVI, 1972, págs. 161-80. Para el *Libro de justicia*, cf. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, V, Madrid, 1864, págs. 223-33.

mas de este siglo, pero que, tomados conjuntamente, suponen una total transformación en el panorama poético: hacia 1300, los castellanos cultos escribían sus poesías líricas en galaico-portugués, y el auditorio popular estaba aficionado a la epopeya; hacia 1400, en cambio, el galaico-portugués se ve casi abandonado y los poetas cultos tornan a la composición en castellano, mientras que los romances habían ganado el favor popular frente a la épica.

La segunda mitad del siglo XIV constituye, en efecto, un período de extrema decadencia de la épica hispánica (cf. anteriormente, págs. 94-95), fenómeno quizá precipitado por la guerra civil de Trastámara. Una función importante de la épica popular es el mantener unificada a una sociedad, pero en el tercer cuarto del siglo XIV pocos castellanos se preocupaban por la unidad, ya que los intereses personales dominaban. En tal clima no hubo lugar para la épica; una poesía de tipo político, que incitaba al odio y al desprecio del partido contrario se vio con posibilidades de florecer y así lo hizo en efecto (cf. más adelante, págs. 224-225). A pesar de que las pruebas no son definitivamente concluyentes y aunque existen indicios de que la épica circulaba de algún modo durante el siglo XV, resulta bastante claro que desde finales del siglo XIV su popularidad había declinado casi hasta el punto de su total desaparición, y que además no se compuso ningún poema nuevo de este carácter, a la vez que el proceso de reelaboración de la antigua épica había prácticamente desaparecido.

El parecer de los críticos acerca de las relaciones entre la épica y los romances ha cambiado en el transcurso de los últimos cien años. Se aceptaba generalmente que los romances fueron los primeros en aparecer y que de estas cortas piezas surgieron otras más extensas hasta que, con el correr del tiempo, surgió la épica en torno a idénticos temas. Ya Manuel Milá y Fontanals demostró que esta teoría era insostenible. La épica en España (y en la mayoría de los países que cuentan con ambas modalidades) precedió a los romances y, en la medida que las relaciones mutuas entre ambos géneros se dejan entrever, fue

la épica quien dio origen a éstos³³. Esta lección ha sido asimilada —quizá demasiado— y hoy es doctrina aceptada muy a menudo que los romances, en su conjunto, derivan de la épica. Este punto de vista parece exagerado, y lo más que se puede afirmar es esto: que la épica proporcionó a los romances en general un sistema de versificación, el asunto para un número de ellos y el contenido en detalle para unos pocos; algunos críticos, sin embargo, se hallarían dispuestos a discutir aún la restringida afirmación que acabamos de establecer, sosteniendo que las dos formas métricas son distintas e independientes.

La investigación reciente llama nuestra atención sobre las relaciones de los romances con la poesía lírica, que vienen a parecer casi tan importantes como las relaciones con la epopeya. Algunas endechas (cf. anteriormente, pág. 59, nota 37) combinan forma lírica con contenido épico; el ejemplo más conocido lo constituyen las endechas a Guillén Peraza, del siglo xv, aunque el género de la endecha empezó unos siglos antes, y hay indicios de que algunas de las endechas más tempranas tenían contenido heroico. La *Chronica Adefonsi imperatoris* nos ofrece una versión latina del *planctus* por el capitán Munio Alfonso, muerto en 1143, y el *Chronicon mundi* de Lucas de Tuy cita tres versos de una pieza sobre el caudillo árabe al-Mansur:

En Cañatañazor
perdió Almanzor
ell atamor.

Otro fragmento conservado por una crónica no es planto, sino una canción triunfal que celebra una victoria, y que tiene el interés adicional de mencionar dos conocidos personajes épicos:

33. Milá, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1959, publicada por primera vez en 1874; John G. Cummins, «The Creative Process in the Ballad "Pártese el moro Alicante"», *FMLS*, VI, 1970, págs. 368-81.

Cantan de Roldán,	cantan de Olivero
e non de Çorraquín	que fue buen cavallero.
Cantan de Olivero,	cantan de Roldán,
e non de Çorraquín	que fue buen barragán.

Este fragmento, incluido en la *Crónica de la población de Ávila* (mediados del siglo XIII), tiene perfecta forma paralelística, a la vez que innegable carácter heroico. Éstas son canciones épico-líricas (aunque nada, hay que subrayarlo, nos autoriza a pensar en «cantilenas» épico-líricas que dieran origen a la epopeya como creían los críticos románticos). Los romances son igualmente épico-líricos, aunque combinan los elementos de otra manera. Una comparación entre el estilo de los romances y el de la lírica popular (el villancico, sobre todo) resulta sumamente interesante, y parece razonable concluir que muchísimos romances tienen el asunto y la forma métrica de la épica, y la sintaxis y aun el espíritu de la lírica. Los romances, por ejemplo, emplean a la vez la repetición, rasgo típico de la lírica popular, y las fórmulas características de la épica. De este modo y vistos desde esta perspectiva, los romances se nos ofrecen como estrechamente emparentados con las endechas heroicas y las otras canciones que mencionamos anteriormente: las diferencias principales entre éstas y los romances —la métrica y la importancia del elemento narrativo— son menos notables que las semejanzas³⁴.

Tenemos que enfrentarnos con una paradoja en cuanto a la cronología. No se conservan manuscritos medievales de romances sueltos, y muy pocos son los romances incluidos en los cancioneros de finales del siglo XV. Parece que la primera edi-

34. Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», *Estudios literarios*, Austral, Buenos Aires, 1938, págs. 205-77, y «Sobre primitiva lírica española», *De primitiva lírica española y antigua épica*, Austral, Buenos Aires, 1951, págs. 115-28. *Crónica de la población de Ávila*, ed. Amparo Hernández Segura, Textos Medievales, 20, Valencia, 1966, pág. 26. Me apoyo en gran parte en trabajos de Juliane Monroe y de Francisco Rico («Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XIII», en *Homenaje a la memoria de A. Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1973), de inmediata aparición.

ción impresa existente es un pliego suelto del *Conde Dirlos*, de hacia 1510, seguido por los romances del *Cancionero general* (1511). Estas fechas son obviamente demasiado tardías como para aceptarlas como punto de origen del género, y puede demostrarse sin dificultad que ya circulaban romances durante todo el siglo xv. La más antigua prueba incontrovertible que poseemos la constituye un texto que Jaume de Olesa, un estudiante de Derecho de Mallorca, pusiera por escrito en un cuaderno de apuntes en 1421; constituye éste un caso de supervivencia fortuito, y parece claro que otros muchos romances circulaban por este tiempo sin que fuesen recogidos³⁵. Hacia finales de siglo se nos presentan ocasionalmente otros textos de poemas de esta índole en los cancioneros, y los escritores del siglo xv, a su vez, hacen referencias más y más frecuentes a los romances. Tales alusiones son desfavorables o al menos ambiguas en la primera mitad de la centuria (nos encontramos ante un caso de la conocida dificultad que nos presenta la terminología crítica medieval); en la segunda mitad, empero, los romances comenzaron a ganar el favor de la corte de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel. La fecha tardía de los primeros romances en manuscritos o en ediciones impresas nos recuerda lo que pasa con los villancicos (cf. anteriormente, pág. 55). Otra vez más, parece que un género popular no se pone por escrito (o al menos se pone muy raras veces, de modo que los poquísimos manuscritos se pierden fácilmente) hasta que atrae el interés de los poetas cultos.

¿Resulta posible bosquejar la historia de los romances con anterioridad al siglo xv? De ceñirnos a los temas es ciertamente viable, pues algunos romances surgieron al parecer de algún suceso histórico inmediato, en especial cuando el evento suscitaba las pasiones políticas. Suele alegarse que la existencia de un romance en torno a la muerte de Fernando IV en 1312 prueba que fue compuesto a raíz del suceso, pero ello no

35. Ezio Levi, «El romance florentino de Jaume de Olesa», *RFE*, XIV, 1927, págs. 134-60; F. J. Norton y Edward M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books*, Cambridge, 1969.

sería así, sin embargo, de tener en cuenta que las circunstancias dramáticas de la muerte de este monarca debieron de recordarse por mucho tiempo y la elaboración de una pieza sobre el particular es admisible en cualquier momento. El primer poema de esta clase de fecha conocida contiene el desafío del rey por parte del Prior de San Juan, el cual se refiere y surge directamente de este suceso de 1328³⁶. Hay que recordar, no obstante, que los romances que surgen directamente del suceso histórico no son necesariamente los primeros del género. Su importancia cronológica es que se pueden fechar con bastante facilidad.

El primer conjunto considerable de romances, cuya cronología puede fijarse con exactitud, surge a raíz de la guerra civil de los Trastámara. Fueron compuestos para vilipendiar al rey Pedro y, aunque otros romances los contrarrestaron con denuncias contra los Trastámara, no han sobrevivido la mayoría de estas réplicas, ya que, al salir los Trastámara victoriosos del conflicto, toda circulación de los romances favorables a Pedro era peligrosa. Es muy improbable que poemas de esta índole, cuyo objetivo era influir en la opinión del público, se compusieran mucho después del suceso y podemos sacar la firme conclusión de que, a partir de 1320, al menos circulaban romances por Castilla y que, en un período no posterior a la década de los sesenta, habían arraigado profundamente en ella³⁷. Hay que subrayar que estas fechas son las más tempranas que podemos asignar con entera confianza, pero que no representan necesariamente la época de la génesis de los romances; es muy po-

36. Diego Catalán y Menéndez Pidal, «Un romance histórico de Alfonso XI», *EMP*, VI, Madrid, 1956, págs. 259-85 (revisado en *Siete siglos*, cap. 1); N. E. Gardiner, «The Ballads of the Prior de San Juan», *MLR*, XXXIV, 1939, págs. 550-56.

37. W. J. Entwistle, «The *Romancero del rey don Pedro* in Ayala and the *Cuarta crónica general*», *MLR*, XXV, 1930, págs. 306-26; Catalán, «Nunca viera jaboneros tan bien vender su jabón». Romance histórico del rey don Pedro, del año 1357», *BRAE*, XXXII, 1952, págs. 233-45 (revisado en *Siete siglos*, cap. 2); *Romance del rey don Pedro (1368-1800)*, ed. Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1954; cf. Juan B. Avallé-Arce, «Bernal Francés y su romance», *AEM*, III, 1966, págs. 327-91.

sible que se compusieran romances años o decenios antes de los del Prior de San Juan.

Los romances que giran en torno a materiales épicos no pueden fecharse, con todo, con la misma exactitud que aquellos que emanan directamente de un suceso histórico, y no podemos asegurar cuál de ambos grupos es anterior. A la mayoría de los asuntos de los poemas épicos hispánicos, tanto de los perdidos como de los conservados, corresponde un ciclo paralelo por parte de los romances: el Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, los siete Infantes de Lara, Roncesvalles, etc. Es incluso posible en casos determinados, previo el debido cotejo de los textos, afirmar que pasajes concretos de un poema épico se desgajaron del total de la obra, desarrollándose, a su vez, como una pieza por separado; en la mayoría de las circunstancias, sin embargo, el romance constituye una composición nueva inspirada por el asunto de una obra épica.

Es imposible de todo punto decidir si los romances que se originaron de un texto épico son en realidad los más antiguos (en cuyo caso continuarían sencillamente la forma métrica de la pieza con que se hallan emparentados) o si tomaron más bien su forma métrica de romances históricos anteriores. Aun en el último caso, sin embargo, contamos con argumentos de peso para pensar que la épica constituye un modelo adoptado por los romances. La versificación de las obras épicas medievales en España era más o menos irregular (cf. anteriormente, pág. 99), aunque resulta posible fijar el promedio de las sílabas que contienen. Los más tempranos poemas épicos constan de versos aproximadamente de catorce sílabas, mientras que en el siglo XIV alcanzan las dieciséis sílabas por término medio: los versos en las composiciones épicas castellanas se agrupan en series de diferente amplitud dotadas cada una de asonancia propia. La mayoría de los romances poseen tan sólo una asonancia, su extensión es variable en extremo, y constan de versos asonantados de dieciséis sílabas (según algunos eruditos, son versos octosilábicos, siendo asonantados sólo los versos pares).

Hay indicios de que en el siglo xv los romances se permitían más libertad en cuanto a la forma métrica. Existen romances donde la asonancia cambia y hay casos incluso de tres asonancias dentro del mismo poema. Existen igualmente algunos romances con rima consonante, otros con irregularidad silábica, unos pocos con estribillo, etc. (estos rasgos primitivos sobreviven todavía en el romancero sefardí). Resulta claro que la forma hoy reconocida como la propia del romance se impuso en una etapa bastante tardía (probablemente al volverse los romances objetos de interés para los poetas cultos de la corte de los Reyes Católicos). Esta forma, en cambio, no era propiedad exclusiva de los poetas de romance: en el siglo XIII, un poema mariano tiene versos octosilábicos, con asonancia en los versos pares. Hay que recordar otra vez las relaciones ya aludidas entre romance y lírica popular. Parece, sin embargo, que la forma dominante de dieciséis (o bien de ocho) sílabas con asonancia tuvo siempre una representación bastante extensa, aun entre los primeros romances y que, por lo tanto, las analogías con la versificación épica son llamativas en extremo. Si tenemos en cuenta que algunos romances tempranos acusan además los rasgos épicos de irregularidad silábica y de cambio de asonancia, parece seguro el parentesco entre las formas métricas de romance y de epopeya.

Los críticos acostumbran generalmente a dividir los romances en viejos (entre los que los romances noticieros forman una subcategoría), juglarescos y artificiosos; la clasificación propuesta por W. J. Entwistle es, con todo, de mayor utilidad. Divide este autor los romances en históricos, literarios (entre los que incluye los épicos) y de aventuras. El primer grupo (lo hemos definido anteriormente) viene constituido por los romances directamente originados de un suceso histórico, pero, si una de estas piezas que gira en torno a tal suceso se derivaba de una crónica o de un poema épico, no constituiría un romance histórico sino literario. Los romances históricos de los que tenemos más antigua noticia se vieron continuados por los fronterizos que versan sobre las algaradas sostenidas en las fron-

terras con al-Andalus. A la caída de Granada en 1492, los moros dejaron de ser considerados como un peligro, aunque se deba señalar que siempre habían sido tratados con cierta simpatía por los autores de romances como sucede en el caso de este poema en torno al sitio de Baza (1489):

Sobre Baza estaba el rey, lunes, después de yantar;
 miraba las ricas tiendas que estaban en su real;
 miraba las huertas grandes y miraba el arrabal,
 miraba el adarve fuerte que tenía la ciudad,
 miraba las torres espesas que no las puede contar.
 Un moro tras una almena comenzóle de fablar:
 «Vete, el rey don Fernando, no querrás aquí invernar,
 que los fríos desta tierra no los podrás comportar;
 pan tenemos por diez años, mil vacas para salar;
 veinte mil moros hay dentro, todos de armas tomar,
 ochocientos de caballo para el escaramuzar;
 siete caudillos tenemos tan buenos como Roldán,
 y juramento tienen hecho antes morir que se dar».

En la nueva situación son considerados indulgentemente en los romances moriscos, en que el personaje moro es visto como un amante noble aunque desdeñado³⁸.

La categoría más importante de los romances literarios hispánicos se basa en los poemas de la épica autóctona y de la tradición de Roldán. Comparten algunos de éstos el tono característico de la épica hispánica (el *Cantar de Mio Cid* constituye una importante excepción al respecto, según hemos visto anteriormente, págs. 87-88); otros, sin embargo, se hallan en un estado más elaborado y complejo. Algunos de estos romances épicos parecen seguir muy de cerca a la sección correspondiente de la gesta. Otros, de igual antigüedad al parecer, desarrollan en narración completa una ligera sugerencia del original, o toman la épica como punto de partida para una nueva presentación del incidente. Éste es el caso con los pocos ro-

38. H. A. Deferrari, *The Sentimental Moor in Spanish Literature before 1600*, Filadelfia, 1927.

mances que derivan del *Cantar de Mio Cid*: la huida del rey Búcar, por ejemplo, se transforma en «Hélo, hélo por do viene»³⁹. Los poetas se aprovechan, en romances de este tipo, de la ocasión de presentar a los personajes y sucesos, y sobre todo al héroe, según la moda de sus propios tiempos —Fernán González como vasallo rebelde, por ejemplo, o el Cid como héroe sentimental—. La mayoría de los romances existentes sobre cualquier tema épico son relativamente tardíos, y alejados ya del estilo tradicional; pertenecen a las clases de los llamados romances eruditos y artificiosos. A veces —por ejemplo, con la gesta de la *Condesa traidora*— nos han llegado sólo unos pocos romances de estas clases, y no se sabe si existieron nunca romances más antiguos sobre el tema. Otros poemas épicos, en cambio, inspiraron desde una época temprana romances de estilo tradicional que todavía sobreviven: Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid (de la gesta de las *Mocedades de Rodrigo* y del *Cantar de Sancho II*, además del *Cantar de Mio Cid*), y los Infantes de Lara son héroes de tales romances; la leyenda sangrienta de los Infantes de Lara en particular atrajo a los poetas. A veces queda patente que el romance deriva directamente del texto épico, y a veces su origen en una fuente crónística intermediaria está igualmente claro; casos hay, con todo, donde no se puede decidir entre épica y crónica como fuente, a causa de los extensos cambios introducidos por el poeta del romance. Hay que recordar, finalmente, que los romances a su vez proporcionan material heroico a los dramaturgos del Siglo de Oro.

Los temas épicos autóctonos no fueron los únicos que se convirtieron en fuentes de romances. La tradición carolingia se ve representada abundantemente en el romancero: algunos romances surgieron más o menos directamente de la *Chanson de Roland* (gracias a uno de éstos, Menéndez Pidal logró reconstruir el argumento del poema épico de *Roncesvalles*); otros, con mayor elemento de fantasía, y recalcando a veces

39. G. di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzero*, Pisa, 1967.

el interés amatorio, toman su punto de partida en poemas tardíos del ciclo carolingio. La fantasía crece en romances posteriores hasta tal punto que la espada Durendal de la *Chanson de Roland* se ve transformada en el caballero y amante Durandarte, como sabe todo lector del *Quijote*. La epopeya medieval de España y de Francia se constituye, desde luego, en la fuente principal de los romances épicos, pero hay un caso sorprendente de influencia de la epopeya griega clásica: el más largo de los viejos, el *Conde Dirlos*, tiene un marco carolingio, y se solía decir que sus motivos tradicionales eran de origen nórdico, pero la investigación nos revela que su fuente original es la *Odisea* (a través, claro está, de varias obras medievales)⁴⁰.

Entre los romances literarios se encuentran, además de los de origen épico, otros que derivan de las crónicas y, dentro del mismo grupo, los que versan acerca de la caída de España en manos de los árabes ofrecen particular interés, no sólo a causa del suceso que tratan, sino porque se los ha tomado a menudo como pruebas de una épica primitiva que, a lo que se nos alcanza, nunca existió (cf. anteriormente, págs. 71-72). Entre las otras clases de romance literario, los artúricos tienen interés especial.

Los romances de aventuras (o novelescos en la denominación de los críticos españoles) constituyen la tercera de las grandes categorías. Se trata de un grupo heterogéneo de piezas que no se hallan ligadas a un evento histórico ni a un texto literario: romances de amor, de venganza, misterio o, para decirlo en los mismos términos que los designa, de aventuras. Como carecían de detalles locales, pudieron éstos divulgarse ampliamente y, a causa del perenne interés humano de sus temas, fueron bien recibidos en cualquier zona donde se presentaron. Muchos de los romances españoles de esta clase per-

40. Menéndez Pidal, «*Roncesvalles...*», *RFE*, IV, 1917, págs. 105-204; Jules Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures...*, págs. 503-28; Entwistle, «*La Odisea, fuente del romance del Conde Dirlos*», *EMP*, I, Madrid, 1950, págs. 265-73; *Romancero tradicional*, III, Madrid, 1969.

tenecen, por lo tanto, a un repertorio internacional análogo a los repertorios de las leyendas marianas y del folklore. A veces (al contrario de lo que se cree generalmente), los romances de aventuras pueden constituir el núcleo de toda una tradición dentro del romancero hispánico, dejando a un lado o excluyendo completamente los héroes de la epopeya española —es el caso, por ejemplo, de los romances sefardíes de Bosnia—. Entre las piezas de este tipo las hay de un lirismo patético:

Que por mayo era, por mayo, cuando hace la calor,
 cuando los trigos encañan y están los campos en flor,
 cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
 cuando los enamorados van a servir al amor;
 sino yo, triste, cuitado, que vivo en esta prisión,
 que ni sé cuándo es de día ni cuándo las noches son,
 sino por una avecilla que me cantaba al albor.
 Matómela un balletero, ¡déle Dios mal galardón!

La lengua de los romances hispánicos es, por lo general, arcaica y encierra buen número de locuciones que provienen de la tradición épica. Una segunda semejanza al estilo épico es la confusión aparente de los tiempos del verbo, problema que sigue todavía sin solución definitiva. Se da además considerable uso del lenguaje formular, que suscita la cuestión de composición oral, al menos en alguno de los casos (cf. anteriormente, págs. 98-101). Al mismo tiempo, se emplea a menudo el recurso lírico de la repetición. Hay en ellos de modo característico, aunque no siempre, una economía, sobriedad e impersonalidad de tono, manifiesta, por ejemplo, en el parco uso de los adjetivos, en la preferencia por la acción sobre la descripción (ésta, cuando se emplea, suele mostrar a su vez una acusada economía), en el empleo frecuente de la oración directa y en la escasez de lo irreal. (Hay que advertir, sin embargo, que la sobriedad no se encuentra siempre en el comportamiento de los personajes: la ferocidad y la lujuria son rasgos más frecuentes de lo que suelen admitir los que hablan de la medida del romancero.) La mayoría de estas piezas comienzan «in medias

res», sin alusión a su contorno, y muchas de ellas concluyen antes de que la acción haya sido llevada a término. Este rasgo que debilita el romance en manos de los poetas mediocres, puede convertirlo, sin embargo, un autor de genio en recurso del máximo valor. De modo particular aquellos de estos poemas que se cierran con un final enigmáticamente repentino —lo que Menéndez Pidal ha señalado certeramente como un «saber callar a tiempo»—, constituyen unos de los ejemplares más conmovedores y característicos de los romances hispánicos (el comienzo sin más preámbulos, por el contrario, es más bien una característica europea antes que específicamente de la península). La mejor muestra quizá de este saber callar a tiempo nos la brinde el romance del *Conde Arnaldos*:

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar
 como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!
 Con un halcón en la mano la caza iba a cazar,
 vio venir una galera que a tierra quiere llegar.
 Las velas traía de seda, la ejercía de un cendal;
 marinero que la manda diciendo viene un cantar
 que la mar hacía en calma, los vientos hace amaíñar
 los peces que andan al hondo arriba los hace andar,
 las aves que andan volando en el mástil las hace posar.
 Allí habló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
 «Por Dios te ruego, marinero, dígame ora ese cantar».
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
 «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va».

Una versión más larga de este poema se ha descubierto en el presente siglo: según ella, Arnaldos se ve arrebatado por los marineros a quienes demuestra que es su príncipe por largo tiempo desaparecido. Se trata de un poema delicado, lleno de profunda significación; la versión más reducida, sin embargo, gana en finura ⁴¹.

41. Leo Spitzer, «The Folkloristic Pre-Stage of the Spanish romance *Conde Arnaldos*», *HR*, XXIII, 1955, págs. 173-87, y XXIV, 1956, págs. 64-6 (reimpreso en *Antigua poesía*, págs. 87-103); Thomas R. Hart, «El CA and the

La obtención de una pieza distinta, de mayores quilates incluso mediante la omisión del desenlace, plantea problemas en torno al autor y la transmisión del poema. Cada romance debió de ser compuesto originariamente por un poeta, quien no pierde su individualidad por sernos desconocido; no podemos considerarle, en cambio, el único autor de tal romance en el estado en que hoy lo conservamos. Cada una de estas composiciones se iba probablemente retocando en el proceso de su transmisión, y en este sentido cabe hablar de colaboración entre autores distintos. Los romances, sin duda, fueron cantados o recitados por los juglares en un principio; en el reinado de los Reyes Católicos entraron incluso en la corte donde eran ejecutados en tonadas compuestas por los músicos cortesanos, y desde comienzos del siglo XVI circularon muy por extenso en pliegos sueltos. Cualquier juglar que ejecutase un romance de memoria podía introducir con facilidad pequeñas alteraciones que quedarían, de este modo, acopladas a la forma tradicional del poema; uno de estos juglares que estuviese dotado de especial talento poético podía introducir conscientes cambios que mejorasen el romance. Un aspecto del que podemos estar relativamente seguros es el de que se dio muy poca improvisación al modo de los juglares yugoeslavos (cf. anteriormente, pág. 90): la extraordinaria estabilidad de los textos de estas composiciones hispánicas a través de los siglos no ofrece posibilidad alguna de reconciliación con las técnicas descritas por

Medieval Scriptural Tradition», *MLN*, LXXII, 1957, págs. 281-5; A. Hauf y J. M. Aguirre, «El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*», *RF*, LXXXI, 1969, págs. 89-118. Para el análisis literario de otros romances, véase Leo Spitzer, «El romance de *Abenámar*», *Antigua poesía*, páginas 61-84; Eugenio Asensio, «*Fonte frida*, o encuentro del romance con la canción de mayo» *NRFH*, VIII, 1954, págs. 365-88 (revisado en *Poética y realidad*, págs. 241-77); Edmund de Chasca, *Estructura y forma en el Poema de Mio Cid*, págs. 147-54; Entwistle, «The Prisoner in May», *Comparative Literature Studies*, I, ed. M. Chicoteau y K. Urwin, Cardiff, 1941, págs. 8-11; Emilio Carilla, «El romance del prisionero», *Estudios de literatura española*, Rosario, 1958, págs. 45-53; Guido Mancini, *La romanza del Conde Alarcos. Note per una interpretazione*, Pisa, 1959; Wilson, *Tragic Themes*; Bénichou, *Creación poética*.

Parry y Lord. Se introdujeron cambios de parte de los músicos y poetas cortesanos, y puede que a ellos se deba la reducción operada en muchos romances; de modo especial, cuando los estilos musicales alcanzaron un grado de mayor elaboración, los textos de estas piezas se vieron obligados a acoplarse a aquéllos. Es muy posible además que este cambio musical tuviera la mayor parte de la responsabilidad para la generalización de la regularidad silábica en los versos de romance. La impresión de los romances en pliegos sueltos constituye asimismo un factor de importancia (poco tenido en cuenta) en la modificación textual de los mismos: los impresores de estas baratas ediciones populares se vieron frecuentemente en la precisión de acortar las composiciones para ajustarlas al espacio disponible, y la recitación oral se originó además con frecuencia no en la memoria del ejecutante sino sobre los textos recogidos en pliegos sueltos⁴².

A la luz del material impreso (pliegos sueltos y los extensos cancioneros de romances), resulta claro que el siglo XVI constituye el período favorito por lo que a la popularidad del romance en España se refiere; hemos visto, con todo, que la tradición de estos poemas se remonta a tiempos mucho más lejanos —al menos hasta comienzos del siglo XIV— en el caso de los romances históricos. Y muy posiblemente en otros casos. Y sigue además en nuestros propios días: en el siglo XIX comenzaron los eruditos a recoger piezas de esta índole en Galicia, Portugal, Andalucía y Cataluña. En mayo de 1900, Menéndez Pidal y su esposa oyeron cantar un romance del siglo XV en la ciudad de Osma e iniciaron la búsqueda a partir de entonces. Millares de textos y variantes han sido ya reunidos y, aunque la tradición va cediendo progresivamente ante los avances de la cultura, son numerosos aún los que quedan

42. Norton y Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books*; J. M. Aguirre, «Épica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *RF*, LXXX, 1968, págs. 13-43; Diego Catalán y Menéndez Pidal, «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», *RPh*, XXIV, 1970-71, págs. 1-25 y 441-63.

por recoger. Fueron transportadas piezas de esta índole a los países de ultramar y muchos de ellos, frecuentemente de gran antigüedad, han sido ya recuperados de la tradición oral de América y de los judíos de habla española, cuyos antepasados huyeron o fueron arrojados de España, por los países del Mediterráneo (fue precisamente en Marruecos donde se descubrió la versión larga del *Conde Arnaldos* mencionada)⁴³.

9. LA LÍRICA CULTA: DEL GALAICO-PORTUGUÉS AL CASTELLANO

El galaico-portugués fue aceptado como la lengua apropiada para la lírica culta no sólo en aquellas áreas en donde se hablaba corrientemente, sino mucho más allá de ellas, hecho que atestiguará el marqués de Santillana en pleno siglo xv (cf. anteriormente, pág. 54). El uso de esa lengua por parte de los poetas castellanos dependía, sin embargo, de la pervivencia de una tradición lírica floreciente dentro de Portugal, pero, desde mediados del siglo xiv, ésta había decaído. El rey Dinis (1261-1325) fue quizás el más importante de los poetas galaico-portugueses y seguramente (como convenía a un nieto

43. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, Pisa, 1962; *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*, Univ. of Pennsylvania Publications in Folklore and Folklife, 4, Filadelfia, 1971; «Christian Elements and De-Christianization in the Sephardic Romancero», *Castro Studies*, págs. 21-38, y otros numerosos escritos sobre los romances sefardíes; *La flor de la Marañuela: romancero general de las Islas Canarias*, ed. Diego Catalán, 2 vols., Madrid, 1969. Además de los estudios citados anteriormente, véase Ruth H. Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*; Bruce A. Beatie, «Oral-traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century», *Journal of the Folklore Institute*, I, 1964, págs. 92-113; Joseph Szertics, *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, BRH, Madrid, 1967; Daniel Devoto, «Un no aprehendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado "método geográfico"», *Abaco*, I, 1969, págs. 11-44; Jules Horrent, «Traits distinctifs du romancero espagnol», *MRo*, XX, 1970, págs. 29-38; Manuel Alvar, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, 1970; Jean-Claude Chevalier, «Architecture temporelle du Romancero tradicional», *BH*, LXXIII, 1971, págs. 50-103.

de Alfonso X) el más grande de sus mecenas. Un testigo casi coetáneo dijo de él que, después de su muerte, no hubo poetas en Portugal, y, aunque se trate de una exageración, es evidente que la desaparición del mecenazgo del monarca causó prácticamente el ocaso de la corte de Lisboa en cuanto centro poético. Pedro, conde de Barcelos (m. 1354), hijo de Dinís, es el último de los poetas que será incluido en los *cancioneiros*. Y los escasos poemas compuestos en galaico-portugués han de buscarse, a partir de ahora, entre los cancioneros castellanos de la siguiente centuria.

La terminación del favor real fue —a lo que parece— el factor decisivo, aunque podemos presumir que se vio reforzado por el creciente sesgo comercial que van adoptando las clases dirigentes de Portugal, por la decadencia de la corte arzobispal de Santiago de Compostela (lo que hizo casi imposible que Galicia sucediese a Portugal en cuanto centro de esta corriente poética) y, tal vez, por la guerra entre Portugal y Castilla, que culminó con la batalla de Aljubarrota en 1385, y que restringió los contactos culturales entre ambos países y quebró la unidad previa de que había disfrutado la lírica cortesana peninsular (si excluimos a Cataluña, claro está). Todo esto es más que suficiente para aclarar la decadencia de la tradición galaico-portuguesa, pero aquí interesa subrayar que esta decadencia fue precisamente la que brindó a Castilla ocasión de cultivar la lírica, y que, en cambio, no fue el progreso castellano el factor que contribuyó al ocaso de la tradición galaico-portuguesa. Fenómenos de idéntica naturaleza se detectan en otras partes: los poetas italianos y catalanes, por ejemplo, compusieron en un principio en provenzal, pero el colapso de esta cultura, después de la cruzada albigense a comienzos del siglo XIII, estimuló la composición lírica en las lenguas nacionales de sus respectivos países ⁴⁴.

Durante el período que media aproximadamente entre 1350

44. M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, cap. 8.

y 1450, encontramos todavía huellas de la tradición galaico-portuguesa: poemas en dicha lengua escritos por poetas castellanos, composiciones que constituyen una amalgama desde el punto de vista lingüístico, y otras obras en castellano de autores gallegos que continúan revelando conciencia de la antigua tradición. En esta época de transición, sin embargo, los autores se van amoldando gradualmente a la composición de piezas líricas cultas en castellano.

Este carácter de transitoriedad puede constatarse en el *Cancionero de Baena*, la primera de las antologías de poetas castellanos del siglo xv, cuya compilación comenzó en 1445 o inmediatamente antes y a la que se fueron agregando piezas hasta 1454. En este cancionero se halla representada la producción poética de los setenta u ochenta años anteriores; las primeras composiciones de él se hallan escritas en galaico-portugués, pero las últimas, en cambio, están casi siempre en castellano. La trayectoria literaria de uno de sus poetas constituye el mejor síntoma del cambio operado. Nos referimos a Alfonso Álvarez de Villasandino que comenzó a escribir hacia 1370 y continuó haciéndolo hasta su muerte acaecida hacia 1424. Poeta flexible de gran capacidad de adaptación y cuyos medios de vida dependían de sus composiciones, tuvo que adivinar, en grado mucho mayor que el conjunto de los poetas restantes, la aparición de nuevas tendencias poéticas, y hubo de adaptarse a ellas. Utilizó Villasandino, en efecto, el antiguo lenguaje lírico a comienzos de su obra, pero alrededor de 1400 empleaba ya de modo habitual el castellano⁴⁵.

El cambio mencionado coincidió aproximadamente con los inicios de la influencia italiana en Castilla, donde los autores franceses habían sido los más influyentes entre los escritores en las lenguas vulgares. Otras modificaciones surgieron a partir de ésta, siendo las más notables la fijación por escrito de los villancicos populares (cf. anteriormente, págs. 55 y 64) y la apa-

45. La poesía de estas décadas de transición se trata más ampliamente en las págs. 317-318.

rición de un floreciente y espléndido círculo de poetas cortesanos en Castilla. Al cabo de unos cien años, no pocos poetas portugueses encontrarían normal la utilización del castellano en sus composiciones líricas.

Capítulo 6

LA PROSA DE LOS SIGLOS XIV Y XV: I. PROSA DIDÁCTICA E HISTÓRICA

1. LA EXPANSIÓN DE LA CULTURA

Han llegado hasta nosotros textos en prosa de los siglos XIV y XV y poemas del XV en número mucho mayor que el de las obras que hemos considerado anteriormente, y las varias tendencias que ahora se dan y sus características generales se nos presentan con nitidez, aunque las obras principales escapen a una clasificación rigurosa dentro de las corrientes principales. El crecimiento aludido no puede deberse en alto grado a la cercanía del siglo XV, más próximo a nosotros en efecto que el siglo XIII (es decir, a un intervalo de tiempo más reducido en que las pérdidas accidentales tuviesen menos probabilidad de darse), sino que el factor principal en este sentido fue el incremento en la producción de nuevas obras, que obedece a una demanda más fuerte por parte del público. La prosa, además, y poemas más complejos debieron de ser dirigidos en primer término a un público capaz de leerlos. Prácticamente, en efecto, su público quedaría reducido a aquellos que eran capaces de leer con bastante facilidad y a aquellos otros que, aunque analfabetos, poseían, sin embargo, un cierto nivel de cultura y se hallaban en contacto regular con aquellos que sabían leer. El lector privado y el pequeño grupo culto al que las obras eran leídas constituyen, pues, el factor esencial en la

expansión de la producción literaria (cf. anteriormente, páginas 130-131). Una combinación de elementos técnicos y educativos parece haber producido este cambio. Las reformas educacionales que decretó el IV Concilio de Letrán, aunque lentas en aplicarse a España, comenzaron a llevarse a término a finales del siglo XIII. La creciente insistencia por parte de la Iglesia sobre la educación se debía en parte a una profunda obligación espiritual, y en parte también a un reconocimiento de las necesidades más complejas de la pujante sociedad urbana. Fue auxiliada, además, por dos nuevos inventos desde el punto de vista tecnológico: la difusión del uso del papel y la construcción de las lentes.

El papel, originariamente utilizado en la China, llegó a la España árabe en el siglo IX, y desde el siglo X los productos de la industria papelera de Játiva se exportaban a otras partes de Europa. El uso del papel se expandía lentamente, sin embargo, y no parece que la técnica de la producción se dominase fuera de las tierras árabes antes del siglo XIII. A finales del XIII, con todo, ya se empleaba ampliamente. Todos los manuscritos habían sido confeccionados anteriormente en pergamino o en vitela, más escasa y más cara aún, mientras que el papel, dominada la técnica de su manufactura, era barato y abundante. La necesidad de copiar los manuscritos a mano constituía todavía un factor de limitación, que persistió hasta la invención de la imprenta de tipos móviles, pero el empleo del papel facilitó los libros a un público de mayor amplitud. Las lentes, por su parte, prolongaron la vida de lectura en las personas ancianas. A finales del siglo XIII hicieron su aparición las lentes de cristales convexos que remediaban la debilidad de la vista y ya eran de uso común a mediados del siglo XIV (las de cristales cóncavos para corregir la miopía son objeto de invención muy posterior)¹.

1. V. H. Galbraith, «The Literacy of the Medieval English Kings», PBA, XXI, 1935, págs. 201-38; J. W. Thompson, *The Literacy of the Laity in the Middle Ages*, Berkeley, 1939; Carlo M. Cipolla, *Literacy and Development in the West*, Penguin Books, Harmondsworth, 1969, págs. 42-6 [trad. cast.,

Todos estos factores educacionales y tecnológicos se conjugaron a su vez con el entusiasmo de Alfonso X por la lengua romance, puesto que la disponibilidad de obras serias en romance fomentó el hábito de lectura. No sólo se produjeron más ejemplares de cada libro, sino que se compusieron incluso obras en mayor cantidad: las circunstancias que causaron un incremento de lectores aumentaron a su vez el número de capacitados para las empresas de índole literaria y científica. El estilo, la estructura y los géneros literarios se vieron afectados: el refinamiento de la lengua y la complejidad de la estructura se vieron bien recibidos por los lectores privados y los grupos reducidos, aunque habrían desconcertado y repugnado al auditorio de un juglar como se daba en la plaza de los mercados; el incremento del público lector trajo consigo la composición de obras más conscientemente literarias en sectores en donde previamente había dominado un propósito fuertemente utilitario. Apenas puede aceptarse como una mera casualidad el que Juan Manuel, en las primeras décadas del siglo XIV, convirtiese la colección de *exempla* de un manual de predicación en una obra de excelente brillo, el *Conde Lucanor*, que labró con orgullo de artesano y que, por el mismo tiempo, los libros de aventuras en prosa, que con antelación se hallaban puramente relegados a una función histórica (la *Estoria de Tebas* en la *General estoria*, por ejemplo [cf. anteriormente, pág. 161]), surgiesen ahora como obras independientes, sea que se trate de traducciones del francés, sea de reelaboraciones originales en las que se combinan diversos elementos. La simbiosis de propósitos religiosos e históricos con una nueva conciencia artística dio origen a una nueva clase de obras; algunos de los rasgos más llamativos del *Libro de Buen Amor* (cf. anteriormente, pág. 194) se deben a un proceso análogo. El intenso

Educación y desarrollo en Occidente, Ariel, Barcelona, 1970]; J. Vicens Vives, *Historia económica de España*, Barcelona, 1959, págs. 109; Charles Singer y otros, *A History of Technology*, II, Oxford, 1956, págs. 187-90 y 771; Charles Singer y E. Ashworth Underwood, *A Short History of Medicine*, 2.ª ed., Oxford, 1962, pág. 641.

desarrollo de las obras en prosa romance no trajo consigo, empero, el ocaso de la literatura hispano-latina, que continuó sólidamente a través del siglo XIV y se aumentó durante el siglo XV.

2. LITERATURA DIDÁCTICA

La prosa literaria de estos doscientos años que vamos a considerar cae en su mayor parte dentro de las tres categorías de composiciones didácticas, crónicas y ficciones. Estas distintas categorías se traslapan en cierta medida y se dan dentro de ellas importantes grupos subsidiarios, tales como el de la biografía, libros de viaje y tratados políticos. Será conveniente, sin embargo, seguir la triple línea que hemos prefijado.

Un temprano e interesante escritor didáctico, que cultivó a la vez el latín y el romance, fue san Pedro Pascual, nacido hacia 1227, que llegó a ser obispo de Jaén y, hecho prisionero de los moros, sufrió el martirio en 1300. Mucho de su producción la llevó a cabo en su cautiverio, incluyendo quizá la *Impunación de la seta de Mahomah* (cf. anteriormente, página 170)².

Constituye Juan Manuel (1282-1348), sobrino de Alfonso X, un autor de muchísima mayor talla que el anterior. Los dos rasgos más salientes de su vida se hallan plenamente reflejados en sus obras: la devoción a la orden de los dominicos (para quienes fundara el monasterio de Peñafiel) y su obsesiva y consciente ambición. El deseo de conciliar ambas tendencias conflictivas fue tal vez su móvil literario dominante: sus relaciones con la orden de los dominicos afectaron el contenido intelectual de alguna de sus obras y condicionaron, en efecto, la elección de los *exempla* en el *Conde Lucanor*; su ambición, deseo de la fama y recelo hacia los demás se notan a menudo,

2. *Obras de San Pedro Pascual*, ed. Pedro Armengol de Valenzuela, 4 vols., Roma, 1905-08; Ramón Menéndez Pidal, «Sobre la bibliografía de San P. P.», *BH*, IV, 1902, págs. 297-304.

y se hallan explícitamente formulados en el prólogo general a sus obras:

Así como ha muy grant plazer el que faze alguna buena obra, sennaladamente si toma grant trabajo e la faz quando sabe que aquella su obra es muy loada et se pagan della mucho las gentes, bien así ha muy grant pesar et grant enojo quando alguno a sabiendas o aun por yerro faze o dize alguna cosa por que aquella obra non sea tan preciada o alabada como devía ser [...] Et recelando yo, don Johan, que por razón que non se podrá escusar, que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes, et por que yo he visto que en el trasladar acaeçe muchas vezes, lo uno por desentendimiento del scrivano, o por que las letras se mejen unas a otras, et que en trasladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención et toda la suma, et será traydo el que la fizo non aviendo y culpa; et por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están scriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos [...] Et ruego a todos los que leyeren qualquier de los libros que yo fiz, que, si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que bean este volumen que yo mesmo concerté [...]

Se han perdido seis obras de Juan Manuel. Entre ellas, el *Libro de la cavalleria*, a juzgar por los extractos que se incluyen en el *Libro de los estados*, constituía un tratado didáctico para los caballeros y la índole del *Libro de las cantigas* (o de *los cantares*) es obvia a partir del título mismo. Una pérdida probablemente más grave la constituye la de las *Reglas de trovar*, que deberían proporcionarnos (si fueron compuestas en castellano) el más antiguo tratado de poesía en la referida lengua. Las restantes obras que no conservamos son la *Crónica conplida*, el *Libro de los sabios* y el *Libro de los engennos*.

Con el *Conde Lucanor*, o *Libro de Patronio*, nos hallamos, con razón, ante la obra más famosa del autor. Consta en su parte principal de 51 *exempla* encuadrados en el marco consabido de un maestro que instruye a su discípulo (cf. anterior-

mente, pág. 178): plantea Lucanor a su tutor Patronio un determinado problema, y éste comienza narrando un cuento del que hace derivar la solución al caso para que Juan Manuel mismo, por su parte, resuma luego la moraleja en un pareado de ínfima calidad. Dos rasgos, aparte de los mencionados pareados, hacen de la obra un caso insólito entre las colecciones de *exempla*: una tendencia generalizadora surge, en primer término, de la leyenda que actúa de marco, tendencia que luego corrobora el propio comentario de Juan Manuel; el autor, en segundo lugar, no se limita exclusivamente a resumir cada una de las lecciones morales contenidas; aparece incluso como uno más de los personajes, introducido en tercera persona: «Et quando don Johan falló este exiemplo, tóvolo por bueno [...]». Esta aparición del autor dentro de la obra literaria no se halla confinada al *Conde Lucanor*, y la impresión de egocentrismo que nos ofrece corresponde a su afán de reputación literaria y a las frecuentes referencias y citas explícitas de sus propias obras.

Los *exempla* del *Conde Lucanor* provienen de varias fuentes. Muchos son de origen oriental; otros, en cambio, los toma de tradiciones históricas hispánicas, cristianas y árabes a la vez, de las cruzadas (Ricardo Corazón de León es el héroe en el tercero de sus *exempla*, por ejemplo); de Esopo, y finalmente de la tradición eclesiástica. Los dominicos utilizaron de modo especial y frecuente *exempla* en sus sermones y a ellos se debieron importantes colecciones de piezas de este carácter, que probablemente proporcionaran a Juan Manuel muchos de los cuentos que emplea.

Mientras que el Arcipreste de Hita desarrolla las posibilidades humorísticas de sus cuentos, ligándolos con hilo a veces bastante débil a la moraleja que intenta deducir como conclusión, el enfoque de Juan Manuel, por su parte, es absolutamente serio y su empleo de los *exempla* está sujeto a un rigor intelectual mucho más tenso. El *Conde Lucanor* finaliza con cuatro secciones reducidas, la mayoría de las cuales caen dentro de la corriente de la literatura gnómica, sirviéndose de

sententiae para expresar parecido contenido moral (prudencia mundana más bien que renuncia ascética) al que se halla expresado en los *exempla* del libro. Casi todas estas *sententiae* son de origen culto y en este libro Juan Manuel desatiende los refranes que juegan un papel considerable en otras obras suyas³.

En el *Libro del cavallero et del escudero* (1326) se sirve del método de la pregunta y la respuesta para proporcionarnos amplio contenido informativo como sucede en el *Lucidario* (cf. anteriormente, págs. 183-184) que emplea idéntico procedimiento dentro de un cuadro distinto. En esta obra un escudero que posteriormente va a una corte donde será armado caballero, vive por algún tiempo con un caballero anciano que se ha retirado del mundo y que instruye al escudero en los aspectos de la caballería e incluso en materias religiosas y filosofía natural. El *Llibre del orde de la cavayleria* de Ramón Llull constituye una fuente de importancia en este caso, juntamente con el *Lucidario*, las obras de Alfonso X y otros tratados enciclopédicos en latín. El *Libro infenido* constituye asimismo una obra didáctica, más personal que los anteriores sin embargo: va dirigido a Fernando, hijo del propio autor, y consta de nu-

3. A. H. Krappe, «Le Faucon de l'Infant dans *El Conde Lucanor*», *BH*, XXXV, 1933, págs. 294-7; Menéndez Pidal, «Nota sobre una fábula de Don Juan Manuel y de Juan Ruiz», *Poesía árabe*, págs. 150-57; Lida de Malkiel, «Tres notas sobre don J. M.», *RPh*, IV, 1950-51, págs. 155-94 (reimpreso en *Estudios*, págs. 92-133), y *La idea de la jama*, págs. 207-20; M. Ruffini, «Les sources de don J. M.», *LR*, VII, 1953, págs. 27-49; Ernesto Lunardi, *El CL di don J. M.*, Lugano, 1955; Diego Marín, «El elemento oriental en don Juan Manuel: síntesis y revaluación», *CL*, VII, 1955, págs. 1-24; Fernando de la Granja, «Origen árabe de un famoso cuento español», *Al-An*, XXIV, 1959, págs. 319-32; Kenneth R. Scholberg, «A Half-Friend and a Friend and a Half», *BHS*, XXXV, 1958, págs. 187-98; y «Sobre el estilo del *Conde Lucanor*», *KFLQ*, X, 1963, págs. 198-203; Alberto Varvaro, «La cornice del *CL*», *Studi di Letteratura Spagnola*, ed. Carmelo Samonà, Roma, 1964, págs. 187-95; Enrique de Rivas, «Huellas del simbolismo», *Figuras y estrellas*, págs. 73-89; Harlan Sturm, «The *CL*: the first *ejemplo*», *MLN*, LXXXIV, 1969, págs. 286-92; Ian Macpherson, «“Dios y el mundo” — the didacticism of *El CL*», *RPh*, XXIV, 1970-71, págs. 26-38; Germán Orduna, «Notas para una edición del *Libro del conde Lucanor et de Patronio*», *BRAE*, LI, 1971, págs. 493-511.

merosos consejos espirituales mezclados con gran cantidad de profanos. La fuente más ampliamente utilizada aquí parece ser el *Libro de los estados* que el mismo autor acabara a principios de los años 1330.

Con el *Libro de los estados* nos hallamos frente a una adaptación de la leyenda de Barlaam y Josaphat (cf. anteriormente, pág. 180) con dos cambios de importancia: los tres encuentros del original se reducen exclusivamente al hallazgo de un cadáver y su mensaje no es el ascético del modelo, sino otro mucho más familiar en la producción de este autor (cómo se puede vivir una buena y prudente vida en este mundo).

Entre sus restantes obras, la *Crónica abreviada* (a principios de los años 1320) compendia la alfonsina *Estoria de España*; el *Libro de la caza* trata (al igual que la mayoría de los tratados medievales españoles sobre el tema) de la cetrería, pasatiempo favorito del propio autor; el *Tratado de la Asunción* significa un intento de acercamiento a la devoción mariana de índole mucho más intelectual que el que encontramos en las composiciones líricas del *Libro de Buen Amor*; y finalmente el *Libro de las armas*, consagrado a las pretensiones sociales y de poder del propio autor, pone a nuestra disposición valiosa información biográfica. No debió de ser Juan Manuel un hombre de carácter apacible; fue, en cambio, un excepcional artífice literario, dejándonos reflejadas en su obra su vida y su personalidad en modo tal que la hacen de estudio apasionante⁴.

4. Para las ediciones, cf. la bibliografía; véase además *Crónica abreviada*, ed. R. L. y M. B. Grismer, Minneapolis, 1958; *Libro de la caza*, ed. J. M. Castro y Calvo, Barcelona, 1945; J. M. Castro y Calvo, *El arte de gobernar en las obras de don Juan Manuel*, Barcelona, 1945; Félix Huerta Tejadás, «Vocabulario de las obras de don Juan Manuel, 1282-1348», *BRAE*, XXXIV, 1954; XXXVI, 1956; Delia L. Isola, «Las instituciones en la obra de don Juan Manuel», *CHE*, XXI-XXII, 1954, págs. 70-145; Scholberg, «Modestia y orgullo: una nota sobre don Juan Manuel», *HBalt*, XLII, 1959, págs. 24-31, y «J.M., personaje y autocrítico», *HBalt*, XLIV, 1961, págs. 457-60; Luciana de Stefano, «La sociedad estamental en las obras de don Juan Manuel», *NRFH*, XVI, 1962, págs. 329-54; Daniel Devoto, «Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel», *BH*, LXVIII, 1966, págs. 187-215; J. A.

Escritor de relieve, careció en cambio de importancia como mecenas u organizador. Bajo este aspecto le supera, en efecto, el noble aragonés Juan Fernández de Heredia (h. 1310-1396), caballero hospitalario que ascendió incluso a Maestre de Rodas y que auspició la versión aragonesa de dos obras gnómicas ampliamente difundidas bajo los títulos de *Secreta secretorum* y *Libro de actoridades*, así como del *Rams de flores*, especie de antología de la *Summa collationum* del franciscano Juan de Gales del siglo XIII⁵.

Otras obras didácticas del siglo XIII se hallan dentro de la tradición de la prosa hagiográfica y algunas más derivan de los sacramentos, del de la confesión en concreto: el *Libro de la justicia de la vida espiritual* (cf. anteriormente, pág. 216) y el manual para confesores de Martín Pérez. Esta última obra, hoy perdida, se compuso en romance (iba destinada a sacerdotes con escaso dominio del latín y a un laicado culto); fue traducida al portugués en 1399, y gracias a ello ha sobrevivido⁶. El *Vergel de consolação*, del que ahora sabemos que se trata de una traducción de una obra italiana del fraile Iacopo da Benevento, se basa en el catecismo, ofreciendo un tratamiento amplio de vicios y virtudes con empleo de *exempla* que provienen de fuentes bíblicas y patrísticas⁷. En el *Libro de las consolaciones de la vida humana* de Pedro de Luna, antipapa conocido con el nombre de Benedicto XIII entre 1394 y 1423,

Maravall, «La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel», *Estudios de historia del pensamiento*, Madrid, 1967, págs. 451-72; Ramón Esquer Torres, «Dos rasgos estilísticos en don J.M.», *RFE*, XLVII, 1964, págs. 429-35; Giuseppe di Stefano, «Don Juan Manuel nel suo *Libro de caza*», *Studi di Lingua e Letteratura Spagnola*, ed. G. M. Bertini, Turín, 1965, págs. 379-90; Arias y Arias, *El concepto del destino*, págs. 193-202; Rico, *Pequeño mundo del hombre*, págs. 85-90; Ian Macpherson, «Amor and Don Juan Manuel», *HR*, XXXIX, 1971, págs. 167-82.

5. M. Serrano y Sanz, *Vida y escritos de D. Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén*, Zaragoza, 1913; José Vives, «J. F. de H., gran maestre de Rodas. Vida, obras, formas dialectales», *Analecta Sacra Tarraconensia*, III, 1927, págs. 121-92.

6. Mário Martins, *Estudos de literatura medieval*, Braga, 1956, págs. 81-92.

7. Amador de los Ríos, *Historia*, IV, 1863, págs. 331-9; Martins, *Estudos*, págs. 60-73.

se enfrentan de modo sistemático los consuelos del cristianismo con las miserias o peligros que presenta la vida en este mundo⁸.

Pedro de Luna, según hemos visto anteriormente (pág. 192, nota 5) compuso un sermón culto en lengua romance, lo que constituye una excepción. Las piezas populares de esta índole siempre se escribían, naturalmente, en lengua vulgar; las relaciones escritas de ellas que esta época nos ha legado vienen constituidas, empero, por resúmenes en latín. Conservamos, sin embargo, una homilía en lengua vulgar, la de *Qué significa el hábito de los frailes de Santiago*, debida a Pedro López de Baeza, que desempeñó un alto cargo en la orden de Santiago a principios del siglo XIV, aunque no es cierto, con todo, que se concibiera esta pieza para la difusión oral⁹. Los textos de sermones en romance se hacen más frecuentes a partir de finales del siglo XIV. El más famoso predicador de la época, san Vicente Ferrer, cae dentro de la literatura catalana; nos proporciona, con todo, un testimonio de importancia por lo que se refiere al influjo de los sermones en la técnica literaria (cf. más adelante, pág. 251); sus sermones contra los judíos se hallan, por otra parte, en relación estrecha con un cambio trascendental dentro de la sociedad española.

Hasta las invasiones de los almorávides, los cristianos, árabes y judíos coexistieron en una atmósfera de relativa tolerancia religiosa, aun cuando estados moros y cristianos se hallasen enzarzados en la guerra (la ausencia de la épica española de una mentalidad de cruzada, tal como la que encontramos en la *Chanson de Roland* es de sobra conocida a este respecto). Las comunidades hebreas, aun en períodos posteriores, se vieron en gran parte libres de ataques religiosos, a pesar de la discriminación económica y social que se daba y aparte del hecho de que unos conversos al cristianismo compusieron obras destinadas a persuadir a otros judíos a que siguiesen su ejemplo. Un caso muy significativo a este respecto viene cons-

8. El texto se encuentra en BAE, LI.

9. Ed. Derek W. Lomax, *Miscelánea de fuentes medievales*, I (en prensa).

tituido por Alfonso de Valladolid (1270-1349), autor del *Monstrador de justicia* y del *Libro de las tres gracias*. Al igual que en los restantes países de Europa, a los judíos hispánicos se les echó a menudo la culpa por la peste negra, pero se vieron por algún tiempo libres todavía de las matanzas colectivas, precario equilibrio de tolerancia que sólo se prolongó hasta 1391, fecha en que la desesperación popular (debida al colapso económico que abatió a Europa en los últimos veinte años del siglo XIV) fue orientada por los predicadores populares por el cauce de un odio contra los judíos que desembocó en las masacres. Las prósperas y brillantes comunidades hebreas de España no volvieron jamás a reponerse completamente de este desastre y muchos judíos se refugiaron en una conversión al cristianismo generalmente a desgana y frecuentemente superficial. Algunos de los conversos (el término incluye también a sus descendientes) continuaron practicando en secreto el judaísmo y a muchos más se les acusaba de hacerlo; las brillantes carreras que muchos conversos realizaron dentro de la Iglesia o del estado fueron vistas con amargo resentimiento por parte de los cristianos viejos. Durante el siglo XV y XVI sobrevivió una conciencia de los conversos como un grupo aislado y sospechoso, que debió su éxito a la superchería y la conspiración, adoptándose, en consecuencia, la actitud, natural por otra parte, de solidaridad y resentimiento por parte de este conjunto.

Todas estas circunstancias produjeron efectos de largo alcance en la vida española de la baja Edad Media: a ello se debe, sin duda, la implantación de la Inquisición, la postura anti-intelectualista de la nobleza con probabilidad y quizá también el pesimismo que se da en grado más intenso entre algunos escritores conversos que entre sus coetáneos cristianos viejos.

Hay algunas obras del siglo XV que, aunque compuestas en la forma general de los sermones, se concibieron, con todo, para la lectura en privado. Así sucede, por ejemplo, con el *Vencimiento del mundo*, que Alonso Núñez de Toledo remitió a finales de 1481 a Leonor de Ayala en vistas a su edificación.

Previene esta obra contra las tentaciones del mundo y recomienda el ascetismo, empleando los recursos que generalmente se utilizaban desde el púlpito. La historia en su conjunto es considerada en esta obra como ilustración de las verdades que el autor desea comunicar; así por ejemplo, a la caída de Adán puede suceder un comentario de índole moral sobre la batalla de Aljubarrota¹⁰.

Una obra de muchísimo mayor mérito literario que el *Vencimiento* y que ha avanzado mucho más allá de su original punto de partida del sermón, lo constituye el designado bajo los múltiples títulos de *Corbacho* (se creía erróneamente que derivaba del *Corbaccio* de Boccaccio, de tendencia misógina), de *Reprobación del amor mundano* y, finalmente, por el de *Arcipreste de Talavera*. El último título es el que nos presenta el manuscrito; se presta a confusión, con todo, ya que Alfonso Martínez de Toledo era arcipreste de Talavera. Dio término Alfonso Martínez al *Corbacho* en 1438, cuando tenía cuarenta años de edad y tras haber alcanzado ya gran éxito dentro de la Iglesia (era en efecto capellán del rey Juan II). En los pocos años inmediatamente posteriores compuso además otras obras ya históricas (*Atalaya de las corónicas*, 1443), o bien hagiográficas (*Vida de San Isidoro* y *Vida de San Ildefonso*, 1444; va completada la última con una traducción de un tratado del santo en torno a la virginidad perpetua de la Virgen María). Murió en 1468.

Constituye el *Corbacho* un tratado contra el pecado de la lujuria y, en mayor proporción que el *Vencimiento del mundo*, se sirve de los recursos técnicos del sermón popular para lograr su objetivo. Nos da la impresión, en efecto, de que nos encontramos ante un conjunto de sermones populares fundidos en una sola obra; el mismo autor, por su parte, lo denomina como «un compendio breve». Se halla dividida en cuatro partes que tratan de los deletéreos efectos de la lujuria en el alma

10. Raúl A. del Piero y Philip O. Gericke, «El *Vencimiento del mundo*, tratado ascético del siglo xv: edición», *Hispl*, 21, 1964, págs. 1-29; Del Piero, «El VM. Autor, fecha, estructura», *NRFH*, XV, 1961, págs. 377-92.

y en el cuerpo (el catecismo constituye una importante fuente estructural en este caso), los vicios de las mujeres, los cuatro humores en relación con la lujuria y tópicos variados entre los que se incluye la astrología. Se ha alegado frecuentemente que el principal objetivo de Alfonso Martínez en la presente obra es su invectiva contra las mujeres y que se emparenta con la tradición satírica antifeminista medieval, pero se olvida que, aunque denuncie a las mujeres lascivas, el ataque se halla formulado, por otra parte, con igual severidad contra los hombres lujuriosos. Tuvo en cuenta también el autor la tradición opuesta de la literatura amorosa idealizada para confrontar las pretensiones de los amantes cortesanos con la realidad vergonzosa.

El conjunto de fuentes y técnicas de que se hace uso en el *Corbacho* ofrece gran variedad. Se apoya fuertemente Martínez de Toledo en el libro III del tratado *De amore* de Andreas Capellanus, con el objetivo de desenmascarar el amor cortés que éste había exaltado a menos en apariencia. Por otro lado, la disputa alegórica entre Pobreza y Fortuna deriva de Boccaccio, y otras variadas fuentes le proporcionan *exempla* y *sententiae* san Agustín, el Arcipreste de Hita, el Pseudo-Catón, el Pseudo-Aristóteles y el autor catalán Francesch Eiximenis, a todos los cuales parece conocer Martínez de modo directo, así como otros muchos que probablemente leyó tan sólo en extractos en uno o más de los *florilegia*, tan importantes para el escritor y predicador medievales. Las *sententiae* de la obra incluyen refranes; estos compendios de filosofía popular habían ya hecho su aparición esporádica en otras obras en prosa y también en poemas desde el siglo XIII; no se encuentra, sin embargo, un decidido interés hacia ellos hasta el siglo XV, época en que se nos presentan unas cuantas colecciones de esta índole, entre las que se incluye la del marqués de Santillana¹¹.

11. Eleanor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, BRAE, anejo II, Madrid, 1959.

Los *exempla* de que hace uso Martínez de Toledo, al igual que cualquier hábil predicador de la *divisio extra*, constituyen un conjunto muy variado a la vez por lo que se refiere a sus fuentes y contenido. Algunos hay que se nos presentan muy reducidos; otros, en cambio, ofrecen un desarrollo más amplio y, de vez en cuando, un cuento adquiere firme estructura y extraordinaria potencia dramática, como sucede en el *exemplum* del ermitaño corrompido (págs. 188-192). Más digno de atención aún es el procedimiento bastante común en los sermones de la época, en España lo mismo que en los restantes países (puede verse en las piezas que nos han quedado de san Vicente Ferrer): la presentación del lenguaje popular en todo su realismo. No se trata de reproducir tan sólo algunos rasgos fonéticos propios de esta clase de habla, como sucede en el caso del estilizado lenguaje de los pastores en el drama temprano (sayagués); la intención del escritor más bien parece consistir en producirnos la impresión de que estamos presenciando un auténtico diálogo de gente del pueblo. Era éste naturalmente un recurso de incalculable valor para atraer la atención del auditorio hacia el sermón y Martínez de Toledo, como otros clérigos, debió de recurrir a él con frecuencia. En el *Corbacho* esta técnica se halla transplantada a la literatura propiamente dicha con definitivo éxito:

¡Yuy! ¡Dexadme! ¡Non quiero! ¡Yuy! ¡Qué porfiado! ¡En buena fe yo me vaya! ¡Por Dios, pues, yo dé bozes! ¡Estad en ora buena! ¡Dexadme agora estar! ¡Estad un poco quedo! ¡Ya, por Dios, non seades enojo! ¡Ay, paso, señor, que sodes descortés! ¡Aved ora vergüenza! ¿Estáys en vuestro seso? ¡Avad ora; que vos miran! ¿Non vedes que vos veen? ¡Y estad, para synsabor! ¡En buena fee que me ensañe! ¡Pues, en verdad, non me rrío yo! ¡Estad en ora mala! Pues, ¿querés que vos lo diga? ¡En buena fe yo vos muerda las manos! [...]

Se trata, además, del mismo procedimiento que heredará *La Celestina* del *Corbacho*. Tan impresionantes como estas representaciones del lenguaje popular son sus pasajes plenamente satíricos: el amante pavoneándose por toda una ciudad, por ejemplo; la mujer con adornos que le habían prestado, y varios otros. En ambos procedimientos no nos hallamos frente a un mero trasunto de lo que el autor ha visto u oído, sino frente a una auténtica elaboración artística en la que producen un efecto máximo la selección y el énfasis. Menos impresionante, sin embargo, es el dominio que Martínez de Toledo ejerce sobre la estructura de su obra considerada en su conjunto.

El mismo autor, cosa notable, da muestras rara vez de amargura contra quienes ataca; tan sólo las alcahuetas y los homosexuales se hallan diseñados en la obra con tintas de auténtico odio; en los restantes casos las acusaciones van acompañadas del humor¹².

La amargura misógina que se echa en falta en el *Corbacho* se da con frecuencia abundante en la *Repetición de amores* (h. 1497) de Luis de Lucena. El ataque poético más notorio contra las mujeres se debe, con todo, a Pere Torrellas, que aparece, con este motivo, en el libro de aventuras sentimentales de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella* (cf. más adelante,

12. Arnauld Steiger, «Contribución al estudio del vocabulario del *Corbacho*», *BRAE*, IX-X, 1922-1923; A. F. G. Bell, «The Archpriest of Talavera», *BSS*, V, 1928, págs. 60-7; Anna Krause, «Further Remarks on the AP of T.», *BSS*, VI, 1929, págs. 57-60; D. P. Rotunda, «The *Corbacho* Version of the Husband-locked-out Story», *RR*, XXVI, 1935, págs. 121-7; R. A. del Piero, «El Arcipreste de Talavera y Juan de Ausim», *BH*, LXII, 1960, págs. 125-35; Erich von Richthofen, «El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de la *Celestina*», *Homenaje Moñino*, II, págs. 115-20. Sobre las otras obras de Martínez, cf. José Madoz, *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del Arcipreste de Talavera*, Biblioteca de Antiguos Autores Cristianos Españoles, II, Madrid, 1943, y *Vidas de San Ildefonso y de San Isidoro*, ed. Madoz, CC, Madrid, 1952; R. A. del Piero, «La *Corónica de Mubamad* del AP de T.», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 21-50, y «La tradición textual de la *Atalaya* de las *Corónicas* del AP de T.», *PMLA*, LXXXI, 1966, págs. 12-22; Madeleine Pardo, «Remarques sur l'*Atalaya*, de l'archiprêtre de T.», *R*, LXXXVIII, 1967, págs. 350-98; Derek W. Lomax, «Datos biográficos sobre el AP de T.», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* (en prensa).

pág. 300). La defensa en este sentido la encontramos al final de la *Cárcel de amor*, libro de aventuras de Diego de San Pedro (cf. más adelante, págs. 297-299), en la *Defensa de virtuosas mugeres* de Diego de Valera (1412-¿1488?) y en el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (1446) de Álvaro de Luna, condestable de Castilla (¿1390?-1453). Ambos partidos en esta contienda en torno a las mujeres se integran en una tradición europea y se extienden además de los tratados a otros géneros diferentes¹³.

Otra obra, de gran interés, no se puede clasificar fácilmente dentro de esta controversia. Nos referimos al *Tractado cómo al ome es nescesario amar*, de Alfonso de Madrigal, mejor conocido como El Tostado (¿1400?-1455). Constituye este personaje —que llegó a ser obispo de Ávila— un escritor en latín excepcionalmente prolífico y autor, además, de un número considerable de obras castellanas: un *Confesional*, un *Tratado sobre la Misa*, serie de comentarios sobre textos religiosos, y las *Catorce cuestiones*, de índole filosófica. El *Tractado cómo al ome* versa en primer término acerca de lo inevitable del amor sexual y, por último, de sus efectos: turbación intelectual, enfermedad, la muerte misma (cf. anteriormente, pág. 43, n. 21). Abundan las referencias a las obras autorizadas y se

13. Jacob Ornstein, «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *RFH*, III, 1941, págs. 219-32; Whitbourn, *The Arcipreste de Talavera*, cap. I. *Repeticion de amores*, ed. Jacob Ornstein, UNCSRL, 23, Chapel Hill, 1954; Barbara Matulka, «An Anti-Feminist Treatise of Fifteenth-Century Spain: Lucena's *Repeticion de amores*», *RR*, XXII, 1931, págs. 99-116; Margherita Morreale, «La RA di L. de L.: alcuni aspetti della prosa spagnola del Quattrocento», *QIA*, III, 1956, págs. 177-81. Para Torrellas, cf. Matulka, *The novels of Juan de Flores. Defensa de las virtuosas mujeres* se encuentra en BAE, CXVI; César Real de la Riva, «Un mentor del siglo xv; Diego de Valera y sus epístolas», *RLit*, XX, 1961, págs. 271-305; el tratado de Luna se halla editado por Marcelino Menéndez y Pelayo, SBE, XXVIII, Madrid, 1891; César Silió, *Don Álvaro de Luna*, Austral, Madrid, 1940. Teresa de Cartagena, una monja conversa, afirma en su *Admiración operum Dey* que las mujeres están autorizadas a escribir sobre religión (*Arboleda de los enfermos. Admiración...*, ed. J. L. Hutton, BRAE, anejo XVI, Madrid, 1967); cf. Francisco Cantera Burgos, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos*, Madrid, 1952, págs. 536-58.

recurre a *exempla* tomados de la Biblia y de la mitología clásica. Los efectos del amor se hallan mejor ajustados a los *exempla* que les sirven de ilustración que su inevitabilidad; quizá por ello se da una acusada ambigüedad de tono en el conjunto de la obra. A la mayoría de los *exempla* y a algunas de las *sententiae* se los dota de un enfoque antiamoroso o antifeminista incluso; El Tostado, sin embargo, confiesa que no se arrepiente de haberse enamorado, aunque el amor no le hubiese resultado propicio; este conflicto, con todo, permanece sin resolver¹⁴.

Otro tipo de obras didácticas que floreció en el siglo XIII, pero que parece haber desaparecido en el XIV (de no atender al desarrollo conscientemente literario que del mismo nos ofrece Juan Manuel [cf. anteriormente, págs. 241-243]) lo constituyen las colecciones de *exempla*. Vuelven a hacer su aparición en el siglo XV, pero dentro ya de una tradición diferente. Las más tempranas colecciones (cf. anteriormente, págs. 175-180) constituían traducciones de obras orientales, o utilizaron en gran manera material de este origen, mientras que dos al menos de las colecciones del siglo XV se originan en fuentes latinas (aunque naturalmente buen número de sus *exempla* tienen una remota fuente oriental). En tales obras el tradicional recurso de la leyenda-marco ha sido ya casi abandonado.

El raramente denominado *Libro de los gatos* contiene *exempla* de animales de variada procedencia (Esopo, la épica de animales de Reynardo el Zorro, bestiarios y cuentos orientales). Se trata de una versión de las *Fabulae* o *Narrationes* del escritor anglo-latino Odón de Cheriton del siglo XIII. Las moralejas en su mayoría parecen con todo ser obra del escritor español. Se da en ella una fuerte sátira social dirigida contra los ricos y poderosos de la Iglesia y del estado, llevada a efecto en estilo claro y directo. Los «gatos» del título pueden muy bien referirse a los embusteros e hipócritas y el término puede ser de origen árabe; no puede, en efecto, tratarse de los gatos en sentido literal; se ha tratado de leer el título como *Libro*

14. Las *Catorce cuestiones* del Tostado se encuentran en la BAE, LXV.

de los cuentos, intento, por otra parte, que ha sido desautorizado¹⁵.

Otra obra anglo-latina del siglo XIII la constituye el *Speculum laicorum*, que fue traducida al castellano bajo el título de *Espéculo de los legos*, cuyo título refleja ya el objetivo primordial de tales tratados: la instrucción del laicado. Se trata de una obra mucho más amplia que la anterior y contiene buena cantidad de información enciclopédica, así como abundantes *exempla*¹⁶.

El *Espéculo* y, de modo mucho más completo y riguroso, el *Libro de los exenplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez de Vercial, utilizan un procedimiento estructural casi tan divulgado en la Edad Media como el recurso de la leyenda-marco: la disposición alfabética. Servía ésta a menudo para los elencos de *sententiae*; una antología de *exempla* distribuidos de acuerdo con las palabras claves de sus moralejas podía ser de especial interés para un predicador apurado. Se dieron en efecto en latín varios ejemplares de esta índole —el *Alphabetum narrationum*, por ejemplo, del dominico Arnaldo de Lieja, en el siglo XIV— y contamos asimismo con versiones en las lenguas romances. Sánchez de Vercial (m. ¿1434?), canónigo de la catedral de León, compuso además una obra de devociones, el *Sacramental*, que fue ampliamente leída hasta mediados del siglo XVI. Sus *Exenplos* constituyen la colección de *exempla* en castellano de más amplias proporciones, con cerca de 550 cuentos (un solo encabezamiento contiene a veces más de un cuento)¹⁷.

Otras colecciones de *exempla* del siglo XV son de tipos

15. James F. Burke, «More on the Title *El libro de los gatos*», *RoN*, IX, 1967-68, págs. 148-51, resume la controversia.

16. *El espéculo de los legos*, ed. J. M. Mohedano Hernández, Madrid, 1951; consúltese, no obstante, la recensión de P. E. Russell, *MLR*, XLIX, 1954, pág. 94.

17. A. H. Krappe, «Les sources du *Libro de exenplos*», *BH*, XXXIV, 1937, págs. 5-54, y «Shepherd and King in *LE*», *HR*, XIV, 1964, págs. 59-64. Cf. además H. G. Pfander, «The Mediaeval Friars and some Alphabetical Reference-Books for Sermons», *MAe*, III, 1934, págs. 19-29.

que hemos visto anteriormente: las dos versiones del *Libro de Sindibad* (cf. anteriormente, pág. 179) y el *Ysopete ystoriado*, una de las muchas versiones de Esopo que circularon durante la Edad Media (cf. anteriormente, pág. 194). Esta última, sin embargo, encierra buena cantidad de distinto material que proviene de la *Disciplina clericalis*, los cuentos en latín de Poggio Bracciolini y otras fuentes diversas¹⁸.

Nos ha legado el siglo xv muchas otras obras didácticas en latín y en romance. Unas nos ofrecen una pauta espiritual; las hay que nos enseñan a vivir con prudencia en este mundo; en un último grupo, por fin, unas pocas combinan ambos elementos. Ejemplares característicos los encontramos en el *Doctrinal de caballeros*, la *Glosa a San Juan Crisóstomo*, el *Memorial de virtudes* y en el *Defensorium unitatis christianae* de Alfonso de Cartagena (1384-1456), obispo converso de Burgos; el *Carro de dos vidas* de García Gómez, que establece una comparación entre la vida activa y la contemplativa; la *Breve e muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo christiano* y la *Glosa sobre el Ave Maria* de fray Hernando de Talavera (1428-1507), primer arzobispo de la recién conquistada Granada; el *Breviloquio de virtudes*, el *Espejo de verdadera nobleza* y el *Tratado de providencia contra fortuna* de Diego de Valera (cf. anteriormente, pág. 253); las obras de dos frailes agustinos de la primera mitad del siglo, Juan de Alarcón (*Libro del regimiento de los señores*) y Lope Fernández de Minaya (*Espejo del alma* y el *Libro de las tribulaciones*); y el *Compendio de la fortuna* y el *Jardín de nobles doncellas* (no se trata de una obra cortesana, sino de un tratado referente a cómo las mujeres cristianas deben comportarse) de su camarada agustino Martín Alfonso de Córdoba (finales del siglo xiv [¿1476?])¹⁹. Un equivalente islámico de tales tratados lo en-

18. *Fábulas de Esopo* (facsimil), ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1929; John E. Keller y J. H. Johnson, «Motif-Index Classification of Fables and Tales of Ysopete ystoriado», *Southern Folklore Quarterly*, XVIII, 1954, páginas 85-117; Spurgeon W. Baldwin, «The Role of the Moral in *La vida del Ysopet con sus fábulas historiadass*», *HBalt*, XLVII, 1964, págs. 762-5.

19. La mayoría de estas obras se incluyen en BAE, CXVI y CLXXI.

contramos en el aljamiado (cf. anteriormente; pág. 215) *Kitab segobiano* (1462) de Ice de Gebir. Quedan por mencionar tres obras que necesitan comentario más amplio.

A finales de la década de los treinta, Alfonso de la Torre compuso su *Visión deleitable*, una especie de compendio del saber enciclopédico medieval dentro de un encuadramiento alegórico. Se enfrenta la *Visión* con las siete artes liberales y luego con los estudios más elevados de la filosofía natural, ética y teología. Se apoya este autor en san Isidoro de Sevilla para su contenido enciclopédico y en Marciano Capella (siglo IV) y Alain de Lille (siglo XII) para la alegoría; utiliza además los científicos árabes y la *Guía de los perplejos* de Maimónides (cf. anteriormente, pág. 23). Ninguna fuente empleada es con todo posterior al siglo XII, y Alfonso de la Torre utilizó su enorme capacidad de lectura, su gran energía intelectual y su considerable fuerza estilística en la confección de una enciclopedia del conocimiento a la que hipotecaban dos siglos y medio de retraso cultural. La *Visión*, además, fue copiada, impresa y traducida bien entrado ya el Siglo de Oro. No solamente constituye esta obra un ejemplo supremo del retraso cultural de España (cf. anteriormente, págs. 102-108), sino que incluso nos demuestra que tal retraso era perfectamente aceptable en la Italia del Renacimiento²⁰.

Una obra más reducida, y con un enfoque marcadamente eclesiástico, concebida empero enciclopédicamente al igual que la anterior, es el *Inventionario* de Alfonso de Toledo. La primera versión de este libro, con frecuencia atribuido erróneamente al autor del *Corbacho*, se compuso hacia 1460, y la definitiva fue compilada en 1474. Las fuentes primordiales las constituyen la Biblia, las Decretales y Pedro Coméstor; el autor centra su interés principalmente en los orígenes de las institu-

20. J. P. Wickersham Crawford, «The Seven Liberal Arts in the *Visión delectable* of Alfonso de la Torre», RR, IV, 1913, págs. 58-75, y «The VD of A. de la T. and Maimonides's *Guide of the Perplexed*», PMLA, XXVIII, 1913, págs. 188-212; Curtius, *European Literature*, págs. 542-3; Rico, *El pequeño mundo del hombre*, págs. 101-7.

ciones con que se enfrenta y para ilustrarlos hace uso de un extraordinario material anecdótico ²¹.

Tenemos, por último, el *Libro de vita beata* de Juan de Lucena, que constituye un diálogo imaginario entre Alfonso de Cartagena, Juan de Mena y el marqués de Santillana en torno al tema de cómo alcanzar la felicidad verdadera. El propio autor, Juan de Lucena, toma parte al final de la conversación y, en una visión crítica y satírica de la sociedad, incluye la presente obra una apología de los conversos. La identificación de Lucena ha sido objeto de dudas; parece sumamente probable, sin embargo, que se trate de un converso erudito, que prestó servicios en calidad de diplomático en Italia y que fue impresor a su retorno a España, volviendo a huir a Roma hacia 1481 para verse libre de la Inquisición. El autor de una *Epístola exhortatoria a las letras* (en alabanza de la reina Isabel la Católica) y del *Tractado de los gualardones* (en torno a la caballería y a la heráldica) representa una de las más interesantes figuras de las últimas etapas de la Edad Media en España ²².

En los umbrales mismos de la literatura didáctica se quedan los tratados de caza, especialmente los de cetrería. El *Libro de la montería*, atribuido a veces a Alfonso X, debe ser fechado probablemente en el reinado de Alfonso XI. Sus fuentes incluyen el *Tratado de las enfermedades de las aves de caza* (probablemente del siglo XIII) que —al igual que la mayoría de las obras medievales de cetrería— posee una base árabe; así como versiones españolas (muy posiblemente del siglo XIII asimismo) del *Dancus rex* y del *Guillelmus falconarius*. Ensayaron también el tema Juan Manuel (cf. anteriormente, pági-

21. Raúl A. del Piero, «Sobre el autor y fecha del *Inventionario*», *HR*, XXX, 1962, págs. 12-20.

22. Margherita Morreale, «El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad», *NRFH*, IX, 1955, págs. 1-21; Rafael Lapesa, «Sobre J. de Lucena: escritos suyos mal conocidos o inéditos», *De la Edad Media*, págs. 123-44; Ángel Alcalá, «J. del L. y el pre-erasmismo español», *RHM*, XXXIV, 1968, págs. 108-31. Las sátiras mordaces del *Libro de vita beata* entroncan con las *Coplas satíricas* del mismo período, pero carecen de su frecuente procacidad (cf. más adelante, págs. 349-350).

nas 244-245) y Pero López de Ayala. Compuso éste su *Libro de la caza de las aves* probablemente mientras se encontraba prisionero en Portugal (cf. anteriormente, pág. 218) e incorpora a su obra una traducción del *Livro de falcoaria* de Pero Menino; la mitad de la obra de Ayala se debe, con todo, a su propia aportación personal. Este libro, a su vez, se incluyó en un compendio de Juan de Sahagún, halconero del rey Juan II²³.

El más interesante grupo de obras misceláneas en prosa durante el siglo xv viene constituido, sin duda, por las que tratan del lenguaje. Lo que comienza siendo un comentario sobre la *Divina commedia* de Dante se convirtió en un juego sorprendentemente complejo de conceptos lingüísticos²⁴, y ya en la última década del siglo se publicaron dos obras de consulta de excepcional importancia: el *Universal vocabulario en latín y romance* de Alfonso de Palencia (impreso en 1490) y

23. James E. Harting, *Bibliotheca Accipitraria, A catalogue of books ancient and modern relating to falconry*, Londres, 1891, págs. 111-35; Marcelle Thiébaux, «The Mediaeval Chase», *Sp*, XLII, 1967, págs. 260-74; Duque de Almazán, *Historia de la montería en España*, Madrid, 1934. *Libro de la montería*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, 2 vols., Madrid, 1877; Hakan Tjerne'd, «Una fuente desconocida del LM del Rey Alfonso el Sabio», *SN*, XXII, 1949-50, págs. 171-93; Matilde López Serrano, *Libro de la montería del rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid, 1969. *Tratado de las enfermedades de las aves de caza*, ed. Bertil Maler, Estocolmo, 1957. *Traducción española de Dancus Rex y Guillelmus Falconarius*, ed. Gunnar Tilander, *Cynegetica*, XIV, Karlshamm, 1966. Ayala, *Libro de la caza de las aves*, ed. J. Gutiérrez de la Vega, en *Libros de cetrería de el Príncipe y el Canciller*, Madrid, 1879; ed. José Fradejas Lebrero, *Odres Nuevos*, Valencia, 1959; Guiseppe di Stefano, «Il Libro de la caza di Pero López de Ayala e il Livro de falcoaria di Pero Merino», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1962, págs. 7-32, y «Una nota su moralismo e didattica nel LC di P. L. de A.», *AION, Sez. Rom.*, VII, 1965, págs. 229-35. La obra de Juan de Sahagún es parodiada en un *Libro de cetrería* por un autor del siglo xv llamado Evangelista, autor igualmente de una profecía paródica; ed. A. Paz y Melia, *ZRP*, I, 1877, págs. 222-46.

24. Edwin J. Webber, «A Spanish Linguistic Treatise of the Fifteenth Century», *RPh*, XVI, 1962-63, págs. 32-40. Sobre la ciencia y la medicina en este período, consúltese Guy Beaujouan, *La Science en Espagne au XIV^e et XV^e siècles*, París, 1967; J. D. Latham, «Isaac Israeli's *Kitāb al-hummayāt* and the Latin and Castilian Texts», *JSS*, XIV, 1969, págs. 80-95 (esta obra, traducida del árabe bajo el título de *Tratado de las fiebres*, nos muestra que la traducción del árabe continuaba en el siglo xv).

la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija (en 1492).

La difusión del papel había resuelto la mitad del problema por lo que a la publicación de libros baratos se refiere (cf. anteriormente, pág. 239); la otra mitad se solucionó cuando entre 1440 y 1450 Johann Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles (de modo que las mismas letras podían utilizarse nuevamente para diferentes impresiones), y la tinta y prensa adecuadas para este trabajo. No se percibieron de inmediato las plenas consecuencias del invento de Gutenberg; las posibilidades comerciales eran, con todo, demasiado grandes como para que se dejasen pasar por alto y la imprenta se divulgó rápidamente a través de Europa; a comienzos de los años 1470 se había establecido ya en España. Los primeros impresores (entre los que privaban los alemanes así en España como en cualquier otro país por algunas décadas) fueron asimismo los editores y libreros, y frecuentemente también se encargaban del aspecto erudito de la edición. Su influencia desde el punto de vista cultural fue considerable por lo tanto. Se imprimieron en primer término aquellos libros que gozaban de popularidad a través de los manuscritos, pero muy pronto se compusieron obras para su inmediata impresión²⁵.

La influencia humanística italiana domina en Nebrija, que no constituye una figura tan aislada como él mismo quería creer. Los humanistas italianos desplegaban gran actividad por este tiempo en España y, ya a mediados del siglo, la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo de Aragón atrajo a las principales figuras que encabezaban el movimiento en Italia; su influencia, con todo, apenas pudo alcanzar a Castilla²⁶. Reinaba allí Juan II, protector de los hombres de letras, aunque su ejemplo parece que tuvo muy poca resonancia, y cuando

25. E. P. Goldschmidt, *Medieval Texts and their First Appearance in Print*, Londres y Oxford, 1943; F. J. Norton, *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, 1966.

26. Andrés Soria, *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, 1956.

finalizó su largo reinado en 1454, veinte años de lucha, corrupción y frivolidad bajo el bienintencionado pero incapaz monarca Enrique IV, hicieron aún menos prometedora la perspectiva intelectual. Bajo los Reyes Católicos, sin embargo, una incipiente tradición de influjo italiano y de entusiasmo educacional compensaron, en cierto modo, el empobrecimiento que España misma se había infligido mediante la expulsión de los judíos y la persecución de los conversos.

En las décadas, pues, que cierran el siglo xv existía poderoso apoyo para la cultura humanística, aunque parece que la mayoría de los hombres la miraban todavía con profundo recelo. En la mayor parte del siglo, sin embargo, se hace casi universal la sospecha contra toda clase de saber que no fuese el estrictamente teológico. Se hallaba ampliamente divulgada la creencia de que la afición hacia los libros encerraba implicaciones de magia, que era incompatible con la nobleza y el orgullo militar, y que era característica de los conversos. Es muy posible que la erudición y la complejidad intencionadas que hallamos en el *Laberinto de Fortuna* (cf. más adelante, páginas 330-333) y en alguna de las obras de Villena se deba en último término a una reacción a la defensiva por parte de una minoría aislada²⁷.

El más destacado ejemplo quizá del autor que desafió las presiones antiintelectuales de su tiempo lo tenemos en Enrique de Villena (1384-1434). Descendiente a la vez de las familias reales de Castilla y de Aragón, estuvo dotado Villena de una ambición incontenible (en vistas a su propio interés, parece haber consentido en las relaciones de su propia esposa con Enrique III); pero su vida política, a pesar de todo, terminó

27. Nicholas G. Round, «Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-Century Castile», *MLR*, LVII, 1962, págs. 204-15, y «Five Magicians, or the Uses of Literacy», *MLR*, LXIV, 1969, págs. 793-805; P. E. Russell, «Arms versus Letters: towards a definition of Spanish fifteenth-century humanism», *Aspects of the Renaissance: a symposium*, ed. A. R. Lewis, Austin y Londres, 1967, págs. 47-58. Para un enfoque diferente acerca de la situación cultural, véase Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, págs. 9-11, y *La idea de la fama*, págs. 231-2.

en el fracaso. Esta ambición hay que extenderla también al aspecto intelectual que el autor nos presenta. Estaba orgulloso de su dominio de las lenguas y de la extensa gama de sus intereses intelectuales, y, desde luego, fueron estrechas las relaciones que mantuvo con la cultura catalana: una de sus primeras obras, los *Doze trabajos de Hércules*, la compuso originariamente en esta lengua, traduciéndola al castellano más tarde. Contaba con amistades árabes y judías, y en sus obras cita muchos autores de ambas partes. Estas referencias a autoridades son profusas aún para una época en que esta práctica se encontraba generalmente aceptada; es sumamente probable, pues, que muchas de las obras a que Villena alude le fueran conocidas tan sólo mediante los extractos de los *compendia* o de segunda mano. Su estilo se halla bajo el fuerte influjo del latín, en la sintaxis y el vocabulario.

Los *Doze trabajos de Hércules* (escritos antes de 1417) obedecen a un plan ambicioso y complejo; se trata, en efecto, de una adaptación de la cuádruple exégesis que se aplicaba a los textos bíblicos. Narra Villena la leyenda de cada empresa del héroe y termina con una interpretación alegórica, la explicación objetiva desde el punto de vista histórico de la leyenda y su aplicación a uno de doce grupos subdivididos; proporciona de este modo una visión de conjunto efectiva de la sociedad española de comienzos del siglo xv. La estructura de la obra es sólida y clara, y no hay síntoma en ella de reducción alguna como pretende el autor. El comienzo de la primera de estas narraciones nos ofrece una impresión del estilo de Villena:

Afirmase que fue un gigante a quien llaman Uxio el qual se enamoró de Juno deesa del aire, fija de Saturno e madrastra de Hércules. Aqueste gigante aviendo logar e vagar quiso con la dicha Juno carnalmente juntarse, mas non consintió ella nin por voluntad se inclinó al loco deseo de Uxio. Non enbargante que se viesse en poder de tal gigante en logar apartado guardó con todo eso su onestad, defendiéndose non por fuerça corporal mas por ingenio e presto consejo de mu-

ger entendida, formando en el aire imagen fantástica de muger en la niebla espesa que era entre Uxío e ella a figura de sí muy aína e casi sin tiempo por arte divinal.

Otra obra temprana de este autor la constituye su *Arte de trovar* que nos ha sido transmitida en forma fragmentaria. Se halla dedicada a Santillana y se conjugan en ella las observaciones sobre la poesía con gran cantidad de material lingüístico. La parte dedicada a la poesía posee un enfoque fuertemente provenzal y catalán.

Entre las obras de Villena figuran además el *Tratado de la lepra* (h. 1417), el *Tratado de la consolación* (1423), el *Arte cisorio* (1423) y un comentario sobre un verso del salmo 8 (1424). La mayor parte del *Tratado del alojamiento* fue compuesto en 1422, completándose dos o tres años más tarde. Constituye éste la única obra conservada en donde Villena da rienda suelta a su interés por la magia, ya que trata del mal de ojo y los diferentes remedios del mismo. El *Libro de astrología* quizá sufriese mutilaciones a manos del copista y no es fácil por consiguiente enjuiciar esta obra. Cuatro libros más completan el panorama de la producción de Villena en la medida en que nos es conocido: la *Epístola a Suero de Quiñones*, el *Libro de la guerra* (una versión bastante fiel del *De re militari*, de Vegetio), y las versiones en prosa de la *Eneida* y de la *Divina commedia*; las traducciones de Virgilio y de Dante figuran con toda probabilidad entre las últimas obras de Villena (1427-1428).

El interés del que dio prueba este autor hacia la magia lo hizo objeto de grave sospecha durante su vida; cuando murió, el obispo Lope de Barrientos mandó quemar unos cincuenta libros de su biblioteca, supuestamente bajo las órdenes de Juan II. Persistió su reputación de mago y hay cuentos tradicionales populares en torno a temas de brujería que se hallan relacionados con su nombre²⁸.

28. *Arte de trovar*, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1923; *Lepra, Consolación y Alojamiento*, ed. J. Soler [R. Foulché-Delbos], «Tres tratados»,

3. TRADUCCIONES

El público español tuvo a su alcance durante los siglos XIV y XV un creciente número de traducciones. Esta categoría, desde luego, constituye una distinción meramente artificial dentro del contexto medieval, en el que muchos de los libros consisten en resúmenes, ampliaciones o adaptaciones de obras extranjeras, o incorporan traducciones parciales a su propia estructura. Los escritores medievales consideraron todos los demás libros (en lenguaje propio o extranjero) como una especie de materia prima, del mismo modo que lo eran sus propias vidas o el mundo que les rodeaba, y, si fuéramos a confeccionar una lista de los libros que contienen algún pasaje traducido, nos veríamos obligados a incluir en ella a la mayoría de las obras principales no sólo de la literatura medieval hispánica, sino de cualquier otra en romance del mismo período. Algunas hay, sin embargo, que se presentan como traducciones e intentan dar exacta cuenta del original (el éxito obtenido a este respecto varía considerablemente de unas a otras): los productos de la escuela de Toledo, por ejemplo, las traducciones alfonsíes y las biblias en romance. Se prolongan ahora las traducciones del árabe, a las que se suman además las del latín clásico (Virgilio, Tito Livio, Cicerón, Séneca, Ovidio, Salustio), del griego (Platón y Plutarco a través, claro está, del latín; Tucídides quizá directamente), del francés (Brunetto

RH, XLI, 1917, págs. 110-214; *Arte cisoria*, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, 1967; *Guerra*, ed. Lucas de Torre, RH, XXXVIII, 1916, págs. 497-531; *Astrología*, ed. Francisco Vera, *Erudición Ibero Ultramarina*, I, 1930, págs. 18-67. Emilio Cotarelo y Mori, «Una obra desconocida de don Enrique de Villena», RH, II, 1895, págs. 97-101; Mario Schiff, «La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*», *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, I, Madrid, 1899, págs. 269-307; J. M. Millás Vallicrosa, «El Libro de astrología, de don E. de V.», RFE, XXVII, 1943, págs. 1-29; Doris K. Arjona, «E. de V. and the *Arte cisoria*», *HBalt*, XLIII, 1960, págs. 209-13; Leonie F. Sachs, «E. de V.: portrait of the magician as outsider», *SP*, LXIV, 1967, págs. 109-31. Me apoyo también en un trabajo todavía inédito de Colbert Nepaulsingh.

Latini), de las obras romances y latinas de Dante, Petrarca y Boccaccio, y (a través del portugués como intermediario) del inglés —la *Confessio amantis* de Gower—. Los traductores incluyen a Villena, Diego de Valera, López de Ayala, Alfonso de Cartagena, Pero Díaz de Toledo, Fernán Pérez de Guzmán y Alfonso de Palencia. Entre los mecenas de esta labor se destacan Juan Fernández de Heredia y el marqués de Santillana; fue para la biblioteca de Santillana, en efecto, el *Fedón* que tradujo Pero Díaz de Toledo, primera versión castellana de una obra de Platón.

4. LAS CRÓNICAS

A propósito de la *Visión deleitable* (pág. 257) hemos tenido ocasión de constatar el extraordinario poder conservador de algunas obras didácticas españolas y su rápida aceptación en la Europa del Renacimiento. Idéntico fenómeno lo descubrimos cuando nos volvemos hacia las crónicas de los siglos XIV y XV. La *Estoria de España* alfonsí fue, por ejemplo, copiada, abreviada y fundida con una traducción del Toledano (cf. anteriormente, pág. 152) y pervivió a través de numerosas crónicas hasta finales del siglo XV. Cuando a mediados del siglo XVI se produjo una fuerte demanda del público de una obra histórica de amplias proporciones, Florián de Ocampo salió al paso con su edición de 1541 de la que generalmente se conoce con el nombre de *Tercera crónica general*, un texto que puede datar —es necesario proceder con extrema cautela en este punto— de 150 años antes y que en sus rasgos generales deriva del siglo XIII. Y aún hay más, si pensamos que la edición de Ocampo se imprimió nuevamente en una fecha tan tardía como 1604. Sería, sin embargo, inútil intentar trazar el desarrollo de la historiografía neoalfonsina durante los siglos XIV y XV por las razones ya expuestas anteriormente (cf. pág. 155).

Durante el siglo XIV aparecen una serie de crónicas de los reinados individuales, empezando donde se termina la *Estoria*

de España. Este nuevo tratamiento de un corto y claramente definido sector de la historia hizo más fácil sacar conclusiones y deducir consecuencias morales, abriéndose de este modo paso a la «semblanza» de tendencia moralizante en el siglo xv (cf. más adelante, págs. 271-272); gracias a ello pudo también Ayala encubrir su propaganda en pro de la casa de Trastámara en su *Crónica del rey D. Pedro*. Constituye éste el primer ejemplo en la literatura española de la historia política reelaborada por un desertor que necesitaba justificarse ante sus propios contemporáneos, ante las futuras generaciones y, lo que era más difícil todavía, ante su propia conciencia. Por la fidelidad a los hechos de la guerra civil, combinado al mismo tiempo con la franca inclinación hacia uno de los partidos, hemos de retornar a una reducida obra latina compuesta por Fernán Álvarez de Albornoz, arzobispo de Sevilla²⁹.

Se dan también durante el siglo xiv otras historias generales que se encuentran en alguna deuda con respecto a la tradición alfonsina, sin que se trate, sin embargo, de descendientes directos: los escritos de fray García Euguí, obispo de Bayona, y la *Crónica de San Juan de la Peña* (en textos latino y aragonés) se hallan principalmente en relación con los reinos orientales de la península.

La *Grant crònica de Espanya* de Juan Fernández de Heredia se sirve considerablemente de la *General estoria*; las restantes obras históricas de este autor giran directa o indirectamente en torno a la aventura catalana en Grecia. La *Crónica del moro Rasis*, que al parecer deriva del árabe a través del portugués, incorpora por su parte gran cantidad de material de ficción, y la perdida *Estoria de los reyes del Señorío de*

29. W. J. Entwistle, «The Romancero del rey don Pedro in Ayala and the Cuarta crònica general», *MLR*, XXV, 1930, págs. 306-26; Claudio Sánchez-Albornoz, «El canceller Ayala, historiador», *HumT*, 2, 1953, págs. 13-46; R. B. Tate, «L. de A., Humanist Historian?», *HR*, XXV, 1957, págs. 157-74 (reimpreso en *Ensayos*, págs. 33-54); P. E. Russell, *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II*, Oxford, 1955, págs. 18-19, y «The Memorias of Fernán Álvarez de Albornoz, Archbishop of Seville, 1371-80», *Lluber Studies*, págs. 319-30.

África constituyó probablemente, por su parte, una historia legendaria monástica (cf. la *Estoria del Cid* de Cardeña, anteriormente, pág. 85)³⁰. Tenemos en cambio una crónica latina debida a Gonzalo de Hinojosa, obispo de Burgos (m. 1327) que no ofrece casi ninguna deuda con la literatura de ficción ni tampoco con la tradición alfonsí.

Ya en el siglo xv, las obras que nos han sido transmitidas y los tipos que representan son más numerosos que los del siglo xiv. Existen normalmente dos crónicas, o aun más, para cada reinado y, en el caso de la *Crónica de Juan II*, se combinan diferentes piezas de esta índole para constituir una sola obra. Este ejemplar, al igual que la mayor parte de la producción histórica del siglo xv, es más detallado y enérgico que las obras que quedan dentro de la tradición alfonsí. Aunque este cambio comenzó a producirse en las crónicas del siglo xiv relativas a Sancho IV y Alfonso XI, el factor decisivo en este sentido parece haberlo constituido la utilización por parte de los historiadores de las técnicas de representación al vivo, que se habían gestado en las obras de ficción y en aquellas otras que se basaban en los sermones como el *Corbacho*, por ejemplo. Se da incluso un caso —el de la *Crónica sarracina* (h. 1430), de Pedro del Corral— que no es otra cosa que un libro de aventuras pseudohistórico enmarcado dentro de una crónica. Esta obra de Corral contiene información acerca de los reyes visigóticos de España (basada en el Toledano) y un resumen de la historia de España hasta Enrique III; su propósito principal, empero, es el de relatarnos la caída de España en manos de los árabes; por ello se basa Corral en la *Crónica del moro Rasís*, aumentando todavía más el elemento ficticio de la narración³¹.

La historiografía del reinado de Juan II se encuentra do-

30. Diego Catalán, «La *Estoria de los reyes del señorío de África* del maestro Gilberto o Sujulberto. Una obra del siglo XIII perdida», *RPh*, XVII, 1963-64, págs. 346-53.

31. José J. Satorre Grau, «Pedro de Corral y la estructura de su *Crónica del rey don Rodrigo*», *Al-An*, XXXIV, 1969, págs. 159-73.

minada por la personalidad de Álvaro de Luna (cf. anteriormente, pág. 253), quien como principal consejero del rey gobernó en la práctica el reino por algunos años. El intento de este valido iba encaminado a desmembrar el poder de la nobleza (la vieja pugna que se había originado en el reinado de Alfonso X se encontraba todavía sin resolver) y a utilizar una administración fuertemente centralizada para restaurar la prosperidad y completar la Reconquista. Sus enemigos, en cambio, resultaron en definitiva demasiado poderosos y en 1453 Luna mismo fue derrocado y rápidamente conducido al cadalso. Los cronistas oficiales de este reinado fueron hostiles a Luna, pero los puntos de vista de sus partidarios siguieron hallando expresión, aun después del golpe de estado que lo destituyera, en la *Crónica de don Álvaro de Luna*. Su autor es probablemente Gonzalo Chacón (m. 1517), uno de los sirvientes de Luna y que hace presencia en la misma narración en el momento en que Luna se apercibe de su perdición:

Díxole pues estonçe el Gonçalo Chacón:

«Señor, ¿para qué nos dais este aver? Pensáís nos fazer en ello merçed, e fazéysnos daño».

El Maestre le respondió:

«Dóvosle porque más no vos puedo dar, para que lo podáys con vosotros llevar, e para que si vos guardaren los seguros que el Rey mi señor vos ha dado, recojais todos esos criados míos que a vosotros acudieren, e les fagáís buen acogimiento e buena compañía, fasta que lleguéis a la condesa mi muger, e al conde mi fijo, si Dios allá vos llebare [...]»

E después que aquella provisión fue fecha, el Maestre demandó sus sellos, e un martillo, e él mismo por sus manos los desfizo, e los despedaçó, a fin que con ellos ninguna maldad le pudiese ser fecha³².

(págs. 398-399)

32. Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, págs. 240-51; Henry N. Bershas, «The Composition of the *Crónica de don Alvaro de Luna*», *Papers of the Michigan Academy of Science, Art and Letters*, XXXVIII, 1953, págs. 445-50; Giuseppina Ledda, «L'ideale cavalleresco nella *Crónica de don Alvaro*», *Studi Ispanici*, I, 1962, págs. 93-98.

Para el reinado de Enrique IV, y más aún para el de los Reyes Católicos, contamos con abundantes crónicas todas ellas de estilo brillante y de habilidad histórica, aunque a no dudarlo el mayor historiador peninsular del siglo xv no es español, sino el portugués Fernão Lopes, que sobresale no solamente por su método histórico, sino también por su técnica narrativa.

Otro tipo de obras de este carácter —aparte de las crónicas aisladas de cada uno de los reinados— florece durante el siglo xv: historias generales en latín de gran complejidad (Alfonso de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo); crónicas en romance de diversa índole; extractos de la tradición alfonsí que tratan desde un punto de vista popular de los héroes castellanos del pasado lejano (*Crónica de Fernán González*, *Crónica particular del Cid*, *Crónica popular del Cid*), y finalmente ejemplares llenos de curiosidad como en el caso del *Libro de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, una miscelánea inmensa de tradiciones y de historia local³³.

La *Crónica sarracina* constituye un libro de aventuras con algunos aderezos propios de la historiografía. Una estricta obra histórica se nos presenta en cambio como si de un libro de aventuras se tratase: el *Libro del passo honroso* de Pero Rodríguez de Lena. En 1434, en efecto, un joven caballero, Suero de Quiñones, obtuvo consentimiento de parte de Juan II para defender un puente sobre el río Orbigo, en León, contra todos los que llegasen, como modo de pagar tributo a la dama que él amaba. Con nueve amigos lo mantuvo así por un mes, combatiendo contra 68 caballeros españoles y extranjeros, de los que uno perdió la vida; otros muchos de ambas partes resultaron heridos. Rodríguez de Lena, notario, se hallaba presente como testigo del caso y su *Libro* constituye la narración de la aventura. No es extraordinario el que Suero de Quiñones emprendiese esta hazaña, persuadiendo a sus amigos a que le siguiesen; sí lo es, en cambio, el que la sociedad en su conjunto

33. *Las bienandanzas e fortunas*, ed. Ángel Rodríguez Herrero, 4 vols., Bilbao, 1967.

aceptase como cosa normal tal procedimiento en este caso como en otros más³⁴.

Algunas de las crónicas que hemos discutido anteriormente se acercan mucho a las biografías o a los tratados de índole política, y buen número de otros ejemplares de la misma centuria caen más o menos claramente dentro de estas dos categorías indicadas. De entre estas obras manifiestamente de índole política la mejor conocida es el discurso en latín hecho por Alfonso de Cartagena en el concilio de Basilea en 1434, afirmando la supremacía de Castilla sobre Inglaterra, sirviéndose de los argumentos históricos incluidos en su crónica latina. Un discípulo de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo, compuso, a su vez, dos tratados de teoría política: la *Suma de la política* y el *Vergel de príncipes* (un tipo de *speculum principis* que trata de los pasatiempos y las cualidades marciales, y cuyo título nos remite de nuevo al familiar jardín alegórico de la literatura medieval); algunas de las obras que ya han sido mencionadas en el apartado de la literatura didáctica entran sin forzarlas demasiado dentro de la presente categoría. Otros dos libros mantienen, con todo, una más estrecha relación con la Castilla del siglo xv y sobre ambos había resbalado la crítica sin considerarlos hasta recientemente. Se trata en un caso del *Libro de la consolación de España* y el otro es la *Instrucción del relator* de Fernán Díaz de Toledo; los autores de ambos ejemplares son conversos y nos ofrece el primero una reflexión pesimista en torno a la condición de España, mientras el otro (posiblemente concebido en vistas de la difusión oral) se compuso a fines de octubre de 1449 como un documento político contra los rebeldes que se habían apoderado de Toledo y estaban por entonces persiguiendo a los conversos. El *Defensorium unitatis christianaе* de Alfonso de Cartagena (cf. anteriormente, pág. 256) constituye una reacción en

34. Ed. Martín de Riquer, Madrid, 1970, edición facsímil de F. Arroyo Ilera, *Textos Medievales*, 38, Valencia, 1970. P. G. Evans, «A Spanish Knight in Flesh and Blood. A study of the chivalric spirit of Suero de Quiñones», *HBalt*, XV, 1932, págs. 141-52; Riquer, *Caballeros andantes*, págs. 52-99.

contra del mismo suceso; asume con todo una actitud filosófica general en contraste con la más polémica de Fernán Díaz³⁵. La rebelión de Toledo fue el más grave de los muchos movimientos contra los conversos y este creciente prejuicio popular llevó a los Reyes Católicos al establecimiento de la Inquisición (distinta absolutamente de la Inquisición papal) en 1480.

5. BIOGRAFÍA

Se dan tres tipos principales dentro del género biográfico de este período: la biografía de un solo personaje (que evidentemente se traslapa con las crónicas de los reinados individuales), la colección de retratos agrupados bajo la designación de semblanzas y, finalmente, mucho más escasa, la memoria autobiográfica.

Un ejemplar muy temprano de la biografía que gira en torno a un solo personaje lo constituye la *Historia Roderici* (cf. anteriormente, pág. 85); poco más adelante encontramos la *Chronica Adefonsi imperatoris* (cf. anteriormente, pág. 221). En la segunda mitad del siglo XIII, Juan Gil de Zamora compuso una colección (o quizá más de una) de reducidas biografías en latín, como especie de diccionario biográfico. Su obra constituye un eslabón entre las colecciones de biografías de la antigüedad clásica (Plutarco, Suetonio) o las eclesiásticas (*Vitae patrum, Vitae sanctorum*), y colecciones tales como las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán. La mayor parte de la obra biográfica de Gil de Zamora se ha perdido, pero se nos ha transmitido una biografía bastante amplia y de considerable interés, la del rey Alfonso III de Portugal. Se compusieron biografías muy amplias durante el siglo XV,

35. Algunas obras de Cartagena y Sánchez de Arévalo se hallan incluidas en BAE, CXVI. *Libro de la consolación de España*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, *Misc. de fuentes medievales*, I (en prensa). Nicholas G. Round, «Politics, Style and Group Attitudes in the *Instrucción del relator*», BHS, XLVI, 1969, págs. 289-319.

entre las que dos de las más importantes en romance están dedicadas a ofrecernos no la vida de los reyes sino de nobles. Gutierre Díez de Games (¿1378? - después de 1448) escribió la mayor parte de su *Victorial* o *Crónica de don Pero Niño* antes de finales de 1435, completándolo en 1448. Pero Niño, conde de Buelna, fue el protector de Gutierre Díez, pero aunque el tono general de la biografía es decididamente favorable al citado personaje, el cronista no incurre en la adulación. Las actitudes e ideas que dominan la obra por entero son las de la literatura caballeresca: no sólo se dan en ella amplias descripciones de torneos y ejercicios similares, sino que los personajes mismos se encuentran medidos por el patrón de la caballería; es probable, con todo, que Díez de Games refleje fielmente en su crónica las actitudes de Pero Niño y de la sociedad aristocrática en que vivía. Una parte bastante extensa del *Victorial* trata de los viajes de Pero Niño, de modo que esta obra entronca con los libros de viajes (cf. más adelante, págs. 276-278), y de las guerras navales en las que el conde tomaba parte. Son de especial interés las campañas contra los corsarios mediterráneos y contra Inglaterra; las secciones que versan sobre estas campañas constituyen una fuente importante para la historia marítima de la tardía Edad Media³⁶.

La *Relación de los hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* abarca la vida del condestable entre 1458 y 1471. Ofrece dos rasgos notables: primero, utiliza como fuentes importantes los documentos contemporáneos, procedimiento poco corriente en la historiografía castellana del siglo xv, aunque lo hizo anteriormente el portugués Fernão Lopes; en segundo lugar, nos proporciona un cuadro muy amplio de la vida diaria de los nobles durante el reinado desastroso de Enrique IV.

36. Derek W. Lomax, «A mais antiga biografia de El-Rei D. Afonso III de Portugal», *Ocid*, LXXI, 1966, págs. 71-5. Madeleine Pardo, «Un épisode du *Victorial*: biographie et élaboration romanesque», *R*, LXXXV, 1964, págs. 259-92; Lida de Malkiel, *Idea de la fama*, págs. 232-40; Marichal, *Voluntad de estilo*, págs. 53-76; Maria T. Ferrer i Mallol, «Els corsaris castellans i la campanya de Pero Niño al Mediterrani (1404). Documents sobre *El Victorial*», *AEM*, V, 1968, págs. 265-99.

Un aspecto de interés especial para la historia de la literatura es que las descripciones de las fiestas constituyen testimonio para las formas semidramáticas durante el siglo xv³⁷. Una biografía de índole muy diferente es la *Serenissimi principis Joannis secundi Aragonum regis vita* compuesta a finales de este siglo por Gonzalo García de Santa María (1447-1521). Este libro, cuyo modelo es Salustio, se ha considerado como la primera biografía humanística que se produjo en España.

Entre las colecciones de bosquejos biográficos destacan las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán (h. 1378-¿1460?). La mayor parte de este conjunto fue compuesto hacia 1450; algunos retratos en cambio son posteriores. Constituye su prólogo una interesante discusión de índole teórica en torno a la historia y a los deberes del historiador, pues Fernán Pérez hace aquí para la historia lo que para la poesía había hecho Santillana alrededor de un año antes (cf. más adelante, pág. 329). Acentúa la responsabilidad del historiador hacia los hombres de quienes escribe y la eficacia de la fama en cuanto resorte moral, imperativos que generalmente se cumplen en la parte principal de la obra.

Fernán Pérez hace historia en torno a sus contemporáneos, pero, en un esfuerzo por alcanzar una visión objetiva, escribe tan sólo después de la muerte de aquéllos. Rechaza la práctica, común en su tiempo, de presentar a determinado personaje histórico como ejemplo de un vicio o de una virtud, y demuestra que la mayoría de sus personajes constituyen una mezcla del bien y del mal. Se había opuesto a Álvaro de Luna; no puede pretender, en cambio, que los grandes nobles con los que se hallaba aliado a este respecto eran desinteresados patriotas:

37. E. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 3, Madrid, 1940. Charles V. Aubrun, «La Chronique de M. L. de I.», *BH*, XLIV, 1942, págs. 81-95; Lida de Malkiel, *Idea de la fama*, págs. 253-57; Inoria Pepe, «Sulla datazione e la paternità degli *Hechos del Condestable D.M.L. de I.*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1962, págs. 195-215.

No callaré aquí nin pasaré so silencio esta razón, que quanto quier que la principal e la original cabsa de los daños de España fuese la remisa e negligente condición del rey e la cobdiçia e ambiçión exçesiva del condestable, pero en este casso non es de perdonar la cobdiçia de los grandes cavalleros que por creçer e avançar sus estados e rentas, prospodiendo la conçiencia e el amor de la patria por ganar, ellos dieron lugar a ello. E non dubdo que les plazía tener tal rey, por que en el tiempo turbado e desordenado, en el río buuelto fuesen ellos ricos pescadores.

(pág. 47)

Nunca es posible alcanzar, sin embargo, una objetividad plena, y las opiniones del propio autor dominan gran parte de su selección y de su presentación.

Debe Fernán Pérez a la retórica a la vez algunos procedimientos estilísticos y la estructura de sus retratos, que se ajustan a un modelo estereotipado, mientras que permiten, por otra parte, ampliaciones y breves digresiones. El estilo de este autor es moderado y resulta eficaz por lo que toca a la descripción y a la formulación de sus juicios. Se hallan estos últimos basados en el concepto cristiano del deber de la nobleza con respecto a su país y se apartan de los valores del libro de aventuras caballerescas que inspiran el *Victorial*. La técnica descriptiva y valorativa de Fernán Pérez de Guzmán en las *Generaciones y semblanzas* nos ofrecen un interesante punto de comparación con los retratos de hombres del pasado distante que ofrece en el *Mar de historias* (traducción del *Mare historiarum* de Giovanni della Colonna, del siglo XIV) y con los *Claros varones de Castilla* de Hernando del Pulgar (h. 1425-después de 1490). Pulgar, cronista además y autor de cartas de las que algunas llegaron a constituirse en ensayos independientes, adopta conscientemente la obra de Fernán Pérez como un modelo para sus *Claros varones*; difiere, sin embargo, de su modelo en su estilo más ambiciosamente literario y en su tendencia a subordinar el candor a la diplomacia, aunque

su penetración psicológica y su ironía superan, por otra parte, todos estos inconvenientes.

Cuenta el género autobiográfico con las *Memorias* de Leonor López de Córdoba (1363-1412), que al parecer compuso al final de sus días. Su estilo es sencillo, desmañado a veces, aunque no se trata aquí de la simplicidad que nace de una habilidad literaria y de una larga práctica, como sucede en el caso de Pérez de Guzmán; tal vez por este motivo nos llegan tan vivamente los eventos de la vida de doña Leonor y las emociones que éstos hicieron surgir en ella. Su familia y la de su marido se encontraban del partido vencido en la guerra de Trastámara, y uno de los pasajes más conmovedores de la obra describe su encarcelamiento:

Y estuvimos los demás que quedamos presos nueve años, hasta que el Sr. Rey D. Enrique falleció; y nuestros maridos tenían sesenta libras de hierro cada uno en los pies, y mi hermano D. Lope López tenía una cadena encima de los hierros en que había setenta eslabones; él era niño de trece años, la más hermosa criatura que había en el mundo. E a mi marido en especial poníanlo en el algibe de la hambre, e teníanlo seis o siete días que nunca comía ni bebía, porque era primo de las Señoras Infantas, hijas del Rey D. Pedro.

La nota auténticamente personal, la descripción de un personaje que, aunque estaba bien relacionado, permanecía oscuro sin embargo, y el hecho de que su autor sea una mujer, hacen de esta obra una de las más notables de su tiempo³⁸.

38. J. L. Romero, «Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica», *CHE*, III, 1945, págs. 117-51; Francisco López Estrada, «La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de F. P. de G.», *RFE*, XXX, 1964, págs. 310-52; Carlos Clavería, «Notas sobre la caracterización de la personalidad en las *GS*», *Anales de la Universidad de Murcia*, X, 1951-2, págs. 481-526; Lida de Malkiel, *Idea de la fama*, págs. 269-76; F. Rico, en *MLN*, LXXXIII, 1968, págs. 316-321. Las *Letras* de Pulgar, ed. J. Domínguez Bordona, CC, Madrid, 1929. Para las técnicas biográficas en el s. xv, cf. J. L. Romero, «Sobre la biografía española del s. xv y los ideales de la vida», *CHE*, I-II, 1944, págs. 115-38. En torno a Leonor López de Córdoba, cf. Russell, *Intervention*, págs. 163-4, 550.

6. LIBROS DE VIAJES

Nos encontramos aquí con otro grupo de obras narradas en primera persona y que se basan generalmente en la experiencia personal: los libros de viajes. El más antiguo de ellos en España, de excluir ciertas guías para peregrinos como la *Fazienda de Ultra Mar* (cf. anteriormente, págs. 147-149) es el *Libro del conocimiento de todos los reinos e tierras e señoríos que son por el mundo* compuesto entre 1350 y 1360, cuyo autor, un fraile franciscano español, nos cuenta haber nacido en 1305. Chocamos con la fuerte duda de si el autor viajó tanto como él mismo pretende, pues, si bien las descripciones de sus viajes en Europa y de algunos de los por la parte occidental del África son bastante exactas, en general faltan elementos de observación personal. En parte de los viajes africanos, y en otros más lejanos, no produce ninguna convicción, hay crasos errores, y casi todo lo que nos cuenta acerca de Asia parece derivar de los libros de aventuras de Alejandro. La mayor parte de este libro la constituye un simple catálogo y el valor literario es escaso. A pesar de ser tan poco fidedigno, el libro siguió siendo influyente durante muchos años, y su descripción de la costa occidental africana despistó a varios exploradores del siglo xv.

Una obra muy diferente de la que acabamos de considerar es la *Embajada a Tamorlán* de Ruy González de Clavijo. En 1403, el monarca Enrique III decidió enviar una embajada al emperador mongol Tamerlán el Grande (Europa se hallaba bajo la amenaza de los turcos, y la embajada era así el resultado del constante sueño europeo de establecer una alianza que contuviese al enemigo en el oriente —la búsqueda del Preste Juan constituye una variante de duración insólita—). Al frente de esta embajada se encontraba Clavijo y en el período de tres años fue y volvió de Samarkanda; en los seis años que median entre su retorno y su muerte en 1412, el antiguo enviado escribió una relación completa de su viaje (posible-

mente en unión de su compañero de viaje el dominico Alfonso Páez de Santamaría) donde se comporta escrupulosamente por lo que a la exactitud de los hechos se refiere y donde hay, por otra parte, tantas descripciones de escenas orientales y de costumbres locales enhebradas en el hilo estrictamente cronológico del viaje que hacen a la obra sumamente animada. Su estilo adquiere un movimiento más suelto en las últimas partes del libro, posee una bien trabada estructura y utiliza un lenguaje directo y aun expresiones dirigidas al lector a fin de reforzarlo.

Unos treinta años más tarde después del viaje de Clavijo, Pero Tafur viajó ampliamente por Europa y el Mediterráneo (1436-1439), no en calidad de embajador, ni de predicador de la fe cristiana, sino por su propio interés y por su recreo. La complacencia con que este autor se detiene en descripciones exóticas y en leyendas se nos comunica de un modo animado en sus *Andanças e viajes* y no se propone competir, por otra parte, con la objetividad que nos presenta Clavijo. Compuso la obra mucho después de su viaje (fue escrita o retocada después de 1453) y la imaginación suple a la observación directa en algunos elementos. Al igual que Clavijo incorpora a su obra leyendas locales, pero lo hace generalmente con menos reservas por su parte. El *Victorial* (cf. anteriormente, pág. 272) dedica a su vez gran atención a los viajes de Pero Niño, incorporando además varias leyendas.

No nos cabe la menor duda acerca del atractivo que las narraciones de esta índole ejercieron sobre el público español. Se tradujeron los dos más famosos libros de viajes que circulaban durante la Edad Media por Europa: se trata de la relación que hizo Marco Polo de su viaje a la China, y del libro curioso y lleno de fantasía que se atribuye a sir John Mandeville. El libro de Marco Polo fue traducido al aragonés para Juan Fernández de Heredia en el siglo XIV, y al castellano por Rodrigo Fernández de Santaella (1444-1509) a principios del XVI; el del Pseudo-Mandeville, a su vez, se tradujo al castellano durante el siglo XV. El *Libro del Infante don Pedro de*

Portugal, que pretende dar una relación de un viaje por los años 1420, parece ser obra del siglo XVI. El impulso que motivó tales obras y su demanda por parte del público se prolongaron, pues, hasta el período del descubrimiento y conquista de América³⁹.

39. *Libro de conocimiento*, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid, 1877. Francisco López Estrada, «Sobre el manuscrito de la *Embajada a Tamorlán* del British Museum», *AFA*, VIII-IX, 1956-7, págs. 121-6; J. García Lora, «Dos enfoques sobre el gran Tamorlán de Persia: Marlowe y Clavijo», *PSA*, XII, 1959, págs. 52-72. R. Ramírez de Arellano, «Estudios biográficos: Pero Tafur», *BRAH*, XLI, 1902, págs. 273-93; A. Vasiliev, «P. T., a Spanish Traveler of the XVth Century and his Visit to Constantinople, Trebizond, and Italy», *Byzantion*, VII, 1932, págs. 75-122, y «A Note on P. T.», *ibid.*, X, 1935, págs. 65-6; José Vives, «*Andanças e viajes* de un hidalgo español, 1436-1439, con una descripción de Roma», *GAKS*, VII, 1938, págs. 127-206. *El libro de Marco Polo* [aragonés], ed. H. Knust y R. Stuebe, Leipzig, 1902; *Libro de las cosas maravillosas de Marco Polo* [castellano], ed. Rafael Benítez Claros, SBE, n. s., XX, Madrid, 1947). W. J. Entwistle, «The Spanish Mandevilles», *MLR*, XVII, 1922, págs. 251-7. Véase también Wright, *The Geographical Lore; Travel and Travellers of the Middle Ages*, ed. Arthur P. Newton, Londres y Nueva York, 1926; John Hale, «A World Elsewhere: geographical horizons and mental horizons», *The Age of the Renaissance*, cap. 11.

Capítulo 7

LA PROSA DE LOS SIGLOS XIV Y XV: II. LIBROS DE AVENTURAS Y LA PRIMERA NOVELA

1. LA LITERATURA ARTÚRICA

Los libros del ciclo artúrico fueron leídos o escuchados en toda la Europa occidental durante los siglos que cierran la Edad Media; fueron traducidos, ampliados, abreviados y combinados unos con otros; se les dio nuevos rumbos y se les asimilaron personajes y motivos que originariamente nada tenían que ver con la leyenda del rey Artús (o Arturo) y de sus caballeros. La primera referencia a dicha leyenda en la literatura española data de finales del siglo XII y ya en el siglo XIV los poetas suponían familiarizado a su público con los libros de aventuras. No fue precisamente la península un foco de innovación en cuanto a estos relatos, si prescindimos de la creación de una obra neo-artúrica de mérito artístico y fuerte influencia el *Amadís de Gaula* (cf. más adelante, pág. 285); por lo que al ciclo artúrico en sí mismo se refiere, literatos y público hispánico se contentaban con aceptar los libros franceses con relativamente pocas alteraciones. La forma en la que tales narraciones llegaron a España no pertenece al ciclo llamado la Vulgata, sino al de la Post-Vulgata (1230-1240) por algún tiempo atribuido a Roberto de Boron y que hoy es conocido con la designación de *Roman du Graal*.

El *Roman du Graal* del ciclo de la Post-Vulgata sigue muy de cerca a la Vulgata en determinados elementos, aunque difiere radicalmente en otros. Al perderse el original francés es difícil llegar a conocer si las diferencias entre la Vulgata y los textos hispánicos se hallaban ya presentes en el ciclo de la Post-Vulgata o si representan innovaciones hispánicas; parece claro, con todo, que este último ciclo (y, por lo tanto, los textos hispánicos) omitieron la rama del *Lancelot* presente en la Vulgata, desplazando así el amor de Lanzarote y de Ginebra del centro de la acción y atribuyendo a la mala suerte la caída del reino de Logres, lo que se asocia con el inconsciente pecado de incesto por parte del rey Arturo.

Se ha perdido la versión hispánica originaria del ciclo de la Post-Vulgata (atribuida en los manuscritos al hermano Juan Vivas), y desconocemos el lenguaje en que fuera realizada (el castellano, el portugués y el leonés cuentan con partidarios), aunque dio origen a textos y fragmentos que se conservan en castellano y portugués (los textos catalanes, en general, son independientes). Dicha versión hispánica consta de tres ramas que contienen la primitiva historia del Grial (el español *Libro de Josep Abarimatia* y su equivalente portugués), Merlín (la española *Estoria de Merlin* y dos textos llamados *Balandro del sabio Merlin*, impresos a finales del siglo xv y en el xvi representan esta rama con la adición de otros materiales), y, finalmente, la demanda del santo Grial y la muerte del rey Arturo (*La demanda del Sancto Grial*, impresa a comienzos del siglo xvi, que cuenta también con su correspondiente versión portuguesa). Un fragmento español mucho más antiguo de la *Demanda* es denominado *Lançarote* por el copista: no deriva, con todo, del francés *Lancelot* que se halla representado, a su vez, por un fragmentario *Lançarote de Lago*. Se conservan además dos fragmentos del *Tristán* del siglo xiv (uno de ellos castellano y el otro galaico-portugués), el *Tristán de Leonís*, impreso por primera vez en 1501, que constituye una traducción de la leyenda de Tristán e Isolda, y el aragonés *Cuento de Tristán de Leonís* que representa otra traducción. Parecen

derivar ambas de la misma fuente, que fuese quizás un texto no francés sino italiano. La edición de 1501 se encuentra en cierta medida bajo el influjo del libro de aventuras sentimentales que por entonces se encontraba de moda (cf. más adelante, págs. 293-301) —la concentración sobre el amor que la leyenda de Tristán nos presenta hizo a esta obra especialmente susceptible para una influencia de tal índole—; sus rasgos esenciales permanecen intactos, sin embargo.

Sobreviven manuscritos de los libros españoles de Tristán y Lanzarote desde mediados del siglo XIV, pero no se trata probablemente de originales y es muy posible que estos libros daten de comienzos del siglo. Lo mismo puede afirmarse de la traducción del ciclo de la Post-Vulgata de Juan Vivas: sabemos que se copió un manuscrito portugués, hoy perdido, en 1313. Así pues, los libros artúricos hispánicos pertenecen, al parecer, a un período de muy a comienzos del siglo XIV, y puede que sean anteriores todavía¹.

2. «ZIFAR», «GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR», «AMADÍS»

Por el mismo tiempo en que se estaban verificando las traducciones de los libros de aventuras artúricas, tuvo lugar la

1. Roger S. Loomis, *The Development of Arthurian Romance*, Londres, 1963; Lida de Malkiel, «Arthurian Literature in Spain and Portugal», *Arthurian Literature in the Middle Ages: a collaborative history*, ed. Roger S. Loomis, Oxford, 1959, cap. 31 (traducida en *Estudios de lit. esp. y comparada*, págs. 134-48); Fanni Bogdanow, *The Romance of the Grail*, Manchester y Nueva York, 1966; M. Rodrigues Lapa, *Lições*, cap. 6. *Demanda* y versión posterior de *Baladro*, ed. Bonilla, *Libros de caballerías*, I; fragmentos, ed. Bonilla, *Anales de la literatura española*, Madrid, 1904, págs. 25-8, y *Las leyendas de Wagner en la lit. esp.*, Madrid, 1913, págs. 73-107; cf. la bibliografía. P. Bohigas Balaguer, «El Lanzarote español del manuscrito 9.611 de la Biblioteca Nacional», *RFE*, XI, 1924, págs. 282-97, y «Más sobre el Lanzarote español», *RFE*, XII, 1925, págs. 60-2; Pamela Waley, «Juan de Flores y Tristán de Leonís», *Hispl*, 12, 1961, págs. 1-14; Daymond Turner, «Tristan the Hungry», *RoN*, VIII, 1966-67, págs. 128-32; Harvey L. Sharrer, «The Passing of King Arthur to the Island of Brasil in a Fifteenth-Century Spanish Version of the Post-Vulgate *Roman du Graal*», *R*, XCII, 1971, págs. 65-74.

creación de la primera narración autóctona española de este tipo. Se trata del *Libro del cavallero Zifar* (h. 1300), obra probablemente de Ferrán Martínez, clérigo de Toledo. Afirma el autor que tradujo la obra del caldeo (que puede significar aquí el árabe) y, a pesar de que el libro no dé indicios de constituir una traducción de un original árabe, debe, con todo, ciertos rasgos estilísticos y los nombres de muchos personajes y lugares a dicha lengua; su plan recuerda, además, un cuento que puede haber sido incluido en las *Mil y una noches*. El origen de este cuento queda algo oscuro, debido a la confusa tradición textual de las *Mil y una noches* y a la semejanza que el cuento guarda con la leyenda de Plácidas, que llegó a ser más tarde san Eustacio, así como el típico libro de aventuras de la literatura griega clásica tardía (cf. el *Libro de Apolonio*, anteriormente, pág. 127-129).

A causa de infortunios inmerecidos, Zifar tuvo que abandonar su país nativo para viajar con su mujer e hijos. Ulteriores desdichas causan la separación de la familia; al final, en cambio, la virtud, piedad y buen sentido conjugados los vuelve a reunir en gran prosperidad (Zifar llega a ser rey de Mentón). Dirige entonces el protagonista a sus hijos extensos avisos (*Castigos del rey de Mentón*) que son una reelaboración de las *Flores de filosofía* (cf. anteriormente, pág. 181), y el hijo más joven, Roboán, emprende por su cuenta entonces nuevas aventuras llegando a ser también emperador. Incluye el *Libro del cavallero Zifar* diversos elementos tales como *exempla* y episodios sobrenaturales; posee, en cambio, una unidad estructural trabada y compleja del tipo entretrejido que hemos visto anteriormente (págs. 124-125). Los *Castigos* resumen las lecciones de índole moral que pueden derivarse de la ascensión de Zifar desde la pobreza hasta la riqueza y el poder, lecciones que en el último libro son llevadas a la práctica por su hijo Roboán. Se encuentran, pues, satisfactoriamente soldadas en la obra la función de entretenimiento propia del libro de aventuras con el objetivo didáctico de la literatura sapiencial y de los *exempla*.

Hemos mencionado ya anteriormente la deuda estilística en que se encuentra el *Libro de Zifar* con el árabe, pero lo cierto es que debe mucho también a la tradición épica, y contiene una fuerte impronta del lenguaje formular y de la fraseología que abundan en la épica; privado de un estilo romance establecido para la extensa ficción en prosa, el autor se inspira evidentemente en el modelo del estilo narrativo de la épica. Se ha advertido que los libros de aventuras medievales en prosa sacan gran parte de su contenido de la épica y ahora el *Zifar* nos ofrece además indicios claros de una deuda estilística a este respecto².

La *Gran conquista de Ultramar* fue compuesta probablemente pocos años después del *Zifar*. Se trata de una crónica muy anovelada de las cruzadas: sus fuentes principales vienen constituidas no tan sólo por una obra de historia (una traducción francesa de Guillermo de Tiro), sino también por poemas, tales como la *Chanson d'Antioche* y la *Conquête de Jérusalem*. Un motivo dominante de esta obra es el deseo de asociar al héroe de las cruzadas, Godofredo de Bouillon, con su ascendiente legendario el Caballero del Cisne, mostrando así el resultado de la elección de Dios a través de varias generaciones. El libro de aventuras del *Caballero del Cisne* se halla incor-

2. Charles P. Wagner, «The Sources of *El caballero Cifar*», *RH*, X, 1903, págs. 5-104; y «The *Caballero Zifar* and the *Moralium dogma philosophorum*», *RPh*, VI, 1952-53, págs. 309-12; A. H. Krappe, «La leggenda di S. Eustachio», *Nuovi Studi Medievali*, III, 1926-27, págs. 223-58, «Le mirage celtique et les sources du CC», *BH*, XXXIII, 1931, págs. 97-103, y «Le lac enchanté dans le CC», *BH*, XXXV, 1933, págs. 107-25; Jules Piccus, «Consejos y consejeros en el *Libro del CZ*», *NRFH*, XVI, 1962, págs. 16-30, y «Refranes y frases proverbiales en el *LCZ*», *NRFH*, XVIII, 1965-66, págs. 1-24; Roger M. Walker, «The Unity of *El LCZ*», *BHS*, XLII, 1965, págs. 149-59, y «The Genesis of *El LCZ*», *MLR*, LXII, 1967, págs. 61-9; Kenneth R. Scholberg, «La comicidad del CC», *Homenaje Moñino*, II, págs. 157-63; James F. Burke, «Names and the Significance of Etymology in the *LCC*», *RR*, LIX, 1968, páginas 161-73, «Symbolic Allegory in the *Portus Salutaris* Episode in the *LCC*», *KRQ*, XV, 1968, págs. 69-84, «The Meaning of the *Islas Dotadas* Episode in the *LCC*», *HR*, XXXVIII, 1970, págs. 56-68, y «The *LCZ* and the Medieval Sermon», *Viator*, I, 1970, págs. 207-21; Arias y Arias, *El concepto de destino*, págs. 222-48.

porado a la narración histórica, trazándose una trama de relaciones entre los personajes del libro de aventuras y su descendiente Godofredo, que se nos presenta como la figura central de la empresa guerrera.

La leyenda del Caballero del Cisne (de origen francés asimismo) es uno de los numerosos y ampliamente difundidos cuentos de seres humanos que se han convertido en animales, y pertenece, al menos en parte, al grupo de leyendas que versan en torno a las reinas acusadas injustamente y la educación de sus hijos en circunstancias humildes. Sus implicaciones folklóricas son de largo alcance, y parece que ejerció un gran atractivo, ya que familias distinguidas se encontraban ansiosas de verificar su descendencia del Caballero del Cisne, y los cisnes se hicieron un símbolo de importancia en la heráldica; de aquí, pues, que en la *Gran conquista* se dé la asociación desde el punto de vista temático entre la virtud, el favor de Dios y el éxito en la batalla con la descendencia del Caballero del Cisne. La *Gran conquista* se encuentra con todo en categoría distinta de la del *Cavallero Zifar*: el autor español de aquélla, en efecto, no ha impuesto una unidad estructural relevante desde el punto de vista temático a los elementos heterogéneos que contiene; el ciclo de los poemas franceses en torno a las cruzadas había explotado ya las posibilidades estructurales y temáticas de Godofredo, su ascendencia hipotética y la parte que tomó en la empresa de las cruzadas, y la *Gran conquista* adopta todo esto sin añadir nada de transcendencia a lo alcanzado ya por sus fuentes³.

3. Gaston Paris, R, XVII, 1888, págs. 513-41, XIX, 1890, págs. 314-40 y 562-91, XXII, 1893, págs. 345-63; George T. Northup, «La gran conquista de Ultramar and its Problems», HR, II, 1934, págs. 287-302; Agapito Rey, «Las leyendas del ciclo carolingio en la GCU», RPh, III, 1949-50, págs. 172-81; Suzanne Duparc-Quioc, *Le Cycle de la Croisade*, Paris, 1955, cap. 6; J. Gómez Pérez, «Las leyendas del ciclo carolingio en España», RLit, XXVIII, 1965, páginas 5-18. Cf. Margaret Schlauch, *Chaucer's Constance and Accused Queens*; John Cherry, «The Dunstable Swan-Jewel», *Journal of the Archaeological Association*, 3.^a serie, XXXII, 1969, págs. 38-53; Jeanne Lods, «Encore la légende des enfants-cygnés», *Mélanges Lejeune*, II, págs. 1.227-44; Runciman, *Hist. of Crusades*, I. Me apovo también en un estudio inédito de Janet Bickle.

El *Amadís de Gaula*, el más famoso de los libros de aventuras caballerescas, se imprimió en 1508 (es posible que hubiera una edición, perdida ahora, de fines del siglo xv). Se trata de una refundición llevada a cabo por Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo (muerto poco antes de 1505), pero ya encontramos referencias al *Amadís* desde mediados del siglo xiv en adelante. La primera referencia conocida se encuentra en la glosa de Juan de Castrojeriz a su traducción del tratado *De regimine principum*, hacia 1345-1350 (cf. anteriormente, pág. 217). Uno de los primeros poetas del *Cancionero de Baena*, Pero Ferrús, habla de un *Amadís* dividido en tres libros, y Pero López de Ayala confiesa que lo solía leer en su juventud. La versión primitiva, por lo tanto, debe de haberse escrito en los primeros decenios de la ficción en prosa conscientemente literaria: el ambiente del que surgieron el *Conde Lucanor*, los libros artúricos hispánicos, el *Cavallero Zifar* y la *Gran conquista de Ultramar*, produjo a su vez el *Amadís*. Se ha postulado inverosímilmente un original francés. Se ha pretendido, por otra parte, que la versión primitiva se escribió en portugués; semejante teoría tiene algún fundamento al tratar de la versión hispánica del *Roman du Graal*, pero resulta mucho menos convincente en el caso del *Amadís* que es, con toda probabilidad, un libro de aventuras autóctono español.

El héroe Amadís es el fruto de un secreto matrimonio entre una princesa y el monarca de un reino vecino: se oculta su nacimiento, ya que, según la «ley de Escocia», las relaciones sexuales fuera de los vínculos del matrimonio canónico se castigaban con la muerte. Se educa el héroe en una tierra extranjera, gana fama como caballero, y se hace acreedor al amor de Oriana, que constituye el objeto de su inspiración en sus hazañas caballerescas. Es aquí el amor, como en cualquier otro libro de aventuras caballerescas, la fuerza motivadora del héroe. El argumento de la obra consta además de batallas, la magia (el encantador malévolo Arcaláus, y la hechicera cristianizada Urganda la Desconocida, quien protege a Amadís),

la vida miserable del héroe en la Peña Pobre cuando Oriana le quita su amor, el episodio maravilloso de la Ínsula Firme, y un desenlace que deja a los amantes felices para siempre (elemento éste que parece ser invención de Montalvo, ya que la versión primitiva se terminó de manera muy distinta, como veremos).

Los episodios carecen a menudo de nexo explícito, sobre todo en los libros I-III, y los personajes menores desaparecen y reaparecen. Se ha observado además cierta tendencia a la geminación de episodios y de personajes. En estos aspectos, el *Amadís* se parece a muchos libros de aventuras de estructura entretrejida (cf. anteriormente, pág. 124). La estructura se refuerza con un sistema de referencias a episodios pasados y futuros, debido probablemente a la tradición historiográfica, de la cual provienen algunos rasgos estilísticos, mientras que otros (así como en el *Cavallero Zifar*) son de origen épico.

Hasta un descubrimiento reciente, el *Amadís* primitivo se conocía sólo a través de las referencias de otros escritores, y se creía que Montalvo había ampliado el original, añadiendo el personaje de Esplandián, hijo de Amadís y Oriana. María Rosa Lida de Malkiel sugirió, no obstante, que Esplandián existía ya en la versión primitiva, y que esta versión terminaba trágicamente, matando Esplandián a su propio padre a quien no había reconocido, y suicidándose Oriana al saber lo que pasó. Esta teoría fue confirmada pocos años después por el hallazgo de un fragmento manuscrito del libro III, copiado hacia 1420, que contiene ya a Esplandián. Este fragmento nos revela también que Montalvo, lejos de ampliar el original, lo redujo para hacer lugar a su propio libro IV. Es muy posible que utilizase también materiales del primitivo libro III para partes del IV, y hasta para algunas partes del V, o sea de *Las sergas de Esplandián*, que se publicó en 1510. Éste no fue tal vez el único motivo que produjese la compresión del original. A finales del siglo xv, el ideal estilístico de la brevedad ganó terreno, mostrándose en obras tan diversas como *The Testament of Cresseid*, del poeta escocés Robert Henryson, y

la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro⁴. El estilo de Montalvo es a veces bastante prolijo en comparación con el de Henryson o de San Pedro, pero es posible que su abreviación del original corresponda al mismo estímulo.

El *Amadís* contiene muchos trozos moralizadores, la mayoría de ellos debidos a Montalvo. La religión, la moralidad sexual y la teoría política se inculcan en los lectores por medio de comentarios sobre los episodios. Montalvo a veces condena el amor cortés, y aun el autor original, según parece, mantenía una actitud moral bastante bien definida. Se ha postulado dos autores antes de Montalvo: uno responsable de los libros I y II, y el otro —menos hábil y más moralizador— responsable del libro III. No debemos excluir completamente tal posibilidad, pero la teoría dista mucho de ser convincente. Los tres libros del *Amadís* primitivo, obra probablemente de un solo autor, gozaron de amplia difusión en los siglos XIV y XV, llegando a manos de Montalvo a finales del XV. Es posible que empezase su refundición por los años 1470, y su trabajo debe de haber sido terminado —aparte de unos leves retoques— hacia 1492.

En sus rasgos esenciales constituye el *Amadís* una leyenda artúrica transpuesta a un nuevo entorno: la geografía, muchos de los nombres de personajes, muchos de los motivos y de las secuencias de episodios revelan reminiscencias tan fuertes de los libros de aventuras artúricas que el *Amadís* en su conjunto se ha de considerar de índole neoartúrica. Parece que la mayor influencia artúrica viene del *Lancelot* del ciclo de la Vulgata y del *Tristán* en prosa, pero el *Roman du Graal* y *Le chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes son también fuentes probables. El *Amadís* es con mucho la contribución más original que España hiciera a la literatura artúrica y su influencia fue tan grande como su originalidad, lo que no excluye, desde luego, el empleo de fuentes. Hay coincidencias interesantes

4. Véase A. C. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, cap. 7; y cf. más adelante, pág. 299, nota 11.

con la *Gran conquista de Ultramar*, los *Castigos e documentos* y el *De regimine principum*, y la influencia de la leyenda troyana prevalece en varios aspectos, sobre todo en varios nombres y en el desenlace trágico de la versión primitiva⁵.

3. LA LEYENDA TROYANA

El sitio y la destrucción de Troya fue otro de los temas que cautivaron la imaginación de la Europa medieval, armonizando con dos de las más profundas preocupaciones de la época: el amor cortés y la caída de la grandeza. El amor de Paris y Helena puso en movimiento la trágica cadena de sucesos, y otra leyenda de amor, la de Troilo y Criseida, ascendió desde el lugar insignificante que ocupaba en la leyenda original a un primer plano en algunas de las versiones medievales.

La versión homérica de la leyenda estaba al alcance de la Edad Media en un pobre texto latino, la *Ilias latina*; tuvo ésta sin embargo poca influencia, siendo conocida tan sólo por algunos escritores cultos (se utiliza en el *Libro de Alexandre* y por Juan de Mena). De mayor influjo fue el *Excidium Troiae* y mayor todavía gozaron dos narraciones por parte de supuestos testigos oculares, que aunque espúreas, fueron generalmente aceptadas. Se trata de las *Ephemerides belli Troia-*

5. G. S. Williams, «The Amadis Question», *RH*, XXI, 1909, págs. 1-167; Raph J. Michels, «Deux traces du Chevalier à la charrette observées dans l'AG», *BH*, XXXVII, 1935, págs. 478-80; M. Rodríguez Lapa, *Lições de lit. med.*, 6.ª ed., págs. 252-62; Lida de Malkiel, «El desenlace del A primitivo», *RPb*, VI, 1952-53, págs. 283-9 (reimpreso en *Estudios*, págs. 149-56), e *Idea de la fama*, págs. 261-5; Edwin B. Place, «Fictional Evolution: the Old French romances and the primitive A reworked by Montalvo», *PMLA*, LXXI, 1956, y «¿Montalvo autor o refundidor del A IV y V?», *Homenaje Moñino*, II, págs. 77-80; Antonio Rodríguez-Moñino y otros, «El primer manuscrito del AG», *BRAE*, XXXVI, 1956, págs. 199-225; Mário Martins, «O elemento religioso em AG», *Brot*, LXVIII, 1959, págs. 639-50; Frida Weber de Kurlat, «La estructura novelesca del AG», *Revista de Literaturas Modernas*, V, 1966, págs. 29-54. Para más detalles del argumento y de la influencia del *Amadis*, véase el tomo de R. O. Jones en esta serie.

ni, supuesta obra de Dictys de Creta, soldado que formó parte del ejército griego, y del *De excidio Troiae historia*, atribuida a Dares el Frigio, que según se creía combatió del lado de los troyanos. De Dares, juntamente con algunos elementos tomados de Dictys, deriva el libro básico acerca de Troya en la Europa medieval, el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (mediados del siglo XII), y esta obra, a su vez, constituye la fuente de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (siglo XIII). El relato al respecto en la *General estoria* de Alfonso X combina a Dares, Dictys y Benoît, pero las dos próximas versiones españolas sobre este asunto, sin embargo, derivan de Benoît tan sólo: se trata de una traducción en prosa del *Roman de Troie* ordenada por Alfonso XI y llevada a término en 1350 (ésta se tradujo al galaico-portugués antes de 1373) y de una versión en prosa entreverada de poemas, conocida ahora bajo el título de *Historia troyana polimétrica*.

Gran parte de la *Historia troyana polimétrica* (posiblemente de hacia 1270, pero que puede pertenecer al siglo XIV) es una versión competente y bastante fiel de la obra de Benoît, pero algunas secciones del *Roman de Troie*, y sobre todo las de emoción más intensa, se hallan tan ampliadas que no se trata de una traducción sino de composiciones originales inspiradas en el material de la obra francesa. Esto se nota con más claridad en los poemas de la *Historia troyana polimétrica*, pero algunas secciones en prosa nos presentan con acusada originalidad las escenas del *Roman de Troie*, mientras que unos pasajes de los poemas siguen muy de cerca a su fuente. De vez en cuando la obra española demuestra una cualidad relevante en su habilidad en hacer vivir las emociones de los personajes, y en su construcción. Tres rasgos de los poemas ofrecen especial interés: su variado repertorio métrico, la reproducción del combate de Troya y de la sociedad troyana en términos medievales (como sucede en el *Libro de Alexandre*, se trata de un intento deliberado), y, formando parte de su actualiza-

ción medievalizante, el énfasis que se da al amor cortés en las relaciones entre Troilo y Criseida.

No se agota con éstas el elenco de las obras medievales hispánicas en torno a Troya. Ya en el siglo XIV la influyente *Sumas de historia troyana*, de Leomarte (nada más sabemos acerca de este autor), deriva de Guido delle Colonne, la *General estoria* y otras fuentes; se dan asimismo otras versiones de Guido en castellano (la *Corónica troyana* incompleta), en aragonés y en catalán y una versión castellana completa que data de mediados del siglo XV. Hacia finales del mismo siglo, encontramos no un libro de aventuras sino una traducción de la *Iliada* hecha por Pedro González de Mendoza a través de la versión latina de Pier Candido Decembrio⁶.

4. LIBROS DE AVENTURAS DE OTRAS CLASES

Hemos examinado muchos libros de aventuras en el presente capítulo y a los citados habría que añadir el *Alexandre*, el *Apolonio*, y la *Estoria de Tebas* del siglo XIII. Se dan otros muchos, la mayoría de los cuales han sido desatendidos por la crítica (cf. anteriormente, pág. 124, nota 27), a pesar de que se incluyen dentro del género de ficción que priva en el siglo XIV y XV en España. El espacio de que disponemos nos permite tan sólo una escueta mención de las obras a que hemos aludido y un intento de clasificarlas.

Algunos de estos libros descenden de poemas épicos franceses (la transformación de la épica en libro de aventuras es un fenómeno que ocurre frecuentemente en la literatura francesa e inglesa, siendo menos común en la española): el *Cuento del emperador Carlos Maynes* centra su atención en una reina

6. A. G. Solalinde, «Las versiones españolas del *Roman de Troie*», RFE, III, 1916, págs. 121-65; Leomarte, *Sumas de historia troyana*, ed. Agapito Rey, RFE, anejo XV, Madrid, 1932; *La corónica troyana*, ed. Frank P. Norris, UNCSRL, 90, Chapel Hill, 1970. Cf. también Margaret R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, Nueva York y Londres, 1963. Me apoyo además en un estudio de próxima aparición de Ann Sitrin.

acusada; es posible que la *Historia de Enrique fi de`Oliva* tenga también un origen en la epopeya francesa, y finalmente el *Cuento del enperador Otas* se halla basado en un poema épico francés que a su vez nos remite a una leyenda oriental. Una leyenda similar a la de *Otas* recibe de Gautier de Coincy un enfoque hagiográfico, y al fin se convierte, no obstante, en un libro de aventuras español, el *Fermoso cuento de una sancta enperatriz*. Otra leyenda hagiográfica, la de san Eustacio, o Plácidas, cuenta con nutridas representaciones entre los libros de aventuras españoles: no sólo encontramos el *De un cavallero Plácidas*, sino que también el poema francés *Guillaume d'Angleterre* (atribuido a veces a Chrétien de Troyes, pero que probablemente no es de este autor) se apoya en la leyenda de san Eustacio y da origen a dos textos hispánicos, la *Crónica del rey don Guillermo de Ynglaterra* y la *Estoria del rey Guillelme*.

Remontan a la antigüedad clásica la *Ystoria del noble Vespesiano enperador de Roma* (según su mismo título nos indica), y, aunque de modo distinto, la *Historia de Apolonio* en prosa, que al igual que el *Libro de Apolonio* en verso del siglo XIII deriva del libro de aventuras helenístico; no proviene, sin embargo, la *Historia de la Historia Apollonii regis Tyri* directamente, pues se trata de una traducción de la versión contenida en una colección de *exempla*, las *Gesta romanorum*.

Flores y Blancaflor, *París y Viana* (de la que existe una versión aljamiada, o sea escrita en castellano con caracteres arábigos), el *Libro del esforçado cavallero Partinuplés*, y la *Historia del muy valiente Clamades y de la linda Clarmonda* son leyendas de amantes generalmente separados por el hado y la malevolencia de otros, pero nuevamente reunidos (como sucede en el caso de la historia de Apolonio). El contenido folklórico de estas obras es elevado e incluyen frecuentemente algún elemento oriental; ambos rasgos se encuentran asimismo en la *Crónica sarracina* (cf. anteriormente, pág. 267).

Finalmente la *Historia de la linda Melusina* nos presenta la leyenda de una mujer que sufre el castigo de convertirse

en serpiente una vez por semana de talle para abajo (en algunas versiones se trata de una sirena). Se casa sin embargo y consigue por algún tiempo ocultar la transformación semanal a su marido, pero, al igual que todas las obras de esta índole, tiene un final desdichado con el descubrimiento del secreto por parte del hombre. Se dan dos traducciones diferentes en castellano de este libro de aventuras francés, las cuales llegaron a ser impresas. La mayoría de los relatos que hemos mencionado tienen un origen francés, y se sirven de sus fuentes con distintos grados de dependencia del original. Buen número de otros fueron impresos a comienzos del siglo XVI, y bien pudieron ser compuestos en el XV, pero ya hemos indicado bastante la extensión del material que está a nuestra disposición⁷.

Se sabe que los lectores del siglo XVI tomaron muy en serio los libros de aventuras caballerescas, pero es menos conocido que los libros de aventuras del siglo XIV y, sobre todo, los del XV ejercieran sobre el público un influjo análogo. El *Libro del passo honroso* es, sin duda, el ejemplo más extremado al respecto (cf. anteriormente, pág. 269), pero los caballeros errantes de los libros contaron con muchos otros imitadores en la vida real. La moda de estos volúmenes tuvo, además, importantes consecuencias históricas. Los exploradores y conquistadores españoles y portugueses se inspiraron en ellos

7. Pedro Bohigas Balaguer, «Orígenes de los libros de caballería», *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja, I, Barcelona, 1949, págs. 521-41, y «La novela caballeresca, sentimental y de aventuras», *ibid.*, II, 1951, págs. 189-212. Otas, ed. Amador de los Ríos, *Hist. crit. de la lit. esp.*, V, Madrid, 1864, págs. 391-468; *Enrique*, ed. Pascual de Gayangos, SBE, 8, Madrid, 1871; *Plácidas, Crónica del rey don Guillermo e Estoria del rey Guillelme*, ed. Hermann Knust, *Dos obras didácticas y dos leyendas*, SBE, 17, Madrid, 1878; *Vespesiano*, ed. R. Foulché-Delbosc, RH, XXI, 1909, págs. 567-634; *Historia de Apolonio*, ed. Seris, *Nuevo ensayo*, I, 1, págs. 80-115; *Flores y Blancaflor*, ed. Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, 1916; *París y Viana (morisco)*, ed. Alvaro Galmés de Fuentes, Madrid, 1970; *Carlos Maynes, Partinuplés y Clamades*, ed. Bonilla, *Libros de caballerías*. Véase Helaine Newstead, «The Traditional Background of *Partonopeus de Blois*», PMLA, LXI, 1946, págs. 916-46; Howard S. Robertson, «Four Romance Versions of the William of England Legend», *RoN*, III, 1961-2, 2, págs. 75-80; Diego Catalán, *Por campos del romancero*, Madrid, 1970, págs. 77-117; Krappe, «S. Eustachio»; y Schlauch, *Chaucer's Constance*.

con frecuencia y moldearon sus esperanzas sobre el ideal que habían leído en tales libros de aventuras, mientras que, por otra parte, los cronistas del descubrimiento y de la conquista escribieron en términos análogos. La vida emocional de los españoles se vio asimismo profundamente afectada por el género durante la tardía Edad Media. No constituyeron los libros de aventuras caballerescas el único tipo del género, según acabamos de ver; los que eran capaces de leer o aquellos otros que escuchaban las obras leídas en alta voz tenían a su disposición un amplio repertorio de experiencias emocionales que podían servirles de modelo: así, por ejemplo, la del amor considerado como motivo de una vigorosa actividad exterior, al igual que sucede en el ciclo artúrico y en el *Amadís*; los amantes perseguidos por el hado que al final se reúnen felizmente como en *Flores y Blancaflor* o, en el caso del esposo y su mujer, las diferentes versiones de Apolonio y de Guillermo de Inglaterra; y un trágico amor en el que el hado o la sociedad resulta al fin demasiado fuerte para los amantes como en *Mesulina*, en el episodio de Troilo y Criseida de los libros de Troya, o en la leyenda de Tristán. En este último grupo, el análisis de las emociones predomina muy a menudo sobre la acción exterior, procedimiento éste que se refuerza en los libros de aventuras sentimentales de la segunda mitad del siglo xv. Éstos, más que ningún otro tipo de literatura, constituyeron el patrón mediante el cual las clases superiores de la sociedad española medían sus vidas emocionales y, aunque no hemos de creer erróneamente que esta literatura refleja la realidad de su tiempo, no hay duda, sin embargo, de que la vida imitó en cierta medida la literatura, como sucede siempre.

5. LIBROS DE AVENTURAS SENTIMENTALES

Los libros de aventuras sentimentales son mucho más cortos que los de caballería; conceden poca amplitud a la acción externa, pero concentran toda su fuerza en el análisis emo-

cional; al igual que otros libros de aventuras, abstraen sus personajes del mundo real y, aun en los casos en que se hace referencia a nombres geográficos verificables, éstos son puramente convencionales y el ambiente que en ellos predomina es refinadamente cortesano; el desenlace de todas estas obras es desdichado, ya que se da en ellas o bien una frustración desesperante o la consumación del amor que desemboca en la catástrofe. Entre los procedimientos de que se sirven para el análisis emocional tenemos el debate (*Grisel y Mirabella, Cárcel de amor*), la alegoría (*Siervo libre de amor, Cárcel de amor, Sátira de la felice e infelice vida*) y el intercambio de cartas (*Siervo libre de amor, Arnalte e Lucenda, Cárcel de amor, Grimalte y Gradissa*).

La ascendencia literaria de los libros de aventuras sentimentales es compleja. Uno de los factores de importancia viene constituido por los libros de caballería (se dan elementos artúricos bastante obvios en la acción externa de la mayoría de estas obras), pero esta influencia se combina con la tradición italiana de la ficción sentimental (de modo especial con la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio y la *Fiammetta* de Boccaccio —ambas traducidas al castellano a finales del siglo xv— y *Grimalte y Gradissa* que se presenta como una continuación de la *Fiammetta*). La poesía constituye un factor casi tan importante como las obras en prosa en la ascendencia de los libros de aventuras sentimentales: los poemas alegóricos en torno al amor de Francia y de Italia ejercieron un fuerte influjo sobre los poetas españoles del siglo xv y la utilización de la alegoría en estos textos se debe en gran parte a tal influjo; además, los breves poemas amorosos de los cancioneros del siglo xv son de importancia al respecto no sólo por la simbiosis que ofrecen de las emociones religiosas y eróticas, sino también por la melancolía de su tono. Los libros de aventuras sentimentales más tempranos incluyen a menudo una elevada proporción de composiciones en verso (así la *Triste deleytación, Arnalte e Lucenda*, por ejemplo); en los posteriores, en cambio, las influencias poéticas ya se encuentran

asimiladas de modo más completo. Hemos indicado las principales influencias, a reserva de la muy fundamental que ejerce el folklore: la concentración de una fuerte emoción sexual dentro de las convenciones extremadamente complejas y estilizadas del amor cortés en la tardía Edad Media produjo inevitablemente conflicto y tensión; por este motivo en buen número de libros sentimentales los incongruos personajes folklóricos de hombres y mujeres salvajes, encarnaciones de la autoafirmación violenta y antisocial, llegan a ocupar un puesto central dentro del amor cortés⁸.

El prototipo del libro de aventuras sentimentales se encuentra en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara), de la baja nobleza gallega de la primera mitad del siglo xv, que era clérigo y que terminó sus días como fraile franciscano. Su producción en prosa y en verso se relaciona con el amor y con la nobleza: lo mismo defendió a las mujeres contra sus detractores en su *Triunfo de las donas* (cf. anteriormente, pág. 253), que compuso un tratado sobre la nobleza, la *Cadira de honor*, o tradujo las *Heroidas* de Ovidio (cuyo tema lo constituye el enamoramiento de las mujeres) bajo el título de *Bursario*. Constituye el *Siervo libre* una obra autobiográfica en gran parte (la exactitud de las referencias a los sucesos viene confirmada por el criterio de las pruebas externas) y nos narra el infortunio amoroso del propio autor. Se incluye dentro de esta obra un reducido libro de aventuras sentimentales, la *Estoria de dos amadores*, en la que el amor

8. Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, I, Roma, 1960; J. L. Varela, «Revisión de la novela sentimental», *RFE*, XLVIII, 1965, págs. 351-82; H. T. Oostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos... de Utrecht, 4, La Haya, 1962, cap. 3; Pamela Waley, «Love and Honour in the *Novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores», *BHS*, XLIII, 1966, págs. 253-75; Charles E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, UCPMP, XXI, 1, Berkeley, 1937; Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Fi*, X, 1964, págs. 97-111; Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: a study in art, sentiment and demonology*, Cambridge, Mass., 1952.

de Ardanlier y Liessa termina con la muerte violenta (se basa en la historia de Inés de Castro, la amante de un príncipe portugués asesinada por mandato del rey). Ardanlier y Liessa encuentran la felicidad, aunque ésta se destruye finalmente; su amor consumado, con todo, se contrasta con el amor no correspondido de la princesa Yrena hacia Ardanlier, y mientras el mundo rural se trueca en la presente obra en una imagen del amor correspondido, la corte simboliza el que no lo es. La acción externa absorbe poca extensión de este libro de aventuras, la mayor parte del cual se dedica a la discusión y al análisis de las emociones. La inspiración básica en el *Siervo libre de amor* dimana de los libros de caballerías y de la poesía de los cancioneros, pues la influencia de las obras de ficción italianas no se dejará sentir hasta el último cuarto del siglo xv. Idéntica inspiración la encontramos en la *Triste deleytación*, compuesta en castellano por un catalán que tan sólo nos es conocido por las iniciales de su nombre⁹.

La producción de Dom Pedro (1429-1466), condestable de Portugal y por un corto período de tiempo rey de Aragón, resulta difícil de clasificar, aunque una de sus obras se aproxima al libro de aventuras sentimentales. Se trata de la *Sátira de la felice e infelice vida*, compuesta, al igual que casi todas sus obras, en castellano. Se parece mucho al *Siervo libre de amor*, siendo una presentación alegórica del infortunio amoroso de Dom Pedro, y estando tal *Sátira* (no hay nada de satírico en la obra [la terminología medieval puede ser equívoca como en el presente caso]) dedicada a la hermana de Pedro, la reina Isabel de Portugal (cuya muerte en 1455 fue la ocasión que

9. Carlos Martínez-Barbeito, *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón. Estudio y antología*, Santiago de Compostela, 1951; Lida de Malkiel, «J.R.P.: Vida y obras», *NRFH*, VI, 1952, págs. 313-51, «J.R.P.: influencia», *NRFH*, VIII, 1954, págs. 1-38 y «J.R.P.: adiciones», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 318-21; Edward Dudley, «Court and Country: the fusion of two images of love in J.R.'s *El siervo libre de amor*», *PMLA*, LXXXII, 1967, págs. 117-20; M. Nozick, «The Inez de Castro Theme in European Literature», *CL*, III, 1951, págs. 330-341. Riquer, «*Triste deleytación*, novela castellana del siglo xv», *RFE*, XL, 1956, págs. 33-65.

hizo surgir otra obra, la *Tragedia de la insigne reina doña Isabel*, en la que, del mismo modo que una de sus fuentes, el *De consolatione philosophiae* de Boecio, se alternan la prosa y el verso)¹⁰.

Los dos autores más destacados de libros de aventuras sentimentales son Diego de San Pedro y Juan de Flores, acerca de cuyas vidas, sin embargo, es poquísimo lo que sabemos. Compuso el primero dos libros de aventuras sentimentales, un sermón paródico acerca de las reglas de amor, dos importantes poemas extensos y otros más reducidos. Uno de sus poemas largos, el *Desprecio de la fortuna* (para el otro, cf. más adelante, págs. 352-354), es una palinodia, en apariencia sincera, en la que rechaza sus propios escritos amorosos (actitud frecuentísima entre los escritores medievales: en Chaucer, Chrétien de Troyes, Andreas Capellanus y Boccaccio, por ejemplo). Parece, sin embargo, que Diego de San Pedro no mentía tampoco cuando alababa el amor cortés en sus dos libros de aventuras sentimentales (su actitud en el *Sermón* resulta muy ambigua).

El más temprano de sus libros de aventuras es el *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda*, en el que nos cuenta que se encontró con Arnalte que se hallaba viviendo en un desierto (símbolo de la frustración), y que escuchó la historia del infortunado amante. Elierso, amigo de Arnalte, que había servido de medianero, se casó con la doncella que Arnalte amaba; lo mató éste en un duelo y Lucenda se retiró a un convento. El amor que Arnalte le profesa se muestra en un sufrimiento aceptado voluntariamente, en una actitud llena de convenciones del más frustrado amor cortés, pues jamás poseyó, en efecto, esperanza alguna de que Lucenda le perteneciese.

El ambiente y la estructura de la *Cárcel de amor* son dis-

10. *Sátira*, ed. A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, SBE, 29, Madrid, 1892; *Tragedia*, ed. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, 2.^a ed., Coimbra, 1922. Andrés Balaguer y Merino, *Don Pedro, el Condestable de Portugal, considerado como escritor, erudito y anticuario. Estudio histórico-bibliográfico*, Gerona, 1881; J. E. Martínez Ferrando, *Tragedia del insigne Condestable don Pedro de Portugal*, Madrid, 1942.

tintos de los del *Arnalte*. El Autor es un personaje en este libro, en vez de ser tan sólo un testigo a quien se le cuenta la historia. Se encuentra con Leriano en el camino hacia la cárcel alegórica que el título menciona y que representa la tensión sin resolver entre la esperanza y la desesperación. El Autor, que pronto se compromete emocionalmente al éxito de su misión, reúne a Leriano y a la princesa Laureola. Un celoso rival acusa de incontinencia a los amantes y el rey condena a muerte a su hija (ley de Escocia), a pesar de que Leriano le vindique en un duelo judicial. Leriano la rescata en una escena tomada de la sección de Lanzarote y Ginebra en el ciclo artúrico; el triunfo se convierte, no obstante, en desastre, ya que Laureola jamás puede casarse con Leriano por miedo a que se confirme la acusación. El amante desdeñado se suicida en una escena que recuerda la muerte de Cristo:

El lloro que hazía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participavan; y como él sienpre se acordase de Laureola, de lo que allí pasava tenía poca memoria. Y viendo que le quedava poco espacio para gozar de ver las dos cartas que della tenía, [...] hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços echólas en ella; y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y assí quedó contenta su voluntad. Y llegada ya la ora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: «Acabados son mis males», y assí quedó su muerte en testimonio de su fe.

(págs. 174-176)

El Autor queda desolado en medio de la tragedia que ha causado en parte pero sin saberlo; su compromiso emocional al respecto se hace explícito en una continuación debida a Nicolás Núñez, en donde es visitado por el alma de Leriano.

Integra San Pedro en su *Cárcel* al narrador mismo dentro de la acción, agudizando la tragedia al hacer que Laureola corresponda al amor de Leriano y mezclando además el conflicto del amor con el honor; combina, por otro lado, la alegoría

(de la que forma parte el elaborado simbolismo de colores) armónicamente en una acción caballeresca, y elimina los pasajes en verso que parecían fuera de lugar en el *Arnalte e Lucenda*. El plan general es parecido en las dos obras; en la *Cárcel*, con todo, da pruebas Diego de San Pedro de un mayor dominio de la estructura y de una más penetrante concentración en los elementos esenciales. *Arnalte* constituye un primer intento que fue superado no sólo en mérito, sino en la estima del público. Se da también un importante cambio estilístico: la prosa de *Arnalte* se halla elaborada tomando como modelo al latín, en la que se utiliza de manera marcada la ornamentación estilística. En la *Cárcel*, en cambio, las promesas de concisión reflejan una determinación auténtica de simplificar y comprimir el estilo, como resultado de los nuevos ideales literarios que los humanistas sostenían.

Aunque el *Arnalte* se imprimió por primera vez en 1491 y la *Cárcel* un año más tarde, un período intermediario entre ambas más amplio viene sugerido por las diferencias desde el punto de vista estructural y estilístico. Es muy probable que *Arnalte* fuese compuesto mucho antes (quizá hacia 1480), que circulase en manuscrito, adquiriendo algún éxito y fuese impreso, lo que animó a San Pedro a escribir otro libro de aventuras que se imprimió de inmediato y que gozó de gran difusión en España lo mismo que en el extranjero ¹¹.

11. Anna Krause, «El "tractado" novelístico de Diego de San Pedro», *BH*, LIV, 1952, págs. 245-75; Bruce W. Wardropper, «Allegory and the Role of El Autor in the *Cárcel de amor*», *PQ*, XXXI, 1952, págs. 39-44, y «El mundo sentimental de la *CA*», *RFE*, XXXVII, 1953, págs. 168-93; Keith Whinnom, «D. de S. P.'s Stylistic Reform», *BHS*, XXXVII, 1960, págs. 1-15 (cf. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, cap. 7), y «Two San Pedros», *BHS*, XLII, 1965, págs. 255-8; Francisco Márquez Villanueva, «*CA*, novela política», *RO*, n. s., XIV, 1966, págs. 185-200; Haydée Bermejo Hurtado y Dinko Cvitanovic, «El sentido de la aventura espiritual en la *CA*», *RFE*, XLIX, 1966, págs. 289-300. Cf. Brian Dutton, «Hurl y midons: el amor cortés y el paraíso musulmán», *Fi*, XIII, 1968-69, págs. 151-64. La obra de Núñez se halla editada por Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, NBAE, VII. Márquez Villanueva sugiere que se refleja un cambio en las opiniones políticas de San Pedro en la *Cárcel*, y vuelve a poner en actualidad la teoría

Juan de Flores es autor, a su vez, de un par de libros de aventuras sentimentales, *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Graciosa*. Ambas fueron impresas hacia 1495; la fecha exacta de su composición sigue siendo desconocida pese a todo; no podemos, pues, concluir certeramente acerca de las influencias que median entre Flores y San Pedro. Constituye *Grisel* la leyenda de una pareja de amantes que son sorprendidos *in flagrante delicto*. Para descubrir de cuál de los dos amantes es la culpa mayor, el rey, padre de Mirabella, dispone un debate entre Braçayda (es decir, Criseida de los libros de Troya) y Torrellas, el poeta que compuso unas *Coplas* antifeministas. Gana Torrellas de modo poco justo, causando así la muerte de los dos amantes; la venganza, con todo, corre a cargo de la reina y de las damas de la corte que torturan a Torrellas hasta matarlo en una escena de crimen ritual que combina los elementos de la Última Cena con los cultos primitivos:

Desnudo fue a un pilar bien atado, y allí cada una trahía nueva invención para le dar tormentos, y tales hovo que con tenazas ardiendo, y otras con unyas y dientes ravisamente le despedaçaron [...] y después que fueron ansí cansadas de tormentarle, de grande reposo la Reyna y sus damas a çenar se fueron allí çerca dell porque las viesse [...] y después que fueron alçadas todas las mesas fueron juntas a dar amarga cena a Torrellas [...] y esto duró hasta quel día esclareció, y después que no dexaron ninguna carne en los huessos, fueron quemados, y de su seniza guardando cada qual una buxeta por reliquias de su enemigo, y algunas hovo que por cultre en el cuello la trahían [...]

(págs. 369-370)

Se declara Flores firmemente en favor de las damas y la condenación del cinismo de Torrellas aparece bien clara. No hay duda de que se hallaba interesado en el debate y en la discusión

del origen converso del autor desacreditada antes por Whinnom, *BHS*, XXXIV, 1957, págs. 187-200.

de la conducta humana que el debate implica, así como de su lealtad hacia los valores del amor cortés.

La influencia italiana se halla considerablemente reforzada en el *Grimalte y Gradissa*. Se trata en esta obra de un experimento deliberado que toma su material de la ficción italiana: los protagonistas de la *Fiammetta* de Boccaccio vuelven a aparecer aquí de nuevo como Fiometa y Pánfilo, en un nuevo entorno provocado por la determinación de Gradissa de proporcionar un final feliz al desenlace de la antigua leyenda. Ella señala a su pretendiente Grimalte la tarea de reconciliar a la desavenida pareja, pero (como sucede con el Autor de la *Cárcel*) el éxito que consigue es transitorio y al precio de la catástrofe final, puesto que Fiometa, abandonada de nuevo, se suicida.

Flores difiere de San Pedro en que asume la naturalidad del amor consumado, pero el resultado es, lo mismo que en los asuntos de amor no consumado de San Pedro, trágico. Difiere asimismo en que considera como cosa natural el que las mujeres se enamoren y el que lo declaren así manifiestamente; se mantiene sin embargo dentro de las convenciones cortesanas, ya que las mujeres a su vez podían escribir poesía amorosa y sus poemas implican a veces el goce físico. Todo el que reta al ideal cortesano en sus fundamentos cae en el descrédito y resulta condenado (Torrellas) o se arrepiente al final (Pánfilo). De haberse perdido los finales de los dos libros de aventuras de Flores, hubiese sido fácil creer que quería el autor trastornar el ideal cortesano por medio del humor y del realismo cínico; las partes finales, sin embargo, hacen explícita su intención: quiere someter a prueba el ideal cortesano en situaciones nuevas y vindicarlo por medio de estas pruebas.

6. «LA CELESTINA»

En las páginas que anteceden nos hemos servido constantemente del término «libro de aventuras», porque las obras en cuestión, aunque se incluyan dentro de la prosa de ficción, no

constituyen novelas, y si las incluyésemos dentro de este género, las estaríamos valorando según criterios inaplicables. Una novela aparece, sin embargo, a finales de la Edad Media: *La Celestina*.

El argumento de *La Celestina* desarrolla una historia de amor apasionado. Calisto se enamora de Melibea, se ve rechazado y, siguiendo los consejos de su corrompido siervo Sempronio, recurre a la ayuda de Celestina, una vieja bruja y alcahueta. Los planes de la vieja se encuentran con la firme resistencia de Pármeno, un honesto criado de Calisto, a quien éste no presta atención. Por medio del arte de brujería Celestina logra el acceso a Melibea, y por medio de su habilidad psicológica (tal vez por medio de la brujería también) gana a la doncella; pronto reconocerá ésta su amor hacia Calisto y mientras tanto Celestina logra vencer la resistencia por parte de Pármeno. La ingratitud de Calisto debilitó su resolución, que acaba desmoronándose por completo ante la habilidad de Celestina y su propio deseo hacia su protegida, la prostituta Areusa. Calisto se encuentra con Melibea en secreto y casi inmediatamente sus criados disputan con Celestina a causa de la recompensa generosa que su amo le había dado; matan a la vieja, son gravemente heridos en su intento de huida y son, finalmente, ejecutados sumariamente. La próxima noche, Calisto entra en el jardín de Melibea (un *locus amoenus* que se ha vuelto escenario de una acción llena de realismo) y la seduce. En la versión original de *La Celestina*, Calisto cae y muere al salir del jardín; Melibea se ve incapaz de vivir sin su amante, así se lo confiesa a su padre Pleberio, y termina con el suicidio. Acaba el libro con el lamento de Pleberio por la desolación a la que se ve obligado a hacer frente solo (no deposita ninguna confianza en su mujer Alisa):

Del mundo me quejo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quejosa y desconsolada postimería. ¡O mi compañera buena, y mi hija despedazada!

¿Por qué no quisiste que estorbase tu muerte? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste, cuando yo te había de dejar? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo in hac lachrymarum valle?

(XXI, pág. 236)

En la versión ampliada, Calisto retorna a buen seguro a casa, después de haber tenido lugar la seducción, y continúan los encuentros de los dos enamorados por espacio de un mes, pero Areusa y Elicia (la amante de Sempronio y otra de las protegidas de Celestina) planean vengarse de los dos amantes; como resultado de una cadena de sucesos que su plan pone en marcha, Calisto cae y muere cuando trata de defender a dos de sus criados de un peligro que en realidad no existe. A partir de aquí la tragedia se desarrolla como en la versión anterior, con el suicidio de Melibea y el lamento de Pleberio.

Es posible que hubiera una o más ediciones anteriores a la de 1499, que se habrían perdido; si existieron, es casi cierto que su contenido era sustancialmente idéntico al de la *Comedia* de 1499, posiblemente a excepción de los «argumentos», o sumarios de cada acto. En 1502 o antes (no conservamos ninguna edición de este año, aunque seis ediciones lo son según sus colofones) se le añadieron a la obra cinco actos nuevos (el *Tratado de Centurio*), con interpolaciones en casi todos los restantes. Se cambió, además, el título de *Comedia* por el de *Tragicomedia*; los motivos de este cambio se discuten en el prólogo a la versión ampliada y existe algún precedente literario para tal cambio. La obra gozó de gran popularidad, y muchas ediciones salieron a lo largo del siglo XVI y primera mitad del XVII; la de Valencia, 1514, es la más esmerada¹².

12. La popularidad de *La Celestina* no se limitó a España. La primera traducción, al italiano, salió en 1506, seguida por versiones al francés, inglés, alemán (más de una versión en cada lengua), latín, flamenco y hebreo. Para las continuaciones e imitaciones de *La Celestina* en España, véase el tomo de R. O. Jones, y el de Edward M. Wilson y Duncan Moir, cap. 1.

La edición de Toledo (1526) añade, como el acto XIX, un *Auto de Traso*, «sacado de la comedia de Sanabria». No se sabe nada de Sanabria, ni de la procedencia de dicho acto, salvo que no lo escribió Fernando de Rojas. El *Auto de Traso*, de escasos méritos literarios, desapareció pronto de las ediciones de la *Tragicomedia*.

No queda indicio alguno en la primera edición de la identidad de su autor. En las ediciones posteriores nos es revelado por medio de varios procedimientos, como el de los versos acrósticos (una composición poética en que las iniciales de los versos forman el nombre y la descripción del autor), como Fernando de Rojas, estudiante de derecho de Puebla de Montalbán. Afirma éste, con todo, que el acto I constituye la obra de otro autor; que él lo encontró, que suscitó su admiración y lo impulsó a continuar la obra. Las fuentes y la lengua nos revelan que Rojas, en realidad, no compuso el acto I (ni el comienzo del II) al mismo tiempo que el resto de la obra, y que probablemente no es su autor de ningún modo; escribió, sin embargo, los cinco actos nuevos y otras interpolaciones.

Las fuentes del acto I y de las primeras páginas del II son muy distintas de las de los otros actos. No es sólo que se añaden en los otros actos fuentes que no se emplean en el I (por ejemplo, el empleo de las obras latinas de Petrarca empieza dentro del acto II), sino que la mayoría de las fuentes típicas del I se olvidan en los restantes actos, y la manera de utilizar las fuentes es distinta también. En cambio, las fuentes del *Tratado de Centurio* y de las otras interpolaciones son casi idénticas a las de la mayor parte de la *Comedia*, y la manera de utilizar las fuentes es igualmente parecida. La lengua (vocablos arcaicos, giros sintácticos, etc.) confirma los resultados de un estudio de las fuentes, y hay otros indicios más: por ejemplo, el acto I, a pesar de ser con mucho el más largo, queda casi intacto en la revisión de hacia 1502, mientras que los otros actos sufren extensos cambios, como si Rojas quisiera respetar la obra del primer autor.

El autor del acto I y del comienzo del siguiente permanece, pues, desconocido: la introducción del mismo Rojas apunta hacia los poetas del siglo xv, Juan de Mena y Rodrigo Cota. De ambos, Cota es el más probable; existe con todo la alternativa más viable de que se trate de la obra inconclusa de un estudiante en la misma universidad de Salamanca en que estudió Rojas¹³.

Fernando de Rojas era un converso. Fue objeto, por ello, de discriminación y algunos de sus parientes incluso fueron acusados ante la Inquisición; Rojas, sin embargo, realizó una carrera de abogado llena de éxito y llegó a ser alcalde mayor de su ciudad de Tálavera, murió en 1541 y recibió sepultura como miembro laico de una orden religiosa. No hay motivo para dudar de la sinceridad de su fe cristiana en los últimos años de su vida, pero la actitud durante sus breves años de producción literaria es menos segura, y es muy posible que la ausencia de una firme fe contribuyera al pesimismo de *La Celestina*¹⁴.

13. R. Foulché-Delbosc, «Observations sur la *Célestine*», *RH*, VII, 1900, págs. 28-80 y 510, IX, 1902, págs. 171-99, y LXXVIII, 1, 1930, págs. 544-99; Ruth Davis, *New Data on the Authorship of Act I of the Comedia de Calisto y Melibea*, Univ. of Iowa Studies in Sp. Lang. and Lit., 3, Iowa City, 1928; Anna Krause «Deciphering the Epistle-Preface to the *C. de C. y M.*», *RR*, LXIV, 1953, págs. 89-101; Giulia Adinolfi, «La *C* e la sua unità di composizione», *FiR*, I, 3, 1954, págs. 12-60; D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, 1961; Manuel Criado de Val, *Índice verbal de la C*, *RFE*, anejo LXIV, Madrid, 1955; Martín de Riquer, «F. de R. y el primer acto de la *C*», *RFE*, XLI, 1957, págs. 373-95; Fernando González Ollé, «El problema de la autoría de la *C*. Nuevos datos y revisión del mismo», *RFE*, XLIII, 1960, págs. 439-45; J. Homer Herriott, «The Authorship of Act I of *La C*», *HR*, XXXI, 1963, págs. 153-59; *Towards a Critical Edition of the C: a filiation of early editions*, Madison y Milwaukee, 1964, y «Notes on Selectivity of Language in the *C*», *HR*, XXXVII, 1969, págs. 77-101; Norton, *Printing in Spain*, págs. 141-56; Keith Whinnom, «The Relationship of the Early Editions of the *C*», *ZRP*, LXXXII, 1966, págs. 22-40.

14. M. Serrano y Sanz, «Noticias biográficas de F. de R...», *RABM*, VI, 1902, págs. 245-60; Fernando del Valle Lersundi, «Documentos referentes a F. de R.», *RFE*, XII, 1925, págs. 385-96, y «Testamento de F. de R...», *RFE*, XVI, 1929, págs. 366-88; Otis H. Green, «F. de R., converso and *hidalgo*», *HR*, XV, 1947, págs. 384-7; Stephen Gilman, «The Case of Álvaro de Montalbán», *MLN*, LXXXVIII, 1963, págs. 113-25, «F. de R. as Author», *RF*, LXXVI, 1964, págs. 255-90, y, juntamente con Ramón González, «The Family of F. de R.», *RF*, LXXVIII, 1966, págs. 1-26.

El cambio del título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* por el de *La Celestina* no constituyó una decisión del propio Rojas sino de los impresores, cuyo principal intento era el de incrementar la venta de ejemplares. El cambio, por lo tanto, apunta a la sugestión que Celestina ejerció sobre la imaginación de los lectores.

Pruebas de este atractivo las ofrece un autor portugués, que hace referencia a la casa de Celestina como lugar muy conocido de Salamanca, y varias continuaciones de la *Tragicomedia* que contienen alusiones a Celestina como personaje real. Era creencia común en el siglo XVI que Rojas eligió Salamanca como lugar de acción, lo que se mantiene hoy día como opinión mayoritaria, aunque algunos críticos modernos han propuesto como rivales Sevilla, Toledo y Talavera de la Reina. La explicación más verosímil es que Rojas construyó una ciudad imaginaria, con muchos rasgos de Salamanca y unos pocos de otras ciudades.

Celestina es, sin duda alguna, el personaje más pintoresco y más vívido de toda la obra. Se nos ofrece de su apariencia una descripción fidedigna, lo que no pasa con ningún otro personaje, y su aspecto grotesco pero vital, su amor al vino, los detalles de sus oficios numerosos y escandalosos, son rasgos externos que hubieran bastado para llamar la atención del público, si no vinieran además reforzados por otros más originales: su vitalidad, la energía de su lenguaje y su poder sobre las almas la constituyen en la imagen imborrable de un ser que conoce a fondo la psicología de sus clientes y víctimas (que muchas veces significan lo mismo, desde luego), que controla sin dificultad a personajes como Elicia, Sempronio y Calisto, y ante la que los más reacios, Melibea y Pármeno, ceden al fin ante su destreza y la fuerza de su personalidad. Celestina tiene como móviles principales la avaricia; un apetito sexual que ahora, vieja y fea, sólo puede satisfacer al facilitar y a veces presenciar el trato sexual de los jóvenes; y, sobre todo, un amor al poder psicológico, una suerte de «imperialismo» emocional. La alcahuetería no es para ella sólo un medio

de ganar la vida, sino también una misión: se siente comprometida a propagar el goce sexual. Constituye por lo tanto un elemento subversivo dentro de la sociedad, lo que se intensifica por la brujería. Las gentes de la tardía Edad Media y del Renacimiento tomaban muy en serio la brujería y su representación literaria, y aunque se discute todavía la extensión de la brujería en *La Celestina*, no cabe duda de que se nos presenta a la vieja como bruja, y por lo tanto como objeto de temor. Su efecto en la imaginación de los lectores se incrementa todavía por la tragedia que acarrea sobre sí misma convirtiendo a Pármeno de un criado virtuoso en un cómplice lleno de corrupción y resentimiento, y luego (con su percepción habitual oscurecida por la avaricia) haciendo una exhibición demasiado visible de su poder con respecto a los demás.

Aunque Celestina constituye el personaje más lleno de vida, casi todos se hallan presentados en toda su profundidad y con gran realismo. La trayectoria psicológica y emocional de Melibea es de sumo interés, y no es nada inverosímil la rapidez de su cambio de odio hacia Calisto al amor apasionado. Se trata de una mujer de emociones violentas, que pasa directamente de la emoción a la acción apropiada, sea la interrupción de la plática de sus padres, sea la entrega de sí misma a Calisto, sea el suicidio. Calisto es menos interesante porque no observamos verdaderas crisis en él; vemos, con todo, los efectos del amor en un joven que debe de haber sido simpático bajo condiciones normales y podemos notar la desintegración de una personalidad. Sempronio, el criado corrompido, carece de crisis al igual que Calisto, pero los matices de su carácter vienen pintados con gran habilidad. Su compañero Pármeno, sin embargo, ocupa en mayor grado la atención de los autores y del público. Se trata de un criado leal, con la determinación de elevarse por encima de sus orígenes miserables (su madre Claudina fue maestra de Celestina). Ofrece a los planes de ésta una resistencia más tenaz que la de nadie, cediendo sólo ante los efectos combinados de los razonamientos y halágos de la vieja, de su deseo por Areusa, y de la ingratitud

de Calisto, por lo que Pármeneo es tal vez el personaje más trágico de la obra. Aun en los personajes menores, como el de Lucrecia, Rojas sabe apreciar los detalles psicológicos: el egocentrismo de la criada, velado por una aparente ingenuidad, se dibuja en pocas palabras, al igual que su actitud ambivalente hacia Calisto. El fanfarrón Centurio, tomado casi sin alterar de la tradición literaria, constituye una excepción dentro de los personajes de *La Celestina*.

No hay en esta obra un realismo superficial limitado a los animados cuadros de la vida bajuna, sino que aquél se extiende incluso al estrato psicológico (el mejor ejemplo de ello lo encontramos en la conversación entre Celestina y Melibea en el acto IV), y al del lenguaje. Adopta éste dos formas: la presentación del habla popular de modo ampliamente convincente (cf. anteriormente, pág. 252); y (lo que constituye una innovación notable por parte de Rojas mismo) el cambio de niveles estilísticos de acuerdo con el interlocutor a quien se está dirigiendo. En obras anteriores, por hábiles que fuesen, los personajes poseían su nivel adecuado a su rango social (lenguaje plebeyo, aristocrático, etc.) y lo mantenían en cualesquier circunstancias. Rojas, sin embargo, nos muestra personajes plebeyos que saben cambiar de estilo cuando se dirigen a sus superiores y que por consiguiente, por primera vez en la literatura española, hablan en el estilo flexible que se encuentra en la vida real misma:

¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Éa pues! Bien sé a quién digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder! [...] Tu temor, señora, tiene ocupada mi desculpa. Mi inocencia me da osadía, tu presencia me turba en verla airada, y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna.

(IV, págs. 95-96)

Los personajes demuestran una aguda conciencia de su propio lenguaje y del de los otros.

Constituye *La Celestina* una novela dialogada. Cualquier

clase de información que intentemos recibir de sus personajes habrá de provenir, por consiguiente, de sus propias palabras. (Los «argumentos» que encabezan los actos nos ofrecen tan sólo una breve descripción externa de lo que pasa en el acto, con excepción de los del *Tratado de Centurio*, compuestos probablemente por Rojas mismo, que nos hablan un poco de las emociones de los personajes.) Este factor que constituye una limitación, lo supera ya el autor del acto I y Rojas, a su vez, lo convierte en un resorte de efecto positivo. Aprendemos a conocer los personajes de la novela, del modo como lo hacemos con la gente con quien nos encontramos, a base de formar una imagen partiendo de sus propias palabras, de sus recuerdos del pasado de sus vidas, de las descripciones que otras personas pueden proporcionarnos de ellos y sus propias descripciones acerca de los demás. En el trazado de un fondo sólido para los personajes y la acción, el recurso de los recuerdos juega un papel decisivo, y puede servir asimismo para el diseño de la individualidad de los personajes.

La tradición retórica tiene elevada importancia en el estilo de *La Celestina*. El lenguaje de los personajes aristocráticos, y a veces de los otros, tiene un marcado colorido retórico, como es de esperar en una época en que los hombres cultos, y sobre todo los jóvenes, hablaban retóricamente (este colorido resulta más acusado en Calisto, de formación cultural reciente, que en Pleberio). Este rasgo estilístico no es pedantesco, por lo tanto, sino realista. Otro aspecto importante del estilo lo constituyen las imágenes, que se pueden clasificar en varios grupos principales: las imágenes tradicionales de la poesía amorosa de los cancioneros, derivados de la religión, la sociedad feudal, la medicina y la guerra; y los de la naturaleza, sobre todo de los animales (incluso los de los bestiarios) y del jardín. Existe una relación compleja entre las imágenes y la realidad: recuérdese el caso de la huerta de Melibea como *locus amoenus*, y agréguese las imágenes de la caída en relación con las caídas de los personajes. Igual grado de complejidad se nos ofrece con las imágenes tomadas directamente

de las fuentes literarias de *La Celestina*: Rojas sabe combinarlas con sus propias imágenes en grupos variados y muy logrados, y sabe también integrarlas en la obra por una serie de reminiscencias de otros pasajes. Finalmente, hay que notar la aguda conciencia estilística demostrada por Rojas al revisar su texto en la *Tragicomedia*: además de las interpolaciones largas, hay muchos cambios de detalle con motivo de aclarar el sentido o de mejorar el estilo¹⁵.

Como sucede en el caso de la mayoría de las obras medievales, *La Celestina* se sirve de abundante número de fuentes, sobre todo para las *sententiae* que se dan en gran número. Muchas de estas fuentes debieron de ser conocidas para el autor no de primera mano, sino a través de las citas de los *compendia* y de los libros de texto que eran de lectura obligatoria para Rojas como estudiante de leyes. La extensión de su lectura de los autores clásicos ha sido exagerado por algunos investigadores que se olvidaron de los *compendia*. Algunas fuentes, en cambio, fueron directamente manejadas por Rojas o su predecesor: Aristóteles, Boecio, Andreas Capellanus, El Tostado y el Arcipreste de Talavera, por ejemplo, en el acto I; Petrarca, Boccaccio, San Pedro, Nicolás Núñez y Jorge Manrique en los demás actos; Mena, y quizás Ovidio y Cota, en toda la obra. A pesar de la creencia general, no hay razón alguna para creer que los autores de *La Celestina* leyesen el *Libro de Buen Amor*. La fuente más importante con mucho la constituyen las obras latinas de Petrarca: no solamente utiliza Rojas

15. Samonà, *Aspetti*; Gilman, *Art*, y «The Arguments to La C», *RPh*, VIII, 1954-55, págs. 71-8; P. E. Russell, «The Art of F. de R.», *BHS*, XXXIV, 1957, págs. 160-7, y «La magia como tema integral de la *Tr. de C. y M.*», *Homenaje Alonso*, III, págs. 337-54; Lida de Malkiel, *Masterpieces, Originalidad*, y «El ambiente concreto en la C», *Estudios Herriott*, págs. 145-65; Jane Hawking, «Madre Celestina», *AION, Sez. Rom.*, IX, 1967, págs. 177-90; Jacqueline Gerday, «Le caractère des ramerias dans La C, de la Comédie à la Tragicomédie», *Revue des Langues Vivantes*, XXXIII, 1967, págs. 185-204; R. E. Barbera, «Medieval Iconography in the C», *RR*, LXI, 1970, págs. 5-13; F. M. Weinberg, «Aspects of Symbolism in La C», *MLN*, LXXXVI, 1971, págs. 136-53; Severin, *Memory*. Me apoyo también en trabajos de Katherine Eaton y de George A. Shipley, de próxima aparición,

abundantes *exempla* y *sententiae* de estas obras (muchas veces a través del índice de las *Opera* impresas), sino que incluso su punto de vista se halla profundamente influenciado por el de Petrarca en su demostración de lo pasajero de la felicidad terrena y de los deletéreos efectos de las pasiones. El pesimismo de Rojas, con todo, llega a más profundidad que el de Petrarca; en el discurso final de Pleberio los consuelos del estoicismo de Petrarca son rechazados mientras que ni siquiera se detiene en los del cristianismo.

La principal fuente estructural de *La Celestina* viene constituida por la comedia humanística que surgió en Italia durante el siglo XIV, alcanzando su cima en la centuria siguiente. Se trata de una imitación (en lengua latina) de la comedia latina clásica; sus temas giran en torno a la vida baja o a la seducción, o combinan las dos. Constituye, en efecto, *La Celestina* un intento de componer una comedia humanística en castellano, pero su desarrollo llegó hasta tal extremo de extensión y complejidad que se hizo imposible su representación escénica. (Se ha escenificado recientemente, pero en adaptación, al modo de cualquier otra novela que se lleva al escenario.) En el poema que se encuentra al final, en el que Alonso de Proaza (el corrector de una edición) ofrece consejos, resulta bien claro que prevé la lectura de este texto en alta voz a un grupo reducido. Ni Rojas ni su predecesor concibieron la obra como una novela —podemos estar bien seguros de ello—, ni tan siquiera se había introducido tal término. No importa, sin embargo, pues siendo la terminología literaria medieval imprecisa e inconsecuente, hemos de tomar una decisión propia en cuanto la categoría a la que una obra pertenece; *La Celestina* posee, en efecto, las cualidades que exigimos en una novela moderna: complejidad, la consistencia de un mundo imaginario y real al mismo tiempo, penetración psicológica y una imbricación convincente entre argumento, tema y personajes.

La comedia humanística constituyó el punto de partida para *La Celestina*, pero las obras de aquella índole carecen de desenlaces trágicos y finalizan ya con el regocijo de todos o, en el

caso de que la doncella sea abandonada por su amante, acaban cínicamente. El trágico final de *La Celestina*, el desastre que viene inmediatamente después de la consumación del amor, constituye un rasgo característico del libro de aventuras sentimentales que se hallaba en el cenit de su popularidad cuando Rojas estaba componiendo su obra. Los influjos dominantes son, pues, Petrarca, la comedia humanística y el libro de aventuras sentimentales¹⁶.

La intención de *La Celestina* ha sido ampliamente discutida. No constituye, según se ha pretendido, una protesta contra la opresión de que eran objeto los conversos, ni una exaltación del amor romántico. No podemos conocer cuáles fueron las intenciones del primer autor, pero aparece claro que Rojas intentó mostrarnos los efectos destructivos de las pasiones (voluntad de poder, avaricia y deseo de seguridad, asimismo que la más obvia pasión sexual) y es probable que deseara criticar el amor cortés, ya que su parodia del amante cortesano en Calisto no es benévola en ningún caso. Es posible que quisiera, como pretende el subtítulo de la obra, amonestar a la joven nobleza para que eligiese sus criados con más cuidado, pero esto no podría ser más que propósito secundario. En resumen, Rojas fue un moralista lleno de pesimismo, que vio los efectos que dimanaban inexorablemente de sus causas en la naturaleza humana (la casualidad estricta que afecta al argumento de la obra pasa con frecuencia inadvertida)¹⁷.

El realismo de *La Celestina*, su humor (que está presente a pesar de su pesimismo), su vitalidad y su estilo —y quizá también su visión intransigente de la vida— la hicieron una

16. Castro Guisasaola, *Fuentes*; J. de Vallata, *Poliodorus: Comedia humanística desconocida*, ed. J. M. Casas Homs, Madrid, 1953, parte 2, cap. 14; Deyermann, *Petrarchan Sources*, y «The Text-Book Mishadled: Andreas Capellanus and the opening scene of *La Celestina*», XLV, 1961, págs. 218-21. La importancia de las fuentes jurídicas ha sido revelada por P. E. Russell, y será documentada en un estudio próximo.

17. Garrido Pallardó, *Problemas*; Bataillon, *Célestine*; Aguirre, *Amantes*; Russell, «Ambiguity in *La Celestina*», BHS, XL, 1963, págs. 35-40; Castro, *Contienda*.

obra de éxito inmediato. Se multiplicaron sus ediciones en España, aparecieron traducciones, se escribieron imitaciones, y su influencia fue prolongada y poderosa. Todo esto forma parte de la historia literaria del Siglo de Oro; lo que es significativo para la de la Edad Media es el hecho de que, aunque los libros de aventuras gozaban de pleno vigor y continuarían disfrutándolo por mucho tiempo, la ficción española produjo ahora su primera novela¹⁸.

18. Para otros aspectos y estudios generales, cf. Menéndez y Pelayo, *Orígenes*; Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la C. Ensayos de simpatía*, Madrid, 1926; Rachel Frank, «Four Paradoxes in the C», *RR*, XXXVIII, 1947, págs. 53-68; Inez Macdonald, «Some Observations on the C», *HR*, XXII, 1954, págs. 264-81; D. W. McPheeters, «The Element of Fatality in the *Tragicomedia de C. y M.*», *S*, VIII, 1954, págs. 331-5 y «The Present Status of C Studies», *S*, XII, 1958, págs. 196-205; Clara L. Penney, *The Book called C in the Library of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1954; Pedro Bohigas, «De la Com. a la *Tragicom. de C. y M.*», *EMP*, VII, 1, 1957, págs. 153-175; P. E. Russell, «Literary Tradition and Social Reality in *La C.*», *BHS*, XLI, 1964, págs. 230-7; Oostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor*, cap. 4; Berndt, *Amor*; Maravall, *Mundo*; Bruce W. Wardropper, «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *MLN*, LXXIX, 1964, págs. 140-52; Cándido Ayllón, *La visión pesimista de la C.*, México, 1965; Charles F. Fraker, «The Importance of Pleberio's Soliloquy», *RE*, LXXXVIII, 1966, págs. 515-29; Jacqueline Gerday, «Le remaniement formel des actes primitifs dans *La C de 1502*», *AION, Sez. Rom.*, X, 1968, págs. 175-82; Dorothy C. Clarke, *Allegory, Decalogue and Deadly Sins in La C.*, UCPMP, 91, Berkeley y Los Angeles, 1968; Francesco Guazzelli, *Una lettura della C.*, Pisa, 1971; Julio Rodríguez Puértolas, *De la Edad Media a la edad conflictiva*, págs. 209-42; Martin, *Love's Fools*; J. Homer Herriott, «Estado actual de los estudios sobre *La C.*», *AEM* (en prensa).

Capítulo 8

POETAS CORTESANOS Y ECLESIAÍSTICOS EN EL SIGLO XV

1. LOS CANCIONEROS — TIPOS DE POESÍA

Nos son accesibles los poetas del siglo xv principalmente gracias a un conjunto de antologías; escasean, en efecto, los manuscritos que contienen la obra de un solo poeta, pero sobreviven, en cambio, los cancioneros castellanos en tan gran número y desconcertante variedad que sus mutuas relaciones constituyen un problema que queda todavía sin resolver. Algunos han llegado a nosotros en la forma que les diera su compilador (aunque, claro está, esto no sirve de garantía de que aquél incluyera los textos correctos de los poemas); otros hubo más tarde que fueron inmediatamente dados a la imprenta, entre los que figura uno de los más relevantes¹.

Contienen los cancioneros dos tipos principales de poemas: la canción lírica (breve, concebida originariamente para el canto, y, por lo general, de tema amoroso, aunque se dan también canciones religiosas y panegíricas) y el decir de índole doctri-

1. El elenco de los cancioneros y sus contenidos pueden verse en Simón Díaz, *Bibliografía*, III, 1; Charles V. Aubrun, «Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XV^e siècle», *EMP*, IV, Madrid, 1953, págs. 297-330; A. Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos (siglos XV, XVI y XVII) de The Hispanic Society of America*, 3 vols., Nueva York, 1965-66.

nal panegírica, narrativa o satírica (considerablemente más amplio, cuyo objetivo era la lectura o la recitación). Se sirve la canción de versos de ocho sílabas (en algunas de ellas se intercalan a intervalos regulares otros de cuatro sílabas, procedimiento conocido con el nombre de pie quebrado), de rima regular y consonante, que nos ofrecen gran flexibilidad en su esquema acentual. Tarda en establecerse la uniformidad por lo que toca a su número de sílabas, y a fines del siglo xv Juan del Encina hubo de levantar su voz contra los poetas que construían sus poemas en versos irregulares. El octosílabo tiene una larga ejecutoria en otras lenguas —latín, provenzal, galaico-portugués— y en castellano, por su parte, toda vez que logró aclimatarse, floreció pujantemente y es utilizado aún hoy de modo muy amplio. La canción emplea un solo tipo de versos casi sin excepción; el decir, en cambio, hace uso del octosílabo o bien del arte mayor, en versos de doce sílabas partidos por una fuerte cesura y dotados de dos intensos ictus en cada hemistiquio. Se ha creído por algún tiempo que el arte mayor derivaba de una forma galaico-portuguesa, lo que hoy ofrece motivos de duda, sin embargo (cf. anteriormente, pág. 217). Puede, con todo, fluctuar el número de sílabas en esta especie de versificación, ya que su rasgo distintivo lo constituye su esquema acentual fijo, como puede verse en los versos iniciales del más eximio poema en arte mayor, el *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquel con quien Júpiter tomó tal zelo [...]

No se consigue siempre una total regularidad siquiera en la distribución de acentos dentro de este paradigma, y por la segunda década del siglo xv se enfrentaban dos tendencias contrapuestas, más liberal una a este respecto (puede hallarse en la obra de Pablo de Santa María y de Mahomat el Xartosse, por ejemplo), la otra, en cambio, partidaria de una postura más rigurosa (Villasandino, Baena). Salió vencedora la última

aunque algo modificada, obviándose de este modo el peligro de una incoherencia formal. Se afianzó una excesiva rigidez, y el arte mayor, a diferencia del octosílabo, se hallaba agotado a finales del siglo xv y en condiciones de no competir con los nuevos metros procedentes de Italia en el momento en que Garcilaso los estaba aclimatando. Mientras que la canción en octosílabos se redujo pronto a un conjunto restringido de posibilidades métricas (más reducido aún hacia finales del siglo xv, confróntese más adelante, pág. 355), el decir octosilábico mantuvo gran libertad en el número de estrofas y en el esquema de rima.

Merecen especial atención algunos de los cancioneros, bien por la novedad de su contenido o por alguna otra razón. Destacan entre ellos el *Cancionero de Baena* (cf. anteriormente, página 236) y aquellos otros cuyo arquetipo (de 1460 o un poco posterior) se halla ahora perdido y recogen principalmente la poesía compuesta en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón (el *Stúñiga*, con que se encuentran emparentados los de *Roma* y la *Marciana*), el de *Herberay des Essarts* y el de *Palacio*, compilados en los años sesenta, y por último, el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511), imitado por el *Cancioneiro geral* portugués de García de Resende (1516). De todas estas colecciones, la de *Baena*, el conjunto napolitano y el *General* ofrecen las más numerosas muestras de la nueva producción. El de *Herberay* nos transmite, al parecer, el gusto de la corte navarra en época poco posterior a la mitad del siglo; el de *Palacio*, a su vez, el de las cortes castellana y aragonesa durante el mentado período. Ha de notarse de paso que este último nos coloca frente a un arduo problema de interpretación: los poemas que recoge son justificados y descritos por su moderno editor como si se tratase de reflejos de actitudes aristocráticas e idealizadas en torno al amor, pero las iniciales iluminadas de este manuscrito, cuidadosamente realizado, contienen sin embargo escenas de subido erotismo. Es posible que estas iniciales apunten hacia eufemismos de tipo

sexual en el vocabulario, aparentemente puro e idealizado, del cancionero².

2. EL «CANCIONERO DE BAENA»

Converso con toda probabilidad, Juan Alfonso de Baena dedicó su *Cancionero* al rey Juan II, poeta a su vez aunque de menor inspiración. A pesar de que se incluyen en esta obra composiciones del propio compilador, su importancia decisiva (aparte de su condición de precursora) radica en el prólogo donde afronta el tema de la naturaleza de la poesía juntamente con problemas de la versificación. Abarca este *Cancionero* la producción poética de Castilla de hacia 1370 en adelante y los poetas aquí representados se agrupan en dos conjuntos principales: aquellos que compusieron en el reinado de Juan I (1379-1390) o en un período inmediatamente anterior, y aquellos otros de muy a finales del siglo XIV o de comienzos del XV. Omite, sin embargo, obras relevantes del período como las *Edades del mundo* (1418) de naturaleza didáctica, que compusiera Pablo de Santa María (1350-1435), rabino supremo de la ciudad de Burgos y, andando el tiempo, obispo de la misma ciudad.

Figuran entre el primer grupo Pero Ferrús, probablemente el más antiguo de los poetas de *Baena*, de excluir a Pero López de Ayala (cf. anteriormente, págs. 215-219); Garcí Fernández de Jerena, poeta de originalidad marcada desde el punto de vista técnico, que llevó al parecer una vida disoluta y abandonó el cristianismo por el Islam, desertando de los moros y retornando a una vejez solitaria en Castilla; Gonzalo Rodríguez, arcediano de Toro, cuya animada producción encierra un testamento en arte mayor; y, por último, Macías, cuya atractiva poesía amorosa se vio eclipsada por la leyenda urdida en torno a su figura (se cuenta, en efecto, que Macías enlo-

2. Whinnom, *Spanish Literary Historiography*, pág. 21.

queció a causa de un desesperado arrebató amoroso, que le llevó a la muerte; los poetas del siglo xv y aun los más posteriores vieron en él ante todo el prototipo del amante desdichado). La mayoría de estos autores se sirven normalmente del galaico-portugués para las composiciones amorosas y del castellano en composiciones de otra índole; de un modo gradual, sin embargo, algunos de ellos se acostumbraron al uso universal del castellano³.

Alfonso Álvarez de Villasandino (muerto hacia 1424) forma parte del más antiguo grupo que encierra el *Cancionero de Baena*, pero su trayectoria poética, que fue de constante experimentación, se extiende por más de medio siglo y, de acuerdo con la moda lingüística, terminó como un poeta enteramente en castellano (cf. anteriormente, pág. 236). Revela a través de su obra gran flexibilidad: compuso poemas de amor cortés, panegíricos, sátiras y composiciones líricas que contienen al parecer nítidos reflejos de su vida personal, pero que pueden indicarnos (tal es el caso de François Villon, por ejemplo) tan sólo que se había imaginado en varios papeles. Vivió a expensas de su obra, revolviéndose amargamente contra sus avaros mecenas, y contra la nueva generación de intelectuales a cuyo frente iba Francisco Imperial. A pesar de su facilidad innata, fue Villasandino un cuidadoso técnico, lo que le valió elogios de parte de Baena. Uno de sus coetáneos más jóvenes, Martín el Tañedor, juglar que cantaba en castellano y en catalán y compuso poemas propios, se cree que fue ciego⁴.

La nueva generación de poetas provenía de diverso origen:

3. H. A. Rennert, *Macías, o enamorado. A Galician troubador*, Filadelfia, 1900; K. H. Vanderford, «M. in Legend and Literature», *MP*, XXXI, 1933-34, págs. 35-64; Carlos Martínez-Barbeito, *M. el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón. Estudio y antología*, Santiago de Compostela, 1951.

4. Ezio Levi, «L'ultimo re dei giullari», *SM*, n. s., I, 1928, págs. 173-80; Ferruccio Blasi, «La poesía di Villasandino», *Messana*, ed. M. Catalano, Messina, 1950, págs. 89-102; Giovanni Caravaggi, «V. et les derniers troubadours de Castille», *Mélanges Lejeune*, I, págs. 395-421. Joaquín Gimeno Casaldueiro, «Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del siglo xv», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 1-14. Rafael Lapasa, «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *RPh*, VII, 1953-4, págs. 51-9.

Francisco Imperial, por caso, era genovés establecido en Sevilla, Mahomat el Xartosse de Guardafaxara fue moro, algunos eran conversos como Ferrán Manuel de Lando, Ferrán Sánchez Calavera, probablemente el mismo Baena y quizá Diego de Valencia. Diego Hurtado de Mendoza, el padre del marqués de Santillana y uno de los poetas de esta generación, compuso una serranilla y una poesía de tipo paralelístico que trata simbólicamente acerca del amor. Los restantes poetas principales de esta época parece que estuvieron conmovidos por fuertes preocupaciones intelectuales. Se han perdido los poemas de Villena, pero teorizó, lo mismo que Baena, acerca de la poesía (cf. anteriormente, pág. 262). Francisco Imperial compuso un artificioso decir sobre el nacimiento de Juan II, y fue probablemente el autor del *Dezir a las siete virtudes*. Este poema acusa a menudo una tosquedad métrica (lo que se debe en gran parte a su carácter de experiencia técnica), pero el nivel intelectual es impresionante. El poeta aprendió mucho de Dante y de otros autores, y emplea hábilmente fuentes tan diversas como la liturgia, las artes plásticas y las ciencias medievales⁵.

5. Edwin B. Place, «The exaggerated reputation of Francisco Imperial», *Sp*, XXI, 1946, págs. 457-73; Archer Woodford, «F. I.'s Dantesque *Dezir de las syete virtudes*: a study of certain aspects of the poem», *Italica*, XXVII, 1950, págs. 88-100; «More about the Identity of Micer F. I.», *MLN*, LXVIII, 1953, págs. 386-8, y «Edición crítica del *Dezir a las syete virtudes*, de F. I.», *NRFH*, VIII, 1954, págs. 268-94; Rafael Lapesa, «Nota sobre Micer F. I.», *NRFH*, VII, 1953, págs. 337-51 (reimpreso en *De la Edad Media*, págs. 76-94); Edwin B. Place, «Present Status of the Controversy over F. I.», *Sp*, XXXI, 1956, págs. 478-84; Dorothy C. Clarke, «Dante: a medieval poet's ideal», *RoN*, II, 1960-1, págs. 49-53; «Church Music and Ritual in the *Decir a las siete virtudes*», *HR*, XXIX, 1961, págs. 179-99; «The Passage on Sins in the *DSV*», *SP*, LIX, 1962, págs. 18-30; «A Comparison of F. I.'s *Decir al nacimiento del rey Don Juan* and the *DSV*», *S*, XVII, 1963, págs. 17-29, y «F. I., Nascent Spanish Secular Drama and the Ideal Prince», *PQ*, XLII, 1963, págs. 1-13; J. Gimeno Casaldueiro, «Fuentes y significado del *Decir al nacimiento de Juan II* de F. I.», *RLC*, XXXVIII, 1964, págs. 115-120; Pierre Groult, «Dante, la liturgie et le *DSV*», *LR*, XIX, 1965, págs. 396-405; Margherita Morreale, «El *DSV* de F. I. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*», *Lengua-literatura-folklore: estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, 1967, págs. 307-77; Giuseppe E. Sansone,

Sus coetáneos siguieron a Imperial en cuestiones de técnica, a excepción de Baena y Villasandino; las agudas discrepancias intelectuales, con todo, constituyen un rasgo típico de la presente generación. La disputa en torno a la naturaleza de la inspiración poética —¿se trata de un don divino o de un arte que puede aprenderse?— implica, a su vez, cuestiones de índole teológica que nos permiten entrever la influencia franciscana. Los reformadores de esta orden sostenían con ardor que la gente privada de cultura podía alcanzar el conocimiento de Dios mediante la gracia, en oposición a la tradición escolástica, y aun es posible que el influjo franciscano estimulase a estos autores a escribir crítica de tipo social, practicada accidentalmente en poemas sobre otros asuntos, o en composiciones *ex professo* (Martínez de Medina, *Decir que fue fecho sobre la justicia...*; Diego de Valencia, *Pregunta... por qué son los fidalgos*; y, finalmente, las composiciones de Ruy Pérez de Ribera acerca de la pobreza). Está aún por resolver la cuestión acerca de si la influencia en este sentido sobre la poesía española del siglo xv provino también de otros movimientos radicales en el seno de la Iglesia, especialmente en el norte de Europa, como la Devotio Moderna. Es posible además que ciertas tendencias intelectuales judaicas afectasen el pensamiento religioso en el caso de algún poeta converso (Ferrán Manuel de Lando, Ferrán Sánchez Calavera, por ejemplo), fundiéndose con el movimiento de radicalización que se daba dentro del cristianismo.

Caracteriza a los poetas del momento un marcado interés por las cuestiones de índole moral y religiosa: ejemplos salientes al respecto los hallamos en el planteamiento del problema de la predestinación por parte de Ferrán Sánchez Calavera

«Émendations métriques au DSV de F. I.», *BH*, LXIX, 1967, págs. 5-25; me apoyo también en un trabajo de Colbert Nepaulsingh, de próxima aparición. Jules Piccus, «El *Dezir que fizo Juan Alfonso de Baena*», *NRFH*, XII, 1958, págs. 335-56.

y en las *Coplas de vicios y virtudes* y en la *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán⁶.

Los más jóvenes entre los poetas que incluye el *Cancionero de Baena* no forman un grupo bien definido. Entre los mejores figuran Álvaro de Luna y Juan Rodríguez de Padrón (que compusieron poemas de amor cortés) y Suero de Ribera con su parodia de *Misa de amores*.

Si bien las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas dejan apenas escasa huella en el *Cancionero de Baena* o en sus sucesores, se continúan en él los temas de las *cantigas de amor* (cf. anteriormente, págs. 40-44), aunque modificadas, en las canciones cortesanas, y las *cantigas d'escarnho* se vieron renovadas por parte de Villasandino y otros poetas. Los poetas de *Baena*, aunque se sirven hasta cierto punto de las técnicas de versificación galaico-portuguesas, prefieren en su conjunto (aun en poemas en aquella lengua) los tipos de versificación de que se sirvieron raras veces sus antecesores⁷.

Se dan en ellos además otras fuertes influencias, aun en las canciones y en los decires, que predominan sobre las gallegas. Los poetas provenzales influyeron tal vez en Villasandino en sus preocupaciones técnicas y él mismo cita, en efecto, algunos versos trovadorescos. Los poetas castellanos comenzaron además en este momento a orientarse hacia Cataluña, cuya producción poética, fuertemente moldeada por el influjo provenzal, fue leída por autores como Villena y Santillana.

6. Charles F. Fraker, *Studies*, «The dejados and the *Cancionero de Baena*», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 97-117; «Gonçalo Martínez de Medina, the *Jerónimos*, and the *Devotio Moderna*», *HR*, XXXIV, 1966, págs. 197-217, y «Prophecy in G. M. de M.», *BHS*, XLIII, 1966, págs. 81-97. N. W. Eddy, «Dante and Ferrán Manuel de Lando», *HR*, IV, 1936, págs. 124-35. Demetrius Basdekis, «Modernity in Ferrant Sanches Clavera» *Hbalt*, XLVI, 1963, págs. 300-3. Edwin B. Place, «More about Ruy Páez de Ribera», *HR*, XIV, 1946, págs. 22-37. Andrés Soria, «La *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán», *BRAE*, XL, 1960, págs. 191-263. Francisco Cantera Burgos, «El *Cancionero de Baena*: judíos y conversos en él», *Sef*, XXVII, 1967, págs. 71-111. Para una discusión sugestiva de la generación correspondiente de poetas franceses, véase C. S. Shapley, *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, La Haya, 1970.

7. Otis H. Green, «Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*», *PMLA*, XLIV, 1949, págs. 247-301; Clarke, *Morphology*.

Los ascendientes más importantes de los decires los constituyen los *dis* franceses, que fueron elevados durante el siglo xiv hasta un alto nivel de complejidad, a la vez en la forma y en el contenido, a lo que hay que sumar, dentro siempre de la literatura transpirenaica (y para las generaciones de autores representadas en el *Cancionero de Baena*), el impacto de uno de los poemas de mayor influjo en la Europa medieval, el *Roman de la Rose*. Continuó la influencia francesa durante el siglo xv incrementándose aún en unos pocos aspectos, pero fue dejando progresivamente paso a la italiana: los poetas y escoliastas italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio y los comentaristas del primero) empezaron a ser leídos y después a ser imitados. El nuevo giro se inició primero en Cataluña y de allí pasó a Castilla, donde los primeros poetas fuertemente afectados por la nueva corriente tenían relaciones con Italia (Imperial) o con Cataluña (Santillana). Se dejó sentir la influencia italiana más fuertemente en el desarrollo de la alegoría (aspecto éste en el que se combinó con la de Francia); en el resurgimiento del interés hacia la mitología clásica, y en el descubrimiento de ciertos escritores latinos desatendidos en centurias más tempranas; en determinados recursos estilísticos, como en la creciente utilización de la antítesis (Petrarca constituye el autor más influyente a este respecto); en las nuevas tentativas de versificación; y, finalmente, en la mayor altura intelectual que se fue alcanzando a medida que el siglo avanzaba (bajo este aspecto la influencia religiosa fue también importante)⁸.

Los más jóvenes entre todos los poetas de *Baena* —Álvaro

8. F. B. Luquiens, «The *Roman de la Rose* and Medieval Castilian Literature», *RF*, XX, 1907, págs. 284-320; Post, *Med. Spanish Allegory*; Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, 2 vols., Turín, 1929; Le Gentil, *La poésie lyrique*, y la recensión a cargo de Eugenio Asensio, *RFE*, XXXIV, 1950, págs. 286-304; Margherita Morreale, «Dante in Spain», *ACLLS*, VIII, 1966, págs. 5-21, y «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema "Dante en España hasta fines del siglo xvii"», *ibid.*, págs. 93-134; Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *Strenae*, págs. 295-79 (reimpreso en *De la Edad Media*, páginas 145-71). Cf. también las notas sobre cada poeta en particular.

de Luna, Suero de Ribera y Juan Rodríguez del Padrón— continuaron leyéndose a lo largo de este siglo y fueron incluidos en los cancioneros napolitanos de la corte aragonesa y en el *General*, cosa que no sucedió con Villasandino e Imperial, por ejemplo. Lo mismo cabe decir de sus eximios contemporáneos Santillana y Mena: continuidad y cambio se conjugaron en el gusto poético del siglo xv.

3. SANTILLANA

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), pasó algunos años de su formación en Aragón, donde entabló contacto con los escritores de Cataluña. Estuvo relacionado a lo largo de su vida con otros autores más jóvenes y fue profundamente influenciado en sus primeras etapas por Villena e Imperial; años más tarde, mantuvo contactos amistosos con su coetáneo Juan de Mena (aunque ambos adoptaron, por otra parte, puntos de vista contrapuestos hacia la gran cuestión política que dividió a Castilla en los años cuarenta y a comienzos del decenio siguiente: la de la política de Álvaro de Luna) y con Pedro, condestable de Portugal, más joven todavía. Compuso Santillana piezas en alabanza de Villena y del poeta catalán Jordi de Sant Jordi, e intercambió poemas con Juan de Mena, como hizo Mena con don Pedro, mientras que Santillana envió a este último una antología de sus creaciones conteniendo como introducción la famosa *Carta o Prohemio*. Todas estas relaciones corroboran la impresión que nos ofrece la generación de Imperial: nos hallamos ahora en una sociedad que valora el ejercicio de las letras (aunque a un nivel de élite minoritaria), en que los poetas tienen mutua noticia de sus actividades, mientras que en el siglo xiv parece que, por el contrario, los diversos autores romances escribían en general aislados de los demás, conscientes tan sólo de hallarse arraigados en una tradición eclesiástica europea. Otro aspecto de estos contactos de Santillana con otros autores se refleja

en su nutrida biblioteca: coleccionó no sólo libros para leer y anotar, sino también ejemplares de lujo, y, aunque no era capaz de leer el latín con facilidad, se procuró manuscritos latinos; sabía leer algunas lenguas romances, y estaba enterado del desarrollo coetáneo de la poesía europea⁹.

Santillana compuso canciones y cultivó asimismo otros géneros, orientó su mayor esfuerzo hacia los decires. Conservamos 19 canciones, probablemente de diferentes períodos de su vida: las primeras se reconocen fuertemente deudoras con respecto a la tradición galaico-portuguesa (en una se vale incluso el autor de la lengua mentada), pero en las restantes, en cambio, despliega un estilo independiente. En sus primeros decires, en la *Querella de amor*, por ejemplo, domina un tono lírico y esta obra incorpora, en efecto, fragmentos de este cariz en los que el influjo galaico-portugués es notorio todavía; muy pronto dejará paso, en cambio, al de los decires de Francisco Imperial con el predominio del factor narrativo sobre el matiz lírico. La alegoría juega destacado papel en la progresiva maduración de los decires, aunque serán necesarios unos cuantos años antes de que Santillana sepa utilizar este recurso de modo independiente y satisfactorio, integrándolo plenamente en la estructura y en el tema de las composiciones. El *Planto de la reina Margarida* y la *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi*, compuestos ambos hacia 1430, despliegan la conocida técnica alegórica de una visión para alabar a la reina fenecida de Aragón y al poeta catalán vivo todavía.

Por el mismo tiempo del *Planto* y de la *Coronación* compuso Santillana el *Triumfete de amor*, cuyo título, que recuerda ya la influencia del *Trionfo d'amore* de Petrarca, nos da una exacta indicación en torno a su contenido y técnica de la obra: mediante el pretexto de una procesión alegórica enmarcada dentro de la conocida leyenda medieval de una aventura que sale al encuentro en una escena de caza, narra cómo

9. Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, BÉHÉ, 153, París, 1905; Lapesa, *Santillana*, cap. 8.

el amor hiere al poeta, pero la actitud de la obra respecto a ese tema se halla, sin embargo, mucho más próxima de la tradición hispánica anterior que del enfoque introspectivo de Petrarca.

Otros dos decires algo posteriores al *Triumphete*, nos vuelven al tema amoroso: nos refiere de nuevo en el *Sueño* cómo se enamoró, mientras que el *Infierno de los enamorados* contiene a su vez la historia de su curación de los males de amor. Constituyen estas dos obras un par de composiciones deliberadamente contrapuestas, dejando atrás el *Triumphete* como un intento previo. En el *Sueño*, que toma elementos en préstamo de la *Pharsalia* de Lucano y de la *Fiammetta* de Boccaccio para la composición de lugar, el conflicto interno del poeta nos es diseñado por medio de dos procedimientos: un debate entre Sesó y Corazón, y un combate entre el ejército de Diana (diosa de la castidad) y el de Venus y Cupido. El conflicto resulta en la victoria del amor; la conversión en cambio de un *locus amoenus*, al principio de la obra, en un paisaje de desolación sugiere claramente las desastrosas consecuencias del amor:

En aquel sueño me vía
dentro en día claro, lumbroso,
en un vergel espacioso
reposar con alegría;
el qual jardín me cobría
de solaz de olientes flores,
do circundan rruyseñores
la perfecta melodía [...]
E los árboles sonbrosos
del vergel ya recontados
en punto fueron mudados
en troncos fieros, ñudosos,
e los cantos melodiosos
en clamores redundaron,
e las aves se tornaron
en áspios poçoñosos.

Estos efectos deletéreos del amor se hallan subrayados en el *Infierno*. Es llevado en él el poeta a través del infierno, inspirado obviamente en el de la *Divina commedia*, y las visiones del sufrimiento de famosos amantes, con los que se va encontrando, le convencen de que se ha de evitar el amor. El presente decir cae dentro del género favorito en la Edad Media tardía del infierno de amor: el cuadro del infierno cristiano simboliza en tales obras las penas de amor, o sirve para presentarnos los sufrimientos de quienes han contravenido sus leyes.

La *Comedieta de Ponza* (1436), compuesta en arte mayor, constituye la cumbre más elevada entre los decires alegóricos de Santillana. Posee una estructura ambiciosa, compleja y totalmente lograda, en la que van acoplados perfectamente los esquemas de imágenes; el único punto débil de la obra lo constituye la ambigüedad de si ha de tomarse primariamente como un poema patriótico (que presenta a los aragoneses en su campaña en Italia como los adalides de un hipotético nacionalismo español) o de un poema acerca de la Fortuna. Asume ésta un papel cada vez más importante en la obra poética de Santillana, aunque después de la composición de la *Comedieta*, el autor prefiere el tratamiento directo del tema a los recursos alegóricos. En 1448 fue encarcelado un primo de Santillana por motivos políticos (de lo que fue responsable, en parte, Álvaro de Luna) y la obra de *Bías contra Fortuna* fue compuesta para producir consolación en tales circunstancias. El autor tiene un perfecto dominio de los recursos intelectuales y estructurales que enhebra este poema, y el filósofo griego, portavoz de las propias opiniones de Santillana, formula de manera memorable las razones contra el fatalismo ante las mudanzas de la Fortuna. Los más tempranos *Proverbios* (1437), otro intento de prescindir de la alegoría, quedaron muy por debajo de la obra anterior.

La lucha contra Álvaro de Luna constituye el objetivo principal de otros poemas de Santillana. El *Favor de Hércules contra Fortuna*, dedicado a Juan II, es una cruel invectiva

contra Luna; otros poemas fueron compuestos entre el derrocamiento y la ejecución del valido (1453), y en el *Doctrinal de privados*, compuesto tras su muerte, intenta Santillana inferir las conclusiones morales de la trayectoria de la vida de Luna y de su caída. Revela esta obra un poco atractivo rasgo moral del autor, quien utiliza el tema de la Fortuna y el procedimiento de la confesión para hacer que su enemigo denuncie sus propias culpas después de su muerte.

Entre 1423 y 1440 Santillana, fiel a su tradición familiar, compuso ocho serranillas y parte de otras dos (la colaboración en estos poemas era bastante frecuente en la época), poemitas que señalan una línea de evolución que va desde un estadio más tosco, que evoca las cánticas de serrana del Arcipreste de Hita (cuya obra Santillana conociera), hasta serranillas refinadas que recuerdan a las pastorelas galaico-portuguesas. Entre ellas se encuentran algunos de los poemas de más acierto de Santillana y también de mayor fuerza sugestiva en gracia al ritmo, al hábil bosquejo del paisaje y a la integración que ofrecen de detalles personales del propio autor:

Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.

Faziendo la vía
del Calatraveño
a Santa María
vençido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas e flores,
guardando ganado
con otros pastores,

la ví tan graçiosa
 que apenas creyera
 que fuese vaquera
 de la Finojosa.

Non creo las rosas
 de la primavera
 sean tan fermosas
 nin de tal manera,
 hablando sin glosa,
 si antes supiera
 de aquella vaquera
 de la Finojosa [...]

Contienen las serranillas, aunque pertenezcan a un género culto, ciertas huellas de tono popular; los 42 sonetos, empero, que Santillana compuso durante los veinte años últimos de su vida, suponen una consciente innovación desde la vertiente culta. Nos dejan entrever, en efecto, una clara determinación de aclimatar al español este esquema métrico italiano compuesto de versos de once sílabas, y, aunque algunas de estas piezas rondan lo logrado, tomadas en su conjunto nos revelan, en definitiva, un fracaso por parte del autor en este intento. El número de sílabas es casi siempre correcto, pero el endecasílabo italiano posee ritmos típicos que se enfrentaban con el del octosílabo no menos que con el del arte mayor, y el oído de Santillana estaba hecho a los últimos: con harta frecuencia, pues, sus endecasílabos semejan versos de arte mayor a los que falta una sílaba y, aunque un soneto se inicie de modo correcto, puede caer, al fin, en el arte mayor. Así, por caso, el que comienza:

Léxos de vós e cerca de cuydádo

dice en el décimo de sus versos

Nín son bastántes a satisfazér
 (cf. anteriormente, pág. 315).

Hubo otros intentos durante el siglo xv por aclimatar el endecasílabo italiano, pero todos fracasaron; el nuevo metro no iba a asimilarse con fortuna hasta el advenimiento de Garcilaso, que enseñará a su compatriotas, unos ochenta años después de la muerte de Santillana, cómo resolver adecuadamente el problema acentual¹⁰.

La obra en prosa de Santillana que ofrece mayor interés (si excluimos los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, acerca de cuya autoría existen dudas) se encuentra en los prólogos de que dotara a algunos de sus poemas (*Bías, Proverbios*) y en la *Carta* a don Pedro (1449). Discute en esta última la naturaleza de la poesía a la par que nos ofrece una compendiosa historia crítica de la poesía europea y, de modo especial, de la española. Las únicas tradiciones críticas que los escritores medievales reconocieron eran la normativa y la filosófica, lo que indica su exclusivo interés en enfrentarse con el problema de la naturaleza de la poesía (como sucede en el prefacio de Baena a su *Cancionero*) y con las normas métricas o retóricas a que habían de someterse sus cultivadores (como en el *Arte de trovar* de Villena, que aventuró pasajes descriptivos tan sólo cuando se enfrentó con problemas de tipo lingüístico). La novedad que la *Carta* de Santillana ofrece dentro

10. Para las ediciones principales y libros críticos, véase la bibliografía. Véase también: A. Vegue y Goldoni, *Los sonetos al itálico modo de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Estudio crítico y nueva edición*, Madrid, 1911; J. Seronde, «A Study of the Relations of Some Leading French Poets of the XIV and XV Centuries to the M. de S.», *RR*, VI, 1915, págs. 60-86, y «Dante and the French Influence on the M. de S.», *RR*, VII, 1916, págs. 194-210; R. Menéndez Pidal, «Poetas inéditas del M. de S.», *Poesía árabe*, págs. 109-18; Mario Penna, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del M. de S.», *EMP*, V, Madrid, 1954, págs. 253-82; Rafael Lapesa, «El endecasílabo en los sonetos de S.», *RPh*, X, 1956-57, págs. 180-5, y «Los *Proverbios* de S.: contribución al estudio de sus fuentes», *Hispl*, 1, 1957, págs. 5-19 (reimpreso en *De la Edad Media*, págs. 95-111); Jules Piccus, «Rimas inéditas del M. de S., sacadas del *Cancionero de Gallardo* (o de San Román), Acad. de la Hist., sig. 2-7-2, ms. 2», *Hispl*, 1, 1957, págs. 20-31; Manuel Durán, «S. y el prerrenacimiento», *NRFH*, XV, 1961, págs. 343-63; Arnold G. Reichenberger, «The M. de S. and the Classical Tradition», *IR*, I, 1969, págs. 5-34; A. J. Foreman, «The Structure and Content of S.'s *Comedieta de Ponça*», *BHS* (en prensa).

del contexto español reside precisamente en la crítica de naturaleza descriptiva que contiene, cuando, de forma rudimentaria y poco segura, trata de dar cuenta de las cualidades y defectos capitales de los principales poetas a que alude. Esto constituye el empeño fundamental que mueve a los críticos europeos a partir del siglo XVIII, empeño que en la Edad Media quedaba relegado de hecho a las notas al azar por parte de autores y copistas. En sus ideas generales acerca de la poesía podía apoyarse Santillana en los autores clásicos y patristicos, y de modo especial en el *De genealogia deorum* de Boccaccio; en su tarea de crítica descriptiva, sin embargo, contaba con poquísimo material que pudiera servirle de guía¹¹.

4. JUAN DE MENA

El otro gran poeta del período es Juan de Mena (1411-1456), del que se cree a veces (apoyándose en fundamentos dudosos, sin embargo) ser de origen converso. De él se sirvió Juan II como funcionario o curial, y fue reconocido entre sus contemporáneos como poeta extraordinario. Al igual que en el caso de Dante, surgieron comentarios en torno a su poema de mayor relevancia y sus primeros editores satisficieron a la masiva demanda por parte del público con cuantiosas ediciones de sus obras. Las escasas canciones de este autor y sus decires en torno al amor, más numerosos estos últimos, son de tono marcadamente intelectual.

En 1444 dio fin Mena a su *Laberinto de Fortuna* y lo de-

11. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the earliest texts to the present day*, I, Edimburgo, 1900; J. W. H. Atkins, *English Literary Criticism*, I, Cambridge, 1943; George Watson, *The Literary Critics: a study of English descriptive criticism*, Penguin Books, Harmondsworth, 1962. La *Carta* se halla incluida en las ediciones de Amador de los Ríos y Trend, y se encuentra separadamente editada por Antonio R. Pastor y Edgar Prestage, *Letter of the Marquis of S. to Don Peter, Constable of Portugal*, Oxford, 1927. Véase Florence Street, «Some Reflexions on S.'s *Prohemio e carta*», *MLR*, LII, 1957, págs. 230-3.

dicó a Juan II; y con él, poeta ambicioso como era, pensó que el castellano podía elevarse al mismo rango que el latín. La estructura del poema, según Mena, se basa en las tres ruedas de la Fortuna, que figuran el presente, pasado y futuro, y en las siete esferas del sol, la luna y los planetas, aunque éstas constituyan más bien un marco en que catalogar los distintos personajes de la obra, y aunque el símbolo de la rueda de la Fortuna obedezca al propósito corriente en la Edad Media de figurar del modo más vivo el carácter mutable de la suerte a la que hombres y mujeres se hallan sujetos. La verdadera estructura del poema se encuentra en otro lado, y se armoniza con el propósito fundamental de la obra.

Nos hallamos, en efecto, frente a un poema de tipo político, encaminado a conseguir el apoyo para Álvaro de Luna, y a lograr que el rey se incline de modo más decidido del lado de este noble. Nos coloca Mena frente a dos grupos contrapuestos: vemos en uno de ellos a la Fortuna, los grandes nobles, la guerra civil, el pecado, la magia y otros elementos dignos de reprobación; el otro, en cambio, nos presenta la providencia divina, al propio Álvaro de Luna, la Reconquista, la fama, la poesía de Mena, y, como era de esperar, a Juan II. Ambos grupos no se definen de modo explícito, pero Mena los diseña implícitamente al relacionar un elemento malo con otro, o uno bueno con otro que también lo es, enfrentando además pares contrapuestos. Dentro de esta disposición estructural traza Mena impresionantes pasajes narrativos y descripciones, apoyándose para ello en la historia reciente que se describe mediante el empleo de fuentes literarias (Lucano ofrece especial interés a este respecto, aunque Mena prefiera, por otra parte, combinar a la vez dos o más fuentes diversas). La descripción de una tormenta en el mar en el episodio del Conde de Niebla, el conocido lamento de la madre de Lorenzo Dávalos tras la muerte de su hijo en la batalla, y la conjuración de una bruja figuran, con justicia, como piezas maestras del poema:

E busca la maga ya fasta que falla
 un cuerpo tan malo, que por aventura
 le fuera negado aver sepultura
 por aver muerto en non justa batalla;
 e quando de noche la gente más calla,
 pónelo ésta en medio de un çerco,
 e desde allí dentro conjura al huerco
 e todas las furias ultrizes que falla.

Ya comenzava la invocación
 con triste murmullo su díssono canto,
 fingiendo las bozes con aquel espanto
 que meten las fieras con su triste son,
 oras silvando bien como dragón,
 o como tigre faziendo estridores,
 oras aullidos formando mayores
 que forman los canes que sin dueño son.

(estr. 245-246)

Constituye el *Laberinto* la obra más fuertemente latinizada en sintaxis y vocabulario de todas las obras de Mena, y encierra oscuridad en medida considerable, lo que puede muy bien corresponder al intento de excluir de su lectura a aquellos que no fueran capaces de saborear la poesía culta. Surge, sin embargo, una contradicción a este respecto: el *Laberinto* se adscribe a la poesía política y los poemas de esta clase suelen componerse en un estilo sencillo, a fin de lograr mayor comunicación con el público. La razón de este aparente equívoco la tenemos, sin duda, en el hecho de que el *Laberinto* iba dirigido primordialmente a un único lector, poeta a su vez, y de tal modo podía Mena lograr su doble objetivo de componer un poema complejo que rivalizase con el latín y de hacer propaganda en favor de Álvaro de Luna.

Varios poemas abrieron el camino que llevó a Mena al *Laberinto*, por lo que se refiere a su estilo experimental, a sus implicaciones políticas o a ambos aspectos. Su *Coronación* (1438) aprovecha un tributo a Santillana para denunciar los males del siglo, y, a pesar de que la obra se halla compuesta

en octosílabos (que Mena utiliza por lo demás para poemas más sencillos), muestra un estilo complicado. En otros dos poemas, el *Claro-oscuro* y el que empieza «Al hijo muy claro de Hyperión», las estrofas de arte mayor alternan con los octosílabos y contrastan las primeras (llenas de alusiones clásicas en un estilo rebuscado) con las segundas. Las obras en prosa del autor revelan las mismas tendencias que las poéticas: un *Tratado del amor* (de atribución controvertida), que versa acerca del amor cortés, manifiesta relaciones con su temprana poesía amorosa; el comentario sobre la *Coronación* es una obra del propio Mena, al igual que sus prefacios cuidadosamente elaborados; y, finalmente, en el *Omero romançado* (h. 1442), traducción de la *Ilias latina* (cf. anteriormente, pág. 288), convierte el desmañado latín del original en prosa castellana trabajada con ahínco.

Nueve años después de que el *Laberinto* fuera compuesto, en 1453, cae del poder Álvaro de Luna, y el rey Juan II no le sobrevive más que un año. Las esperanzas personales y políticas de Mena se vieron entonces por tierra, y su último poema está dictado por la desilusión y el ascetismo. Simplifica, pues, su estilo en las *Coplas contra los pecados mortales* en un intento de comunicar un mensaje religioso y moral a un público de amplias proporciones. Se trata aún de una pieza alegórica, pero de una especie más primitiva y sencilla: personifica las dos vertientes contrarias de la naturaleza humana, y las enfrenta en un combate épico. El influjo principal en esta obra dimana de la *Psychomachia* de Prudencio, y el contenido deriva, a su vez, de la tradición moralizante medieval. Las *Coplas* quedaron sin terminar a la muerte de Mena y tres diferentes poetas, de los que el más conocido es Gómez Manrique, escribieron sendas partes finales para las mismas¹².

12. R. Foulché-Delbosc, «Étude sur le *Laberinto* de Juan de Mena», *RH*, IX, 1902, págs. 75-138; C. R. Post, «The Sources of J. de M.», *RR*, III, 1912, págs. 223-79; Inez Macdonald, «The *Coronación* of J. de M.: poem and commentary», *HR*, VII, 1939, págs. 125-44; Florence Street, «La vida de J. de M.», *BH*, LV, 1953, págs. 149-73, y «The Allegory of Fortune and

5. POEMAS DE DEBATE

Los poetas del siglo xv —como hemos señalado anteriormente, pág. 322— conocían mutuamente sus obras de modo infrecuente en el siglo anterior, y entre ellos la rivalidad era habitual. Esta competencia desempeñó un papel decisivo en un género que se extiende desde el tiempo de Villasandino hasta finales de la centuria, pero que es cultivado, de modo particular, durante el reinado de Juan II: trátase de la pregunta y respuesta que deriva, en último término, de modelos provenzales. Un poeta formula una pregunta en verso; otro poeta ha de replicar al primero en el mismo esquema métrico. Se trata, en lo esencial, de poemas cortesanos, y muchos de ellos parecen haber sido compuestos para la diversión del propio rey Juan II, quien se constituyó en árbitro y recompensó en determinadas ocasiones al poeta victorioso¹³.

El interés por los poemas de debate se renovó, al parecer, desde finales del siglo xiv en España. Se dieron varios sucesores del más antiguo poema de esta clase conservado en cas-

the Imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of J. de M.», *HR*, XXIII, 1955, págs. 1-11; Rafael Lapesa, «El elemento moral en el *Laberinto* de M.: su influjo en la disposición de la obra», *HR*, XXVII, 1959, págs. 257-266 (reimpreso en *De la Edad Media*, págs. 112-22); Joaquín Gimeno Casaldue-ro, «Notas sobre el *L. de F.*», *MLN*, LXXIX, 1964, págs. 125-39; Alberto Várvaro, «Lo scambio di coplas fra J. de M. e l'infante D. Pedro», *AION*, *Sez. Rom.*, VIII, 1966, págs. 199-214; F. Rico, «Aristoteles Hispanus: en torno a Gil de Zamora, Petrarca y J. de M.», *Italia medioevale e umanistica*, X, 1967, págs. 143-64; Philip O. Gericke, «The Narrative Structure of the *L. de F.*», *RPb*, XXI, 1967-68, págs. 512-22; Luis Beltrán, «The Poet, the King and the Cardinal Virtues in J. de M.'s *Laberinto*», *Sp*, XLVI, 1971, págs. 318-32. La creencia de que Mena era un converso ha sido ahora recientemente puesta en duda: Eugenio Asensio, «La peculiaridad literaria de los conversos», *AFM*, IV, 1967, págs. 327-51. Sobre el tratamiento literario de la Fortuna, consúltese H. R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Mass, 1927, e Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, 1934, págs. 281-311.

13. Le Gentil, *La poésie lyrique*, I, págs. 459-96; John G. Cummins, «Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate», *HR*, XXXI, 1963, págs. 307-23, y «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates», *BHS*, XLII, 1965, págs. 9-17.

tellano, el *Alma y cuerpo* (cf. anteriormente, pág. 138), que no derivan, sin embargo, del antiguo debate español, sino de la *Visio Philiberti* latina. Conservamos una pieza en prosa que sigue de cerca a la *Visio* y dos versiones de un poema en arte mayor que toma a ésta como su base (pero, rasgo insólito en obras medievales hispánicas, reduce con frecuencia su propia fuente) y que se sirve además de otros poemas latinos de idéntico tema. Estas dos versiones se inician de modo idéntico con un sueño introductorio, la descripción de un cadáver y un debate de desarrollo mucho más amplio que en el poema del siglo XIII. Responde el cuerpo vigorosamente al alma y en la versión titulada *Disputa del cuerpo e del ánima* (denominada mss. P1 y P2 por su moderno editor) se presenta a un diablo que arrebató al pájaro blanco que simboliza al alma y el propio narrador se desmaya de terror. La otra versión, la *Revelación de un hermitaño* (ms. E), que comparte a su vez algunos rasgos en común con la *Danza de la Muerte*, prolonga el final de la obra a fin de darle un desenlace feliz. Un ángel rescata al alma, quien recrimina a su vez al Mundo.

El debate entre el alma y el cuerpo mantuvo su popularidad en España aun mucho después de que aparecieran estos nuevos poemas. El *Tractado del cuerpo e de la ánima*, de finales del siglo XV, acaba con la entrega por un ángel de una sentencia por escrito que condena a ambos contendientes. Esta versión, al igual que las restantes, se divide en largos parlamentos, y carece todavía de las rápidas réplicas que constituyen un avance técnico de importancia en las piezas de debate del siglo XV (el *Bías contra Fortuna* de Santillana lleva la delantera, secundado por los debates entre el Amor y un viejo, que discutiremos a continuación). Las innovaciones técnicas no suplantaron necesariamente a los antiguos recursos y las cosas pueden seguir como antes durante décadas y aun siglos, según nos demuestran los debates en pliegos sueltos sobre el mismo tema que continuamos hallando incluso en el siglo XVII¹⁴.

14. J. M. Octavio de Toledo, «Visión de Filiberto», ZRP, II, 1878, págs. 40-

En la segunda mitad del siglo xv, Rodrigo Cota (un converso que pasó su días en Toledo y que murió después de 1504) compuso el *Diálogo entre el amor y un viejo*. El anciano describe su casa y su jardín arruinados en función de símbolos de su propia vida emocional:

Ya la casa se deshizo
de sutil lavor estraña,
y tornósse esta cabaña
de cañuelas de carrizo.
Delos frutos hize truecos,
por escaparme de ti,
por aquellos troncos secos,
carcomidos, todos huecos
que parescen cerca mí.

(estr. 4)

Llega, pues, a la conclusión de que se ha de huir del Amor liberándose de este modo de sus cuitas. Se presenta luego el Amor, quien gana poco a poco la confianza del anciano, persuadiéndole a que se enamore de una joven doncella; cuando ya el viejo se halla irrevocablemente entregado a su pasión, el Amor se burla de él por su presuntuosa locura. El mérito capital del poema reside en su desarrollo psicológico, en la esgrima dialéctica y en el hábil manejo de las imágenes. Difiere grandemente de los debates anteriormente considerados, ya que termina con la victoria decisiva de uno de los contendientes sobre su contrincante; el objetivo de esta pieza no es tan sólo el enfrentar dos posiciones contrarias, sino producir convencimiento (al igual que sucede por otra parte, en las secciones de esta índole en el *Libro de Buen Amor*, y en algunas otras obras).

69 (incluye ed. del debate en prosa); Cyril A. Jones, «Algunas versiones más del *Debate entre el cuerpo y el alma*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1963, págs. 110-34; Pierre Groult, «La *Disputa del alma y del cuerpo*: sources et originalité», *Literary and Linguistic Studies in Honor of Helmut A. Haztfeld*, págs. 221-9; E. M. Wilson, *Some Aspects of Spanish Literary History*, pág. 16 y nota 28.

De finales del siglo xv data un poema sin autor y sin título, generalmente conocido por el de *Diálogo entre el amor, el viejo y la hermosa*. Parece que se trata de una reelaboración de la obra de Cota, y aunque no se empleen las palabras de este poeta, el argumento esencial es idéntico en ambas piezas. Se omite la descripción del jardín, y se insiste en la vacilación del viejo más que en la obra de Cota. Consiente a medias aquél, se aísla a una distancia prudencial, retorna de nuevo, y, tras varias dudas, se rinde por fin; con todo esto el debate gana en realismo psicológico. Algunos versos de la pieza sugieren que se compuso para la representación escénica, de modo que nos encontramos ya en una zona fronteriza entre los poemas de debate y el drama¹⁵.

6. LA «DANÇA GENERAL DE LA MUERTE»

Una preocupación creciente con el problema de la muerte y sus consecuencias físicas —cuya más característica expresión son, sin duda, las danzas de la muerte— constituye uno de los rasgos que mejor definen a la Edad Media tardía. Van acompañados estos poemas, en la mayoría de los países, por una serie de cuadros (pinturas en las iglesias o en las paredes de los cementerios, grabados en madera en los libros), que muestran esqueletos que asen a personajes representativos de los distintos estamentos sociales, arrastrándolos a la danza; gusanos y cadáveres en descomposición constituyen, por su parte, rasgos característicos de tales cuadros. La *Dança general de la Muerte*, compuesta en castellano a finales del siglo xiv

15. E. Cotarelo, «Algunas noticias nuevas acerca de Rodrigo Cota», *BRAE*, XIII, 1926, págs. 11-17 y 140-3; Augusto Cortina, «R. C.», *RBAM*, VI, 1929, págs. 151-65; C. H. Leighton, «Sobre el texto del *Diálogo entre el amor y un viejo*», *NRFH*, XII, 1958, págs. 385-90; Richard F. Glenn, «R. C.'s *Diálogo entre el amor y un viejo*: debate or drama?», *HBalt*, XLVIII, 1965, págs. 51-6. Alfonso Miola, «Un testo drammatico spagnuolo del XV secolo», *Miscellanea di Filologia e Linguistica in memoria Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Florencia, 1886, págs. 175-89; F. Rico, en *RFE*, XLVI, 1963, págs. 485-90.

o ya en el xv, y su versión ampliada impresa en Sevilla en 1520, no van, sin embargo, acompañadas de tales ilustraciones; quizá sea esto la razón por que hacen menos hincapié en la corrupción física, aunque presenten a veces una macabra plasticidad y resumen pesimismo.

Parece que las danzas de la muerte surgieron en Europa en el siglo xiv, y que se hallan emparentadas con el pesimismo universal que invadió los últimos estadios de la Edad Media, obedeciendo a un complejo número de causas, entre las que hay que mencionar el desastre económico y demográfico que produjera la peste negra. Los sermones de los frailes que urgían al arrepentimiento llamaron la atención hacia la idea de la muerte, de modo especial en sus aspectos negativos, pero no se ha dado todavía con una satisfactoria fuente literaria de las danzas de la muerte, cuyo auténtico origen ha de buscarse en el ambiente social e intelectual de la época. En el momento de surgir este nuevo género, la manía de danza —una especie de histeria epidémica— era común en el occidente europeo, y se asociaba de modo muy claro la participación en la danza involuntaria con las consecuencias desagradables y a veces fatales. Jugaba también la danza un papel relevante en la concepción medieval del universo, sobre todo en el movimiento de las esferas, mientras que la disposición jerárquica de las víctimas de la muerte guarda relación con otro rasgo fundamental de tal concepción. Así pues, la relación entre la danza y las jerarquías era familiar a hombres y mujeres de la Edad Media, y es probable que se juntara con la histeria de la danza para hacerles ver lo terrible del poder de la muerte en la forma de un baile jerárquico involuntario, controlado no por Dios, sino por una Muerte personificada.

La *Danse macabre* francesa constituye probablemente la más temprana muestra del género; de ella deriva —parece— la *Dança general de la Muerte* castellana, si bien el precedente inmediato de ésta podía provenir de la zona oriental de la península.

Como en la gran mayoría de las obras de esta índole, las

víctimas de la *Dança* se hallan dispuestas en dos jerarquías, de eclesiásticos y de legos, que nos van siendo presentados alternativamente: el Papa y el Emperador, por ejemplo, el Cardenal y el Rey, y así sucesivamente, aunque al final de la pieza aparecen figuras típicamente hispánicas. La obra se inserta en un previsible marco moralizante constituido por el sermón inicial de un fraile y por la decisión final de los personajes todavía vivos de arrepentirse de sus pecados. Dentro de la *Dança* propiamente dicha, sin embargo, la naturaleza misma del hombre y su destino postrero se hallan trazados con las más sombrías tintas que quepa imaginarse.

La aludida disposición de las víctimas impone una estructura bien determinada a la mayor parte de las danzas de la muerte, pero en la *Dança* que consideramos, sin embargo, es más regular que en la mayoría de las piezas análogas y aun recibe mayor consistencia mediante las imágenes del baile y del comer que la presiden. Obviamente la danza constituye la imagen que se halla en la base misma de todos estos poemas. Se repite, con todo, en la obra castellana con tal variedad que nunca desaparece de nuestra vista el movimiento irresistible e inútil por el que las víctimas se ven arrebatadas, y notamos a este respecto un vivo contraste en relación con la composición sobre la muerte de Jorge Manrique (cf. más adelante, pág. 341). La imagen del comer utilizada con fina habilidad, constituye no sólo un recurso para unificar el poema, sino que sirve además para dar ocasión a la crítica social que constituye un rasgo tan característico de la obra. Ricos y poderosos son objeto de fuerte reprobación y la *Dança* se ajusta así a la tendencia que se da en la poesía española del siglo xv encaminada a criticar acerbamente y, a menudo satíricamente, las condiciones sociales de la época (cf. anteriormente, pág. 320 y más adelante, pág. 350). Constituye la sátira un instrumento subsidiario de la presente obra, pero se da, con todo, en las despectivas amonestaciones que severamente dirige la Muerte a sus víctimas.

En la versión ampliada de la *Dança*, impresa en 1520, per-

cibimos, al igual que en los debates del alma y del cuerpo, idéntica continuidad de gusto literario y de técnicas inveteradas, pero podemos notar asimismo el riesgo que comporta el intento de incluir excesivo material. El autor que aumentó la pieza cedió a la tentación de dar una visión global de la sociedad, incrementando enormemente el número de los grupos sociales incorporados, aunque la gran mayoría de los personajes añadidos son laicos, y el juego de la alternancia regular que hemos visto anteriormente llega a hacerse imposible¹⁶.

En etapas anteriores la muerte, aun aquella que supusiese una pérdida pública como la de un rey, por ejemplo, se presentaba normalmente subrayando lo que el tránsito tiene de individual, fuera en un caso ficticio (la lamentación de Carlomagno por Roldán en el poema de *Roncesvalles*, por ejemplo), o real (como en las endechas a la muerte de Fernando III o a la de Guillén de Peraza [cf. anteriormente, pág. 59, nota 37]). Durante el siglo xv, sin embargo, se generaliza la meditación sobre el hecho genérico de la muerte, aun en ocasiones puramente personales: pueden éstas hallarse afectadas por el acento que sobre la corrupción del cuerpo nos brinda la danza de la muerte, como en el caso del *Deçir de las vanidades del mundo* de Ferrán Sánchez Calavera sobre la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, y que pueden ser alegóricas como ocurre en el *Triunfo del marqués*, compuesto a la muerte de Santillana por su secretario Diego de Burgos, que consta de

16. Florence Whyte, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, Baltimore, 1931; James M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950; Hellmut Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Munich y Colonia, 1954; J. M. Solá-Solé, «El rabí y el alcaquí en la *Dança general de la Muerte*», *RPh*, XVIII, 1964-65, págs. 272-83, y «En torno a la *DGM*», *HR*, XXXVI, 1968, págs. 303-27; Deyermund, «El ambiente social e intelectual de la *DM*», *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, págs. 267-76; Roger M. Walker, «"Potest aliquis gustare quod gustatum affert mortem?" (Job vi 6): An aspect of imagery and structure in *La DGM*», *MAe*, XLI, 1972, págs. 32-8. La versión ampliada de 1520 ha sido editada por J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid, 1865, págs. 501-40. Véase también Huizinga, *El ocaso de la Edad Media*, cap. 11.

unos 1.800 versos densamente clásicistas. Se coloca, a veces, el poema en labios del propio difunto: así, por ejemplo, en la obra de fray Migir a la muerte de Enrique III (cf. *Doctrinal de privados*, anteriormente, pág. 327).

Se produce por el mismo tiempo un deslizamiento de la atención desde el aspecto positivo de la muerte hacia su vertiente negativa. El concepto de la vida en este mundo como un camino del hombre hacia su morada auténtica, predominante en el pensamiento cristiano medieval, condujo así, naturalmente, a la consideración de la muerte como el pórtico del cielo, muy grato, por lo tanto, a los santos y mártires (esto ocurre frecuentemente en Berceo y se da asimismo en la *Vida de Santa María Egipcíaca*); esta actitud se refleja, aunque de modo pálido, en la reacción del ermitaño en la *Dança general* y, de modo mucho más claro, en las palabras del monje; las restantes víctimas, sin embargo, se comportan con temor y disgusto, viendo en la Muerte una fuerza puramente destructiva que acaba con la vida, sin otra cosa tras de sí que el infierno, opinión que es común en los tiempos medievales tardíos¹⁷.

7. JORGE MANRIQUE

Ambas tendencias —la que se mueve de una lamentación privada hacia una meditación genérica, y la que va de una apreciación valorativa de la muerte hasta una actitud puramente negativa— se hallan representadas en la *Dança de la Muerte*; idénticas directrices, de signo contrario, empero, las encontramos en uno de los más famosos poemas hispánicos de todos los tiempos, las *Coplas que fizo a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Encarna este autor (h. 1440-1479), en la mayoría de sus facetas, al tipo de poeta aristocrático de su

17. Los poemas citados son de *Baena*, núms. 38 (Migir) y 530 (Sánchez Calavera), y de Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano*, núm. 951 (Diego de Burgos). Cf. anteriormente, pág. 198, nota 17.

tiempo. Escribió sus obras en los momentos que su activa vida le dejaba libres —se trata de un soldado que murió en campaña— y sus poemas, de los que conservamos alrededor de cincuenta, versan en su mayor parte de temas amorosos.

En éstos empleó Manrique los conocidos recursos de los poetas de cancionero. Construye una esparsa a base de juegos de palabras, y en dos poemas (un acróstico y una variante de dicho género) incorpora el nombre de su esposa Guiomar —nótese de paso que se trata de poesías de amor cortés pero dentro del matrimonio—. Las canciones de Manrique revelan gran habilidad técnica y valen más en su conjunto que sus esparsas; sus decires —más largos, desde luego— están igualmente logrados, pero su mayor interés reside en los temas y las imágenes. *De la profesión que hizo en la orden del Amor* emplea hábilmente la metáfora de una orden religiosa para subrayar la devoción amorosa del poeta: los votos de pobreza y obediencia siguen sin cambiar, pero la castidad se sustituye por la constancia. En dos poemas más, la metáfora amorosa no proviene de la religión sino de la guerra: se trata del castillo y del asedio. En la *Escala de amor*, la beldad y la mesura de la amada escalan el muro de la libertad del poeta, abriendo paso luego para el amor. El *Castillo de amor*, poema más largo en octosílabos con pie quebrado, emplea de manera distinta la misma imagen fundamental: el poeta es vasallo de la amada, y defiende el castillo de su amor contra la mudanza, el olvido y otros enemigos, sin olvidar que describe al castillo alegórico del amor con todos los pormenores de una auténtica fortaleza medieval.

Además de sus poesías amorosas y de las famosas *Coplas*, Manrique compuso tres poemas satírico-burlescos, dos de ellos de gran interés. Las *Coplas a una beuda* nos muestran a una mujer borracha que dejó su falda en prenda para comprar más vino; la mayor parte del poema la constituye su rezo a varios santos. El asunto y la actitud del autor nos recuerdan al Arcipreste de Talavera, pero la técnica de los dos autores es distinta. *Un combite que hizo a su madrastra* (que era también

su cuñada) revela a la vez una marcada malevolencia que debe ser resultado de graves disensiones dentro de la familia, además de una fértil imaginación satírica:

Entrará vuestra merced,
porqu'es más honesto entrar,
por cima d'una pared
y dará en un muladar.

Entrarán vuestras donzellas
por basco d'un albollón,
hallaréys luego un rincón
donde os pongáis vos y ellas [...]

Y el arroz hecho con grassa
d'un collar viejo, sudado,
puesto por orden y tassa,
para cada uno un bocado;
por açúcar y canela,
alcrevite por ensomo,
y delante el mayordomo
con un cabo de candela.

(págs. 81-85)

Aun de no habernos dado las *Coplas*, tendríamos que considerar a Manrique como uno de los poetas de mayor importancia en el reinado de Enrique IV.

Murió el padre del poeta, Rodrigo Manrique, en 1476, pero las *Coplas* se compusieron probablemente poco antes de la propia muerte del autor. Escritas en octosílabos con versos de pie quebrado, contienen los tópicos doctrinales y retóricos de la Edad Media, lo que las priva de una originalidad intelectual que compensa con creces su fuerte pathos emotivo. Se inicia el poema con unas consideraciones de tipo general en torno a la vida y la muerte; presenta luego algunas siluetas de hombres ilustres ya desaparecidos, para enfrentarnos, por último, con el más recientemente finado, don Rodrigo. Las alusiones a los muertos famosos constituyen otro caso más del conocido tópico de *¿Ubi sunt?*, pero Manrique, a diferencia de muchos autores medievales, alude a los hombres del pasado

reciente, tan conocidos a sus lectores que puede prescindir de los nombres de muchos de los difuntos. Nos ofrece una vivaz evocación de la vida de la corte, y aun es muy posible que su descripción de las justas y fiestas recuerde unas fiestas famosas, las de Valladolid en 1428. Después de aludir a la Castilla del siglo xv, el poeta nos presenta a su padre visto a través de la comparación con famosos personajes de la historia romana, compartiendo la cualidad de más relieve que ofrece cada uno, para terminar presentándolo por sí mismo. Cierra el poema la visita respetuosa de la Muerte a Rodrigo, quien la recibe como la corona a una existencia virtuosa. Tal vida —nos dice el poeta— alcanza la fama; ésta, en realidad, se marchita, no obstante, dejando lugar a «estotra vida tercera»: la del cielo. Don Rodrigo ha conseguido a la vez la salvación y la fama, en lo que se fundamenta el consuelo de sus familiares.

La imagen que domina las *Coplas* es la del viaje (cf. anteriormente, pág. 339): las vidas individuales son ríos que fluyen hacia el mar; todos los hombres, si se escapan de la celada tendida por la Muerte en medio de sus placeres, llegan al arrabal de la senectud; la Muerte invita a don Rodrigo a partir con buena esperanza. Dentro del cuadro de esta imagen primordial se colocan otras: el fuego, el rocío, la hierba (el origen bíblico de ésta queda patente). Las dos últimas son imágenes de lo transitorio de la vida en este mundo, igual que los «sepulcros oscuros de dentro fedientes» de que habla la *Dança general de la Muerte*. Los dos poetas parten del mismo punto doctrinal, pero su sensibilidad ante esta vida pasajera es diametralmente opuesta y las imágenes nos dan una impresión muy clara de la actitud de Manrique frente a la muerte. Profundamente afectado por el fallecimiento de su padre (quizá también por las premoniciones de la suya propia), le era urgente el resolver los problemas tanto de tipo intelectual como emocional que aquélla le planteaba, y alcanza salir victorioso en su búsqueda de consuelo de un modo que habría sido frecuente en la temprana Edad Media, pero que era inu-

sitado en los tiempos turbulentos y angustiados de Enrique IV. Se vuelve, pues, Manrique hacia una posición más primitiva y equilibrada, si la cotejamos con el pesimismo del otoño medieval visible en la *Dança*. El único aspecto en el que las *Coplas* revelan cierto influjo del Renacimiento es quizá el acento que se coloca sobre la fama en cuanto premio a una vida virtuosa, aunque este matiz aparezca decididamente subordinado a consideraciones religiosas características de la Edad Media.

Los tópicos empleados por Manrique no ocultan sus propias emociones, sino que las expresan gráficamente, y hasta es posible que éstas fueran algo más complejas de lo que parece a primera vista. Ya hemos comentado el poema satírico dirigido a la madrastra-cuñada del poeta, y su probable origen en disensiones familiares que habrían aumentado con el tiempo. Es posible que las bodas del poeta y su padre con dos hermanas provocasen emociones ambivalentes, y que el dolor que le ocasionó la muerte del padre fuese complicada por el remordimiento a causa de disensiones pasadas. Todo esto queda en un terreno de hipótesis interpretativa, pero lo cierto es que, de haber semejante conflicto de emociones, la necesidad de una resolución artística del problema psicológico resultaría más urgente¹⁸.

18. Eustaquio Tomé, *Jorge Manrique. Con el texto íntegro de las Coplas...*, Montevideo, 1930; Leo Spitzer, «Dos observaciones sintáctico-estilísticas a las *Coplas* de M.», *NRFH*, IV, 1950, págs. 1-24; Stephen Gilman, «Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de J. M.», *NRFH*, XIII, 1959, págs. 305-24; Lida de Malkiel, *La idea de la fama*, págs. 291-4, y «Para la primera de las *Coplas...*», *RPh*, XVI, 1962-63, págs. 170-3; Gualtiero Cangiotti, *Le Coplas di Manrique tra Medioevo e Umanesimo*, Testi e Saggi di Letterature Moderne, Saggi, 2, Bologna, 1964; Peter N. Dunn, «Themes and Images in the *Coplas...* of J. M.», *MAe*, XXXIII, 1964, págs. 169-83; Alberto del Monte, «Chiosa alle *Coplas* di J. M.», *Studi di Lengua e Letteratura Spagnola*, ed. G. M. Bertini, Turín, 1965, págs. 61-79; Francisco Rico, «Unas coplas de J. M. y las fiestas de Valladolid en 1428», *AEM*, II, 1965, págs. 515-24; Joseph Vinci, «The Petrarchan Source of J. M.'s *Las coplas*», *It*, XLV, 1968, págs. 314-28; Richard P. Kinkade, «The Historical Date of the *Coplas* and the Death of J. M.», *Sp*, XLV, 1970, págs. 216-24.

8. LOS POETAS DE LA CORTE DE NÁPOLES

La consideración que acabamos de hacer en torno a las *Coplas* de Jorge Manrique nos ha llevado cronológicamente demasiado lejos. Hemos de retroceder, pues, a los cancioneros de los años sesenta de los que el más importante, hoy perdido, contendría las piezas compuestas en la corte aragonesa de Nápoles; de él derivan tres cancioneros que conservamos (cf. anteriormente, pág. 316). Tras una tentativa anterior que terminara con la derrota de Ponza (cf. pág. 326), Alfonso V el Magnánimo entró triunfalmente en Nápoles en 1443, en donde gobernó hasta su muerte en 1458. Atrajo en torno a sí este monarca tanto a humanistas italianos (cf. anteriormente, pág. 260) como a poetas hispánicos, aunque no era ésta la primera vez que autores españoles se habían establecido en Italia —tenemos el caso extraño del juglar Juan de Valladolid o Juan Poeta que había vivido en Sicilia en etapa más temprana de este mismo siglo—. Se trata, sin embargo, del primer grupo coherente de tales poetas, y destacan entre ellos Juan de Andújar, Carvajal, Juan de Dueñas, Pedro de Santa Fe y Juan de Tapia. Carecemos totalmente de datos para afirmar la estancia en Nápoles de Lope de Estúñiga, pero es posible que se relacionase con sus coetáneos que constituyen este conjunto, ya que uno de los cancioneros lleva su nombre, aunque no fue, por otra parte, compilado por él.

Los poetas de la corte de Alfonso V (incluso aquellos que estuvieron a su servicio en fecha anterior a 1443) alcanzaron un alto grado de refinamiento, que, fundido en algunos poemas con cierta frescura de tono, los hace de atractiva lectura. Su interés, sin embargo, depende más de lo que dejaron de hacer en ambiente tan innovador. Se adhieren estrechamente a las formas tradicionales hispánicas: canciones de amor cortés, en las que el amante sufre sin esperanza de recompensa, cuya única influencia extranjera es la francesa; decires amorosos de tipo similar al anterior; panegíricos generalmente bas-

tante breves; serranillas, especialmente las de Carvajal. Trátase en éstas a veces de un tipo de parodia que nos recuerda el *Libro de Buen Amor*, pero que, de modo más frecuente, nos remite al género más idealizado como sucede en las últimas serranillas de Santillana. Por ninguna parte se deja entrever la influencia del humanismo italiano: fuese ello debido a que Alfonso quisiera mantener en compartimientos estancos a humanistas italianos y poetas hispánicos, o al aislamiento de la mayoría de los poetas españoles y a su incapacidad para integrarse en la sociedad literaria italiana que los mantuvo en un tono provinciano, de alto brillo sin embargo. Cuanto llevamos dicho no significa que nos encontremos ante una poesía de baja calidad; más bien quiere decir que cualquier innovación italiana, sea de tipo intelectual o de índole métrica, forzosamente hubo de comenzar desde España misma, no desde Nápoles.

Aunque Estúñiga y Dueñas compusieron poemas políticos, estas piezas no se hallan representadas en los cancioneros de la corte. Entre los escasísimos poemas alegóricos que se dan, dos merecen consideración especial: la *Visión de amor* de Juan de Andújar y la *Nao de amor* de Juan de Dueñas (que compuso también una parodia de *Misa de amores*). Contadas veces el poema surge de las circunstancias de la propia vida del autor —los compuestos por Juan de Tapia, mientras se hallaba prisionero tras la derrota de Ponza, constituyen los mejores ejemplos—, pero la ausencia de materiales biográficos con que nos encontramos impide arrojar luz sobre esta cuestión¹⁹.

19. Ezio Levi, «Un juglar español en Sicilia (Juan de Valladolid)», *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, págs. 419-39. Francisca Vendrell Gallostra, «La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma», *BRAE*, XIX, 1932, págs. 85-100, 388-405, 468-84, 584-607, 733-47, y XX, 1933, págs. 69-92. Isabel Pope, «La musique espagnole à la Cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle», *Musique et poésie au XVI^e siècle*, París, 1954, págs. 35-58. Carvajal, *Poesie*, ed. Emma Scoles, Officina Romanica, 9, Roma, 1967; cf. M. Morreale, *RFE*, LI, 1968, págs. 257-87. Francisca Vendrell, «La posición del poeta Juan de Dueñas respecto a los judíos españoles

9. GÓMEZ MANRIQUE Y SUS COETÁNEOS

Casi por el mismo tiempo en que componían los poetas del grupo napolitano, surge en España una nueva generación de autores demasiado jóvenes para ser incluidos en el *Cancionero de Baena*. La figura más destacada es la de Gómez Manrique (h. 1412-h. 1490), tío de Jorge, más importante, sin embargo, por sus aportaciones al drama primitivo (cf. más adelante, págs. 368-371); ya a mediados de siglo se había dado a conocer como uno de los más cuidadosos artífices en la versificación; mantuvo su estilo y técnica en sus composiciones no dramáticas sin grandes cambios durante el resto de su vida. Entre otros se encuentra el converso Antón de Montoro (¿1404?-¿1480?), poeta satírico y burlesco; Suero de Quiñones, mejor conocido por su *Passo honroso* (cf. anteriormente, pág. 269); Pero Guillén de Segovia (nacido en 1413), autor de una defensa de Álvaro de Luna y otros poemas y de un diccionario de rimas, cuyo título de *Gaya ciencia* nos remite a su inspiración provenzal; y, finalmente, Juan Agraz, poeta elegíaco y de tendencia moralizante²⁰.

de su época», *Sef*, XVIII, 1958, págs. 108-13; Antonio Alatorre, «Algunas notas sobre la *Misa de amores*», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 325-8; Jules Piccus, «La *Misa de amores* de Juan de Dueñas», *ibid.*, págs. 322-5, y «El Marqués de Santillana y J. de D.», *Hispl*, 10, 1961, págs. 1-7; Eloy Benito Ruano, «Lope de Stúñiga. Vida y cancionero», *RFE*, LI, 1968, págs. 17-109.

20. Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Antonio Paz y Meliá, 2 vols., Colección de Escritores Castellanos, 36 y 39, Madrid, 1885; me apoyo también en un trabajo de Harry Sieber, de próxima aparición. Antón de Montoro, *Cancionero*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1900; Rafael Ramírez de Arellano, «Antón de Montoro y su testamento», *RABM*, IV, 1900, págs. 484-9, e «Ilustraciones a la biografía de A. de M. El motín de 1473 y las Ordenanzas de los aljabibes», *ibid.*, págs. 932-5; Erasmo Buceta, «A. de M. y el *Cancionero de obras de burlas*», *MP*, XVII, 1919-20, págs. 175-82; Charles V. Aubrun, «Conversos del siglo XVI (a propósito de A. de M.)», *Fi*, XIII, 1968-1969, págs. 59-63. Pero Guillén de Segovia, *La gaya ciencia*, ed. J. M. Casas Homs y O. J. Tuulio, 2 vols., CH, Madrid, 1962; H. R. Lang, «The So-Called *Cancionero de P. G. de S.*», *RH*, XIX, 1908, págs. 51-81; O. J. Tallgren, «Passages de P. G. de S. remontant à Lucain», *NMi*, XXXII, 1931,

10. POESÍA SATÍRICA

La vida política y social de Castilla en los primeros tres cuartos del siglo xv era una incitación constante a la sátira. Alguna crítica social se encuentra en el *Cancionero de Baena* y en la *Dança de la Muerte*; las luchas de Álvaro de Luna y la alta nobleza durante el reinado de Juan II se reflejan no sólo en los poemas de Santillana sino también en el primero de los grandes poemas satíricos anónimos, las *Coplas de ¡Ay panadera!* Esta pieza, supuestamente narrada por una mujer que seguía al ejército, relata la batalla de Olmedo (1445) entre partidarios y enemigos de Álvaro de Luna. La descripción se centra en torno a la cobardía de cada uno de los contendientes principales, a quienes dedica una estrofa en versos de ocho sílabas, subrayando los ridículos y, en ocasiones, asquerosos resultados de su cobardía. El poeta, que no se decide por ningún partido, se limita a acumular ridículo sobre la nobleza demasiado degenerada ya para la lucha. Constituye esta obra la antítesis de los libros de aventuras caballerescas y de las crónicas que éstos inspiraron; con todo, a duras penas se ajusta a la realidad, de la que se hace una abstracción en forma artística²¹, como en los libros de aventuras.

Las otras dos composiciones satíricas más importantes son también poemas anónimos en versos octosilábicos, las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas del Provincial* que como las de *¡Ay panadera!* fueron imitadas por poetas posteriores. No se refieren al reinado de Juan II, sino a la situación desesperada de Castilla en tiempos de Enrique IV. El *Provincial* representa a Castilla al modo de un corrompido monasterio del que hace un informe el superior de la orden con motivo de una visita. Compuesto probablemente hacia 1474, al final del reinado

págs. 55-60; Eloy Benito Ruano, «Los Hechos del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo, por P. G. de S.», *AEM*, V, 1968, págs. 517-30.

21. Nilda Guglielmi, «Los elementos satíricos en las *Coplas de la panadera*», *Fi*, XIV, 1970, págs. 49-104.

de Enrique IV, nos remite a los sucesos de los nueve años anteriores. Se da un matiz fuertemente antijudaico en este poema, pero más radical todavía es la denuncia de la corrupción sexual. Casi todos los vicios y las perversiones se hallan incluidos en la obra (algunas de estas acusaciones eran justas, a no dudarlo) y la degeneración sexual se utiliza como una imagen aplicada a una sociedad corrompida en todos sus aspectos. Menos estrechamente se relacionan las *Coplas de Mingo Revulgo* con este escandaloso panorama, aunque no son menos pesimistas. Castilla figura en ellas como un rebaño de ovejas, al que Enrique IV, su pastor Candaulo, permite que las devoren los lobos (los grandes nobles). Los demás pastores que comentan el hecho dialogan en sayagués, especie de dialecto rústico estilizado que iba a pasar al drama. El cuadro apocalíptico de Castilla que nos presenta es vívido y emocionante. Desde el punto de vista estético es la mejor de las tres sátiras. Mereció un comentario por parte del cronista y biógrafo Hernando del Pulgar.

11. ÍÑIGO DE MENDOZA Y LA POESÍA RELIGIOSA

Muy bien pudieron ser escritas las *Coplas de Mingo Revulgo* por el franciscano Íñigo de Mendoza (h. 1425 - h. 1507). Fray Íñigo, converso en sus ascendientes por línea materna, compuso de joven unas pocas piezas amorosas y algunos poemas políticos, religiosos y morales, además de las *Coplas de Vita Christi* que suman casi cuatro mil versos. La primera versión de estas últimas se compuso hacia 1467-1468, a la que siguió otra poco tiempo después, y finalmente, en 1482, se imprimió una tercera como versión oficial. A pesar de su extensión, la *Vita* abarca de hecho tan sólo el período que va desde la Encarnación hasta la matanza de los Inocentes; sin embargo, en el hilo principal de la narración se entretejen buen número de elementos diversos. Contiene además gran cantidad de comentarios de índole moral y social (las *Coplas*

de *Mingo Revulgo* fueron tal vez un primer intento en esta línea); un diálogo en sayagués en torno al nacimiento de Cristo, que, aunque no se trate de una representación teatral, posee indudablemente rasgos dramáticos, y quizá contribuyera al desarrollo del drama religioso; por fin, varios himnos. Las fuentes principales de la *Vita* son bíblicas y patrísticas, pese a que Mendoza incluye también material profano entre el que se cuenta la poesía española del siglo xv²².

Algunas de las composiciones de índole política de Mendoza, posteriores a la subida al trono de los Reyes Católicos, no son satíricas, sino que constituyen una abierta defensa de un programa político, aspecto en el que se halla de acuerdo con otros poetas como Gómez Manrique, Antón de Montoro y Juan Álvarez Gato. La razón es bien manifiesta: Fernando e Isabel restablecieron el orden con firmeza dejando atrás la vacilación, corrupción y anarquía de tiempos de Enrique. Se ha llegado a sugerir que tan sólo su actividad en este sentido salvó a España de una revolución de campesinos. El favor que estos monarcas dispensaron a la cultura y a las letras (cf. anteriormente, pág. 258) fue un motivo más para obtener la alabanza de los poetas. Quizá por esta razón, como por la más obvia del galardón monetario, varios poetas dirigieron a Isabel, ya de modo abierto ya de forma solapada, ciertos poemas en los que la alabanza se encumbra hasta la admiración de tipo sexual, que a su vez toma esa forma de hipérbole blasfema característica de la poesía amorosa cortesana de fines del siglo xv²³.

22. Julio Rodríguez Puértolas, «Sobre el autor de las *Coplas de Mingó Revulgo*», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II, págs. 131-42; «Eiximenis y Mendoza: literatura y sociedad en la baja Edad Media hispánica», *RVF*, VII, 1963-1966, págs. 139-74, y «Leyendas cristianas primitivas en las obras de Fray I. de M.», *HR*, XXXVIII, 1970, págs. 368-85 (todos reimpressos, con otros artículos sobre Mendoza, en *De la Edad Media a la edad conflictiva: estudios de literatura española*, BRH, Madrid, 1972); Keith Whinnom, «Ms. Escorialense K-III-7; el llamado *Cancionero de Fray I. de M.*», *Fi*, VII, 1961, págs. 161-72, y «The Printed Editions and the Text of the Works of Fray I. de M.», *BHS*, XXXIX, 1962, págs. 137-52.

23. María Rosa Lida, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del

La *Vita Christi* forma parte de un conjunto de poemas que constituyen una importante innovación dentro de la poesía religiosa española, aunque en este aspecto, por decirlo una vez más, el retraso cultural de España se patentiza de nuevo. Las vidas de santos y los milagros de la Virgen son casi temas únicos en la narrativa religiosa hispánica durante los siglos XIII y XIV. En el siglo XIII, en otros países, los franciscanos comenzaron a divulgar entre los fieles la vida y la pasión de Cristo con las *Meditationes vitae Christi*, por algún tiempo atribuidas a san Buenaventura, que extendieron su influencia a obras en prosa y en verso, al drama y a las artes plásticas. Ya por el siglo XIV estas vidas de Cristo de inspiración franciscana se encuentran con frecuencia en buen número de países, y hacia finales de la centuria se hallan difundidas por Cataluña; sin embargo, hasta los años 1470 no se empieza a escribir obras de este tipo en castellano.

Los poemas a que acabamos de referirnos son, aparte del de Íñigo de Mendoza ya mencionado: la *Passión trobada* de Diego de San Pedro; las *Coplas sobre diversas devociones y misterios* de Ambrosio Montesino; y finalmente, las *Trovas de la gloriosa Pasión* del comendador Román. Fueron impresas todas ellas en los años 1480, aunque algunas parece que se compusieron alrededor de la década anterior. La influencia decisiva en tales obras no fue la Devotio Moderna, como se ha sugerido, sino la corriente franciscana y, más en concreto, los sermones de los reformados de esta orden, entre los que se hallaban el propio Mendoza y Montesino. La *Vita Christi* de aquél, cuyo heterogéneo carácter hemos advertido anteriormente, puede considerarse como una serie de sermones versificados para la Anunciación, Navidad, etc. Las técnicas de sátira, diálogo dramático y comparaciones vívidas de que se vale son casi idénticas a las que encontramos en los sermones populares ingleses, por ejemplo. Los diversos símiles que se

siglo xv», *RFH*, VIII, 1946, págs. 121-30; R. O. Jones, «Isabel la Católica y el amor cortés», *RLit*, XXI, 1962, págs. 55-64.

utilizan para propósitos religiosos son de una gran variedad, y, en algunos casos, se elaboran a base de vivencias familiares al público. Este acercamiento de la vida de Cristo en sus momentos más solemnes a la experiencia cotidiana y trivial puede resultar chocante a nuestra sensibilidad moderna, y, con todo, no fue aprobada por la totalidad de los eclesiásticos coetáneos, pero —y de ello no hay duda— gozó de un gran atractivo que perduró hasta el siglo xvii.

En estos poemas se echa mano inevitablemente del material bíblico, pero, frente a Mendoza y San Pedro que se valen de modo directo de los Evangelios, Montesino lo hace en mucho menor grado y Román de modo muy escaso, tomando su material bíblico de fuentes distintas. Román utiliza muchos elementos de los evangelios apócrifos. Un rasgo que deriva claramente de las *Meditaciones* es la fijación en los aspectos más horribles de la crucifixión: la *Passión trobada* de San Pedro describe, pongamos por caso, lo que debió suceder cuando las vestiduras de Cristo fueron desgarradas de su espalda, en un momento en que las llagas de los azotes habían comenzado a sanar. Pasaje de tal índole no son exclusivos de España: en Escocia, William Dunbar, muy próximo cronológicamente a Diego de San Pedro, se sirve casi exactamente de la misma técnica, y análogos procedimientos se dan en otros países durante esta época. La *Passión trobada*, como la *Vita* de Mendoza, posee un fuerte atractivo popular y cualidades dramáticas (es posible que se llegase a representar incluso en el siglo xvi); mantuvo su popularidad mucho después aún de la aparición de obras más modernas sobre el mismo tema y de la desaparición de las mismas. En la primera década del siglo xvi, Montesino (m. 1513) tradujo al castellano la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (obra originada en la *Devotio Moderna*), y ya el *Retablo de la vida de Cristo* compuesto por Juan de Padilla (1468-¿1522?) utiliza claramente la obra de Ludolfo. Como la mayoría de estos poemas, el *Retablo* gozó del favor popular alrededor de un siglo; la *Passión trobada* superó ampliamente a las otras composiciones de este

tipo y, durante el siglo XIX, aún se imprimía en pliegos sueltos para la venta entre el público ordinario. Habría que añadir que la versión impresa de la *Passión* constituye, al parecer, una abreviación de la versión manuscrita recientemente descubierta en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (compilado hacia 1480)²⁴.

12. EL «CANCIONERO GENERAL»

Los cancioneros que hemos examinado anteriormente —*Baena*, *Palacio*, *Herberay* y los descendientes de la perdida antología napolitana— representan el gusto de un solo individuo o de un grupo uniforme; el que ahora vamos a considerar (el más extenso de todos ellos, con ventaja) ofrece un carácter de inclusión sistemática más que de selección. Se trata del *Cancionero general* recogido y ordenado por Hernando del Castillo, quien comenzó hacia 1490 a reunir todos los poemas que pudo encontrar desde tiempos de Mena en adelante, incluyendo a unos pocos poetas anteriores que habían perdurado en el favor del público. En 1509 firmó el compilador su con-

24. Las *Trovas* de Román (en su versión ampliada, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*), al igual que las *Coplas* de Montesino, fueron impresas en ed. facsímil, con introducciones por sir Henry Thomas, Londres, 1936; para San Pedro consúltese la bibliografía. Marcel Bataillon, «Chanson pieuse et poésie de dévotion. Fr. Ambrosio Montesino», *BH*, XXVII, 1925, págs. 228-38; Erna R. Berndt, «Algunos aspectos de la obra poética de fray A. M.», *Arch*, IX, 1959, págs. 56-71; Joaquín Gimeno, «Sobre el Cartujano y sus críticos», *HR*, XXIX, 1961, págs. 1-14; Keith Whinnom, «The Religious Poems of Diego de San Pedro: their relationship and their dating», *HR*, XXVIII, 1960, págs. 1-15; «The Supposed Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse», *S*, XVII, 1963, págs. 268-91, y «El origen de las comparaciones religiosas del siglo de oro: Mendoza, Montesino y Román», *RFE*, XLVI, 1963, págs. 263-85; Alberto Navarro González, *El mar en la lit. med. castellana*, págs. 451-70 [sobre Padilla]; Dorothy S. Vivian, «*La Pasión trobada*, de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *AEM*, I, 1964, págs. 451-70; Dorothy S. Severin, «The Earliest Version of D. de S. P.'s *La Pasión trobada*», *RF*, LXXXI, 1969, págs. 176-92. Véase también Owst, *Literature and Pulpit*, págs. 507-11; Woolf, *English Religious Lyric*, caps. 2 y 6.

trato de impresión y ya a comienzos de 1511 se puso a la venta un volumen que contenía un millar de poemas. El éxito fue inmediato y se lanzaron sucesivas ediciones ampliadas. El conjunto de cancioneros que se derivan del *General* entra por derecho propio dentro de la historia literaria del Siglo de Oro; el contenido del volumen de Castillo, sin embargo, hemos de discutirlo aquí, pues representa la producción poética del reinado de Enrique IV, y de un modo especial, la perteneciente al reinado de los Reyes Católicos.

Este cancionero incluye una parte final de *Obras de burlas provocantes a risa*, la mayor parte más o menos obscenas, que arrastraron una existencia crepuscular, independizadas del cuerpo de la obra en posteriores ediciones e impresas por separado; en tiempos más modernos permanecieron desatendidas de críticos e historiadores literarios. Al igual que las *cantigas d'escarnio e de maldizer* galaico-portuguesas, las *Obras de burlas* encierran piezas de autores bien conocidos entonces y ahora por sus creaciones de tipo religioso y su enfoque idealizado del amor cortés.

En aspectos tales como el de la acogida de romances y villancicos, el *Cancionero general* señala una ampliación de los dominios de la poesía culta; en otros, en cambio, presenta una restricción cada vez más estricta, como sucede en el caso de la canción cuya técnica, ya de por sí reglamentada, llega a ser cada vez más rigurosa en el número de estrofas y de rimas, e incluso en las disposiciones dentro del esquema de rimas. Esta limitación constituye, por otra parte, un síntoma de destreza: trabajar con éxito dentro de los estrechos límites previstos por la nueva convención era, en efecto, el mejor índice de la habilidad del poeta. Esta maestría por parte del autor podía conseguirse además por medio de otros procedimientos: un poema del *General*, por ejemplo, escinde sus versos de modo que las dos mitades resultantes pueden leerse como piezas independientes de significados diferentes al que ofrecían unidas.

Esta habilidad y restricción aludidas afectan, por otra parte,

tanto al área conceptual como a la métrica de los poemas: el género poético denominado «perqué» (una serie de preguntas, de aparente devaneo) se cultivó mucho, y la antítesis, la paradoja y los juegos de palabras se encuentran en el cenit de su empleo entre los poetas del último cuarto del siglo xv, ejerciéndose bajo normas cada vez más rigurosas: el vocabulario se halla notoriamente restringido tanto en la cantidad como en la índole de los términos (casi todas las palabras son abstractas). Todo esto, naturalmente, hace sumamente difícil el que un lector moderno pueda concentrarse aún en un poema de tan reducidas proporciones como la canción, y dificulta igualmente la comprensión de los poemas. Resulta atractivo considerar, y éste pudiera ser el enfoque correcto, estas canciones como muestras del ingenio inútil en una cultura que, como otras, acometió un camino desviado. Es posible, sin embargo, que los modernos críticos hayan errado el blanco, y que algunos de los términos abstractos repetidos con frecuencia como «gloria» y «muerte» puedan constituir (en las canciones y en las demás piezas) simples eufemismos de tipo sexual, lo que haría posible, por lo tanto, que muchos de estos poemas celebrasen un amor sensual consumado.

En algunos casos conocemos tan sólo el apellido del poeta incluido en el *Cancionero general*, como pasa con Soria, Tapia (que no ha de confundirse casi seguramente con Juan de Tapia [cf. anteriormente, pág. 347]) y Guevara. Todos ellos compusieron buenos poemas y el mismo Guevara, que poetizó dentro de las rígidas convenciones de su tiempo, estaba dispuesto a escribir más francamente a veces: en una de sus piezas, el encabezamiento (que no ha de tomarse necesariamente como de la propia mano del poeta) nos cuenta que lo escribió mientras yacía en cama con su amante. Acerca de otros tres poetas contamos con noticias poco más abundantes: los datos documentales arrojan cierta luz, si bien no de absoluta garantía, sobre las biografías de Cartagena y Quirós, y el encabezamiento de una composición nos declara que Pinar es un hermano de Florencia Pinar. Quirós y Pinar son autores de

refinados poemas que se basan en los juegos de cartas. La misma suerte de composición sobre una base previa convención —según parece— a Pinar, ya que la mayoría de su producción se reduce a glosas de otros poemas. La obra de Quirós ofrece, por su parte, una mayor variedad, y es quizá el más típico representante del género de las canciones, ya que sólo cuatro de las suyas se ajustan exactamente a las normas rigurosas que se pueden colegir de un vistazo sobre el *General*, y otras tres se hallan muy próximas en este sentido. Otros poemas de este mismo autor caen dentro de otro tipo muy diferente; uno, por ejemplo, desarrolla la metáfora del asedio de amor en modo tal que casi obliga al lector a perseguir el significado a tres niveles distintos:

Es una muy linda torre
 la Discreción y el Saber,
 Razón la tiene en poder
 y la socorre
 quando se quiere perder
 de manera
 que si alguno está defuera
 aunque todo el mundo junte
 y se ayunte
 no l'entrará la barrera.

Porque quanta fuerça falta
 a los que entralla queremos,
 tanto más en ella vemos
 ser tan alta
 que ganalla no sabemos,
 y la puerta
 vémosla contino abierta,
 mas está tan torreada
 que cerrada
 la halla quien no la acierta.

y otro describe las desdichas de un amante por medio de una alegoría en la que unos hombres salvajes y un sepulcro revelan diferentes aspectos de sus cuitas.

Florencia Pinar constituye una excepción no sólo por tratarse de la única mujer entre los poetas que forman los cancioneros, sino también por la preferencia que se da en escasas canciones hacia los objetos concretos. En una de ellas, por ejemplo, asemeja el amor a un gusano, y en otra se compara a sí misma con unas perdices prisioneras. Aunque este segundo poema se ha interpretado en el sentido de un inocente amor hacia la naturaleza, encierra, con todo, implicaciones de tipo sexual en alto grado (según nos muestra la consulta de un bestiario)²⁵.

Mucho más abundantes son las noticias que poseemos en torno a Juan Álvarez Gato (nacido hacia 1440-1450 y cuya muerte tuvo lugar hacia 1510), un converso que prestó sus servicios durante algún tiempo en la cámara real, y estuvo influenciado fuertemente por Hernando de Talavera, Diego López de Haro (que tomó parte en una embajada a Roma en 1493), y Garci Sánchez de Badajoz, que compuso la mayoría de sus atormentados poemas llenos de paradojas después de 1500. Entre todos éstos, Álvarez Gato cultivó la mayor variedad de los géneros no dramáticos: piezas de índole política, satírica, moral, alegórica y amorosa pueden hallarse dentro de su repertorio, aparte de sus obras en prosa. Su contribución más importante al desarrollo de la poesía española fue, sin embargo, por un conjunto de poemas amatorios a lo divino. El *contrafactum*, o poema de contenido profano elaborado en un sentido religioso, se hallaba hondamente arraigado en Europa; es posible que en España empezara a fines del siglo XIV,

25. Keith Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Fi*, XIII, 1968-9, págs. 361-81; Ernest Grey, «An Ingenious Portrayal of a Split Personality», *RoN*, IX, 1967-68, págs. 334-7; Le Gentil, *La poésie lyrique*, II. Juan B. Avallé-Arce, «Cartagena, poeta del *Cancionero general*», *BRAE*, XLVII, 1967, págs. 287-310; Francisco Cantera, «El poeta Cartagena del *Cancionero general* y sus ascendientes los Franco», *Sef*, XXVIII, 1968, págs. 3-39. A propósito de Florencia Pinar, véase Deyrmond, *Traces of the Bestiary*. En torno a Quirós me apoyo también en la tesina todavía inédita de A. J. Foreman. Para diversos vínculos entre poesía y vida caballerescas, cf. F. Rico, «Un penacho de penas" (Sobre tres invenciones del *Cancionero general*)», *RJ*, XVII, 1966, págs. 174-84.

de lo que conservamos un ejemplo aislado en una pieza dramática de Gómez Manrique (cf. más adelante, pág. 369), pero no hubo con todo una tradición consolidada antes de que Álvarez Gato abriera el camino en el que siguieron los franciscanos Íñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino (a quienes probablemente extendió su influjo). En las composiciones a lo divino se sirven de los temas, las imágenes y las formas de la poesía del amor profano, en cuanto a las formas, se empezó con el villancico (es posible que el género naciera en la poesía española de la práctica de poner palabras religiosas a tonadas populares), pero el romance y, más tarde, las formas cortesanas se volvieron a lo divino. Y aunque estos pocos poemas se nos presentan al final mismo de la literatura castellana medieval, hay que consignar que estaban destinadas a convertirse en un relevante ingrediente de la literatura del Siglo de Oro²⁶.

Otros muchos poetas que se presentan en cancioneros más tardíos que el *General* o en ediciones o manuscritos por separado, poseen rasgos inconfundiblemente medievales en su obra y algunos de ellos incluso son totalmente medievales en su actitud y técnica. La continuada popularidad de algunos de estos poetas del siglo xv nos indica una vez más que no existe solución alguna de continuidad. Los cancioneros que descenden del *General*, al igual que los romances, los libros de aventuras caballerescas y la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, mantienen su influjo sobre el público aun mucho después de haberse introducido nuevas formas. Los gustos y las actitudes medievales sobreviven a la reacción de Garcilaso que desdeñaba las inveteradas convenciones.

26. Mario Ruffini, *Observaciones filológicas sobre la lengua poética de Álvarez Gato*, Sevilla, 1953. Para la bibliografía de López de Haro, véase los artículos de Erasmo Buceta en *AHDE*, VI, 1929, págs. 145-96; *BRAE*, XVII, 1930, págs. 363-95, y *RH*, LXXXI, 1, 1933, págs. 456-74. Nicholas G. Round, «García Sánchez de Badajoz and the Revaluation of *Cancionero* Poetry», *FMLS*, VI, 1970, págs. 178-87. John Crosbie, «Amoral a lo divino Poetry in the Golden Age», *MLR*, LXVI, 1971, págs. 599-607.

Capítulo 9

EN LOS ORÍGENES DEL DRAMA

1. EL DRAMA LITÚRGICO

España cuenta en la Edad Media con una vigorosa tradición en la mayor parte de los géneros poéticos, en la prosa de imaginación, crónicas y prosa didáctica, pero en el drama advertimos un agudo contraste: hay, en primer término, unas pocas piezas religiosas de muy reducidas proporciones y una representación religiosa en romance de finales del siglo XII; ninguna obra más de esta índole encontramos luego hasta el reinado de Enrique IV, en que Gómez Manrique compone una representación de Navidad y un par de piezas profanas muy breves. Desde los años noventa del siglo XV en adelante, hallamos, sin embargo, un abundante repertorio de piezas dramáticas, que comienza por la obra de Juan del Encina y Lucas Fernández, quienes continúan escribiendo aún en los primeros decenios del siglo XVI. De todos modos, el contraste entre la abundante floración del drama en el Siglo de Oro y la ausencia casi total del mismo en la Edad Media apenas podría imaginarse más acentuado. Esta situación nos sorprende aún más al compararla con la de Cataluña donde hay abundancia de textos teatrales en latín y, en época más tardía, también en romance. Parecería obvio que muchas piezas se perdieron durante la Edad Media y que, por consiguiente, hay que dirigir todo esfuerzo hacia la búsqueda de testimonios en la legis-

lación, crónicas y otras fuentes. Sería natural el considerar, así, las formas semidramáticas de poemas de debate y pasatiempos populares, como piezas dramáticas de hecho y derecho, pero tales caminos son equivocados y todo nos indica que el cultivo del teatro fue extraordinariamente débil en la Castilla medieval, aunque debería añadirse que en Portugal fue más endeble todavía.

Abundan en la Europa de la Edad Media los géneros próximos al teatro, las diversiones populares representadas y los textos literarios dialogados. Las piezas más antiguas, con todo, son composiciones exiguas relacionadas con la liturgia pascual, que se desarrollaron más tardíamente para constituir representaciones para otras fechas señaladas del año como el Viernes Santo, Navidad y Epifanía. Todas estas piezas, debido a su origen, se incluyen bajo la denominación de drama litúrgico, que por largo tiempo se creyó sujeto de un continuo proceso. De forma simple en sus comienzos, sería gradualmente relegado a los alledaños de las iglesias, y más tarde a las calles, proceso que implicó la secularización y el empleo de la lengua romance. Esta teoría —se ha demostrado recientemente— se apoya no tanto en la evidencia que proporcionan los textos, cuanto en las hipótesis decimonónicas surgidas de la inevitable idea darwiniana del progreso, que privaba en la juventud de los críticos que la formularon. La realidad, en cambio, nos muestra una configuración menos nítida en la que pudieron darse (tal es el caso) algunas formas simples posteriores a otras mucho más complejas, y donde piezas en latín, por otra parte, pudieron nutrirse del préstamo de tradiciones populares. El drama, pues, no se nos presenta en lucha con la hostilidad de la Iglesia. Muy al contrario, se nutrió de la misa que, antes de que se llevase a efecto la exclusión casi total de los legos de una parte activa, era esencialmente dramática en su concepción¹.

1. Hardison, *Christian Rite*. Para un planteamiento anterior de la cuestión, véase Chambers, *The Mediaeval Stage*; Karl Young, *The Drama of the Mediaeval Church*, 2 vols., Oxford, 1933.

La primera representación litúrgica que germinó fue el *Quem quaeritis?* (o *Visitatio sepulchri*) de Pascua que, con probabilidad, se desarrolló como una ceremonia relacionada con la misa de la Vigilia de Pascua. Los textos más antiguos se remontan al siglo x, y ya por el año 1000, representaciones de esta índole se hallaban difundidas en la mayor parte de la Europa occidental. Los primeros que nos ha legado Castilla se hallan incluidos en los breviarios de fines del siglo xi, escritos en el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos; la más amplia de estas dos representaciones dice, por ejemplo:

Interrogat Angelus et dicit ad Discipulos: Quem queritis in sepulcro hoc, Cristicole?

Respondent Discipuli et dicant: Ihesum Nazarenum crucifixum, o colicole.

Iterum respondet Angelus: Non est hic, surrexit sicut loquutus est; ite, nuntiate quia surrexit Dominus, alleluia.

Antiphona: Surrexit. Te Deum laudamus.

Otros importantes tipos del género son el *Officium pastorum*, o adoración del Niño Jesús por los pastores (recibió éste su estructura del *Quem quaeritis?* mencionado y constituye, a su vez, la más antigua representación en torno a la Navidad); el *Ordo stellae*, referente a la Epifanía, que representa la visita de los Reyes Magos, y el *Ordo prophetarum*, donde un retablo de profetas del Antiguo Testamento (y otros más, entre los que se incluyen Virgilio y la Sibila) predicen el nacimiento de Cristo. En la *Depositio*, o depositación del cuerpo de Cristo en el sepulcro el día de Viernes Santo, se trata, hasta una etapa bastante tardía, más de una ceremonia que de una representación. En Cataluña todos estos tipos se hallan bien representados, pero Castilla no nos ha legado texto alguno a este respecto y, de incluir en el ámbito de nuestra investigación a Portugal, Galicia y Aragón, tan sólo podría sumarse un *Quem quaeritis?* de Compostela, un *Officium pastorum* de Coimbra y una escasa cantidad de material que proviene de Zaragoza y Huesca. Las referencias documentales a material

no conservado nos proporcionan algunas adiciones más, aunque escasas. El elemento de mayor interés lo constituye un manuscrito del siglo XVIII, que nos presenta textos en latín y romance mezclados de la representación de la Sibila y de un *Officium pastorum*, atribuyéndoles una antigüedad del siglo XIII. Otros testimonios nos muestran que el primer texto no puede ser posterior a hacia 1500, ni el segundo posterior al siglo XIV, pero su verdadera antigüedad no se puede averiguar.

La gran escasez de textos fuera de Cataluña no puede deberse principalmente a la pérdida de manuscritos, ni necesitamos ir demasiado lejos para encontrar una explicación al desarrollo vigoroso de estas formas en Cataluña, ya que, en el período crucial, esta región se hallaba cultural y eclesiásticamente bajo el influjo de Francia. La única razón plausible para la escasez de textos litúrgicos del drama en otras zonas es la influencia de los monjes cluniacenses que, desde finales del siglo XI, controlaron muchos aspectos de la vida en Castilla, de modo que en el tiempo en que (dado el retraso cultural de España) el drama litúrgico pudiera haber arraigado, una orden monástica, al parecer desinteresada por el drama, dominaba el ámbito religioso y cultural.

La reducida cantidad de dramas litúrgicos que existía se relacionaba principalmente, al parecer, con la Pascua, que era para los cristianos medievales el punto central del año eclesiástico, eclipsando a la Navidad y a todos los demás días santos, primacía que se nos revela en el temprano desarrollo del *Quem quaeritis*? Es sorprendente que el igualmente escaso drama religioso en romance se centra en torno a la Navidad; pero cuando el número de las piezas es tan reducido, no podemos esperar una regularidad estadística².

2. Alexander A. Parker, «Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain and the Origins of the *Auto sacramental*», *MLR*, XXX, 1935, páginas 170-82; Joseph E. Gillet, «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama», *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, 1940, págs. 264-80; Georges Cirot, «Pour combler

2. EL «AUTO DE LOS REYES MAGOS»

La única pieza dramática en romance conservada y anterior al siglo xv es la denominada *Auto de los reyes magos* (el manuscrito carece de título). Se encuentran en ella los tres Reyes, discuten en torno a la estrella aparecida y deciden ir a Belén para comprobar mediante la ofrenda de sus dones si el niño recién nacido es Dios, un rey terrenal o un hombre cualquiera. Visitan a Herodes quien, horrorizado por sus noticias, ordena convocar a todos los sabios de su corte inmediatamente después de la partida de los Magos. Los sabios, incapaces de escudriñar el misterio del nacimiento de Cristo, riñen entre sí y ahí se trunca el manuscrito que conservamos. Una sugerencia aceptable indica que la obra completa debería finalizar con la visita al pesebre y la aceptación por parte del Niño de los tres dones, puesto que efectivamente se trataba de hombre, rey y Dios a la vez. El *Auto* en su estado actual es muy breve (conservamos 147 versos tan sólo), pero logra, con todo, un cierto esbozo de los caracteres de los personajes (los tres Reyes se hallan en él diferenciados) y encierra tensión dramática. Hace surgir una cuestión de índole política en torno a la naturaleza de la soberanía, si bien el enfoque del que depende en gran parte su significado viene constituido por la relación figural o tipológica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (cf. anteriormente, pág. 126, nota 32). Los rabinos se muestran incapaces de asesorar a Herodes: rechazan en efecto la redención de Cristo y no pueden ya penetrar adecuadamente sus propios textos religiosos en cuanto son premoniciones del Nuevo Testamento.

Compuesto probablemente a finales del siglo xii, se considera al *Auto* con frecuencia como el único superviviente de una tradición floreciente del drama religioso en romance; pa-

les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique», *BH*, XLV, 1943, págs. 55-62.

rece cada vez más probable, sin embargo, que se trate de una rara importación de allende los Pirineos. Algunos de los rasgos de la obra (en concreto el motivo de los presentes como prueba) derivan de los poemas narrativos franceses acerca de la infancia de Jesús y la línea maestra de la narración está tomada del Evangelio de san Mateo. El lenguaje de la pieza apunta, a su vez, en la misma dirección: palabras traídas a rima, pero que no riman, sin embargo, según la pronunciación castellana, lo harían en lengua gascona, y es probable por ello que el autor de la pieza fuese un sacerdote gascón establecido en Toledo, al igual que muchos franceses durante este período, que debió de componer esta obra para las funciones de la Epifanía en esta ciudad. De tratarse de una composición en castellano por un autor de tal procedencia o de una traducción del gascón, no podríamos obviamente servirnos de ella como base de evidencia para una temprana tradición dramática en Castilla³. No mengua esto naturalmente las cualidades de la obra ni constituye un argumento concluyente contra una corriente autóctona del drama, pero nos deja, en cambio, frente a una hipotética tradición que no nos ha legado ningún texto, sin que tengamos pruebas claras de otras fuentes. De existir representaciones dramáticas religiosas en romance entre los siglos XII y XV debieron de ser escasas.

3. ESPECTÁCULOS POPULARES Y CORTESANOS

La legislación de este período de casi trescientos años contiene alusiones al drama religioso y a pasatiempos populares. Por largos siglos la Iglesia había condenado representaciones y ritos lascivos, probables reminiscencias en alguno

3. Rafael Lapesa, «Sobre el *Auto de los reyes magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», *De la Edad Media*, págs. 37-47 (pero consúltese J. Corominas, *NRFH*, XII, 1958, pág. 75n.); Wardropper, «The Dramatic Texture of the ARM», *MLN*, LXX, 1955, págs. 46-50; Guillermo Díaz-Plaja, «El ARM», *EstE*, 4, 1959, págs. 99-126; David W. Foster, «Figural Interpretation and the ARM», *RR*, LVIII, 1967, págs. 3-11.

de los casos de los ritos paganos de la fecundidad (cf. anteriormente, pág. 53), mientras que en otros se trataba de formas degeneradas del drama clásico. Se censuró a los *mimi* e *histriones* y, ya en los tiempos más tempranos de la Iglesia, un autor que se convirtiese se veía obligado a abandonar su profesión. Durante el período que ocupa nuestra atención estas prohibiciones, cuya reiteración constituye un síntoma de su ineficacia, se repiten: los concilios de Valladolid (1228), Toledo (1324) y Aranda (1473) no permiten las danzas en las iglesias y los *ludi* de Navidad; Alfonso X, por su parte, prohíbe a los clérigos en las *Siete partidas* tomar parte en los «juegos de escarnio», que de ningún modo pueden celebrarse en el recinto sagrado, autorizándolos sin embargo a participar en una «representación» de la presentación de Cristo a los pastores (*Officium pastorum*) o de los tres Reyes (*Ordo stellae*), o en una pieza de la Pascua (*Quem quaeritis?*), con tal que lo hagan con el consentimiento de su obispo. Todo esto, aunque importante, resulta inconcluyente: no sabemos qué significa «juegos de escarnio» e ignoramos asimismo el lenguaje y la frecuencia con que la «representación» autorizada debería ejecutarse. Estos juegos, sin embargo, no constituían probablemente una especie primitiva del drama profano, sino más bien una suerte de representaciones por parte de actores errantes, o de ceremonias burlescas tales como la del niño obispo, por ejemplo. Por lo que se refiere a los tipos de espectáculos que se ofrecía al público, estamos mucho mejor informados: los juglares declamaban, tocaban instrumentos y ejecutaban juegos de manos. Las diversiones populares incluían títeres y autómatas de una complejidad creciente, formaban parte además de las fiestas religiosas. Todos estos espectáculos y las ceremonias burlescas pusieron recursos y técnicas en manos de los dramaturgos, pero no constituyen piezas dramáticas ni pueden tomarse como evidencia que garantice la existencia del drama por este tiempo.

Los autómatas eran muy utilizados en la procesión del Corpus, festividad que se proclamó como tal en 1264, aunque

la procesión no se generalizara hasta comienzos del siglo XIV. La primera región peninsular en adoptarla fue Cataluña, penetrando en fecha más tardía en Castilla, y tiene doble importancia en la historia del drama: proporcionó, en primer lugar, técnicas auxiliares al modo de las diversiones populares que hemos visto; constituyó además una fuente prolífica de representaciones que tenían lugar cuando la procesión se detenía en los puntos prefijados de su ruta. Este avance, con todo, no se dio en Castilla hasta mucho más adelante.

Los festejos aristocráticos y cortesanos, como las diversiones de tipo popular o las ceremonias de la Iglesia, constituyen a su vez un manantial de técnicas, y a veces tienen en sí mismos cualidades dramáticas. Los torneos ofrecen cada vez más el aspecto de espectáculos cuidadosamente preparados, hasta el punto de que los participantes se aproximan a la imitación de los caballeros, como sucedió en 1461 cuando Miguel Lucas de Iranzo (cf. anteriormente, pág. 272) fingió la defensa de un puente al modo del *Passo honroso*, o en 1463 y 1465 cuando el Condestable y sus huéspedes representaron combates simulados entre moros y cristianos. Los baquetes exigieron a su vez preparativos progresivamente complejos y llegaron a adquirir cierta relación con los momos, que en su forma típica constaban de algún aparato sorprendente, un disfraz, la recitación de un poema y la ofrenda de un presente. Las referencias a tales momos se hacen frecuentes a partir de mediados del siglo XV, y una descripción detallada de los que se celebraron en la corte portuguesa durante la Navidad de 1500 nos es presentada por el embajador español. La tramoya que en ellos se empleaba alcanzó cada vez mayor espectacularidad y ejerció gran influencia sobre la escenificación del drama religioso durante el Siglo de Oro, aunque antes la estructura de los momos se halla incorporada en una de las obras de Gómez Manrique. Habría que añadir que no se daba una clara división entre estas fiestas de tipo aristocrático y el drama religioso: poco después de 1460, por ejemplo, Miguel Lucas de Iranzo dispuso en Jaén representaciones de escenas

apropiadas del Evangelio para la Navidad y Epifanía y en una ocasión se llevó a escena una auténtica pieza teatral⁴.

4. GÓMEZ MANRIQUE

Los espectáculos progresivamente refinados —se habrá advertido ya— proliferan en la segunda mitad del siglo xv y éste es el período en que ya no necesitamos de hipótesis en torno a la posible existencia de representaciones teatrales en romance: contamos en efecto con textos de la época. La figura de más relieve es ahora Gómez Manrique (cf. anteriormente, pág. 348) que compuso cuatro piezas susceptibles de representación escénica, una de las cuales se escribió para las monjas del convento de Calabazanos del que una hermana del propio autor era abadesa. Pertenecen dos de estas composiciones a la especie de los momos: una de ellas fue motivada por la celebración del catorce aniversario del príncipe Alfonso en 1467, y otra fue compuesta con ocasión del nacimiento de un sobrino del poeta. En la primera, que contiene un prólogo en prosa, las damas de la corte se adelantan a su turno para otorgar virtudes y talentos al joven príncipe; en la segunda, las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales prestan el mismo servicio al príncipe recién nacido. No es cierto, sin embargo, que estos momos fueran concebidos para la repre-

4. Chambers, *The Medieval Stage*, I; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*; J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, 2.^a ed., Filadelfia, 1967; I. S. Révah, «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1950, págs. 153-85, y «Manifestations théâtrales prévicentines: les momos de 1500», *ibid.*, III, 1952, págs. 91-105; J. E. Varey, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1957; Luciana Stegagno Picchio, *Ricerche sul teatro portoghese*, Officina Romanica, 14, Roma, 1969, págs. 39-62; Francis G. Very, *The Spanish Corpus Christi Procession: a literary and folkloric study*, Valencia, 1962. El significativo pasaje de las *Siete partidas* se halla en I, vi, 34; no se puede afirmar que todo él constituya un reflejo de las condiciones españolas, puesto que gran parte del código alfonsino es una traducción de la legislación eclesiástica extranjera.

sentación antes que para la lectura, y lo mismo puede afirmarse de una tercera pieza de reducidas proporciones, las *Lamentaciones hechas para Semana Santa*, que constituye un diálogo entre la Virgen María y san Juan, traducción ampliada del litúrgico *Planctus Mariae*.

No puede dudarse, en cambio, que la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* constituye una auténtica pieza teatral concebida para la representación, aunque no entre en el mismo tipo que el *Auto de los reyes magos*. Su argumento principal (la narración de la Navidad de acuerdo con el Evangelio de san Lucas) lo debe al *Officium pastorum*; le acopla, con todo, el autor una escena inicial de farsa en la que las ridículas sospechas de José son abatidas por un Ángel:

«¡O viejo desventurado!
 Negra dicha fue la mía
 en casarme con María,
 por quien fuesse desonrrado.
 Yo la veo bien preñada,
 no sé de quién, nin de cuánto;
 dizen que d'Espíritu Santo,
 mas yo desto non sé nada» [...]

«¡O viejo de muchos días,
 en el seso de muy pocos,
 el príncipal delos locos!
 ¿Tú no sabes que Ysaías
 dixo: "Virgen parirá",
 lo qual escribió por esta
 donzella gentil, onesta,
 cuyo par nunca será?»

(Hubo una tradición medieval en torno a san José, considerándolo como un personaje cómico, puesto que el culto mariano hizo emocionalmente necesario reducir la significación del esposo de la Virgen.) Sucede luego una meditación de María en torno a su hijo recién nacido, en la que prevé la crucifixión; un diálogo entre los pastores (que no transcurre

en dialecto sayagués); momos en los que se presentan símbolos de la pasión al Niño Jesús; y, finalmente, una canción de cuna en forma de villancico sin estribillo cierra la obra. Todas estas escenas que complementan la narración evangélica son, pues, ampliaciones de elementos preexistentes (tal vez en la línea de la técnica de meditación franciscana [cf. anteriormente, pág. 352]) o, en el caso de las dos últimas, formas profanas vueltas a lo divino.

Se acostumbra a contemplar la *Representación* a una luz desfavorable en comparación con el *Auto de los reyes magos* por ser una obra menos dramática, pero esto es el resultado de un equívoco en cuanto a la naturaleza misma de las obras, que son de índole muy diferente. El *Auto* está dotado de un estricto desarrollo dramático causal que constituirá la característica casi universal de cualquier obra teatral desde finales del siglo XVI hasta mediados del XX, mientras que la *Representación* intenta inculcar una lección por medio de una serie de escenas que se presentan como viñetas o retablos aislados. En aquél, cada escena se desprende inevitablemente de la anterior y apenas se da alguna que pueda omitirse o trasladarse so pena de destruir el drama; en la *Representación*, en cambio, escenas con técnicas diversas se disponen armoniosamente para esclarecer los puntos de la doctrina que encierra. Manrique ha desplegado gran cuidado en la composición de la obra, pero, de haberlo querido, le hubiese sido posible disponer la mayoría de sus escenas en un orden diferente, por lo que no cabe hablar de un fracaso técnico, sino de un género de composición diferente. Aunque Manrique no pudo naturalmente conocer el *Auto*, debió de tener noticia de algunas representaciones litúrgicas y en su obra nos ofrece una lograda fusión del drama litúrgico con los momos, lo que debería llevar a la crítica a centrar de nuevo la atención en torno a la controversia acerca de los orígenes del drama litúrgico. La interpretación errónea que condujo a muchos a una infravaloración de la pieza de Manrique se apoyaba en la hipótesis de que la historia del drama constituye un proceso de desarrollo rectilíneo y único.

Queda por considerar el contenido doctrinal de la *Representación* centrada en la consideración de que la Navidad y la Crucifixión se hallan indisociablemente unidas y dotando así de forma dramática la divulgada doctrina de que Cristo se hizo hombre para morir en la Cruz⁵.

La actividad dramática de Manrique parece ser la única en el reinado de Enrique IV. A través de ella nos revela el autor cierta familiaridad con formas litúrgicas o semilitúrgicas de las representaciones de Navidad, pero no hay datos, con todo, para afirmar una tradición dramática ininterrumpida desde el *Auto de los reyes magos*. La conclusión para el drama en romance antes de mediados del siglo xv ha de ser idéntica a la adoptada por lo que toca al drama litúrgico en latín fuera de Cataluña: la escasez de textos excluye en ambos casos toda posibilidad de una floreciente y continua tradición. Hubo representaciones, pero fueron pocas y aisladas, y únicamente en la segunda mitad del siglo xv comienza a surgir algo semejante a una tradición dramática en romance.

5. FORMAS SEMIDRAMÁTICAS EN TEXTOS LITERARIOS

Hemos notado ya elementos dramáticos en ciertas diversiones populares y cortesanas, pero no quedan reducidos a aquéllas, pues se dan incluso en textos literarios. Los críticos han llamado la atención sobre las cualidades dramáticas latentes en el decir de Francisco Imperial en torno al nacimiento de Juan II y, de modo mucho más seguro, en la *Vita Christi* de Íñigo de Mendoza. Diego de San Pedro, a su vez, revela en su *Passión trovada* cierto conocimiento de una tradición dramática (que no ha de tomarse como necesariamente autóctona)

5. Harry Sieber, «Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *La representación del nacimiento de Nuestro Señor*», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 118-35. Justo García Morales, en su edición del *Auto de la huida a Egipto*, Joyas Bibliográficas, II, Madrid, 1948, sugiere a Gómez Manrique como autor, pero la teoría queda muy dudosa.

acerca de la Crucifixión y, aunque no nos deja siquiera entrever que su *Passión* fuese concebida para la escena, la representación en este caso fue posible y parece que incluso se llevó a efecto en el siglo XVI. Se espera naturalmente ciertas calidades dramáticas por parte de los poemas de debate, pero, en uno de los casos, la realidad parece haber ido más allá de esta esperanza: es muy posible que el anónimo *Diálogo entre el amor, el viejo y la hermosa* se destinase para la escena (cf. anteriormente, página 337)⁶.

Ha de considerarse, finalmente, otro grupo de textos. Se trata de piezas en latín que no fueron representadas, pero que se leían. A causa de sus cualidades estilísticas, se utilizó a Terencio como texto en las escuelas medievales, aunque no es verosímil que se diera en España un caso similar al de la monja alemana Hrotsvitha que en el siglo X compuso una serie de comedias neoterencianas en latín, como puro ejercicio literario y para su propia satisfacción, según parece. Se leyó a Plauto y Séneca esporádicamente y, en el siglo XV, dramas de éste se tradujeron al castellano así como otras obras suyas o atribuidas a él. No tenemos testimonio alguno de que se representase en España ninguna pieza clásica latina antes de comienzos del siglo XVI, y lo más probable es que no hubiera en absoluto representaciones de esta índole, lo que puede afirmarse probablemente de las comedias elegíacas y humanísticas. Todos estos tipos de obras dramáticas en latín ejercieron, sin embargo, cierta influencia literaria, que llegó a ser un poderoso influjo en el caso de la comedia elegíaca en el *Libro de Buen Amor*, por ejemplo, o de la humanística en *La Celestina*⁷. Las pocas

6. Dorothy C. Clarke, «Francisco Imperial, Nascent Spanish Secular Drama and the Ideal Prince», *PQ*, XLII, 1963, págs. 1-13; Dorothy S. Vivian, «*La Passión trobada*, de Diego de San Pedro»; Charlotte Stern, «Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual», *HR*, XXXIII, 1965, págs. 197-245.

7. R. L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Nueva York, 1944; Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, 1945; Edwin J. Webber, «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *HR*, XXIV, 1956, págs. 191-206, y «Manus-

piezas castellanas aparecidas con anterioridad a 1490, se originaron no a partir de la herencia del drama latino clásico, medieval o humanístico, sino de la Iglesia y de los espectáculos semidramáticos de la sociedad medieval. Todos estos experimentos provisionales y esporádicos de formas teatrales o semi-escénicas durante la Edad Media hispánica, prepararon el camino para Juan del Encina y Lucas Fernández en la última década del siglo xv y las primeras del siglo xvi. En ambos, así como en Gil Vicente, encuentra plena expresión por fin el drama medieval hispánico, cuando en ellos también está naciendo el del Siglo de Oro.

cripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain», *RPb*, XI, 1957-58, págs. 29-39; Nicholas C. Round, «Las versiones medievales catalanas y castellanas de las tragedias de Séneca», *AEM* (en prensa).

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*, 3.^a ed., Folklore Fellows Communications, 184, Helsinki, 1961.
- Juan L. Alborg, *Historia de la literatura española*, I, 2.^a ed., Madrid, 1970.
- José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid, 1861-1865; reimposición, Madrid, 1970-1971.
- Ricardo Arias y Arias, *El concepto del destino en la literatura medieval española*, Madrid, 1970.
- Dorothy Bethurum, ed., *Critical Approaches to Medieval Literature*, Nueva York, 1960.
- Américo Castro, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, 1948; revisada como *La realidad histórica de España*, México, 1954, revisada de nuevo, México, 1962.
- H. J. Chaytor, *From Script to Print*, Cambridge, 1945.
- Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955.
- Manuel C. Díaz y Díaz, *Index scriptorum latinorum medii aevi hispanorum*, Madrid, 1959.
- Joan Evans, ed., *The Flowering of the Middle Ages*, Londres, 1966.
- David W. Foster, *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*, Studies in Romance Languages, 4, Lexington, 1970.
- Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, 1863-1889.
- Pascual de Gayangos, ed., *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, BAE, LI.

- Sister Francis Gormly, *The Use of the Bible in Representative Works of Medieval Spanish Literature 1250-1300*, Washington, 1962.
- Otis H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*, Madrid, 1969-1972.
- Denys Hay, ed., *The Age of the Renaissance*, Londres, 1967.
- Friedrich Heer, *El mundo medieval. Europa desde 1100 a 1350*, Madrid, 1966.
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961.
- Vincent F. Hopper, *Medieval Number Symbolism. Its sources, meaning, and influence on thought and expression*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, 132, Nueva York, 1938.
- Douglas Gray, *Themes and Images in the Medieval English Religious Lyric*, Londres y Boston, 1972.
- Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, 5.ª ed., Madrid, 1960.
- Gabriel Jackson, *The Making of Medieval Spain*, Londres, 1972.
- Florencio Janer, ed., *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, BAE, LVII.
- Hans Robert Jauss, ed., *Gundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1968.
- Henry Kraus, *The Living Theatre of Medieval Art*, Londres, 1967.
- Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, 2 vols., Rennes, 1949-1953.
- C. S. Lewis, *The Discarded Image. An introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge, 1964; versión española, con adiciones de F. Rico, Ariel, Barcelona, en prensa.
- María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México y Buenos Aires, 1952.
- Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, 3.ª ed., BRH, Madrid, 1966.
- Susan I. McMullan, «The World Picture in Medieval Spanish Literature», *AION, Sez. Rom.*, XIII, 1971, págs. 27-105.
- William Matthews, ed., *Medieval Secular Literature. Four essays*, Berkeley y Los Angeles, 1965.
- Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., Edición Nacional, Madrid, 1944-1945.

- Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, 4 vols., NBAE, Madrid, 1905-1915.
- Ramón Menéndez Pidal, *Crestomatía del español medieval*, 2 vols., Madrid, 1965-1966.
- Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna, 1962.
- G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, 2.^a ed., Oxford, 1961.
- Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Mass., 1927.
- , *The Other World according to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, Mass., 1950; traducción castellana, México y Buenos Aires, 1956, con apéndices de María Rosa Lida de Malkiel.
- Chandler R. Post, *Mediaeval Spanish Allegory*, HSCL, 4, Cambridge, Mass., 1915.
- Robert Pring-Mill, *El microcosmos lullian*, Palma de Mallorca y Oxford, 1961.
- F. J. E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry*, 2.^a ed., Oxford, 1953.
- , *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2.^a ed., 2 vols., Oxford, 1957.
- David Talbot Rice, ed., *The Dark Ages*, Londres, 1965.
- Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, 1970.
- Claudio Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico*, 2 vols., Buenos Aires, 1956.
- B. Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, I, Madrid, 1941.
- Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 2 vols., Nueva York, 1964-1969.
- José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, III, 2.^a ed., 2 vols., Madrid, 1963-1965.
- R. W. Southern, *Western Society and the Church in the Middle Ages*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
- A. S. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, 2.^a ed., Londres, 1972.
- Stith Thompson, *The Folktale*, Nueva York, 1946.

- Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 2.^a ed., 6 vols., Copenhagen y Bloomington, Ind., 1955-1958.
- Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, 1923-1941.
- E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Londres, 1943.
- Alberto Várvaro, *Manuale di filologia spagnola medievale. II, Letteratura*, Nápoles, 1969.
- J. Vicens Vives, *Aproximación a la historia de España*, 2.^a ed., Barcelona, 1960.
- , ed., *Historia social y económica de España y América*, I-II, Barcelona, 1957.
- Keith Whinnom, *Spanish Literary Historiography: three forms of distortion*, Exeter, 1967.
- Rosemary Woolf, *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, Oxford, 1968.

CAPÍTULO 1

- Margit Frenk Alatorre, ed., *Lírica hispánica de tipo popular*, México, 1966.
- José María Alín, ed., *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968.
- Dámaso Alonso y J. M. Blecua, ed., *Antología de la poesía española: poesía de tipo tradicional*, BRH, Madrid, 1956.
- Manuel Alvar, ed., *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, 1966.
- Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2.^a ed., BRH, Madrid, 1970.
- Francisco Luis Bernárdez, ed., *Florilegio del Cancionero Vaticano. Poesía amorosa galaicoportuguesa de la Edad Media* (con versiones castellanas), Buenos Aires, 1952.
- C. M. Bowra, *Primitive Song*, Londres, 1962.
- Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2.^a ed., 2 vols., Oxford, 1968.
- , *The Medieval Lyric*, Londres, 1968.
- Emilio García Gómez, *Poesía arábigoandaluza. Breve síntesis histórica*, Madrid, 1952.
- , ed., *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.

- M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, 6.^a ed., Coimbra, 1966.
- , ed., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, 1965.
- Pierre Le Gentil, *Le Virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954.
- E. P. y J. P. Machado, ed., *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*, 8 vols., Lisboa, 1949-1964.
- Carolina Michaëlis de Vasconcellos, ed., *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Halle, 1904.
- J. M. Millás Vallicrosa, *Literatura hebraicoespañola*, Barcelona, 1967.
- E. Monaci, ed., *Il Canzoniere portoghese della Bibliotheca Vaticana*, Halle, 1875.
- J. J. Nunes, ed., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols., Coimbra, 1928. *
- , *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, 2 vols., Coimbra, 1932.
- Stephen Reckert, *Lyra Minima. Structure and symbol in Iberian traditional verse*, Londres, 1970.
- Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, BRH, Madrid, 1969.
- S. M. Stern, ed., *Les Chansons mozarabes*, Palermo, 1953.
- Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Officina Romanica, 7, Roma, 1967.
- E. M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966.

CAPÍTULO 2

- C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Londres, 1952.
- Rosa Castillo, ed., *Leyendas épicas españolas*, Ores Nuevos, Valencia, 1956.
- Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, HSCL, 24, Cambridge, Mass., 1960.
- Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires y México, 1945; la edición de 1910 en francés.
- , *Historia y epopeya*, Madrid, 1934.

Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, 6.^a ed. (de *Poesía juglaresca y juglares*), Madrid, 1957.

Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera crónica general*, 2.^a ed., 2 volúmenes, Madrid, 1955.

—, ed., *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951.

—, Diego Catalán, y otros, ed., *Romancero tradicional*, I-II, Madrid, 1957-1963.

El rey Rodrigo

R. Menéndez Pidal, ed., *Floresta de leyendas heroicas españolas: Rodrigo, el último godo*. I, *La Edad Media*, CC, Madrid, 1925.

Roncesvalles

Jules Horrent, *Roncesvalles. Étude sur le fragment de cantar de gesta conservé à l'Archivo de Navarra (Pampelune)*, BFPLUL, CXXII, París, 1951.

R. Menéndez Pidal, «Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *RFE*, IV, 1917, págs. 105-204; abreviado en *Tres poetas primitivos*, Austral, Buenos Aires, 1948.

Poema de Fernán González

Ed. C. Carroll Marden, Baltimore y Madrid, 1904.

Ed. R. Menéndez Pidal, *Reliquias*.

Ed. Alonso Zamora Vicente, 2.^a ed., CC, Madrid, 1954.*

Siete Infantes de Lara

R. Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, 2.^a ed., Madrid, 1934.

Cantar de Mio Cid

Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el CMC*, 2.^a ed. (de *Estructura y forma en el PMC*), BRH, Madrid, 1967.

—, *Registro de fórmulas verbales en el CMC*, Iowa City, 1968.

J. Horrent, *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona, 1973.

R. Menéndez Pidal, ed., *CMC*, 3.^a ed., 3 vols., Madrid, 1954-1956.*

—, ed., *PMC*, 3.^a ed., CC, Madrid, 1929.

—, *En torno al Poema del Cid*, Barcelona y Buenos Aires, 1963.

R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 5.^a ed., 2 vols., Madrid, 1956.

Colin Smith, ed., *PMC*, Oxford, 1972.

Facsímil del manuscrito, Madrid, 1961.

Cantar de Sancho II

Carola Reig, *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora* (RFE, anejo XXXVII, Madrid, 1947).

Mocedades de Rodrigo

Ed. R. Menéndez Pidal, *Reliquias*.

A. D. Deyermund, *Epic Poetry and the Clergy: studies on the Mocedades de Rodrigo*, Tamesis, Londres, 1969.

Facsímil del manuscrito, Nueva York, 1904.

CAPÍTULO 3

Christopher Brooke, *The Twelfth Century Renaissance*, Londres, 1969.

Marshall Clagett, y otros, ed., *Twelfth-Century Europe and the Foundations of Modern Society*, Madison, 1961.

Charles H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1927.

Friedrich Heer, *The Medieval World: Europe from 1100 to 1350*, Londres, 1962.

Peter Linehan, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1971.

Francisco Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco*, II, 1969, págs. 9-91.

Cuaderna vía

P. L. Barcia, *El mester de clerecía*, Enciclopedia Literaria, 9, Buenos Aires, 1967.

Berceo

Alfonso Andrés, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1958.

Joaquín Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, BRH, Madrid, 1964.

- Clemente Canales Toro, ed., *Signos del Juicio Final*, Santiago de Chile, 1955.
- Brian Dutton, *La vida de San Millán de la Cogolla*, de G. de B. Estudio y edición crítica, Tamesis, Londres, 1967.*
- , ed., *Los milagros de Nuestra Señora*, Tamesis, Londres, 1971.
- John D. Fitz-Gerald, ed., *La vida de Santo Domingo de Silos*, BÉHÉ, CXLIX, París, 1904.
- Carmelo Gariano, *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora de B.*, BRH, Madrid, 1965.
- Gerhard Koberstein, ed., *Estoria de San Millán*, Munich, 1964.
- C. Carroll Marden, ed., *Cuatro poemas de B.*, RFE, anejo IX, Madrid, 1928: *Santa Oria*, * *San Millán*, y dos *Milagros*.
- , ed., *Veintitrés milagros*, RFE, anejo X, Madrid, 1929.
- , ed., "B.'s Martirio de San Lorenzo", PMLA, XLV, 1930, págs. 501-515.
- Germán Orduna, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, Anaya, Salamanca, 1968.*
- T. Anthony Perry, *Art and Meaning in B.'s Vida de Santa Oria*, Yale Romanic Studies, 2.^a series, XIX, New Haven y Londres, 1968.
- A. G. Solalinde, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, CC, Madrid, 1922.*
- , ed., *El sacrificio de la Misa*, Madrid, 1913.
- BAE, LVII (para las obras sin ediciones modernas).

Libro de Alexandre

- E. Alarcos Llorach, *Investigaciones sobre el L. de A.*, RFE, anejo XLV, Madrid, 1948.
- Ian Michael, *The Treatment of Classical Material in the L. de A.*, Manchester, 1970.
- Raymond S. Willis, *The Relationship of the Spanish L. de A. to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*, EMRLL, 31, Princeton y París, 1934.
- , *The Debt of the Spanish L. de A. to the French Roman d'Alexandre*, EMRLL, 33, Princeton y París, 1935.
- , ed., *El libro de A.*, EHRL, 32, Princeton y París, 1934.

Libro de Apolonio

- C. Carroll Marden, ed., *L. de A.*, 2 vols., EMRLL, 6, Baltimore y París, 1917, págs. 11-12; Princeton y París, 1922.

Vida de Santa María Egipciaca

Manuel Alvar, ed., *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, Madrid, 1967.

María S. de Andrés Castellanos, ed., *La VSME, BRAE*, anejo XI, Madrid, 1964.*

Libre dels tres reys d'Orient

Manuel Alvar, ed., *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels TRO)*, CH, Madrid, 1965.

—, ed., *Poemas hagiográficos...*

Facsímil del manuscrito, Nueva York, 1904.

¡Ay Jherusalem!

María del Carmen Pescador del Hoyo, ed., «Tres nuevos poemas medievales», *NRFH*, XIV, 1960, págs. 242-247.

Disputa del alma y el cuerpo

Ramón Menéndez Pidal, ed., «*Disputa...*», *RABM*, IV, 1900, páginas 449-453.

Razón de amor

Mario Di Pinto, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale (Razón de amor e Elena y María)*, Pisa, 1959.

G. H. London, ed., «The Razón... and the *Denuestos*... New readings and interpretations», *RPh*, XIX, 1965-1966, páginas 28-47.

Ramón Menéndez Pidal, ed., «*Razón de amor, con los Denuestos del agua y el vino*», *RH*, XIII, 1905, págs. 602-618.*

Elena y María

Mario Di Pinto, *Due contrasti...*

Ramón Menéndez Pidal, ed., «*Elena y María (Disputa del clérigo y el caballero)*. Poesía leonesa inédita del siglo XIII», *RFE*, I, 1914, págs. 52-96; versión revisada en *Tres poetas primitivos*, Austral, Buenos Aires, 1948.

CAPÍTULO 4

- J. M. Millás Vallicrosa, *Estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona, 1949.
- , *Nuevos estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona, 1960.
- , *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo*, Madrid, 1942.

La prosa temprana

- Almerich, Arcidiano de Antiochia, *La fazienda de Ultra Mar. Biblia romanceada et itinéraire biblique en prose castillane du XII^e siècle*, ed. Moshé Lazar, Salamanca, 1965.
- Corónicas navarras*, ed. A. Ubieto Arteta, Textos Medievales, 14, Valencia, 1964.
- Liber regum*, ed. Louis Cooper, AFA, anejo 5, Zaragoza, 1960.*
- , ed. M. Serrano y Sanz, «*Cronicón Villarense*», BRAE, VI, 1919, págs. 192-220, y VIII, 1921, págs. 367-382.
- Semeiança del mundo. A medieval description of the world*, ed. William E. Bull y Harry F. Williams, UCPMP, LI, Berkeley y Los Angeles, 1959.

Alfonso X

- Antología de Alfonso X el Sabio*, ed. Antonio G. Solalinde, 4.^a ed., Austral, Madrid, 1960.
- Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, 3 vols., Coimbra, 1959-1964.
- General estoria*, I, ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930.
- , II, ed. Solalinde, Lloyd A. Kasten y Victor R. B. Oelschläger, 2 vols., Madrid, 1957-1961.
- Primera crónica general*, ed. R. Menéndez Pidal, 2.^a ed., 2 vols., Madrid, 1955.
- Antonio Ballesteros-Beretta, *Alfonso X, el sabio*, Barcelona y Murcia, 1963.
- Diego Catalán y Menéndez-Pidal, *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962.
- Evelyn S. Procter, *Alfonso X of Castile, Patron of Literature and Learning*, Oxford, 1951.

Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*. Tres lecciones, Barcelona, 1972.

Exempla y literatura gnómica

Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV, ed. Agapito Rey, IUHS, 24, Bloomington, 1952.

La historia de la donzella Teodor, ed. Walter Mettmann, Mainz, 1962.

El libro de Calila e Digna, ed. John E. Keller y Robert W. Linder, CH, Madrid, 1967.

El libro de los engaños, ed. John E. Keller, UNCSRL, 20, Chapel Hill, 1959; también Valencia, 1959.

Los lucidarios españoles, ed. Richard P. Kinkade, Madrid, 1968.

Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, ed. Ángel González Palencia, Madrid y Granada, 1948.

John E. Keller, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, 1949.

CAPÍTULO 5

Libro de miseria de omne, ed. Miguel Artigas, «Un nuevo poema por la cuaderna vía», BBMP, I, 1919 y II, 1920.

Pedro López de Ayala, *Poetas*, ed. Albert F. Kuersteiner, 2 vols., Nueva York, 1920.

Proverbios de Salamón, ed. C. E. Kany, *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, págs. 269-285.

Santob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. I. González Llubera, Cambridge, 1947.

Raúl A. del Piero, *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe y el arcipreste de Talavera, cronista real)*, BRAE, anejo XXIII, Madrid, 1970.

Vida de San Ildelfonso, BAE, LVII.

Rodrigo Yáñez, *Poema de Alfonso XI*, ed. Yo ten Cate, 2 vols., Amsterdam, 1942, Madrid, 1956.

Diego Catalán y Menéndez-Pidal, *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*, BRH, Madrid, 1953.

Coplas de Yoçef. A medieval Spanish poem in Hebrew characters, ed. I. González Llubera, Cambridge, 1935.

Poema de Yúçuf, ed. R. Menéndez Pidal, Colección Filológica, 1. Granada, 1952.

—, BAE, LVII.

Libro de Buen Amor

Ed. Giorgio Chiarini, Documenti di Filologia, 8, Milán y Nápoles, 1964.

Ed. Joan Corominas, BRH, Madrid, 1967.

Ed. Manuel Criado de Val y E. W. Naylor, CH, Madrid, 1965.*

Ed. Jean Ducamin, Toulouse, 1901.

Ed. R. S. Willis, Princeton, 1972.

Félix Lecoy, *Recherches sur le LBA de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, 1938.

LBA Studies, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Tamesis, Londres, 1970.

María Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: the Book of Good Love and the Celestina*, Illinois Studies in Language and Literature, 49, Urbana, 1961.

Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, 1965.

Romancero

Paul Bénichou, ed., *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, 1968.

Agustín Durán, ed., *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, BAE, X y XVI.

Ángel González Palencia, ed., *Romancero general*, 2 vols., Madrid, 1947.

R. Menéndez Pidal, Diego Catalán, y otros, ed., *Romancero tradicional*, Madrid, 1957-

C. Colin Smith, ed., *Spanish Ballads*, Oxford, 1964.

F. J. Wolf y C. Hofmann, ed., *Primavera y flor de romances*, Berlín, 1856; edición ampliada en Menéndez y Pelayo, *Antología*, VIII-IX.

Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, BRH, Madrid, 1968.

Diego Catalán, *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, BRH, Madrid, 1970.

- Diego Catalán, *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, BRH, Madrid, 1969.
- W. L. Entwistle, *European Balladry*, Oxford, 1939.
- Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, 1953.
- , *Los romances de América y otros estudios*, Austral, Buenos Aires, 1939.
- , Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance: dos ensayos sobre tradicionalidad*, RFE, anejo LX, Madrid, 1954.
- N. D. Shergold, ed., *Studies in the Spanish and Portuguese Ballad*, Londres y Cardiff, en prensa.
- E. M. Wilson, *Tragic Themes in Spanish Ballads*, Diamante, VIII, Londres, 1958.

CAPÍTULO 6

- Juan Marichal, *Voluntad de estilo*, Barcelona, 1957.
- Franco Meregalli, *Cronisti e viaggiatori castigliani del quattrocento*, Milán y Varese, 1957.
- Prosistas castellanos del siglo XV*, I, ed. Mario Penna, BAE, CXVI, 1959; II, ed. F. Rubio, BAE, CLXXI, 1964.

Juan Manuel

- Obras*, ed. J. M. Castro y Calvo y Martín de Riquer, I, CH, Barcelona, 1955: *Prólogo, Cavallero et escudero, Armas*.
- Conde Lucanor*, ed. José M. Blecua, CCA, Madrid, 1969.
- Libro infinido y Tractado de la Asunción*, ed. José M. Blecua, Colección Filológica, II, Granada, 1952.
- Libro de los estados*, ed. Ian Macpherson y R. B. Tate, Oxford, en prensa.
- Pedro L. Barcia, *Análisis de El Conde Lucanor*, Enciclopedia Literaria, 27, Buenos Aires, 1968.
- Andrés Giménez Soler, *Don J. M., biografía y estudio crítico*, Zaragoza, 1932.

Martínez de Toledo

- Arcipreste de Talavera*, ed. Mario Penna, Turín, s. a.*
- , ed. J. González Muela y Mario Penna, CCA, Madrid, 1970.
- Christine J. Whitbourn, *The Arcipreste de Talavera and the Lit-*

ature of Love, Occasional Papers in Modern Languages, 7, Hull, 1970.

Raúl A. del Piero, *Dos escritores de la baja Edad Media castellana (Pedro de Veragüe y el arcipreste de Talavera, cronista real)*, BRAE, anejo XXIII, Madrid, 1971.

Colecciones de exempla

El libro de los gatos, ed. John E. Keller, CH, Madrid, 1958.

Clemente Sánchez de Vercial, *Libro de los exenplos por A.B.C.*, ed. John E. Keller, CH, Madrid, 1961.

John E. Keller, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, 1949.

Otras obras didácticas

Juan de Lucena, *Libro de vida beata*, ed. A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, SBE, IX, Madrid, 1892, págs. 105-217.

Alfonso de Madrigal, *Tractado cómo al ome es nescesario amar*, ed. A. Paz y Melia, *ibid.*, págs. 221-244.

Alfonso de la Torre, *Visión deleitable*, BAE, XXXVI.

Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, ed. Margherita Morreale, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, n.s., 20, Madrid, 1958.

Emilio Cotarelo y Mori, *Don Enrique de Villena. Su vida y obras*, Madrid, 1896.

Crónicas

Crónica de don Alvaro de Luna, ed. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 2, Madrid, 1940.

Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, BRH, Madrid, 1970.

Biografías

Gutierre Díez de Games, *El Victorial. Crónica de don Pero Niño*, ed. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 1, Madrid, 1940.

Leonor López de Córdoba, *Memorias*, ed. Adolfo Castro, *La España Moderna*, 163, 1902, págs. 120-146, y 164, 1902, páginas 116-133.

- Leonor López de Córdoba (fragmentos), ed. Menéndez Pidal, *Crestomatía*, II, págs. 522-525.*
- Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. R. B. Tate, Tamesis, Londres, 1965.*
- , ed. J. Domínguez Bordona, CC, Madrid, 1924.
- Hernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. R. B. Tate, Oxford, 1971.
- , ed. J. Domínguez Bordona, CC, Madrid, 1923.

Viajes

- Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Nueva Colección de Libros Raros o Curiosos, 1, Madrid, 1943.
- Pero Tafur, *Andanças e viajes*, ed. M. Jiménez de la Espada, Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 8, 2 vols., Madrid, 1874.
- , ed. José M. Ramos, Madrid, 1934.

CAPÍTULO 7

Libros de aventuras

- Adolfo Bonilla y San Martín, ed., *Libros de caballerías*, NBAE, VI y XI, Madrid, 1907-1908.
- Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, Austral, Madrid, 1967.
- Justina Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, 1948.
- Henry Thomas, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920; trad. castellana con bibliografía ampliada, *RLit*, anejo 10, Madrid, 1952.
- Pedro Bohigas Balaguer, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la demanda del Santo Grial*, RFE, anejo VII, Madrid, 1925.
- , ed., *El baladro del sabio Merlín*, 3 vols., Selecciones Bibliófilas, n.s., 2, 14, 15, Barcelona, 1957-1962.
- W. J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres, 1925.
- G. T. Northup, ed., *El cuerpo de Tristán de Leontis*, Chicago, 1928.
- J. L. Pensado Tomé, ed., *Fragmento de un libro de Tristán ga-*

- laico-portugués. Cuadernos de Estudios Gallegos*, anejo XIV, Santiago de Compostela, 1962.
- Karl Pietsch, ed., *Spanish Grail Fragments: El libro de Josep ab Arimatia, La estoria de Merlin, Lançarote*, 2 vols., Chicago, 1924.
- El libro del cauallero Zifar (El libro del cauallero de Dios)*, ed. Charles P. Wagner, Ann Arbor, 1929.
- , ed. Martín de Riquer, 2 vols., *Selecciones Bibliófilas*, n.s., Barcelona, 1951.
- James F. Burke, *History and Vision: the figural structure of the «Libro del caballero Zifar»*, Tamesis, Londres, en prensa.
- Roger M. Walker, *Tradition and Technique in the «Libro del cavallero Zifar»*, Tamesis, Londres, en prensa.
- Gran conquista de Ultramar*, BAE, XLIV.
- La leyenda del cauallero del cisne*, ed. E. Mazorriaga, Madrid, 1914.
- Amadís de Gaula*, ed. Edwin B. Place, 4 vols., Madrid, 1959-1969.
- Historia troyana en prosa y verso*, ed. R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, RFE, anejo XVIII, 1934; abreviado en *Tres poetas primitivos*, Austral, Buenos Aires, 1948.
- Agapito Rey y Antonio García Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, IUHS, 6, Bloomington, 1942.
- Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, Nueva York, 1931.
- Juan Rodríguez del Padrón, *Obras*, ed. Antonio Paz y Melia, SBE, XXII, Madrid, 1884.
- Diego de San Pedro, *Obras*, ed. Samuel Gili y Gaya, CC, Madrid, 1950.
- , ed. Keith Whinnom y Dorothy S. Severin, 3 vols., CCa, Madrid, 1972- .*
- Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. Pamela Waley, Tamesis, Londres, 1971.

La Celestina

- Ed. Julio Cejador y Frauca, 2 vols., CC, Madrid, 1913.
- Ed. Manuel Criado de Val y G. D. Trotter, 2.^a ed., CH, Madrid, 1965.
- Ed. Dorothy S. Severin, 2.^a ed., Madrid, 1971.*

- J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, 1962.
- Marcel Bataillon, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, 1961.
- Erna R. Berndt, *Amor, muerte y fortuna en La C.*, BRH, Madrid, 1963.
- Américo Castro, *La C. como contienda literaria (castas y casticismos)*, Madrid, 1965.
- F. Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de la C.*, RFE, anejo V, Madrid, 1924.
- A. D. Deyermund, *The Petrarchan Sources of La C.*, Oxford, 1961.
- Fernando Garrido Pallardó, *Los problemas de Calisto y Melibea y el conflicto de su autor*, Figueras, 1957.
- Stephen Gilman, *The Art of La C.*, Madison, 1956.
- María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la C.*, Buenos Aires, 1962.
- , *Two Spanish Masterpieces: the Book of Good Love and the C.*, Illinois Studies in Language and Literature, 49, Urbana, 1961.
- José A. Maravall, *El mundo social de la C.*, BRH, Madrid, 1964.
- June H. Martin, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the parody of the courtly lover*, Tamesis, Londres, 1972.
- Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, cap. 10, publicado independientemente, Austral, Buenos Aires, 1947, como *La C.*
- Carmelo Samonà, *Aspetti del retoricismo nella C.*, Roma, 1954.
- Dorothy S. Severin, *Memory in La C.*, Tamesis, Londres, 1970.

CAPÍTULO 8

- Eduardo Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, BRH, Madrid, 1969.
- Dorothy C. Clarke, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburgh y Lovaina, 1964.
- Michel Darbord, *La Poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, París, 1965.
- Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, 1968.

- Julio Rodríguez-Puértolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana. Historia y antología*, BRH, Madrid, 1968.
- Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, 1958.
- , ed., *Poesía elegíaca española*, Anaya, Salamanca, 1968.
- R. Foulché-Delbosc, ed., *Cancionero castellano del siglo XV*, NBAE, XIX y XXII, Madrid, 1912-1915.

Cancioneros

- Cancionero de Baena*, ed. José M. Azáceta, 3 vols., CH, Madrid, 1966.
- Charles F. Fraker, *Studies on the Cancionero de Baena*, UNCSRL, 61, Chapel Hill, 1966.
- Cancionero de Lope de Stúñiga*, ed. Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 4, Madrid, 1872.
- El cancionero de Roma*, ed. M. Canal Gómez, Biblioteca Hispano-Italiana, 2 y 3, Florencia, 1935.
- Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, ed. Charles V Aubrun, BÉHÉ Hispanique, 25, Burdeos, 1951.
- El cancionero de Palacio*, ed. Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, 1945.
- Cancionero general* (facsimil de la ed. de 1511), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, 1958.
- , (selección), ed. J. M. Aguirre, Anaya, Salamanca, 1971.
- Suplemento al Cancionero general*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, 1959.

Santillana

- Obras*, ed. José Amador de los Ríos, Madrid, 1852.
- Canciones y decires*, ed. Vicente García de Diego, CC, Madrid, 1913.*
- Prose and Verse*, ed. J. B. Trend, Londres, 1940.
- Josefina Delgado, *El Marqués de Santillana*, Enciclopedia Literaria, 41, Buenos Aires, 1968.
- Rafael Lapesa, *Los decires narrativos del M. de S.*, Madrid, 1954.
- , *La obra literaria del M. de S.*, Madrid, 1957.

Mena

Laberinto de Fortuna, ed. J. M. Blecua, CC, Madrid, 1943.*

—, ed. John G. Cummins, Anaya, Salamanca, 1968.

María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950.

Alberto Varvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di J. de M.*, Nápoles, 1964.

Debates

Dos versiones castellanas de la disputa del alma y el cuerpo del siglo XIV, ed. E. von Kraemer, Helsinki, 1956.

Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ed. Elisa Aragone, Florencia, 1961; contiene además el *Diálogo* anónimo.

Francisco Cantera Burgos, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, 1970.

Jorge Manrique

Cancionero, ed. Augusto Cortina, CC, Madrid, 1929.*

Poesía, ed. J. M. Alda-Tesán, Anaya, Salamanca, 1965.

Anna Krause, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures, I, 3, Berkeley, 1937.

Pedro Salinas, *J. M., o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947.

Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de J. M.*, BRH, Madrid, 1966.

Otros poetas

Juan Álvarez Gato, *Obras completas*, ed. Jenaro Artiles Rodríguez, Los Clásicos Olvidados, IV, Madrid, 1928.

Francisco Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, BRAE, anejo IV, Madrid, 1960.

Danza general de la Muerte, ed. Haydée Bermejo Hurtado y Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, 1966.

—, ed. Margherita Morreale, ACLLS, VI, 1963.

Patrick Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis, Londres, 1968.

- Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, CC, Madrid, 1968.
- Julio Rodríguez-Puértolas, *Fray Iñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi*, BRH, Madrid, 1968.

CAPÍTULO 9

- Auto de los reyes magos*, ed. R. Menéndez Pidal, RABM, IV, 1900, págs. 453-462.
- , ed. Sebastião Pestana, Lisboa, 1965-1966.
- Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Antonio Paz y Meliá, 2 vols., Colección de Escritores Castellanos, 36 y 39, Madrid, 1885; también en Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, II.
- E. K. Chambers, *The Medieval Stage*, 2 vols., Oxford, 1903.
- Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Studies and Texts, 4, Toronto, 1958.
- O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the origin and early history of modern drama*, Baltimore, 1965.
- A. M. Kinghorn, *Mediaeval Drama*, Londres, 1968.
- Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, 2.^a ed., Odris Nuevos, Madrid, 1965, págs. 9-94.
- Humberto López Morales, *Tradicción y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968.
- António J. Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 2.^a ed., Estudos e Documentos, 34, Lisboa, 1965.
- N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, 1967.
- Winifred Sturdevant, *The Misterio de los reyes magos: its position in the development of the mediaeval legend of the three kings*, Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, X, Baltimore y París, 1927.

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Abad don Juan de Montemayor* 82, 83
Abulafia, Todros 30 n.
Adán 249
Admiración operum Dey 253 n.
Agraz, Juan 348
Agustín, san 250
agustinos 256
al-Andalus 227
Alain de Lille 257
Alarcón, Juan de 256
Alarcos, desastre de 106, 107
alba véase canciones de aurora
Albertano de Brescia 181
albigense, cruzada 235; véase también cátaros
alborada véase canciones de aurora
alegorías 119, 121, 140, 250, 257, 270, 294, 296, 298, 322, 324, 326, 333, 347, 357
alejandrinos, versos véase cuaderña vía
Alejandro el Grande 123-127, 161, 182, 276
alemana o germánica, literatura 67, 72 y n., 97, 104, 120, 169
Alexandreis 124
Alfonso III de Portugal 271
Alfonso V de Aragón 260, 316, 346-347
Alfonso VI 74, 84-85, 93, 106
Alfonso X el Sabio 17, 39, 45, 54, 144-146, 151, 153, 154-173, 178, 184, 186, 235, 240, 244, 258, 268; vida 154-155; crónicas 69, 74, 80, 83, 85, 93, 135 n., 151 y n., 156-162, 164, 167-169, 171-172, 174, 240, 265-271, 289; trabajos legales 155, 163-164, 165 n., 172, 174, 208, 366; composiciones religiosas 39, 121, 167, 201; sátira 170; obras científicas 155, 165, 167
Alfonso XI 186, 207-210, 258, 267, 289
aljamiada, literatura 215, 257
Aljubarrota, batalla de 218, 235, 249
al-Mansur 221
Almeric 149
almohades 106, 107, 147
almorávides 85, 105 n., 106, 107, 247
a lo divino 56 n., 358, 359, 370
Alpes 104
Alphabetum narrationum 255
Álvarez de Albornoz, Fernán 266 y n.
Álvarez de Villasandino, Alfonso véase Villasandino

- Álvarez Gato, Juan 351, 358
 al-Zarkali 166
Amadis de Gaula, 17, 279, 285-287, 293
 ambigüedad 190, 199, 205, 254
 América 234, 278
 amor cortés 40-44 y n., 54, 102, 190, 195, 204, 250, 287, 288, 295, 297, 301, 312, 318, 321, 333, 346, 351, 355
amor mixtus 42
amor purus 41, 42
 anales 150, 151
Anales toledanos primeros 150, 151
 Andalucía 33, 56, 59, 60, 63, 106-107, 173, 208, 233
Andanças e viajes 277
 Andreas Capellanus 42, 250, 297, 310
 Andújar, Juan de 346, 347
 anglosajona, literatura 99
 anonimato 97, 98, 232, 304, 305, 349
 antifeminismo 177, 178, 250, 252, 254, 295, 300
 antigüedad clásica 148, 160, 182, 271, 291; véase también medievalización
Antigüedades judaicas 161
 Antioquía 128, 148, 149
 antítesis 322, 356
 apócrifos 134, 353
 Apolonio de Tiro 127, 128, 291
 árabe, influencia 61, 63, 72 n., 203, 258
 árabe, lengua 23, 29, 171, 203, 254; literatura 61, 120, 135, 177, 180, 181-182, 257, véase también hispano-árabe; traducción del 103, 145, 147, 166, 168, 170, 177, 182, 259 n., 264, 282
 Aragón, reino de 25, 87, 104, 107, 108, 208, 215, 296, 326, 346
 aragonesa, literatura 149, 151, 246, 266, 280, 290, 316, 362
 Arcipreste de Hita 190-209, 215-216, 219, 243, 250, 327; véase también *Libro de Buen Amor*
 Arcipreste de Talavera véase Martínez de Toledo, Alfonso
 Aristóteles 141, 146, 182, 310; Pseudo-Aristóteles 182, 250
 Arlanza, monasterio de San Pedro de 75-78, 185
 Arnaldo, obispo de Astorga 93 n.
 Arnaldo de Lieja 255
Arnalte e Lucenda 294, 297, 298, 299
 arquitectura 104
Ars amandi 195
Ars epistolaris ornatus 171 n.
Arte cisoria 263
Arte de trovar 263, 329
 arte mayor 217, 315, 316, 317, 326, 328, 333, 335
artes poeticæ 113
artes praedicandi 114 y n.
 Artús (o Arturo), rey 149, 279; romances artúricos 123 n., 211, 279, 281, 285, 287, 293, 297
 asonancia 29, 47, 68, 70 y n., 225, 226
 astrología 166, 173, 198 n., 250, 263
 Asturias, reino de 24, 145, 151
Atalaya de las corónicas 249
 atraso cultural de España 102-108, 257, 265, 352, 363
 atribución, dudosa o falsa 113, 123, 130, 181, 188, 257, 277,

- 289, 291, 305, 319, 329, 333, 352, 372
- autobiografía 168, 176, 190, 193, 198, 202, 203, 204-206, 216, 271, 275, 295, 318
- Auto de los reyes magos* 364-365, 369-371
- autómatas 366
- aventuras sentimentales 281, 293-301, 312
- ¡Ay Jherusalem!* 133, 135 y n.
- Baena, Juan Alfonso de 315-316, 317-320, 329; véase también cancioneros
- bailadas 50
- Balandro del sabio Merlin* 280
- bárbaros, invasiones de los 22
- barcarola 50
- Barlaam y Josafat véase Libro de la vida de Barlaam*
- Barrientos, Lope de 263
- Baza, sitio de 227
- Beato de Liébana 145
- Bédier, Joseph 77 n., 98
- belle dame sans merci, La* 43
- benedictino, monasterio 110, 151, 362
- Benedicto XIII, antipapa 246
- Benoît de Sainte-Maure 289
- Berceo, Gonzalo de 78, 105, 109-123, 131, 168, 185, 187, 201, 341
- Bernardo de Brihuega 168
- Bernardo del Carpio* 74, 225, 228
- bestiarios 153 y n., 254, 309, 358
- Blas contra Fortuna* 326, 329, 335
- Biblia 115, 153, 158, 160, 161, 164, 173, 174, 175 n., 176, 182, 188, 203, 212, 246, 254, 257; Antiguo Testamento, 126 n., 147, 160, 175, 362, 364; Génesis 178, 179, 214-215; Éxodo 158; Job 218; Salmos 121, 263; Eclesiastés 188; Nuevo Testamento 116, 134, 176, 350, 351, 352, 353, 364, 367, 368; Mateo 365; Lucas 369; Apocalipsis 145; apócrifos 134; comentarios 120, 145, 218, 262; exégesis 160, 262; traducciones 147, 149, 174-175, 264, 265
- Biblias hebraico-españolas 174
- bibliotecas 68, 324
- bilingüismo 23, 33
- biografías 41, 151, 270, 271-277
- Bocados de oro* 164, 181-182
- Boccaccio, Giovanni 178, 250, 265, 294, 297, 301, 310, 322, 325, 330
- Boecio 297, 310
- Bonium véase Bocados de oro*
- Boron, Roberto de 279
- Bosnia 230
- Bracciolini, Poggio 256
- Braulio, obispo de Zaragoza 110
- Breve e muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo christiana* 256
- Breviloquio de virtudes* 256
- brujería 302, 307, 331; véase también mágico
- Brunetto Latini 264-265
- Búcar, rey 228
- Buda 181
- Buenaventura, san 352
- Burgos 84, 91, 172
- Burgos, Diego de 340
- Bursario* 163

- caballería 244, 272, 274, 285,
 292, 293, 294, 367
 Caballero del Cisne 283, 284
Caballero del Cisne 283
Cádira de honor 295
 Cádiz 107
 Calabazanos, convento de 368
 caldeo 282
Calila e Digna 178, 179, 180
 camino francés 38, 106
 Canarias, islas 59
cancioneiros 39, 40, 235; *Aju-
 da* 40; *Colocci-Brancuti* (o
*Cancioneiro da Biblioteca Na-
 cional*) 40; *geral* 316; *da Va-
 ticana* 40
cancioneros 222, 223, 235, 236
 294, 296, 314-317, 358, 359;
Baena 236, 285, 317-323, 329,
 348, 349, 354; *general* 223,
 316, 323, 354-359; *Herberay
 des Essarts* 316, 354; *Marcia-
 na* 316; napolitanos 316, 323,
 346, 347, 354; *Oñate-Casta-
 ñeda* 354; *Palacio* 316, 354;
Roma 316; *Stúñiga* 316, 347
 canción de primavera 36, 126,
 138, 199
 canciones 315, 316, 321, 324,
 330, 346, 355-359
 canciones de aurora 35 y n.,
 50, 51, 54, 59, 199
 canciones populares 23, 26, 29,
 31, 32, 59, 61, 123, 163 n.,
 199, 200
Cánones 160
Cantar de Fernán González 78,
 83
Cantar de Mio Cid 68, 70, 81,
 85-93, 94, 97, 98, 99, 116
 n., 131, 158, 227, 228
Cantar de Sancho II 93, 94,
 158, 228
Canterbury Tales, The 179
cantigas de amigo 31, 37, 38,
 40, 44, 45, 46-54, 55, 56, 58,
 59, 62-64, 132, 321
cantigas de amor 38, 40, 41,
 44-47, 59, 321
cantigas de romaria 36, 49, 50
Cantigas de Santa Maria 46,
 121, 168, 169, 200, 201
*cantigas d'escarnho e de maldi-
 zer* 38, 45, 46, 59, 138, 142,
 170, 321, 355
 cantinelas 222
 Cañizares, Diego de 180
 cárcel 191 n., 218, 259, 297
Cárcel de amor 253, 287, 294,
 297, 299 n., 301
 Cardeña, monasterio de San Pe-
 dro de 82, 85, 92, 267
 Carlomagno 24, 69 n., 74, 102,
 150, 340
Carmen Campidoctoris 92 y n.
Carmen de morte Sanctii regis
 93 y n.
 Carnaval 197, 200
Carro de dos vidas 256
Carta (Santillana) 323, 329
 Cartagena (poeta) 356
 Cartagena, Alfonso de 256,
 258, 265, 269, 270
 Cartagena, Teresa de 253 n.
 cartas 148, 149, 274, 294
 Carvajal 346, 347
*Castigos e documentos para bien
 vivir ordenados por el rey don
 Sancho IV* 180, 288
Castigos y ejemplos de Catón
 129
 Castilla: independencia 24, 67,
 74-78; primeros condes 74-84;
 nueva unión con León 107,
 154; y Reconquista 25, 75-
 81, 107, 154, 156, 208; cri-
 sis del siglo XIV 186, 188,

- 199, 206, 208, 217, 218; crisis del siglo XV 268, 270, 323, 349-350; prestigio 144, 156, 270; lengua 163, 172; leyes 163; ciudades 104 n.; comunidades judías 214; ruta de Santiago 38; humanismo 260; historiografía 151; y lírica gallega 54, 235; y romances 232; y drama 361, 367
- Castillo de amor* 342
- Castillo, Hernando del 316, 354, 355
- Castro, Américo 25 y n.
- Castro, Guillén de 95
- Castro, Inés de 296
- Castrojeriz, Juan de 217, 285
- catalana, influencia 262, 321, 322, 323; literatura 38, 60, 236, 244, 247, 250, 262, 280, 290, 318, 322, 352, 360, 362
- Cataluña 24, 25, 38, 104, 146, 186, 234, 266, 367, 371
- catecismo 183, 189, 198, 216, 246, 250
- categorías literarias 41, 108, 309-313
- cátaros 140, 174; véase también albigense, cruzada
- Catorce cuestiones* 253
- caza 26, 76, 210, 245, 258-259, 324
- cazursos 195, 201
- Celestina, La* 165, 252, 302-313, 373
- ceremonias burlescas 366
- cetrería véase caza
- Chacón, Gonzalo 268
- Chanson d'Antioche* 283
- Chanson de mal-mariée* 57
- Chanson de Roland* 71, 73, 228, 229, 247
- Charinho, Pai Gomes 54
- Chaucer, Geoffrey 201, 297
- chevalier à la charrette, Le* 287, 288 n.
- China 277
- Chrétien de Troyes 104, 287, 291, 297
- Chronica Adefonsi imperatoris* 221, 271
- Crónica del rey don Guillermo de Ynglaterra* 291
- Chronica visigothorum* 72, 145
- Chronicon mundi* 74, 152, 221
- Cicerón 113, 264
- Cid, Le* 95
- Cid, vida del 67, 81, 84-96, 106, 135 n., 157, 225, 228, 269
- ciencias 153, 155, 165, 183, 184, 257
- ciudades, crecimiento de las 102, 104 y n., 141, 238
- Claro-oscuro* 333
- Claros varones de Castilla* 274
- Clavijo véase González de Clavijo
- clero, corrupción del 141-142, 199-200; manual para el 164 y n., 216, 246
- cluniacenses, monjes 106, 151, 363
- Codax, Martín 39
- Cogolla, monasterio de San Millán de la 111, 118, 146, 185
- Coimbra 362
- collar de la paloma, El* 203
- Colonna, Giovanni della 274
- Colonne, Guido delle 289
- combite que hizo a su madastro, Un* 342
- comedia: elegiaca 196, 204, 372; humanística 311, 312, 372, 373
- Comedia de Calisto y Melibea véase Celestina, La*
- Comedieta de Ponza* 326

- comentarios 259, 322, 330, 333; véase también Biblia
- Compendio de la fortuna* 256
- compendios 257, 259, 262, 310
- Conde Arnaldos* 231, 234
- Conde Dirlos* 223, 229
- Conde Lucanor* 194, 214, 240, 241, 242, 243, 285
- condesa traidora, La* 82, 83, 158, 228
- confesión 163 n., 190, 197, 205, 216, 246, 327
- Confesional* 253
- Confesión rimada* 321
- Confessio amantis* 265
- Conquête de Jérusalem* 283
- conservadurismo literario 335, 347, 359; véase también atraso cultural
- contrafactum* 358
- conversos 247, 248, 258, 261; persecución de los 261, 270, 312; escritores 248, 253 n., 256, 258, 270, 300 n., 305, 319, 320, 330, 336, 348, 350, 358
- convivencia 25, 26
- copistas véase escribas
- coplas antifeministas 300
- coplas satíricas 258 n., 349
- Coplas a una beuda* 342
- Coplas contra los pecados mortales* 333
- Coplas de ¡Ay panadera!* 349
- Coplas del Provincial* 349
- Coplas de Mingo Revulgo* 349, 350, 351
- Coplas de vicios y virtudes* 321
- Coplas de Vita Christi* 350, 351, 352, 371
- Coplas de Yoçef* 214, 215
- Coplas que fizo a la muerte de su padre* 341-345
- Coplas sobre diversas devociones y misterios* 352
- Corán 215
- Corbaccio* 249
- Corbacho* 143, 249, 250, 251, 252, 257, 267
- Córdoba 80, 107, 166
- Córdoba, Martín Alfonso de 256
- Corneille, Pierre 95
- Coronación (Mena)* 332, 333
- Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi* 324
- Corónica troyana* 290
- Corónicas navarras* 149, 150, 151
- Corpus Christi 366
- Corral, Pedro del 72, 267
- Cota, Rodrigo 305, 310, 336, 337
- Covadonga, batalla de 24; 72
- Creación 159
- cristianismo 21, 59, 136, 247-248, 311
- cristianos viejos 248
- Cristo, vidas de 350-353
- Crónica abreviada* 245
- Crónica conplida* 242
- Crónica de don Alvaro de Luna* 268
- Crónica de don Pero Niño* 272, 274, 277
- Crónica de Fernán González* 269
- Crónica de Juan II* 267
- Crónica de la población de Avila* 222
- Crónica del moro Rasis* 266, 267
- Crónica del rey D. Pedro* 266
- Crónica de San Juan de la Peña* 266
- Crónica Najarense* 82, 83 n., 93, 151

- Crónica particular del Cid* 269
Crónica popular del Cid 269
Crónica sarracina 72, 267, 269, 291
 crónicas 145, 149, 150, 151, 152, 156-160, 201, 210, 215, 242, 245, 265-271, 272, 283, 349, 360; romances 224-230; épica 65-101; de ficción 266, 267
 crucifixión 46, 56 n., 134, 200, 298, 352, 353, 369, 371
 Cruzadas 102, 104, 105 n., 135, 243, 283; albigense 235; mentalidad de 247
 cuaderna vía 75, 108-109, 122, 127, 129, 130, 131, 144, 185-186, 188, 189, 191, 192, 194, 196, 197, 201, 213, 214, 215, 217, 219
 Cuaresma 197, 200
Cuento del emperador Carlos Maynes 290
Cuento del enperador Otas 291
Cuento de Tristán de Leonís 280
 cultos sepulcrales 38, 77, 80, 82, 83, 93, 98
 cultura y poesía popular 31, 32, 101, 328
 Curcio, Quinto 124
- Dança general de la Muerte* 335, 337-341, 344, 345, 349
Dancus rex 258
Danse macabre 338
 Dante Alighieri 170 n., 259, 263, 319, 322, 330
 danza 26, 50, 61, 338
 Dares el Frigio 289
 Darwin, Charles 361
De amore 41, 42, 250
- debates: de cuerpo y alma 136, 138, 335; de clérigo y caballero 136, 141; de la Fortuna y el Filósofo 136, 250, 326; de amor 136, 138, 140, 293, 324, 325, 336; del agua y el vino 138, 139, 140; de mujeres 300; poemas de 135-143, 165, 326, 334-337, 339, 361, 372; prosa de 137 n., 211, 334, 335; en otras obras 143, 250, 294, 300, 301, 325, 337
Decamerón 179
 Diciembre, Pier Candido 290
 decires 314, 315, 322, 324, 325, 326, 330, 342, 346, 371
Decir que fue fecho sobre la justicia... 320
Decir sobre el nacimiento de Juan II 319, 371
De consolacione philosophiae 297
De contemptu mundi 187
Decretales 164, 257
Decretum 164
De excidio Troiae historia 289
Defensa de virtuosas mugeres 253
Defensorium unitatis christianae 256, 270
De genealogia deorum 330
De la profesión que hizo en la orden del Amor 342
De los diez mandamientos 163 n.
De los signos que aparecieron antes del Juicio 110
demanda del Sancto Grial, La 280
 demografía 107, 186, 208, 218, 338
Denudata veritate 140
Denuestos del agua y el vino véase Razón de amor

- Depositio* 362
De rebus Hispaniae 74, 82, 152
De regimine principum 217, 285, 288
 despertar cultural del siglo XIII 102
Desprecio de la fortuna 297
De un cavallero Plácidas 291
De vetula 204
Devotio Moderna 320, 352, 353
Dezir a las siete virtudes 319
Diálogo entre el amor, el viejo y la hermosa 337, 372
Diálogo entre el amor y un viejo 336
Díaz de Toledo, Pero 265
Díaz de Toledo, Fernán 270, 271
Dichos de santos padres 183
 dictado 99, 100
Dictys de Creta 289
Díez de Games, Gutierre 272
 difusión de la literatura 31-32, 65, 69 y n., 92, 100, 119-120, 130-131, 202, 238-239, 270, 310
Dionís, rey 44, 45, 48, 52, 54
Disciplina clericalis 164, 177, 256
Disputa del alma y el cuerpo 138, 335
Disputa del cuerpo e del ánima 335
 disputas 137, 138 y n., 193
diis 322
Divina commedia 259, 263, 326
divisio extra 114, 176, 251; *intra* 114, 191
Doctrina de la discriçión (o Tractado de la doctrina) 188, 189
Doctrinal de caballeros 256
Doctrinal de privados 327, 341
 Domingo, Santo 117 y n.
 Domingo, Santo, prior de San Millán de la Cogolla 117, 118
 dominicos 102, 241, 255, 277
Don Quijote 229
Doze trabajos de Hércules 262
 drama 17, 190, 251, 273, 337, 348, 350, 351, 352, 358, 360-373; litúrgico 360-363, 365-366, 370
 Dronke, Peter 30 n.
Duelo que fizo la Virgen 110 122
 Dueñas, Juan de 346, 347
 Dunbar, William 353
 economía 102, 136, 195
Edades del mundo 317
 educación 103, 108, 113 n., 136, 137, 141, 156, 165, 184, 186, 239, 261
 Egidio Romano 217
 Egipto 131, 134, 166, 214, 215
 égloga 136, 137
 Eiximenis, Francesch 250
Elena y María 138, 141, 199
Elucidarium 184 y n.
Embajada a Tamorlán 276
 encabalgamientos 100
 Encarnación 350
 Encina, Juan del 17, 360, 373
 endechas 59 n., 221, 222, 340
 Enea Silvio 294
Eneida 66, 263
 Enrique I 208
 Enrique III 261, 267, 276, 341
 Enrique IV 261, 269, 272, 343,

- 345, 349, 350, 351, 355, 360, 371
- Enrique I de Inglaterra 177
- Entwistle, W. J. 226
- Ephemerides belli Troiani* 288-289
- épica: heroica 32, 65-101, 104, 116, 136, 151, 158, 197, 209, 220, 247, 283, 290, véase también romances; literaria 66, 93-94, 105 n., 123; de animales 254
- Epifanía 361, 362, 364-365, 368
- Epístola a Suero de Quiñones* 263
- Epístola exhortatoria a las letras* 258
- epítetos épicos 89, 210
- erótico, infierno 326
- Escala de amor* 342
- escocesa, literatura 353
- escribas 68, 100, 173, 330
- escuelas catedralicias 103
- Esopo 176, 194, 243, 254, 256
- España 234, 279
- Espéculo* 164, 165
- Espéculo de los legos* 255
- Espejo del alma* 256
- Espejo de verdadera nobleza* 256
- estamentos, tres 117, 141
- estoicismo 311
- Estoria de dos amadores* 295
- Estoria de España* 69, 74, 80, 82, 85, 93, 133 n., 153, 156-161, 162, 164, 171, 245, 265-266
- Estoria del Cid* 85, 267
- Estoria de los reyes del Señorío de África* 266-267
- Estoria del rey Guillelme* 291
- Estoria de Merlín* 280
- Estoria de Tebas* 161, 240, 290
- estribillos 34, 46, 51, 55, 59, 60 y n., 61, 168, 201, 226, 370
- Estúñiga, Lope de 346
- Etimologiae* 22, 153
- etiópica, literatura 120
- eufemismo 45, 57, 316, 356
- Eugui, García 266
- Eusebio de Cesarea 160, 161
- Eustacio, san 128 n., 282, 291
- Excidium Troiae* 288
- exégesis véase Biblia
- exempla* 115, 164, 167, 169, 174, 176-181, 190, 191, 193, 194, 196, 198, 203, 205, 216, 240, 241, 242, 243, 246, 250, 254, 255, 282, 291, 311
- exploradores 292
- fabliaux* 179, 190
- Fabulae* o *Narrationes* (Odón) 254
- fábulas de animales 115, 178, 193, 254
- Factorum et dictorum memorabilium libri ix* 176
- Fadrique, príncipe 178
- falsificación 112, 113, 148
- fama 273, 331, 345
- farsa 369
- Favor de Hércules contra Fortuna* 326
- Fazienda de Ultra Mar* 147, 148, 149, 160, 175, 276
- fecundidad, ritual de 26, 49, 366
- Fermoso cuento de una sancta enperatriz* 291
- Fernández, Lucas 17, 360, 373
- Fernández de Heredia, Juan 246, 265, 277

- Fernández de Jerena, Garci 317
- Fernández de Minaya, Lope 256
- Fernández de Santaella, Rodrigo 277
- Fernando I 84, 94
- Fernando II de Aragón 223; véase también Reyes Católicos
- Fernando III 59 n., 107, 119, 154, 158, 163, 170, 173, 340
- Fernando IV 165, 186, 223
- Fernandus, monje de San Millán de la Cogolla 110-111, 113
- Fernán González 74-78, 111, 116, 225, 228, 269
- Ferrús, Pero 285, 317
- festividades 273, 366
- feudalismo 85 n.
- Fiammetta* 294, 301, 325
- filosofía 103, 104, 136
- Flores, Juan de 252, 297, 300, 301
- Flores de filosofía* 182, 183, 282
- Flores de los morales de Job* 218
- Flores y Blancafor* 291, 293
- florilegia* 250
- folklore 53, 72 y n., 75, 76, 77, 120, 128, 169, 177, 196, 230, 284, 291, 295; véase también motivos
- Fontefrida* 140
- fórmulas véase oral formulario, estilo
- Fortuna 250, 256, 326, 330, 331
- Forum judicum* 163
- frailes 115, 246, 256, 338, 339; véase también dominicos; franciscanos
- francesa, influencia 69 n., 73, 81, 104, 109, 124, 127, 227, 236, 279-292, 294, 322, 346, 363; literatura 37, 57, 59, 62, 63-64, 68, 71, 73, 81, 96, 104, 106, 120, 124, 127, 131-132, 134, 138, 142, 143, 161, 165, 170, 203, 264, 279-281, 297, 318, 322, 338; franceses en España 38, 106 y n., 365
- Francia 22, 37, 38, 41, 62, 103, 104, 166, 229, 294
- franciscanos 102, 200, 246, 276, 295, 320, 350-354, 359, 370
- Fuero general de Navarra* 149
- Fuero juzgo* 163, 164
- Fuero real* 163, 164
- galaico-portugués: poesía 27, 31, 35, 37-55, 104, 138, 140, 142, 168, 170, 201, 203, 220, 234-237, 315, 318, 321, 324, 327, 355; prosa 280, 289
- galesa, literatura 139 n.
- Galicia 24, 25, 38, 50, 56, 59, 62, 63, 104 y n., 233, 235, 362
- García, canónigo de Toledo 105 n.
- García, conde de Castilla 82, 83, 150
- García de Santa María, Gonzalo 273
- García de Salazar, Lope 269
- Garci Fernández 79, 82
- Garcilaso de la Vega 316, 329, 359
- gascón 365
- «gatos» 254
- Gautier de Châtillon 124
- Gautier de Coincy 291

- Gaya ciencia* 348
 Gebir, Ice de 257
Generaciones y semblanzas 271, 273
General estoria 156, 157, 159, 160, 161, 162, 175, 240, 266, 289, 290
 geografía 91, 147, 153, 287; véase también viajes
Gesta romanorum 291
 Gibraltar 23, 208
 Gilbert, W. S. 46 n.
 Gil de Zamora, Juan 121, 168 n., 271
 Ginebra 280, 298
Giraldes, Afonso 208, 210
Glosa a San Juan Crisóstomo 256
Glosa sobre el Ave Maria 256
 glosas 55, 357; véase también comentarios
 gnómica, literatura 129, 164, 174, 175, 180-183, 189, 212, 213, 243, 246, 282
 Godofredo de Bouillon 283-284
 Godofredo el Inglés 171 n.
 goliárdico 142 y n., 190, 197
 Gómez, García 256
 González de Clavijo, Ruy 276-277
 González de Mendoza, Pedro 290
 Gower, John 265
Gozos de la Virgen 200-201
 grabados en madera 337
 Graciano 164
Gramática de la lengua castellana 260
 Granada, reino de 108
 gran cisma 217, 218
Gran conquista de Ultramar 283, 284, 285, 288
Grant crónica de Espanya 266
 Grecia 162, 266
 Gregorio el Grande 218
 Grial, santo 280
 griega, literatura 90, 113, 124, 127, 128, 131, 141, 153, 160, 161, 180, 182, 229, 282, 288, 291; traducciones del griego 104, 146, 161, 166, 263, 264, 265, 288-289
 Grimaldo, abad 117
Grimalte y Gradissa 294, 300, 301
Grisel y Mirabella 252, 294, 300
 Guadarrama, montañas del 196
 Guevara 356
Guía de los perplejos 23, 257
Guillaume d'Angleterre 291
Guillelmus falconarius 258
 Guillén de Segovia, Pero 348
 Guillermo IX, duque de Aquitania y conde de Poitou 27
 Guillermo de Inglaterra 291, 293
 Guillermo de Tiro 283
 Gutenberg, Johann 260
 Gutierre de Toledo, obispo de Oviedo 189
 Guzmán, Leonor de 209
 hagiografía 85, 110-120, 128 n., 131-134, 168, 187, 246, 249, 291, 352
 halconería véase caza
 Halewí, Yehuda 30 n., 31
Hamlet 79
 hebrea, literatura 136, 212-215, 262, véase también hispano-hebraica; traducciones 145, 147, 149
 hebreos véase judíos
 Henryson, Robert 286, 287
 heráldica 284

- hermetismo 166
 Herodes 364
 héroe 65-101; juventud del 94-95
 heroica, edad 66, 72, 74, 81
 Heroidas 295
 himnos 110, 120, 169, 199-201, 351
 hindú, literatura 146, 177
 Hinojosa, Gonzalo de 267
 hispano-arábiga, literatura 28-29, 33, 62, 72, 85, 135 n., 149, 152, 158, 170, 203, 212, 266
 hispano-hebraica, literatura 28-29, 33, 147, 176, 204, 211-212
 hispano-latina, literatura 69, 72, 76, 82, 84 y n., 85, 92, 93, 107, 109, 113-114, 117, 121, 133 n., 136, 145, 149, 151-152, 158, 168-169, 176, 241, 253-254, 256, 266, 270, 271, 361-363, 371
 histeria epidémica 338
Historia Apollonii regis Tyri 128, 291
Historia arabum 152, 171
Historia Compostelana 151
Historia de Apolonio 129 n., 291
Historia de duobus amantibus 294
Historia de Enrique fi de Oliva 291
Historia de la donzella Teodor 183
Historia de la linda Melusina 291, 293
Historia del muy valiente Clamades y de la linda Claramonda 291
Historia de preliis 124
Historia destructionis Troiae 289
Historia Roderici 85, 150, 151, 271
Historia scholastica 160, 161
Historia troyana polimétrica 214, 289
 historicidad 91-92, 97-98
 histriones 366
 Hita 196
 Hita, Arcipreste véase Arcipreste de Hita
 hombres y mujeres salvajes 196, 295, 357
 Homero 90, 288
 homilías véase sermones
 homosexualidad 30, 252
 Honorio (Honorius Inclusus) 153
 Honorio de Autun 184
 Hrotsvitha, monja alemana 372
 Huesca 362
 humanismo 260-261, 273, 299, 346; véase también comedia
 humor 58, 301, 312; véase también ironía; parodia
 Hurtado de Mendoza, Diego 319
 Ibn Hazm 203
 Iglesia, oriental y occidental 137, 174; castellana 106; concilios 135, 174, 196, 216, 239, 270, 366; movimientos radicales 320; cisma 217, 218; drama de la 361-366; Biblias vernáculos 173
 Ildefonso, san 187, 249
 Iliada 290
 Ilias latina 288, 333
 imágenes 43, 49, 52-53, 57, 116, 210, 295, 297, 326, 335,

- 336-339, 350, 353, 359; véase también metáforas; sí-miles
- Imago mundi* 153
- Imperial, Francisco 318-320, 322, 323, 324, 371
- imperio romano 21, 145, 158, 162
- imprensa 239, 260
- Impunación de la seta de Mahomah* 170, 241
- incesto 128, 129, 280
- Infierno de los enamorados* 325, 326
- influencias literarias 37, 42, 62-63, 66, 109, 114, 152, 176-177, 180-181, 182-183, 201-203, 285-289, 299, 300, 313, 320-322, 324, 333, 352, 372; véase también árabe; catalana; francesa; italiana; poetas cultos; provenzal; visigótica
- Inglaterra 177, 270, 272
- inglesa, literatura 99, 178, 265, 290, 352
- iniciales iluminadas 316; véase también miniaturas
- Inocencio III, papa 187
- Inquisición 248, 258, 271, 305
- Instrucción del relator* 270
- interpolaciones 39, 303-304, 310
- interpretación de textos 35 n., 316, 356
- Inventionario* 257
- Iranzo, Miguel Lucas de 272, 367
- ironía 88, 190, 197, 258, 275
- irregularidad métrica 77-78, 99, 108, 131, 187, 192, 225, 226, 315
- Isabel la Católica 223, 258; véase también Reyes Católicos
- Isabel, reina de Portugal 296
- Isidoro de Sevilla, san 22, 145, 153, 249, 257
- Islam 23, 317
- Israeli, Isaac 259 n.
- Italia 257, 326, 346
- italiana, influencia 236, 260-261, 294, 296, 301, 311, 316, 318-319, 322, 323-325, 328-329, 347; literatura 59, 62, 64, 103, 235, 257, 263, 281, 294, 297
- Jacopo de Benevento 246
- Jaén 367
- jarchas 27-37, 55, 58, 62-64
- Jardín de nobles doncellas* 256
- Játiva 239
- Jaufré Rudel 41, 139 n.
- Jerónimo, san 160; orden de 218; obras de 218
- Jerusalén 132, 133-135
- jogar véase juglares*
- José, san 369
- Josefo 161, 214
- Juan, san 369
- Juan I 317
- Juan II 249, 259, 260, 263, 267, 269, 317, 326, 330-333, 334
- Juan de Gales 246
- Juan de la Cruz, san 56 n.
- Juan Manuel 194, 241-245, 254, 258
- Juan Poeta véase Valladolid, Juan de
- judíos 23, 25, 31, 137, 145, 147, 156, 211-215, 262; expulsión 60, 174, 234, 261; influencia 156, 174, 320; persecución 60, 106, 212, 247, 350
- juegos de escarnio 366

- juglares 32, 54, 66, 68, 69 n., 91, 95, 96-101, 108, 113, 115, 128, 195, 201, 232, 240, 318, 366
- Jura de Santa Gadea* 94
- Justiniano 164
- Kitâb al-Hummayât* 259 n.
- Kitab segobiano* 257
- Laberinto de Fortuna* 261, 315 330-333
- Lamentaciones hechas para Semana Santa* 369
- lamento por la muerte 59 n., 73, 198, 302, 331, 341, 369
- Lançarote (de Lago)* 280
- Lancelot* 280, 287
- Lando, Ferrán Manuel de 319, 320
- Lanzarote 298
- Lapidario* 167
- latina, lengua 21, 22, 155, 171, 311, 324, 332; literatura: clásica 66, 113-114, 128, 136, 137, 145, 153, 158, 176, 264, 289-290, 310, 322, 325, 330, 366, 372-373; medieval 32 n., 42, 61-62, 66, 103, 104-105, 120, 124, 131, 136, 137, 140, 142, 143, 149, 153, 158, 163, 169, 170, 176, 180, 183, 187, 190, 195, 203, 212, 250, 253, 254, 255-256, 258, 274, 297, 315, 330, 335, 350-351, 372, véase también drama litúrgico; humanístico 288-289, 294, 310-311, 312, 372; véase también hispanolatina
- laude* 59, 62
- leixa-pren* (deja y toma) 47
- lengua, lenguaje 259-260, 263, 329; véase también árabe; latina; lengua vernácula
- lengua vernácula, uso de la 156, 163, 169-171, 174, 361
- lenguaje realista 115, 251, 306
- lentes 239
- Leomarte 290
- León: ciudad 25; reino de 24, 25, 38, 67, 75, 104 n., 107, 111, 151, 154, 163, 209
- leonesa, literatura 209, 280
- ley de Escocia 285, 298
- leyenda-marco 178, 193, 198, 243, 254, 255
- leyendas 71-72, 279, 282-284, 291, 317; eclesiásticas 72, 158, 282
- leyes 103, 136, 149, 164, 310, 360-361, 365; véase también Alfonso X el Sabio
- Liber consolationis et consilii* 182
- Liber regum* 78, 149, 150-151
- Libre de bons amonestaments* 189
- Libre dels tres reys d'Orient* 133-134
- Libro conplido en los judizios de las estrellas* 166
- Libro de actoridades* 246
- Libro de Alexandre* 66, 78, 105, 109 y n., 123-126, 129, 131, 185, 210, 288, 289, 290
- Libro de Apolonio* 127-130, 185, 282, 290, 291
- Libro de astrología* 263
- Libro de axedrez, dados e tablas* 168
- Libro de Buen Amor* 39, 40, 54, 143, 178, 189-209, 215, 219, 240, 245, 310, 336, 347, 372; véase también Arcipreste de Hita

- Libro de Josep Abarimatia* 280
Libro de la cavallería 242
Libro de la caza 245
Libro de la caza de las aves 259
Libro de la consolación de España 270
Libro de la guerra 263
Libro de la justicia de la vida espiritual 216, 246
Libro de la montería 258
Libro de la ochava esfera 171
Libro de las armas 245
Libro de las bienandanzas e fortunas 269
Libro de las cantigas 242
Libro de las consolaciones de la vida humana 246
Libro de las cruces 166
Libro de las delicias 204
Libro de las formas 167
Libro de las tres gracias 248
Libro de las tribulaciones 256
Libro de las virtuosas e claras mugeres 253
Libro de la vida de Barlaam y del rey Josapha de India 181, 245
Libro del cavallero et del escudero 244
Libro del cavallero Zifar 181, 282-286
Libro del conocimiento de todos los reinos... 276
Libro del consejo e de los consejeros 182
Libro del esforçado cavallero Partinuplés 291
Libro del Infante don Pedro de Portugal 277-278
Libro de los buenos proverbios 181
Libro de los caballos 167 n.
Libro de los cien capítulos 182
Libro de los doce sabios 181
Libro de los engaños... 178-179, 180
Libro de los engennos 242
Libro de los estados 242, 245
Libro de los exenplos por A.B.C. 255
Libro de los gatos 254
Libro de los sabios 242
Libro del passo honroso 269, 292, 348, 367
Libro del regimiento de los señores 256
Libro de miseria de omne 187, 200, 213
Libro de Patronio véase Conde Lucanor
Libro de Sindibad o Sendeban 179, 180, 256
Libro de vita beata 258 y n.
Libros del saber de astronomía 166
Lida de Malkiel, María Rosa 204, 286
lirica 21-64, 120, 123, 132, 138, 140, 190, 192, 194, 197, 199, 201, 204, 205, 217, 218, 220, 234-237, 245, 295, 314-200
Lisboa 235
literaturas véase alemana o germánica; aljamiada; anglosajona; aragonesa; escocesa; etiópica; galesa; gnómica; griega; hebrea; hindú; hispano-arábiga; hispano-hebraica; hispano-latina; inglesa; leonesa; monástica; navarra; oral y escrita; persa; portuguesa; sapiencial; yugoeslava
literatura perdida 67-71, 73, 78-83, 93-96, 127, 166, 199, 242, 267, 319, 360, 363-365; véase también manuscritos

- liturgia 123, 174, 361; mozárabe 106; véase también drama
- Livre de l'eschiele Mahomet* 170
- Livro de falcoaria* 259
- Libre del orde de la cavayleria* 244
- Llull, Ramón 244
- locus amoenus* 57, 121, 138, 270, 302, 325, 336
- Loores de Nuestra Señora* 110
- Lopes, Fernão 269, 272
- López de Ayala, Pero 187, 215-219, 259, 265, 266, 285, 317
- López de Baeza, Pedro 183, 247
- López de Córdoba, Leonor 275
- López de Haro, Diego 358
- López de Mendoza, Íñigo véase Santillana
- Lord, Albert B. 90, 98-99, 233
- Lorenzo, san 110
- Lucano 145, 325, 331
- Lucas de Tuy 69, 74, 83 n., 152, 221
- Lucena, Juan de 258
- Lucena, Luis de 252
- Lucidario* 183, 184 y n.
- ludi* 366
- Ludolfo de Sajonia 353
- Luna, Álvaro de 253, 268, 273, 322-323, 326-327, 331, 332, 333, 348, 349
- Luna, Pedro de 246
- Mabinogion* 139
- Macías 317
- Madrigal, Alfonso de 253, 310
- mágico 26, 164, 166, 261, 263, 331; véase también brujería
- Mahoma 23, 171
- Mahomat el Xartosse de Guardafaxara 315, 319
- Maimónides, Moses 23, 257
- Mainet* 74
- Mainete* 74
- Mallorca 223
- Mandeville, sir John 277
- Manrique, Gómez 333, 348, 351, 359, 360, 367, 368-371
- Manrique, Jorge 310, 339, 341-345, 348
- Manrique, Rodrigo 343-344
- manuales véase clero
- manuscritos: perdidos 67, 221, 223, 238, 363; producción de 238
- maqāmat* 204
- Marcial 145
- Marciano Capella 257
- Marco Polo 277
- Mar de historias* 274
- Mare historiarum* 274
- María de Egipto, santa 131-132
- María Magdalena 131
- María, virgen 72, 110, 120-122, 140, 160, 168 y n., 169 y n., 191, 200, 249, 352, 369
- mariano, culto 120, 369
- Marruecos 85, 208, 234
- Martín el Tañedor 318
- Martínez, Ferrán 282
- Martínez de Toledo, Alfonso 187, 201, 249-251, 257, 301, 342
- matrimonio secreto 285
- mecenas 30, 45, 171, 172, 173 n., 235, 246, 260, 265, 272, 318
- medievalización: 126, 288.

- Medina, Martínez de 320
 Medina del Campo 285
 Medinaceli 91
Meditationes vitae Christi 352, 353
 Meendinho 46, 49, 54
Memorial de virtudes 256
 memoria 101, 114, 309
Memorias 275
 Mena, Juan de 258, 288, 305, 310, 315, 323, 330-333, 354
 Mendoza, Íñigo de 350-354, 359, 371
 Menéndez Pidal, Ramón 27 n., 32, 70, 74 n., 91, 92, 96, 97, 157, 169 n., 228, 231, 233
 Menino, Pero 259
 Meogo, Pero 52
 Merlín 211, 280
 mester de clerecía 108-131, 185, 186, 188
 mester de juglaría 108
Meta del sabio 166
 metáforas 35, 116, 119, 342, 357
 Migir, fray 341
 milagros 110, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 168 n., 169, 352
Milagros de Nuestra Señora 110, 119, 120, 121, 122, 169, 187
 Milá y Fontanals, Manuel 96, 220
 Millán, san 110, 111, 116, 117
mil y una noches, Las 178, 183, 282
mimi 366
 miniaturas 40, 169 y n.
 misa 110, 175, 321, 347, 361
Misa de amores (Dueñas) 347
Misa de amores (Ribera) 321
 mitología 160, 176, 254, 322
 moaxaja 27 n., 28, 29, 30 y n., 31, 33, 34 y n.
mocedades del Cid, Las 95
Mocedades de Rodrigo 68, 94-99, 228
 momos 367, 368, 370
 monástica, literatura 85, 86, 98, 109, 144, 151, 186, 363; véase también Arlanza; Cardaña; Oña; clero
Monstrador de justicia 248
 Montesino, Ambrosio 352, 353, 359
 Montoro, Antón de 348, 351
Moralía 218
 moriscos 214, 215, 227, 291
 moros 23, 25, 58, 74, 90, 94, 111, 158, 215, 227, 247, 262, 317, 367; persecución de los 106
 motivos 70, 79, 100; véase también folklore
 mozárabes, mozarábico 27 y n., 33, 90, 106; véase también jarchas
 mudejarismo 25, 203
 muerte 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346; véase también *Dança de la Muerte*; endechas; lamento por la muerte
 mundo, concepción medieval del 154, 338
 Munio 118
 Munio Alfonso 221
 Muqaddam 29, 33
 Murcia 107
 música 40, 168, 232
 musulmán, dominio 23, 25, 27, 33-36, 63, 103, 104, 107, 145, 146
muwaššaha véase moaxaja

- Nájera, monasterio de Santa
 María de 151
Nao de amor 347
 Nápoles 260, 316, 346-347
Narrationes 254
 Navarra, reino de 24, 25, 38,
 75, 87, 118
 navarra, literatura 73, 149,
 316
 Navas de Tolosa, batalla de las
 108
 Navidad 200, 352, 361, 362,
 363, 366, 367, 368, 369, 371
 Nebrija, Antonio de 260
 neotradicionalismo 96-98
 niño obispo 366
 novelas 302, 311, 313
 Nunes, Airas 54
 Núñez, Nicolás 298, 310
 Núñez de Toledo, Alonso 248
- Obras de burlas provocantes a
 risa* 355
 obscenidad 46 y n., 194, 355
 Ocampo, Florián de 265
 octosílabos 226, 315, 316, 328,
 333, 343, 349
Odisea 229
 Odón de Cheriton 254
Officium pastorum 362, 363,
 366, 369
 Olesa, Jaume de 223
 Olmedo, batalla de 349
Omero romançado 333
 Oña, monasterio de San Salva-
 dor de 82, 83, 93 y n.
 oración 217
 oral formulario, estilo 81, 90,
 98-101, 116 y n., 230, 283
 oral y escrita, literatura 63,
 65, 66, 68, 69, 92, 201-202,
 233
Ordo prophetarum 362
- Ordo stellae* 362, 366
 Oria, santa 119
 orígenes: del amor cortés 44 n.;
 del drama 360-362, 371; de
 la épica 96-101; de la lírica
 61-64
 oscuridad 332
 Osma 233
 Ovidio 190, 196, 204, 264,
 295, 310
- Padilla, Juan de 353
 Páez de Ribera, Ruy 216, 320
 Páez de Santamaría, Alfonso
 277
 Paiva, João Soares 39
 Palencia 95, 104, 108, 110
 Palencia, Alfonso de 259, 265
 Palestina 105, 132, 135, 147
 palinodia 297
Pamphilus 196, 204
Panchatantra 179
 panegírico 28, 30, 211, 314,
 318, 346
 papado 195
 papel 239, 260
 paralelismo 43, 47, 48, 52, 59,
 60 y n., 122, 132, 319
 París 94
París y Viana 291
 parodia 89, 105 n., 192, 193,
 196, 197, 199, 205, 207, 297,
 312, 347
 Parry, Milman 90, 98, 233
partimen 137
 pasatiempos populares 360,
 365-368
 Pascua de Resurrección 36,
 361, 362, 363
Passión trobada 352, 353, 354,
 371, 372
*Passo honroso véase Libro del
 passo honroso*

- pastorela 52, 196, 199, 327;
véase también sertana
Patrañuelo 129 n.
 Pedro I 208, 211, 212, 219,
 224
 Pedro, conde de Barcelos 39,
 235
 Pedro, condestable de Portugal
 296, 323, 329
 Pedro, Maestre 182
 Pedro Alfonso 177
 Pedro Coméstor 160, 257
 Pedro Pascual, san 171, 241
 Peñafiel, monasterio de 241
 Per Abbat 86
 Peraza, Guillén 221
 peregrinos 38, 49, 77 y n., 102,
 106, 118, 131, 132, 147, 148,
 276; *véase también* *cantigas*
de romaria
 Pérez, Martín 246
 Pérez de Guzmán, Fernán 216,
 265, 271, 273, 274, 275, 321
 Pero Niño 272, 277
 «perqué» 356
 persa, literatura 146, 178
 pesimismo 188, 211, 312, 338
 peste negra 207, 216, 248, 338
 Petrarca 265, 304, 310, 311,
 312, 322, 324
Pharsalia 325
Picatrix 166
 pie quebrado 315, 342
 Pinar 356
 Pinar, Florencia 356, 358
 pintura 26, 337
 Pirineos 22, 38, 67, 104, 106,
 107, 145, 365
 Plácidas 282, 291
Planctus Mariae 369
Planto de la reina Margarida
 324
 Platón 141, 264
 Plauto 372
 pliegos sueltos 130, 232, 233,
 335, 354
 Plutarco 264, 271
Poema de Alfonso XI 188,
 209, 210, 213
Poema de Almería 92
Poema de Fernán González 68,
 74-78, 83, 94, 97, 98, 129,
 131, 185, 210
Poema de Mio Cid véase Can-
tar de Mio Cid
Poema de Yúçuf 214
 poesía oral 26, 60, 63, 65, 66,
 81, 90, 99, 116; tradición 69
 poetas cultos, influencia de los
 32, 62-63, 89-92, 95, 96-98,
 104, 223; *véase también* *le-*
yendas; cultos sepulcrales
 polémica religiosa 170, 176,
 271
 política, teoría 180, 270-271
 Ponte, Pero da 170
 Ponza, batalla de 326, 346,
 347
Poridat de las poridades 182
 Portugal 24, 25, 50, 104, 108,
 208, 218, 234, 235, 292, 296
 portuguesa, literatura 83, 133
 n., 150, 201, 208, 210, 237,
 246, 280, 361, 362; *véase*
también galaico-portugués
 Post-Vulgata *véase Roman du*
Graal
 prefacio *véase* prólogo
Pregunta... por qué son los fi-
dalgos 320
 preguntas y respuestas 137,
 334
 prejuicio racial 58
 «presión» 191 n.
 Preste, Juan 276
Primera crónica general véase
Estoria de España
 Prior de San Juan 224-225

- Proaza, Alonso de 311
 procesión 366
 profecía 210
Prohemio véase Carta (Santillana)
 prólogo 170, 191, 241, 303, 329, 333, 368
 prosa, origen de la 17, 21, 108, 144-154
 prosificación 70, 97, 98
 protestantes 174
 Provenza 38
 provenzal, influencia 37-45, 59, 62, 63, 64, 104, 142, 235, 263, 321, 334, 348; poesía 27, 37, 41-45, 59, 62, 64, 104, 134, 137, 203, 315
Proverbios (Santillana) 326, 329
Proverbios de Salamón 188, 189
Proverbios morales 211, 212, 213
 Prudencio 333
Pseudo-Callistenes 124
Pseudo-Aristóteles véase Aristóteles
Pseudo-Catón 130, 250
Pseudo-Mandeville 277
Psychomachia 333
 Puebla de Montalbán 304
 pueblos primitivos 26, 65
 Pulgar, Hernando del 274, 350
Purgatorio de San Patricio 171

 qaşida 29
Quem quaeritis? 362, 363, 366
Querella de amor 324
Qué significa el hábito de los frailes de Santiago 247
 Quiñones, Suero de 263, 269, 348

 Quirós 356, 357

 Raimundo, arzobispo de Toledo 146, 148, 149
Rams de flores 246
Razón de amor 138, 140
 realismo 82, 87, 307, 312, 337; *véase también* lenguaje realista
 Reconquista 24, 25, 38, 67, 71, 78, 104, 106, 107, 146, 154, 175, 208, 211, 268, 331
 reelaboraciones 48, 62, 63, 68, 97, 220, 282, 285, 337
refrains 62
 refranes 176, 244, 250, 329
Refranes que dizen las viejas tras el fuego 329
Reglas de trovar 242
Relación de los hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo 272
 religión y amor sexual 36, 43, 50, 56 n., 57-58, 287, 294, 342, 351, 358-359
 Renacimiento 66, 102, 166, 176, 257, 265, 345
 renacimiento de la cultura carolingia 102
Repetición de amores 252
Representación del nacimiento de Nuestro Señor 369, 370, 371
Reprobación del amor mundano véase Corbacho
 Resende, García de 316
 respuestas *véase* preguntas
Retablo de la vida de Cristo 353
 retórica 113, 121, 137, 175, 203, 274
Revelación de un hermitaño 335

- Reyes Católicos 223, 226, 232, 261, 269, 271, 351, 355
 Reynardo el Zorro 254
Rhetorica ad Herennium 113
 Ribera, Suero de 321, 323
 Ricardo Corazón de León 243
Rimado de palacio 215, 216
 Ripoll, monasterio de 146
 ritmo 328
 ritual primitivo 26, 53, 300, 365
 Rodrigo, rey 71
 Rodríguez, Gonzalo 317
 Rodríguez de la Cámara véase Rodríguez del Padrón
 Rodríguez de Lena, Pero 269
 Rodríguez del Padrón, Juan 295, 321, 323
 Rodríguez de Montalvo, Garci 285, 286, 287
 Rojas, Fernando de 304-313
 Roma 258, 358
 Román, comendador 352
 romances 55, 60, 70, 71 y n., 93, 95-98, 140, 188, 219-234, 355, 359; de aventuras (o novelescos) 229; fronterizos 226; históricos 223-227, 233; literarios 226, 227-229; moriscos 227; y épica 220-225, 227, 229, 230; romanceros 233
Roman d'Alexandre 124
Roman de la Rose 322
Roman de Thèbes 161
Roman de Troie 289
Roman du Graal 279, 280, 285, 287
 romanticismo 31
Romanz del Infant Garcia 82, 83, 158
Roncesvalles 68, 71, 73, 98, 100, 225, 228, 340
 Ruiz, Juan véase Arcipreste de Hita
 Rusia 141
 «saber callar a tiempo» 231.
Sacramental 255
Sacrificio de la Misa 110
 saga 65
 Sahagún 146
 Sahagún, Juan de 259
 Salado, batalla de 208
 Salamanca 103 n., 108, 171 n., 305, 306
 Salas de los Infantes 79-80
 Salustio 264, 273
 Samarkanda 276
 Sánchez Calavera, Ferrán 319, 320, 340
 Sánchez de Arévalo, Rodrigo 269, 270
 Sánchez de Badajoz, Garci 358
 Sánchez de Vercial, Clemente 255
 Sancho II 84, 93, 94
 Sancho IV 157, 165, 180, 184
 San Esteban de Gormaz 91
 San Miguel del Monte, monasterio 218
 San Pedro, Diego de 46, 253, 287, 295 y n., 297, 298, 299, 300, 301, 310, 352, 353, 371
 Santa Fe, Pedro de 346
 Santa María, Pablo de 315
 Santiago 38, 111
 Santiago, orden de 183, 247
 Santiago de Compostela 38, 106, 111, 151, 235, 362
 Santillana, marqués de 54, 201, 234, 250, 258, 263, 265, 273, 319, 321, 322, 323-330, 332, 335, 340, 347, 349
 Sant Jordi, Jordi de 323, 324
 Santob de Carrión 187, 211-213
 sapiencial, literatura véase gnómica, literatura

- sarracenos 135
Sátira de la felice e infelice vida 294, 296
 sátiras 45, 46 y n., 84, 115, 137, 142, 195, 197, 199, 250, 252, 254, 258 y n., 315, 318, 339, 348, 349-350, 351, 352, 358
 sayagués 251, 350, 351, 370
Scala celi 180
Secretio secretorum 246
Secretum secretorum 182, 203
 sefardíes 174, 226, 230
Sefer bayasar 214, 215
 Segovia 196
 seguidilla 55
 «semblanza» 266, 273, 274
Semejança del mundo 153
Sendebar 178
 Séneca 145, 264, 372, 373 n.
sententiae 164, 176, 177, 181, 182, 183, 244, 250, 254, 255, 310, 311
 sepulcros véase cultos sepulcrales
Serenissimi principis Joannis secundi Aragonum regis vita 273
 sermones 113, 114, 115, 120, 169, 174, 176, 190, 191, 193, 194, 195, 205, 207, 243, 247, 248, 249, 251, 267, 297, 338, 339, 352
Sermón ordenado por Diego de San Pedro 297
 serrana, serranilla 39, 40, 196, 197, 200, 319, 327, 328, 347
Setenario 163 y n., 164, 174-175
 Sevilla 107, 306, 319
 Sibila 362
 Sicilia 346
Siervo libre de amor 294, 295, 296
Siete Infantes de Lara 70, 78-81, 82, 83, 97, 158, 225, 228
Siete partidas 155, 161, 164, 165, 178, 208, 366, 368 n.
Siete sabios de Roma 180
 Silos, monasterio de Santo Domingo de 117, 118, 119, 146, 362
 símiles 30, 35
 sintaxis 148, 172, 212, 222, 262, 332
 sonetos 328
 Soria 356
Speculum laicorum 255
speculum principis 180, 217, 270
 Stern, S. M. 27 y n., 28 n., 29, 30, 31, 34
Sueño 325
 sueños 117, 335
 Suetonio 271
Suma de la política 270
Sumas de historia troyana 290
Summa collationum 246
Summa theologica 24
Tablas alfonsies 164, 166
 Tafur, Pero 277
 Talavera, Arcipreste de véase Martínez de Toledo
 Talavera, fray Hernando de 256, 358
 Talavera de la Reina 305, 306
 talmúdicas 212
 Tamerlán el Grande 276
 Tapia 356
 Tapia, Juan de 346, 347
 Tarragona, concilio de 175
 Tebas 161
tensó 137, 138
 teología 320
Tercera crónica general 265
 Terencio 372

- Testament of Cresseid, The* 286
 Tierra Santa véase Palestina
 Timoneda, Juan de 129 n.
 títeres 366
 Tito Livio 264
 Toledano, el véase Ximénez de Rada
 Toledo 74, 84, 103 y n., 105 n., 106, 107, 146, 147, 148, 166, 172, 187, 270, 271, 306, 365; escuela de traductores de 146-147, 149, 264
 Toledo, Alfonso de 257
 Tomás, santo 24
topos véase también locus amoenus
 Torneol, Nuno Fernandes 51, 54
 torneos 272, 367
 Toro, arcediano de véase Rodríguez, Gonzalo
 Torre, Alfonso de la 257, 359
 Torrelles, Pere 252, 300, 301
 Tostado, el véase Madrigal
Tractado cómo al ome es nescesario amar 253
Tractado de amores véase Arnalte e Lucenda
Tractado de la doctrina 188
Tractado del cuerpo e de la ánima 335
Tractado de los gualardones 258
 traducciones 179, 263, 264-265, 313; véase también árabe, lengua; Biblia; griega, literatura; hebrea, literatura; lengua vernácula
Tragedia de la insigne reina doña Isabel 297
Tragicomedia de Calisto y Melibea véase Celestina, La
 Trastámara, guerra civil de 208, 216, 218, 219, 220, 224, 266, 275
Tratado de amor 333
Tratado de Centurio 303-304, 309
Tratado de la Asunción 245
Tratado de la consolación 263
Tratado de la lepra 263
Tratado del aojamiento 263
Tratado de las enfermedades de las aves de caza 258
Tratado de las fiebres 259 n.
Tratado de providencia contra fortuna 256
Tratado sobre la Misa 253
 tribus germánicas 22
Trionfo d'amore 324
 Tristán 287
Triste deleytación 294, 296
Triumphete de amor 324, 325
Triunfo de las donas 295
Triunfo del marqués 340
 «troba cazurra» 195
 trovadores véase juglares
Trovas de la gloriosa Pasión 352
 Troya, guerra de, y romances troyanos 124, 126, 161, 162, 288-290, 293, 300
 Tucídides 264
 Tudense véase Lucas de Tuy
 turcos 276
 Turmeda, fra Anselm 189
 Úbeda, clérigo de 187
 Última Cena 300
Universal vocabulario en latín y romance 259
 universidades 102, 103 y n., 108, 110, 137, 170 n., 186, 305
 Urraca, reina doña 107

- Valencia 85, 86, 87, 88, 106,
 107, 135 n., 159
 Valencia, Diego de 319, 320
 Valera, Diego de 253, 256, 265
 Valerio Máximo 176
 Valladolid 108, 344
 Valladolid, Alfonso de 248
 Valladolid, Juan de 346
 vasallos rebeldes 74, 95
 vascos 21, 24
Vencimiento del mundo 248,
 249
 venganza 82, 87, 88
 Veragüe, Pedro de 188, 189
Vergel de consolación 246
Vergel de principes 270
 viaje al otro mundo 170 y n.,
 344
 viajes 153, 276-278
 Vicente, Gil 373
 Vicente Ferrer, san 247, 251
Victorial 272, 274, 277
Vida de San Ildefonso 187,
 249
Vida de San Ildefonso (verso)
 187
Vida de San Isidoro 249
Vida de San Millán 110, 111,
 116, 117, 118, 119, 131, 187
Vida de Santa María Egipcíaca
 133, 341
Vida de Santa Oria 112, 119
Vida de Santo Domingo (anó-
 nimo) 117 n.
Vida de Santo Domingo (Ber-
 ceo) 111, 115, 117, 119, 185
 vida y literatura 139 n., 293
*Vie de Sainte Marie l'Egyptien-
 ne* 131
 villancicos 37, 55-64, 222, 223,
 236, 355, 359, 370
 Villasandino, Alfonso Álvarez
 236, 315, 318, 320, 323, 334
 Villena, Enrique de 261, 262,
 263, 319, 321, 323, 329
 Villon, François 318
 Virgilio 66, 263, 362
 visigodos 23-24, 71-72, 76,
 145, 151, 158, 163, 268
 visigótica, influencia 22 n., 24,
 67 y n., 97
Visión de amor 347
Visión deleitable 257, 265, 359
 visiones 117, 138, 324, 335
Visio Philiberti 335
Visio Tungdali 171 n.
*Visitatio sepulchri véase Quem
 quaeritis?*
Vita Beati Aemiliani 110
Vita Christi (Ludolfo de Sajo-
 nia) 353
*Vita Christi véase Coplas de
 Vita Christi*
Vitae patrum 271
Vitae sanctorum 271
Vita Sancti Dominici 117
 Vivas, Juan 281
 Vivíaz, Pedro 49
 vocabulario 172, 262, 317, 332,
 356
voeux du paon, Les 127
votos del pavón, Los 127
 Vulgata, ciclo (artúrico) 280,
 287
 Wace, Robert 105
 Ximénez de Rada, Rodrigo
 74, 82, 83 n., 151, 158, 170,
 265, 267
 Yáñez, Rodrigo 188, 209-211
 Yosef ben Meir ibn Sabarra
 204
 Yosef el Escriba 28
Ysopete ystoriado 256

- Ystoria del noble Vespesiano en-
perador de Roma* 291
yugoeslava, literatura 90, 98-
99, 232
Zamora 84
Zaragoza 85, 362
zéjel 29, 33, 34 n., 59, 63
Zorro, Joan 50

Impreso en el mes de julio de 1999
en Romanyà/Valls, S. A.
Plaça Verdaguer, 1
08786 Capellades
(Barcelona)

La HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA en cuyo marco se inserta el presente volumen —*La Edad Media*, de A. D. Deyermond— toma como punto de partida la *Literary History of Spain* escrita por un grupo de prestigiosos especialistas británicos, bajo la dirección de R. O. Jones (fallecido en 1974), Catedrático de la Universidad de Cambridge.

La obra es un imprescindible instrumento de trabajo, a la vez que se presta a una lectura seguida y siempre estimulante. El principal centro de interés de los autores ha sido la literatura de creación e imaginación y, en ella, los textos de mayor enjundia artística y superior relevancia para el lector de hoy. Sistemáticamente se han explorado las relaciones de la producción literaria y la sociedad en la que fue escrita y a la que iba destinada. Pero ese enfoque no ha obstado al ejercicio de una crítica estrictamente literaria, aguda, sugestiva y orientada a proporcionar una guía para la comprensión y apreciación directa de los frutos más valiosos de las letras españolas. Las secciones dedicadas a los diversos períodos toman en cuenta uniformemente los resultados de la investigación más solvente sobre cada cuestión, pero sometiéndolos a debate, rectificándolos o completándolos con nuevos materiales e interpretaciones. La variedad de perspectivas, el tono nada convencional, la sólida erudición y la riqueza informativa, así, confluyen en una visión de la literatura española de excepcional rigor y apasionante originalidad.



Letras e Ideas