

Francisco Javier
Grande Quejigo

Prácticas de textos de la literatura española medieval



Prácticas de textos de la literatura española medieval

Francisco Javier Grande Quejigo

Prácticas de textos de la literatura
española medieval



Cáceres
2021



Esta obra ha sido objeto de una doble evaluación, una interna llevada a cabo por el Consejo Asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, y otra externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio en el campo temático de la misma.



Tipografía utilizada: Minion Pro (para cubierta), Bembo Std (para páginas iniciales) y Palatino LT Std (para el texto de la obra)

Imagen de cubierta:

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones
Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)
Tel. 927 257 041; Fax 927 257 046
publicac@unex.es
<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-09-25216-9 (edición digital)

Maquetación y edición multimedia: Dosgraphic, s. l.

*A Jesús Cañas Murillo y a Antonio Salvador Plans,
amigos y maestros*

Índice

	<u>Páginas</u>
Presentación.....	15
Tema I. Edad Media y literatura	
<hr/>	
Práctica 1ª. La transmisión de un texto medieval.....	19
Texto: <i>Prólogo general</i> a la obra de don Juan Manuel.....	19
Reflexiones sobre la transmisión e información de textos medievales.....	21
Práctica 2ª. Claves de la sociedad y cultura medievales.....	23
Textos: Fragmentos de <i>las Partidas</i> , de la <i>Estoria de España</i> y de la <i>General Estoria</i>	23
Documentación de la sociedad y cultura medievales según Alfonso X el Sabio.....	50
Práctica 3ª. Un método de comentario.....	59
Textos: <i>Al alba venid</i> y <i>Tres morillas</i>	59
Comentario de dos villancicos castellanos.....	61
Tema II. Orígenes orales de la literatura medieval	
<hr/>	
Práctica 4ª. Géneros de la lírica tradicional.....	65
Textos: Jarchas, cantiga d'amigo y villancicos castellanos.....	65
Contraste entre jarcha, cantiga d'amigo y villancico castellano.....	68
Práctica 5ª. Reconstrucción de un cantar de gesta.....	69
Textos: Cantar y romance de <i>Los Infantes de Lara</i>	69
Comparación de las versiones de <i>Los Infantes de Lara</i> en el cantar y el romance.....	72

Práctica 6ª. La composición del <i>Cantar de Mio Cid</i>	75
Textos: Explicit del <i>Cantar</i> (vv. 3731-3735b) y <i>Un canto de frontera</i> de Fco. Rico	75
Discusión sobre la génesis y la historicidad del <i>Cantar</i>	78
Práctica 7ª. El motivo de las bodas en el <i>Cantar de Mio Cid</i>	79
Texto: Tiradas del <i>Cantar de mio Cid</i>	79
Análisis de la función y el significado del motivo de las bodas en el <i>Cantar de Mio Cid</i>	79
Práctica 8ª. La estructura del <i>Cantar de Mio Cid</i>	81
Textos: Guía de lectura y artículos de I. Michael y A. Deyermond	81
Análisis de los episodios y la estructura dual en el <i>Cantar de mio Cid</i>	84
Práctica 9ª. El estilo épico del <i>Cantar</i>	87
Texto: Versos 665-743 del <i>Cantar</i>	87
Caracterización de la métrica y del estilo épico	90

Tema III. La poesía de los siglos XIII y XIV

Práctica 10ª. El manifiesto literario del <i>Alexandre</i>	95
Texto: Exordio del <i>Libro de Alexandre</i> (cc. 1-6)	95
Caracterización de la literatura del mester de clerecía	96
Práctica 11ª. Clerecía y juglaría, dos culturas diferentes	97
Texto: Tarsiana se hace juglaresa (<i>Libro de Apolonio</i> , cc. 426-429)	97
Contraste entre juglaría y clerecía en el pasaje de Tarsiana juglaresa	98
Práctica 12ª. Berceo, ejemplo del mester de clerecía devocional	99
Texto: <i>Milagro IX. El clérigo simple</i>	99
Análisis del <i>Milagro del clérigo simple</i>	101
Práctica 13ª. La ambigüedad del <i>Libro de Buen Amor</i>	103
Textos: <i>Disputa de griegos y romanos</i> (cc. 44-70) y final del <i>Prólogo en prosa</i>	103
Análisis de la ambigüedad y el didactismo en el <i>Libro de Buen Amor</i>	108
Práctica 14ª. El significado del <i>Libro de Buen Amor</i>	111
Textos: Episodios del <i>Libro de Buen Amor</i>	111
Discusión de las posturas críticas sobre el significado del <i>Libro de Buen Amor</i>	111

Práctica 15ª. La estructura del <i>Libro de Buen Amor</i>	113
Textos: Guía de lectura y artículo de Francisco Rico	113
Análisis de la diversidad narrativa y la unidad autobiográfica del <i>Libro de Buen Amor</i>	115
Práctica 16ª. El estilo de Juan Ruiz	117
Texto: <i>Novena aventura, la serrana Menga Lloriente</i> [cc. 993-1005]	117
Análisis estilístico de la novena aventura.....	119
Tema IV. La poesía del siglo XV	
Práctica 17ª. Características de la poesía cancioneril.....	123
Textos: Canciones y decires cancioneriles.....	123
Caracterización de la poética cancioneril.....	127
Práctica 18ª. Géneros de la poesía cancioneril	129
Textos: Tres canciones y un decir de amores.....	129
Caracterización de la canción, del decir y del servicio de amores.....	134
Práctica 19ª. Lectura de las <i>Coplas de Jorge Manrique</i>	137
Texto: Ediciones de las <i>Coplas a la muerte de su padre</i> de Jorge Manrique...	137
Análisis histórico-literario de las <i>Coplas</i> de Jorge Manrique	137
Práctica 20ª. La tradicionalidad de los romances.....	139
Texto: Romance de <i>La muerte del príncipe don Juan</i>	139
Análisis de la tradicionalidad en la transmisión de <i>La muerte del príncipe don Juan</i>	140
Práctica 21ª. El romance como género	143
Texto: <i>Romance del Prisionero</i>	143
Comentario contrastivo de dos versiones del <i>Romance del prisionero</i>	144
Práctica 22ª. Clasificación de los romances	147
Texto: Guía de Lectura de <i>Romancero</i> , ed. de Paloma Díaz-Mas	147
Caracterización de romances según su origen y determinación de sus variedades temáticas.....	148
Práctica 23ª. Proceso de novelización en romances tradicionales.....	151
Textos: Tres versiones de la <i>Serrana de la Vera</i>	151
Análisis de la novelización en el romance tradicional de la <i>Serrana de la Vera</i>	154

Tema V. La prosa narrativa medieval

Práctica 24^a. Métodos historiográficos medievales	157
Textos: Prólogos de la <i>Estoria de España</i> alfonsí y de las <i>Crónicas de Ayala</i>	157
Contraste de las técnicas historiográficas alfonsíes y postalfonsíes	163
Práctica 25^a. Realidad y leyenda en las crónicas medievales.....	165
Textos: La Jura de santa Gadea y la Muerte de doña Blanca en crónicas y romances	165
Análisis de la utilización de leyendas en las crónicas de Alfonso X y del Canciller Ayala	171
Práctica 26^a. El cronista en la historiografía de los siglos XIV y XV.....	173
Textos: Tres prólogos historiográficos	173
Determinación del perfil del cronista y de sus métodos historiográficos....	176
Práctica 27^a. El libro de caballerías como género literario	177
Texto: Un capítulo del <i>Amadís</i>	177
Análisis de los componentes del libro de caballería como género.....	182
Práctica 28^a: Aventura y cultura cortesana en las historias caballerescas breves	185
Texto: <i>Paris y Viana</i> (fragmentos)	185
Observación de la cultura e ideología cortesanas en una historia caballerisca breve	187
Práctica 29^a. El caso de amores de <i>Cárcel de Amor</i>.....	189
Texto: Fragmentos de <i>Cárcel de amor</i> de Diego de San Pedro	189
Análisis del amor cancioneril en un tratado de amor	192

Tema VI. La prosa didáctica medieval

Práctica 30^a. La prosa y la formación de nobles.....	195
Textos: Fragmentos de obras sapienciales y traducciones.....	195
Contraste de modelos medievales de formación de nobles.....	198
Práctica 31^a. Géneros y estructura de <i>El Conde Lucanor</i>	199
Textos: Referencias estructurales en <i>El Conde Lucanor</i>	199
Análisis de los tres géneros de la estructura de <i>El Conde Lucanor</i>	205

Práctica 32ª. La estructura del ejemplo en <i>El Conde Lucanor</i>	207
Texto: <i>Ejemplo VII, Doña Truhana</i>	207
Análisis del <i>Ejemplo de Doña Truhana</i>	208
Práctica 33ª. Complejidad narrativa y temática nobiliaria de <i>El Conde Lucanor</i>	211
Texto: Guía de lectura de <i>El Conde Lucanor</i>	211
Análisis de la narración y sus fuentes en ejemplos de <i>El Conde Lucanor</i>	212
Práctica 34ª. Conciencia de estilo en don Juan Manuel	215
Textos: <i>Fábula del cuervo y el zorro</i> en don Juan Manuel y en Juan Ruiz.....	215
Comparación estructural y estilística.....	218
Práctica 35ª. Tres innovaciones de la didáctica trastámara	221
Textos: <i>Corbacho, Ceremonial de príncipes y Gramática Castellana</i>	221
Caracterización de algunas novedades de la prosa didáctica cortesana	230
Práctica 36ª. Un sermón medieval.....	233
Texto: <i>Evangelio del martes de Pascua florida</i> , Juan López de Salamanca	233
Análisis de la forma y función del sermón medieval	236

Tema VII. El teatro medieval

Práctica 37ª. Documentación del teatro medieval castellano	239
Textos: Documentos del teatro paralitúrgico y cortesano en Castilla.....	239
Diferenciación de la parateatralidad litúrgica y de la espectacularidad cortesana.....	244
Práctica 38ª. El ciclo del corpus en Plasencia	247
Textos: Documentos de la catedral de Plasencia y de las danzas de Trujillo..	247
Observación del desarrollo espectacular del ciclo del Corpus.....	248
Práctica 39ª. El <i>Auto de la Pasión</i> de Alonso del Campo, teatro paralitúrgico	251
Texto: Guía de lectura del <i>Auto de la Pasión</i> de Alonso del Campo	251
Análisis de la estructura dramática y de las tradiciones teatrales del <i>Auto de la Pasión</i>	251
Práctica 40ª. La fórmula teatral de Juan del Encina.....	253
Texto: Guía de lectura del <i>Auto de las grandes lluvias</i> , de Juan del Encina ..	253
Análisis de la estructura dramática y de las convenciones teatrales de la <i>Égloga</i>	253

Tema VIII. *La Celestina*

Práctica 41ª. La autoría y el género de <i>La Celestina</i>	257
Textos: Textos prologales de <i>La Celestina</i>	257
Análisis del proceso creativo de <i>La Celestina</i>	262
Práctica 42ª. La trama dramática de <i>La Celestina</i>	263
Textos: Guía de lectura de <i>La Celestina</i> , Auto II (Cena 3ª) y Auto III (Cena 3ª).....	263
Análisis de la motivación de las acciones en <i>La Celestina</i>	266
Práctica 43ª. El arte literario de <i>La Celestina</i>	269
Texto: Quinto Auto de <i>La Celestina</i>	269
Análisis de las técnicas de representación y estilo.....	272
Práctica 44ª. El mundo social de <i>La Celestina</i>	273
Textos: Acto I (cena 10ª), Acto IX (Cenas 2ª y 3ª) y Acto XIV (Cena 7ª).....	273
Análisis de los personajes de <i>La Celestina</i>	277
Práctica 45ª. El caso de amores en <i>La Celestina</i>	279
Textos: Auto XIV y <i>Planto de Pleberio</i> (Auto XXI).....	279
Análisis de las condenas paródica y moral del amor cortés.....	285

Anexos

Anexo I. Claves de corrección.....	289
Anexo II. Un método de comentario de texto	313
Un enfoque comunicativo.....	313
Una propuesta metodológica.....	314
Fases del comentario de texto.....	315
Redacción del comentario.....	324
Anexo III. Edición del <i>Auto de la Pasión</i> de Alonso del Campo	329
Referencias bibliográficas.....	353

Presentación

El presente libro ofrece un conjunto de cuarenta y cinco prácticas realizadas en la asignatura *Textos de la literatura española medieval* del grado de Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura. Por ello, su contenido y estructura están relacionados con el anterior manual, *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, publicado por la UEx. De esta manera, las prácticas se articulan según los capítulos de la *Aproximación* y tienen en ella el contraste y los materiales necesarios para su realización y corrección.

Cada práctica se ha organizado en dos apartados. En el primero de ellos se incluyen los textos necesarios para su realización y sobre los que se trabaja, bien incluyéndolos directamente, bien orientando sobre su lectura y ediciones recomendables. En el segundo apartado se presenta un conjunto de actividades mediante preguntas que han de responderse con el análisis, la observación y el conocimiento de los textos propuestos. Como todas las actividades se han trabajado en la asignatura *Textos de la literatura española medieval*, siguiendo esta experiencia cuarenta de ellas se han redactado para su realización individual y cinco de ellas para su realización por grupos. No obstante, cabe organizarlas según las necesidades docentes y la planificación que el profesor determine. Así mismo, en las distintas actividades se exigen y desarrollan diversos procedimientos propios del trabajo filológico, como son la observación de formas y temas, la interpretación literal y contextual, la discusión de hipótesis basadas en elementos textuales, la observación de rasgos de estilo y tópicos temáticos, la comparación de textos, la determinación de estructuras, el comentario de textos (para lo que se ofrece un método en el Anexo II), el reconocimiento de constituyentes de géneros literarios, la discusión bibliográfica, etc. Por ello, todas las preguntas insisten explícita o implícitamente en que se respondan de manera razonada, con el fin de desarrollar las competencias propias del trabajo filológico.

Como Anexo I se incluyen unas claves de corrección que tienen una triple función. La primera función, y básica, es la de facilitar el autoaprendizaje del alumno. Las prácticas están diseñadas para ser propuestas y orientadas en clase y corregidas en ella, bajo la orientación del profesor. No obstante, el libro desde sus claves de corrección ofrece una orientación al alumno y lo remite a los apartados correspondientes de la *Aproximación* que le han de servir de apoyo para la realización de la práctica. La segunda función permite, desde el contraste con lo desarrollado en la *Aproximación*, corregir la práctica realizada (en ocasiones totalmente en otras por comparación con los contenidos que tendrían que haberse aprendido). La tercera función es la de

ampliar lo aprendido en la práctica o contrastarlo con otros enfoques críticos mediante la lectura de una referencia bibliográfica (en escasas ocasiones dos o más) de fácil acceso (mediante internet en su mayor parte) y accesible para alumnos que inician su formación filológica.

Por último, en la selección y transcripción de textos se ha buscado tener un amplio abanico de diversas tradiciones críticas, con el fin de que los alumnos vayan conociendo la diversidad gráfica y textual en diversos periodos y formas de recuperación de los textos medievales. Ello ha tenido que adecuarse a las capacidades de lectura e interpretación de alumnos que inician su formación filológica. Para lograrlo, se han tenido que uniformar los diferentes textos siguiendo unos criterios gráficos que, permitiendo la observación de la variedad ecdótica, facilitasen la lectura de los alumnos. Por ello, se han aplicado los siguientes criterios de forma uniforme a todos los textos:

1. Se respetan en su mayoría las grafías de los textos según la fuente utilizada, salvo en las intervenciones que se reseñan en los puntos siguientes.
2. Se han sistematizado los usos vocálicos y consonánticos de las letras *v*, *u*, *j*, *y*, *i*, reservando *v* y *j* para las consonantes; *u*, *i* para las vocales. En el caso de la *y*, siempre tiene valor consonántico salvo en algunos casos excepcionales en los que se mantiene su valor vocálico, bien por corresponder con el actual, bien por su valor histórico (ej. Ysabel, como denominación de la reina de Castilla). En estos casos se suele aclarar en nota su valor vocálico, salvo en casos evidentes.
3. La acentuación, puntuación y acentuación se realizan según las normas modernas, aunque en la medida de lo posible se respetan los usos de las fuentes utilizadas.
4. Se respeta la grafía que hayan utilizado las fuentes en el caso de formas ambiguas, ambivalentes o muy distanciadas de las grafías actuales en casos como el verbo haber, el adverbio y, etc. Cuando la fuente utiliza acento diacrítico u otros recursos gráficos para su distinción se respeta su uso, aunque en nota se aclara su valor, bien en su primera aparición en la práctica, bien en contextos que puedan ser de difícil interpretación.
5. Supresión generalizada (salvo excepciones de posible valor fonético o histórico) de dobles grafías consonánticas (ej. affectos > afectos, rreyes > reyes).
6. Anotación abundante de léxico, expresiones, referencias culturales, así como de grafías difíciles de interpretar por parte de los alumnos.

Y no me queda más que hacer mías las palabras de don Juan Manuel con las que cierra el prólogo de la segunda parte de *El Conde Lucanor*:

Y pues el prólogo es acabado en que se entiende la razón por que este libro cuido componer en esta guisa, d'aquí adelante començaré la manera del libro; y Dios por la su merced y piadat quiera que sea a su servicio y a pro de los que lo leyeren y lo oyeren, y guarde a mí de dezir cosa de que sea reprehendido.



TEMA I. EDAD MEDIA Y LITERATURA

Práctica 1ª. La transmisión de un texto medieval

TEXTO: PRÓLOGO GENERAL A LA OBRA DE DON JUAN MANUEL¹

[Redactado por don Juan Manuel para inaugurar el volumen de sus Obras completas; solo se conserva en el manuscrito 6376 de la Biblioteca Nacional de España]

Así commo ha muy grant plazer el que faze alguna buena obra, señaladamente si toma grant trabajo en la fazer, cuando sabe que aquella su obra es muy loada y se pagan d'ella mucho las gentes, bien así ha muy grant pesar y grant enojo cuando 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. Y por probar aquesto, porné aquí una cosa que acaeció a un cavallero en Perpiñán en tienpo del primero rey don Jaimes de Mallorcas.

Así acaeció que aquel cavallero era muy grant trobador y facié muy buenas cantigas a marabilla, y fizo una muy buena además y avía muy buen son; y atanto se pagavan las gentes de aquella cantiga, que desde grant tienpo non querían cantar otra cantiga sinon aquella; y el cavallero que la fiziera avía ende muy grant plazer. Y yendo por la calle un día, oyó que un çapatero estava diziendo aquella cantiga, y dezía tan mal erradamente tan bien las palabras commo el son, que todo onme que la oyesse, si ante non la oyié, ternía que era muy mala cantiga y muy mal fecha.

Cuando el cavallero que la fiziera oyó cómo aquel çapatero confundía aquella tan buena obra commo él fiziera, ovo ende muy grant pesar y grant enojo, y descendió de la bestia y asentóse cerca d'él. Y el çapatero, que non se guardava de aquello, no dexó su cantar, y quanto más dezía, más confundía la cantiga que el cavallero fiziera. Y desque el cavallero vio su buena obra tan mal confundida por la torpedat de aquel çapatero, tomó muy passo unas tiseras y tajó quantos çapatos el çapatero tenía fechos. Y esto fecho, cavalgó y fuesse.

Y el çapatero paró mientes en sus çapatos y desque los vido así tajados y entendió que avía perdido todo su trabajo, ovo grant pesar y fue dando voces en pos aquel cavallero que aquello le fiziera.

Y el cavallero díxole:

—Amigo, el rey, nuestro señor, es aquí y vós sabedes que es muy buen rey y muy justiciero. Y vayamos ant'él y líbrelo commo fallare por derecho.

Ambos se acordaron a esto. Y desque llegaron ant'el rey dixo el çapatero cómo le tajara todos sus çapatos y le fiziera grant daño. El rey fue d'esto sañudo y preguntó al cavallero si

¹ Tomado de la *Antología de las Obras de don Juan Manuel*, ed. C. Alvar y S. Finci en la colección *Monografías de Aula Medieval*, 2 (2014): <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].

era aquello verdat. Y el cavallero díxole que sí, mas que quisiesse saber por qué lo fiziera. Y mandó el rey que lo dixiesse.

Y el cavallero dixo que bien sabía el rey que él fiziera tal cantiga que era muy buena y avía buen son, y que aquel çapatero gela avía confundida, y que gela mandasse dezir. Y el rey mandógela dezir y vio que era así. Estonce dixo el cavallero que, pues el çapatero confundiera tan buena obra commo él fiziera y en que avría tomado grant daño y afán, que así confundiera él la obra del çapatero.

El rey y quantos lo oyeron tomaron d'esto grant plazer y rieron ende mucho, y el rey mandó al çapatero que nunca dixiesse aquella cantiga, nin confundiesse la buena obra del cavallero, y pechó el rey el daño al çapatero y mandó al cavallero que non fiziesse más enojo al çapatero.

Y recelando yo, don Joán, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes, y porque yo he visto que en el trasladar acaece muchas vezes, lo uno, por desentendimiento del escribano, o porque las letras semejan unas a otras, que en trasladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entención y toda la sentencia, y será traído el que la fizo, non aviendo ý culpa, y por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están escriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos, y son doze.

El primero tracta de la razón por que fueron dadas al infante don Manuel, mío padre, estas armas, que son alas y leones; y porque yo y mío fijo, legítimo heredero, y los herederos del mi linage podemos fazer cavalleros no lo seyendo nós; y de la fabla que fizo conmigo el rey don Sancho en Madrit ante de su muerte.

Y el otro, De castigos e de consejos que dó a mi fijo don Fernando, y son todas cosas que yo prové.

Y el otro libro es De los estados.

Y el otro es el Libro del cavallero y del escudero.

Y el otro, el Libro de la cavallería.

Y el otro, De la crónica abreviada.

Y el otro, la Crónica complida.

Y el otro, el Libro de los egeños.

Y el otro, el Libro de la caza.

Y el otro, el Libro de las cantigas que yo fiz.

Y el otro, De las reglas cómmo se debe trobar.

Y ruego a todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan a mí la culpa fasta que vean este volumen que yo mesmo concerté. Y desde lo vieren, lo que fallaren que es ý menguado non pongan la culpa a la mi entención, ca Dios sabe buena la ove, mas pónganla a la mengua del mi entendimiento, que erró ende en dos cosas: la una, en el yerro que ý fallaren; y la otra, porque fue atrevido a me entremeter en hablar en tales materias entendiendo la mengua del mío entendimiento y sabiendo tan poco de las escripturas commo aquel que, yo juro a Dios verdat, que non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona.

REFLEXIONES SOBRE LA TRANSMISIÓN E INFORMACIÓN DE TEXTOS MEDIEVALES

1. ¿Entiendes bien el texto? Intenta explicar tus dificultades. Para ello, como guía, responde a las siguientes cuestiones:
 - a) Fíjate por ejemplo, en palabras o expresiones como las siguientes: «se pagan d'ella mucho las gentes», «porné», «y avía muy buen son», «avía ende», «que todo onme que la oyesse, si ante non la oyíé, ternía que era muy mala», «tomó muy passo unas tiseras y tajó», «paró mientes», «y líbrelo commo fallare por derecho», «Ambos se acordaron», «El rey fue d'esto sañudo», «aqueel çapatero gela avía confondida, y que gela mandasse dezir», «pechó», «porná», «en guisa que», «y será traído», «y», «yo mesmo concerté», «mengua», «que non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona». ¿Qué expresiones no entiendes? ¿Por qué?
 - b) ¿Cómo se pronunciaría la frase «dixo el çapatero cómo le tajara todos sus çapatos y le fiziera grant daño»? ¿Qué sonido se representa con la letra ç? ¿Por qué escribe el copista «quisiesse» con s y con doble s?
 - c) ¿Qué solución propones para entender mejor el texto?
2. Intenta explicar las diversas formas en las que se trasmite la literatura de la Edad Media, teniendo en cuenta qué hacen el zapatero, el caballero y don Juan Manuel. ¿Es igual a la forma de transmisión de hoy en día? Razona tu respuesta.
3. ¿Por qué dirías que este texto es medieval? ¿Encuentras algo específicamente medieval en él? ¿Sirve para demostrar que el texto es medieval? ¿Qué entiendes tú por medieval?
4. ¿Dónde buscarías información sobre el texto en los siguientes supuestos?
 - a) Búsqueda de información básica sobre el texto que amplíe lo que dice el manual.
 - b) Búsqueda bibliográfica para poder realizar un trabajo fin de curso sobre el concepto de autoría de don Juan Manuel o sobre las formas de transmisión de un texto medieval.
 - c) Búsqueda de información sobre en qué manuscritos se conserva la *Crónica complida*.

Práctica 2ª. Claves de la sociedad y cultura medievales

TEXTOS: FRAGMENTOS DE LAS PARTIDAS, DE LA ESTORIA DE ESPAÑA Y DE LA GENERAL ESTORIA

Texto A: Del rey y su poder

Partida Segunda²

ESTE ES EL SEGUNDO LIBRO DESTAS SIETE PARTIDAS, QUE FABLA DE LOS EMPERADORES, ET³ DE LOS REYES ET DE LOS OTROS GRANDES SEÑORES EN CUYO PODER ES LA JUSTICIA TEMPORAL; QUÁLES DEBEN SER, ET CÓMO HAN DE ENDEREZAR A SÍ, ET A SUS VIDAS ET A SUS REGNOS, ET SERVIRSE DELLOS; ET LOS PUEBLOS CÓMO DEBEN TEMER A DIOS ET A ELLOS.

[...]

Título I. Que fabla de los emperadores, et de los reyes et de los otros grandes señores.

Ley V. Qué cosa es rey, et cómo es puesto en lugar de Dios.

Vicarios de Dios son los reyes cada uno en su regno puestos sobre las gentes para mantenerlas en justicia et en verdad quanto en lo temporal, bien así como el emperador en su imperio. Et esto se muestra complidamente⁴ en dos maneras: la primera dellas es espiritual segunt lo mostraron los profetas et los santos, a quien dio nuestro Señor gracia de saber las cosas ciertamente et de facerlas entender; la otra es segunt natura, así como mostraron los homes⁵ sabios que fueron como conoscedores de las cosas naturalmente. Et los santos dixeron que el rey es señor puesto en la tierra en lugar de Dios para complir la justicia et dar a cada uno su derecho, et por ende⁶ lo llamaron corazón et alma del pueblo; ca⁷ así como el alma yace en el corazón del home, et por ella vive el cuerpo et se mantiene, así en el rey yace la justicia, que es vida et mantenimiento del pueblo de su señorío. Et bien otrosí⁸ como el corazón es uno, et por él reciben todos los otros miembros unidat para seer un cuerpo, bien así todos los del regno, maguer⁹ sean muchos, porque el rey es et debe seer uno, por eso deben

² Los textos de las *Partidas* están tomados de la edición decimonónica realizada por la Real Academia de la Historia: *Las siete Partidas del rey don Alfonso el sabio*, Madrid, Imprenta Real, 1807, 3 vols. El texto se presenta con ciertas correcciones gráficas y con anotación propia.

³ *Et*: y.

⁴ *Complidamente*: abundantemente, perfectamente.

⁵ *Homes*: hombres.

⁶ *Et por ende*: y por ello.

⁷ *Ca*: porque.

⁸ *Et bien otrosí*: Y también.

⁹ *Maguer*: aunque.

otrosí¹⁰ todos seer unos con él para servirle et ayudarle en las cosas que él ha de facer. Et natural mente dixieron los sabios que el rey es cabeza del regno; ca así como de la cabeza nacen los sentidos por que se mandan todos los miembros del cuerpo, bien así por el mandamiento que nace del rey, que es señor et cabeza de todos los del regno, se deben mandar, et guiar et haber un acuerdo con él para obedescerle, et amparar, et guardar et endereszar el regno onde¹¹ él es alma et cabeza, et ellos los miembros.

[...]

Título V. Quál debe el rey seer en sus obras.

Ley XVI. Cómo el rey debe seer acucioso¹² en aprender leer, et de los saberes lo que pudiere.

Acucioso debe el rey seer en aprender los saberes, ca por ellos entenderá las cosas de raíz; et sabrá mejor obrar en ellas, et otrosí por saber leer sabrá mejor guardar sus poridades et seer señor dellas, lo que de otra guisa non podrié¹³ tan bien facer, ca por la mengua¹⁴ de non saber estas cosas haberié¹⁵ por fuerza de meter otro consigo que lo sopiese, et poderle hie avenir¹⁶ lo que dixo el rey Salomón, que el que mete su poridat¹⁷ en poder de otro fácese su siervo, et quien la sabe guardar es señor de su corazón; lo que conviene mucho al rey. Et aun sin todo esto por la escriptura entenderá mejor la fe, et sabrá más complidamente rogar a Dios, et aun por el leer puede él mesmo saber los fechos granados¹⁸ que pasaron, de que aprenderá muchos buenos enxiemplos. Et non tan solamente tovieron por bien los sabios antiguos que los reyes sopiesen leer, más aun que aprendiesen de todos los saberes para poderse aprovechar dellos. Et en esta razón¹⁹ dixo el rey David aconsejando a los reyes que fuesen entendidos et sabidores, pues que ellos han de juzgar la tierra. Et eso mesmo dixo el rey Salomón su fijo, que los reyes aprendiesen los saberes et non los olvidasen, ca por ellos habían a juzgar et a mantener las gentes. Et Boecio, que fue muy sabio caballero, dixo que non conviene tanto a otro home como a rey de saber los buenos saberes, porque la su sabiduría es muy provechosa a su gente, como que por ella han a seer mantenidos con derecho; ca sin dubda ninguna tan grant cosa como esta non la podrié ningunt home complir, a menos de²⁰ buen entendimiento et de grant sabiduría. Onde²¹ el rey que despreciase de aprender los saberes, despreciaría a Dios de quien vienen todos, segunt dixo el rey Salomón, que todos los saberes vienen de Dios, et con él son siempre, et aun despreciaría a sí mesmo, ca pues que por el saber quiso Dios que se estremase²² el entendimiento de los homes de las otras animalias, quanto el home menos hobiese dellos, tanto menor departimiento habrié²³ entre él et las bestias. Et el rey que esto feciese, avenirle hie²⁴ lo que dixo el rey David, el home quando es en honra et non la entiende²⁵, fácese semeiante de las bestias, et es atal como ellas.

¹⁰ *Otrosí*: también, igualmente.

¹¹ *Onde*: donde, en el que.

¹² *Acucioso*: diligente, solícito, presuroso.

¹³ *Podrié*: podría.

¹⁴ *Ca por la mengua*: Que por la falta.

¹⁵ *Haberié*: habría, tendría.

¹⁶ *Poderle hie avenir*: podría sucederle.

¹⁷ *Poridat*: secreto.

¹⁸ *Granados*: notables y señalados, principales, ilustres y escogidos.

¹⁹ *En esta razón*: en este tema, sobre este asunto.

²⁰ *A menos de*: salvo que tuviese o fuese.

²¹ *Onde*: Por lo que.

²² *Estremase*: se separase, se diferenciase.

²³ *Departimiento habrié*: separación habría.

²⁴ *Avenirle hie*: le sucedería, le acaecería.

²⁵ *Cuando es en honra y no la entiende*: cuando tiene una situación honrosa, ventajosa, y no se da cuenta de ello o no la aprovecha.

[...]

Ley XX. Cómo el rey debe seer mañoso en cazar.

Mañoso debe el rey seer et sabidor de otras cosas que se tornan en sabor²⁶ et en alegría para poder mejor sufrir²⁷ los grandes trabajos et pesares quando los hobiere, segunt deximos en la ley ante desta. Et para esto una de las cosas que fallaron los antiguos que más tiene pro²⁸ es la caza, de qual manera quier que sea²⁹; ca ella ayuda mucho a menguar los pensamientos et la saña³⁰, lo que es más menester a rey que a otro home; et sin todo aquesto da salud, ca el trabajo que en ella toma, si es con mesura, face comer et dormir bien, que es la mayor parte de la vida del home; et el placer que en ella recibe es otrosí grant alegría como apoderarse de las aves et de las bestias bravas, et facerles que le obedezcan et le sirvan, aduciendol³¹ las otras a su mano. Et por ende los antiguos tovieron que conviene mucho esto a los reyes más que a los otros homes.

[...]

Título IX. *Quál debe el rey ser a sus oficiales, et a los de su casa et de su corte, et ellos a él.*

Ley VI. Quáles deben ser los ricoshomes, et qué deben facer.

Cabeza del regno llamaron los sabios al rey por las razones que de suso son dichas, et a los homes nobles del regno pusieron como por miembros; ca bien así como los miembros facen al home fermoso et apuesto, et se ayuda dellos; otrosí los homes honrados facen el regno noble et apuesto, et ayudan al rey a defenderlo et acrescentarlo. Et nobles son llamados en dos maneras, o por linage o por bondat. Et como quier que³² linage es noble cosa, la bondat pasa et vence; mas quien las ha amas a dos³³, este puede ser dicho en verdat ricohome, pues que es rico por linage, et home complido³⁴ por bondat. Et porque ellos han a aconsejar al rey en los grandes fechos, et son puestos para fermosear su corte et su regno, onde³⁵ son llamados miembros; por ende consejó Aristóteles a Alexandre, que así como los miembros para ser tales como deben han de haber en sí quatro cosas: la primera que sean complidos, la segunda sanos, la tercera apuestos, la quarta fuertes; que así debe el rey puñar³⁶ que sus ricoshomes fuesen atales³⁷ que hobiesen en sí estas quatro cosas. Primeramente que fuesen complidos en lealtad et en verdat, ca estonce le amarién derechamente, et querrién su pro et desvarién su daño³⁸. Et segunt los miembros deben seer bien sanos, otrosí conviene mucho que los ricos-homes lo sean de seso³⁹ et de entendimiento, pues que ellos han de aconsejar al rey en los grandes fechos; ca si de buen seso non fuesen, non lo sabrién facer, nin guardarién bien sus poridades⁴⁰, et si non fuesen entendudos⁴¹, non conoscerién el bien que les hobiese fecho, nin

²⁶ *Sabor*: voluntad, gusto, deseo.

²⁷ *Sofrir*: soportar.

²⁸ *Pro*: provecho.

²⁹ *De cual manera quier sea*: de cualquier manera que sea.

³⁰ *Menguar los pensamientos y la saña*: quitar las preocupaciones y los enfados.

³¹ *Aduciendol*: trayéndolas.

³² *Como quier que*: como quiera que, esto es, como resulta que.

³³ *Amas a dos*: Ambas, las dos.

³⁴ *Complido*: perfecto.

³⁵ *Onde*: por lo que.

³⁶ *Puñar*: procurar con ahínco, con intensidad.

³⁷ *Fuesen atales*: Fuesen tales, fuesen de tal manera.

³⁸ *Querrién su pro et desvarién su daño*: querrián su beneficio y evitarían su perjuicio.

³⁹ *Seso*: pensamiento, consejo, inteligencia.

⁴⁰ *Nin guardarién bien sus poridades*: ni guardarían sus secretos, esto es, no serían discretos y divulgarían imprudentemente los acuerdos y decisiones reales.

⁴¹ *Entendudos*: entendidos, conocedores, inteligentes.

gelo⁴² serviríen como debiesen, nin sabrién otrosí guardar su buenandanza⁴³. Otrosí dixo que como los miembros deben seer apuestos, que otrosí ha meester⁴⁴ que lo sean los ricoshomes; et demás bien costumbrados et de buenas mañas⁴⁵, pues que por ellos ha de ser fermosada⁴⁶ et ennoblecida la corte del rey et del regno; ca seyendo atales, sabrán al rey mejor servir, et todos los otros tomarán ende buen enxemplo⁴⁷, et ellos mantenerse han⁴⁸ honradamente et bien. Et así como los miembros han de seer fuertes, otrosí deben los ricoshomes seer esforzados et recios para amparar su señor et su tierra, et para acrescentar el regno a honra dél et dellos. Et quando tales non fuesen, vernié ende⁴⁹ mucho mal; primeramente a ellos, non haciendo las cosas que debiesen, et haciendo otras que les estudiesen⁵⁰ mal, por que hobiesen a caer en pena segunt los fechos que ficiesen. Et otrosí vernié ende al rey grant daño, que sin los pesares quel farién⁵¹, que por derecho gelo habrié a caloñar⁵², perderí en ellos su bien fecho et su esperanza⁵³.

Texto B: De vasallos y feudos

Partida IV

Título XXV. De los vasallos.

Vasallage es otrosí un grant debdo⁵⁴ et muy fuerte que han aquellos que son vasallos con sus señores, et otrosí⁵⁵ los señores con ellos. Onde pues que⁵⁶ en el título ante deste fablamos del debdo que han los homes⁵⁷ unos con otros por naturaleza, queremos aquí decir del que es por razón de señorío et de vasallage. Et mostrar qué cosa es señor. Et qué cosa es vasallo; et cuántas maneras son de señorío et de vasallaje. Et cómo se puede facer cada una dellas. Et qué debdo han entre sí después que fuese fecho. Et otrosí por qué razones se puede partir, et en cuál tiempo; et en qué manera. Et qué cosas debe guardar el señor al vasallo et el vasallo al señor aun después que fueren departidos⁵⁸.

Ley I. Qué cosa es señor; et qué cosa es vasallo.

Señor es llamado propiamente aquel que ha mandamiento et poderío sobre todos aquellos que viven en su tierra; et a este atal⁵⁹ deben todos llamar señor, también sus naturales

⁴² *Gelo*: se lo.

⁴³ *Guardar su buenandanza*: conservar su fortuna, su situación privilegiada.

⁴⁴ *Meester*: menester, mester.

⁴⁵ *Et demás bien costumbrados et de buenas mañas*: y además bien educados y de buenas costumbres o maneras de comportase.

⁴⁶ *Fermosada*: hermoçada.

⁴⁷ *Tomarán ende buen enxemplo*: tomarán buen ejemplo de ello.

⁴⁸ *Mantenerse han*: se mantendrán.

⁴⁹ *Vernié ende*: vendría de ello.

⁵⁰ *Estudiesen*: estuviesen.

⁵¹ *Que sin los pesares quel farién*: que sin tener en cuenta los pesares que le harían, esto es, que además de los pesares que le producirían al rey.

⁵² *Que por derecho gelo habrié a caloñar*: por los que según el derecho tendría que vengarse [de aquellos ricosombres que los hiciesen].

⁵³ *Perderí en ellos su bien fecho y su esperanza*: perdería con ellos [los pesares del fallo de los ricosombres] el beneficio adquirido y la esperanza de nuevos logros.

⁵⁴ *Debdo*: deuda, vínculo de obligación.

⁵⁵ *Otrosí*: también.

⁵⁶ *Onde pues que*: pues ya que, o debido a que.

⁵⁷ *Homes*: hombres.

⁵⁸ *Departidos*: separados, tras romperse el vínculo de vasallaje.

⁵⁹ *Atal*: tal.

como los otros que vienen a él o a su tierra. Otrosí es dicho señor todo home que ha poderío de armar et de criar⁶⁰ por nobleza de su linage; et a este atal nol⁶¹ deben llamar señor sinon aquellos que son sus vasallos et resciben bienfecho⁶² dél. Et vasallos son aquellos que resciben honra et bienfecho de los señores, así como caballería, o tierra o dineros por servicio señalado que les hayan de facer.

Ley II. Quántas maneras son de señorío et de vasallage.

De señorío et de vasallage son cinco maneras: la primera et la mayor es aquella que ha el rey sobre todos los de su señorío, a que llaman en latín *merum imperium*, que quiere tanto decir en romance como puro et esmerado mandamiento de judgar et mandar los de su tierra. La segunda es la que han los señores sobre sus vasallos por razón de bienfecho o de honra que dellos resciben, así como desuso⁶³ dixiemos. La tercera es la que los señores han sobre sus solariegos⁶⁴, o por razón de behetría⁶⁵ o de devisa⁶⁶ segunt fuero de Castiella. La cuarta es la que han los padres sobre sus fijos, et desta fablamos complidamente desuso en las leyes del título que fabla en esta razón. La quinta es la que han los señores sobre sus siervos⁶⁷, segunt que dicho es desuso en las leyes que fablan dellos.

[..]

Ley IV. Cómo se puede facer vasallo un home de otro.

Vasallo se puede facer un home de otro segunt la antigua costumbre de España en esta manera, otorgándose por vasallo de aquel que lo rescibe, et besándol la mano por reconocimiento de señorío. Et aun hay otra manera que se face por homenaje, que es más grave, porque por ella non se torna home tan solamiente vasallo del otro, mas finca⁶⁸ obligado de complir lo quel promete como por postura⁶⁹. Et homenaje tanto quiere decir como tornarse home de otri⁷⁰, et facerse como suyo para darle seguranza⁷¹ sobre la cosa que promete de dar o de facer que la cumpla. Et este homenaje non tan solamiente ha logar en pleito de vasallage, mas en todos los otros pleitos et posturas que los homes ponen entre sí con entención de complirlas.

[..]

Ley VI. Qué debdo⁷² ha entre los señores et los vasallos.

Debdos muy grandes son los que han los vasallos con sus señores; ca débenlos amar, et honrar, et guardar et adelantar su pro⁷³, et desviarles su daño en todas las maneras que podieren, et débenlos servir bien et lealmente por el bienfecho que dellos resciben. Otrosí⁷⁴

⁶⁰ *De armar et de criar*: se refiere a la capacidad de armar caballeros y de educar a los jóvenes para serlo (criar).

⁶¹ *Nol*: no le.

⁶² *Bienfecho*: beneficio.

⁶³ *Desuso*: más arriba.

⁶⁴ *Solariegos*: vasallos que viven libremente en el solar del señor, sobre cuya propiedad no tienen ningún derecho.

⁶⁵ *Behetría*: en este régimen los vasallos podía elegir libremente al señor a quien quisiesen servir, pues ellos eran dueños de su tierra, no el señor.

⁶⁶ *Devisa*: en este régimen los vasallos provenían del reparto en herencia de un señorío.

⁶⁷ *Siervos*: servidores sin libertad, ya que la han perdido por cautividad, por nacer hijos de siervos o por deudas.

⁶⁸ *Finca*: queda.

⁶⁹ *Como por postura*: como por contrato.

⁷⁰ *Home de otri*: hombre de otro.

⁷¹ *Seguranza*: seguridad.

⁷² Recuérdese que *debdo* (deudo, deber) es el vínculo de obligación que establece el vasallaje.

⁷³ *Adelantar su pro*: poner por delante el provecho del señor ante cualquier otro interés.

⁷⁴ *Otrosí*: igualmente o de la misma manera.

decimos que el señor debe amar, et honrar et guardar sus vasallos, et facerles bien et merced, et desviarlos⁷⁵ de daño et de deshonor. Et quando estos debdos son bien guardados, face cada uno lo que debe, et cresce et dura el amor verdadero entre ellos. Et otrosí debdos hi ha⁷⁶ de muchas maneras entre los vasallos et los señores, que son tenudos de guardar⁷⁷ los unos a los otros en tiempo de guerra et de paz, de que deximos en la segunda Partida deste libro en las leyes que fablan en esta razón.

[...]

Título XXVI. De los feudos.

Ley I. Qué cosa es feudo, et ónde⁷⁸ tomó este nombre, et cuántas maneras son dél.

Feudo es bienfecho que da el señor a algunt home porque se torna su vasallo, et le face homenaje⁷⁹ de serle leal. Et tomó este nombre de fe⁸⁰ que debe siempre guardar el vasallo al señor. Et son dos maneras de feudo. La una es quando es otorgado sobre villa, o castiello o otra cosa que sea raíz⁸¹. Et este feudo atal non puede seer tomado al vasallo, fueras ende si fallesciere al señor las posturas que con él puso⁸², o sil feciese algunt yerro tal por que lo debiese perder⁸³, así como se muestra adelante. Et la otra manera es a que dicen feudo de cámara. Et este se face quando el rey pone⁸⁴ maravedís a algunt su vasallo cada año de su cámara. Et este feudo atal puede el rey toller⁸⁵ cada que quisiere.

[...]

Ley III. Quién puede establecer feudo et a quién.

Dar pueden o establecer feudos los emperadores, et los reyes et los otros grandes señores. Et pueden dar en feudo aquellas cosas que son suyas quitamente⁸⁶. Otrosí pueden dar en feudo los arzobispos, et los obispos et los otros perlados de santa elesia aquellas cosas que los sus antecesores costumbraron a dar; mas las otras cosas que non fuesen usadas a dar en feudo non las pueden dar de nuevo. Et puede seer dado et otorgado el feudo a todo home que non sea vasallo dotro señor; ca así es escripto en la ley, que ningunt home non puede seer vasallo de dos señores.

[...]

Ley V. Qué servicios deben facer por los feudos los vasallos a sus señores, et otrosí cómo los señores deben guardar a sus vasallos.

Señalado⁸⁷ servicio prometen de facer los vasallos a sus señores quando resciben los feudos dellos, et entonce lo deben cumplir en aquella manera que lo prometieron. Et si por aventura⁸⁸ non fuese nombrado cierto servicio quel vasallo debiese facer al señor, pero todavía se entiende

⁷⁵ *Desviarlos*: protegerlos, esto es, apartarlos del daño o deshonor que les amenace.

⁷⁶ *Debdos hi ha*: Hay deberes.

⁷⁷ *Tenudos de guardar*: que tienen que ser guardados, que están obligados a guardar.

⁷⁸ *Ónde*: de dónde.

⁷⁹ *Homenaje*: juramento solemne de fidelidad al señor con el que se establece el vasallaje.

⁸⁰ *Fe*: fidelidad.

⁸¹ *Raíz*: se refiere a un bien inmueble como son las tierras o los edificios.

⁸² *Fueras ende si fallesciere al señor las posturas que con él puso*: salvo en el caso de que incumpliese el pacto que estableció con el señor.

⁸³ *O sil feciese algunt yerro tal por que lo debiese perder*: o si le causase algún perjuicio por el que mereciese perderlo.

⁸⁴ *Pone*: dispone que se le den, establece una renta.

⁸⁵ *Toller*: quitar.

⁸⁶ *Quitamente*: libremente.

⁸⁷ *Señalado*: determinado, establecido.

⁸⁸ *Por aventura*: por casualidad.

que el vasallo es tenuto⁸⁹ por razón de aquel feudo que tiene dél, de ayudarle en todas las guerras que hobiese a comenzar derechamente, et otrosí en todas las guerras que moviesen otros contra él a tuerto. Otrosí decimos que los señores deben ayudar a sus vasallos et ampararlos en su derecho quanto podieren, de manera que non resciban daño nin deshonra de los otros, et débenles guardar lealtad en todas cosas, bien así como los vasallos son tenudos de la guardar a sus señores.

Texto C: Del pueblo y sus estamentos

Partida II

Título X. Quál debe el rey seer comunalmente a todos los de su Señorío.

Ley I. Qué quiere decir pueblo.

Cuidan algunos homes⁹⁰ que pueblo es llamado la gente menuda, así como menestrales et labradores, mas esto non es así, ca antiguamente en Babilonia, et en Troya et en Roma, que fueron logares muy señalados, et ordenaron todas las cosas con razón, et posieron nombre a cada una segunt que convenía, pueblo llamaron el ayuntamiento⁹¹ de todos los homes comunalmente de los mayores, et de los menores et de los medianos; ca todos estos son meester⁹² et non se pueden excusar⁹³, porque se han a ayudar unos a otros para poder bien vevir et seer guardados et mantenidos.

[...]

Título XXI. De los caballeros et de las cosas que les conviene de facer.

Defensores son uno de los tres estados por que Dios quiso que se mantuviese el mundo. Ca bien así como los que ruegan a Dios por el pueblo son dichos oradores; et otrosí los que labran la tierra et facen en ella aquellas cosas por que los homes han de vevir et de mantenerse son dichos labradores; et otrosí los que han a defender a todos son dichos defensores. Por ende los homes que tal obra han de facer tovieron por bien los antiguos que fuesen mucho escogidos, et esto fue porque en defender yacen tres cosas, esfuerzo, et honra et poderío. [...]

Ley I. Por qué razón la caballería et los caballeros hobieron así nombre.

Caballería fue llamada antiguamente la compañía de los nobles homes que fueron puestos para defender las tierras. Et por eso le posieron nombre en latin *militia*, que quiere tanto decir como compañías de homes duros, et fuertes et escogidos para sofrir males, trabajando et lazrando⁹⁴ por pro de todos comunalmente. Et por ende hobo este nombre de cuento de mil; ca antiguamente de mil homes escogien uno par facerle caballero; mas en España llaman caballería non por razón que andan cavalgando en caballos, mas porque bien así como los que andan a caballo van más honradamente que en otra bestia, otrosí los que son escogidos para caballeros son más honrados que todos los otros defensores. Onde así como el nombre de la caballería fue tomado de compañía de homes escogidos para defender, otrosí fue tomado el nombre de caballero de caballería.

[...]

⁸⁹ *Es tenuto*: es obligado.

⁹⁰ *Homes*: hombres.

⁹¹ *Ayuntamiento*: junta, unión.

⁹² *Meester*: menester, esto es, necesarios.

⁹³ *Non se pueden excusar*: no puede prescindir de ninguno de ellos.

⁹⁴ *Lazdrando*: sufriendo, padeciendo.

Ley XX. Cómo ante los caballeros deben leer las hestorias de los grandes fechos de armas quando comieren.

Apuestamente⁹⁵ tovieron por bien los antiguos que feciesen los caballeros estas cosas que dichas habemos en la ley ante desta. Et por ende ordenaron que así como en tiempo de guerra aprendían fecho darmas por vista et por prueba, que otrosí en tiempo de paz lo aprisiesen⁹⁶ por oída et por entendimiento. Et por eso acostumbraban los caballeros quando comién⁹⁷ que les leyesen las hestorias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran, et los sesos⁹⁸ et los esfuerzos que hobieron para saber vencer et acabar lo que querián⁹⁹. Et allí do non habián¹⁰⁰ tales escripturas faciénselo retraer¹⁰¹ a los caballeros buenos et ancianos que se en ello acertaron¹⁰². Et sin todo esto aun facián¹⁰³ más, que los juglares non dixiesen antellos otros cantares sinon de gesta, o que fablasen de fecho darmas. Et eso mesmo facián que quando non podiesen dormir, cada uno en su posada se facié leer et retraer estas cosas sobredichas. Et esto era porque oyéndolas les crecían los corazones, et esforzábanse haciendo bien queriendo llegar a lo que los otros fecieran o pasara por ellos.

Partida I

Título VI. De los clérigos, et de las cosas que les pertenescen facer et de las que les son vedadas.

Nueve órdenes de ángeles ordenó nuestro señor Dios en la iglesia celestial, et puso a cada una dellas en su grado, et dio mayoría¹⁰⁴ a los unos sobre los otros, et púsoles nombres segunt sus oficios. Onde¹⁰⁵ a semejante desto ordenaron los santos padres en la eglefia terrenal nueve órdenes de clérigos, et dieron a los unos mayoría sobre los otros, et posiéronles nombres segunt aquello que han de facer. Et esto fue fecho por tres razones. La una porque así como los ángeles loan a Dios siempre en los cielos, que a semejante destes loasen estos a Dios en tierra. Et la otra porque feciesen sus fechos más ordenadamente et mejor. Et la otra porque habiendo hi mayores et menores, conociesen los menores mayoría a sus mayores, et les fuesen obedientes, et hobiesen su bien facer, et los mayores que amasen a sus menores serviéndose dellos et amparándolos en su derecho. Et a estos grados de órdenes llaman al primero corona¹⁰⁶, al segundo ostiario¹⁰⁷, al tercero leedor¹⁰⁸, al cuarto exorcista¹⁰⁹, al quinto

⁹⁵ *Apuestamente*: convenientemente.

⁹⁶ *Aprisiesen*: aprendiesen.

⁹⁷ *Comián*: comían.

⁹⁸ *Sesos*: saberes y decisiones.

⁹⁹ *Lo que querián*: lo que querían, lo que pretendían.

¹⁰⁰ *Do no habián*: donde no había.

¹⁰¹ *Faciénselo retraer*: se lo hacía contar de memoria (retraer).

¹⁰² *Que se en ello acertaron*: que estaban ciertos de ello, bien por hallarse presentes como testigos, o por conocer suficientemente los hechos y ser dignos de crédito.

¹⁰³ *Facián*: hacían.

¹⁰⁴ *Dio mayoría*: estableció una jerarquía entre ellos.

¹⁰⁵ *Onde*: de donde, por lo que.

¹⁰⁶ *Corona*: hace referencia al grado inicial que implicaba la tonsura (porción afeitada de la cabeza, ordinariamente de forma circular) que era propia de los ordenados, ya que formaba parte del rito preparatorio que precedía a la recepción de las antiguas órdenes menores.

¹⁰⁷ *Ostiario*: sus funciones eran abrir y cerrar la iglesia, llamar a los dignos a tomar la comunión y repeler a los indignos.

¹⁰⁸ *Leedor*: orden menor que se ocupaba de enseñar a los catecúmenos y neófitos los rudimentos de la religión católica, y de leer el lugar de la Escritura sobre el cual el obispo iba a predicar a los fieles.

¹⁰⁹ *Exorcista*: ordenado de menores que tenía potestad para exorcizar.

acólito¹¹⁰, al sexto subdiácono¹¹¹, al seteno diácono¹¹², al ochavo preste¹¹³ et al noveno obispo. Et aun los santos padres tovieron que era bien por otra razón que estos grados fuesen en santa elesia, porque los homes hobiesen por ellos ayuntamiento verdadero de amor et de paz que durase entre ellos. [...]

Ley I. Qué quier¹¹⁴ decir clérigo.

Clérigos tanto quiere decir como homes escogidos en suerte de Dios. Et esto se demuestra por dos razones: la una porque ellos han de decir las horas¹¹⁵ et facer todo el servicio de Dios segunt que es establecido en santa elesia; et la otra porque se deben tener por abondados¹¹⁶ et vevir de aquella suerte que dan los cristianos a Dios¹¹⁷, así como décimas, et premicias et ofrendas. Et por ende todos aquellos que son ordenados de corona o dende arriba¹¹⁸ son llamados clérigos comunalmiente, quier sean¹¹⁹ mayores o menores.

Ley II. Quántas maneras son de clérigos.

[...] Et ellos fecieron departimiento¹²⁰ entre los clérigos, ca a los unos posieron en las elesias catedrales por mayores personas por honra de los lugares que tienen, así como deanes, o prebostes, o priores, o arcedianos, et aquellos que llaman en algunas elesias chantres et en otras capiscoles, et otros que dicen tesoreros o sacristanes, et aun hi ha¹²¹ otros a que llaman maestrescuela. Et otros posieron en las elesias colegiales que non son obispados, en que ha otrosí personas et canonigos en cada una dellas segunt la costumbre que comenzaron a usar quando las fecieron primeramente. Et aun sin todos estos, otros clérigos hi ha que llaman parroquiales¹²², que han de haber un mayoral en cada una dellas que haya cura¹²³ de las almas de aquellos que son sus parroquianos¹²⁴. Et estos han un mayoral a que llaman arcipreste, que ha de haber muchas parroquias¹²⁵. Pero todos estos sobredichos, como quier que¹²⁶ sean en tantas maneras, o son prestes, o diáconos, o subdiáconos, o son de todos los cuatro grados, o de alguno dellos, o han corona solamiente; ca otro ninguno non puede ser beneficiado en santa elesia sinon el que hobiere alguna destas órdenes.

¹¹⁰ *Acólito*: era la superior de las cuatro órdenes menores, y cuyo oficio es servir inmediato al altar.

¹¹¹ *Subdiácono*: clérigo ordenado de epístola, cuyo principal ministerio era cantar la epístola en la misa.

¹¹² *Diácono*: ministro eclesiástico y de grado segundo en dignidad, inmediato al sacerdocio. Tiene capacidad de proclamar la palabra de Dios y de celebrar bautizos, bodas y sepelios.

¹¹³ *Preste*: presbítero, sacerdote.

¹¹⁴ *Quier*: quiere.

¹¹⁵ *Decir las horas*: se refiere a rezar las horas canónicas. Las horas canónicas son una división del tiempo empleada durante la Edad Media en la mayoría de las regiones cristianas de Europa, y que seguía el ritmo de los rezos de los religiosos de los monasterios. Cada una de las horas indica una parte del Oficio divino (hoy denominado liturgia de las horas), es decir el conjunto de oraciones pertinente a esa parte del día.

¹¹⁶ *Abondados*: abastecidos.

¹¹⁷ *Vevir de aquella suerte que dan los cristianos a Dios*: vivir de aquello que los cristianos dan a Dios. Estos donativos, voluntarios (ofrendas) y regulados por el derecho (décimas y primicias) constituían las rentas eclesiásticas de las que vivía los eclesiásticos. Beneficio eclesiástico era el cargo dentro del clero secular que otorgaba rentas a su titular o beneficiario, más propiamente llamado beneficiado.

¹¹⁸ *Dende arriba*: desde allí a grados superiores.

¹¹⁹ *Quier sean*: aunque sean.

¹²⁰ *Departimiento*: clasificación.

¹²¹ *Hi ha*: hay.

¹²² *Parroquiales*: parroquiales.

¹²³ *Cura*: Atención, cuidado.

¹²⁴ *Parroquianos*: parroquianos.

¹²⁵ *Parroquias*: parroquias.

¹²⁶ *Como quier que*: aunque.

[...]

Ley XII. Quáles homes non pueden rescebir orden de clerecía.

Clerecía es llamada todas estas maneras de órdenes de clérigos que dichas habemos; mas porque hi ha¹²⁷ algunos homes que las non pueden recibir, tovo por bien santa elesia de los mostrar. Et son estos, así como¹²⁸ los que non son fijos legítimos. Et legítimo quier tanto decir como fijo que es nacido segunt ley. Et esto¹²⁹ puede ser en tres maneras: la primera si es nacido de casamiento de bendiciones; la segunda si alguno hobiere fijo de muger con quien non fuese casado et después deso se casase con ella segunt manda santa elesia; la tercera es quando lo legitima el Papa o otro por su mandado. Empero aun hi ha¹³⁰ otra razón por que podrié recibir estas órdenes sobredichas el que non fuese legítimo; et esto serié si entrase en orden de religión¹³¹ primeramente. Mas como quier que¹³² estos legitimados o que entran en religión pueden haber orden de clerecía, con todo eso non pueden haber personage nin dignidat¹³³, a menos de otorgamiento del Papa. Nin otrosí non puede haber orden el que fuese embargado¹³⁴ por razón de casamiento [...] Nin otrosí el que hobiese fecho homicidio de su voluntad non se puede ordenar nin usar de las ordenes que ante habié así como adelante se demuestra.

Texto D: De judíos y moros

Partida VII

Título XXIV. De los judíos.

Ley I. Qué quiere decir judío, et ónde tomó este nombre, et por qué razones la elesia et los grandes señores cristianos los dexaron vivir entre sí¹³⁵.

Judío es dicho aquel que cree et tiene la ley de Moisés segunt que suena la letra della, et que se circuncida et face las otras cosas que manda esa su ley. Et tomó este nombre del tribu de Judá, que fue más noble et más esforzado que todos los demás tribus; et demás había otra mejoría, que de aquel tribu habién a esleer¹³⁶ rey de los judíos; et otrosí en las batallas los de aquel tribu hobieron siempre las primeras feridas. Et la razón por que la elesia, et los emperadores, et los reyes et los otros príncipes sufrieron¹³⁷ a los judíos vivir entre los cristianos es esta: porque ellos viviesen como en cativerio para siempre et fuese remembranza¹³⁸ a los homes¹³⁹ que ellos vienen del linage de aquellos que crucificaron a nuestro señor Jesucristo.

¹²⁷ *Hi ha*: hay.

¹²⁸ *Así como*: con esta indicación comienza la explicación de las razones por las que non se puede ser ordenado, siendo esta la primera de ellas.

¹²⁹ *Et esto*: referencia a cuáles son los hijos legítimos.

¹³⁰ *Empero aun hi ha*: Sin embargo, todavía hay.

¹³¹ *Si entrase en orden de religión*: si se hiciese religioso, esto es, si profesase en una orden de frailes como los dominicos o los franciscanos o si se hiciese monje como los benedictinos.

¹³² *Mas como quier que*: Pero aunque.

¹³³ *Personage nin dignidat*: se refiere a los oficios y cargos eclesiásticos que suponen un ascenso social en la jerarquía de la clerecía, tal y como se indica en la ley II.

¹³⁴ *Fuese embargado*: fuese estorbado o impedido.

¹³⁵ *Entre sí*: con ellos, en su sociedad.

¹³⁶ *Esleer*: elegir.

¹³⁷ *Sufrieron a*: permitieron que o soportaron que.

¹³⁸ *Remembranza*: recuerdo o memoria.

¹³⁹ *Homes*: hombres.

Ley II. En qué manera deben facer su vida los judíos mientras vivieren entre los cristianos, et cuáles cosas non deben usar¹⁴⁰ nin facer segunt nuestra ley, et qué pena merescen los que contra esto ficieren.

Mansamente et sin bollicio malo deben vevir et facer vida los judíos entre los cristianos, guardando su ley et non diciendo mal de la fe de nuestro señor Jesucristo que guardan los cristianos. Otrosí se deben mucho guardar de non predicar nin convertir a ningunt cristiano que se torne judío, alabando su ley et denostando la nuestra; et qualquier que contra esto ficiere debe morir por ende et perder lo que ha. Et porque oyemos decir que en algunos lugares los judíos ficieron et facen el día del viernes santo remembranza de la pasión de nuestro señor Jesucristo en manera de escarnio, furtando los niños et poniéndolos en la cruz, o faciendo imágenes de cera et crucificándolas quando los niños non pueden haber, mandamos que si fama fuere daquí adelante que en algunt lugar de nuestro señorío tal cosa sea fecha, si se pudiere averiguar que todos aquellos que se acertaren¹⁴¹ en aquel fecho que sean presos, et recabdados et aduchos¹⁴² antel rey; et después que él sopiere la verdad, débelos mandar matar, muy aviltadamente¹⁴³ cuantos quier que sean¹⁴⁴. Otrosí defendemos¹⁴⁵ que el día del viernes santo ningunt judío non sea osado de salir de su barrio, mas que esten hi encerrados fasta el sábado en la mañana, et si contra esto ficieren, decimos que del daño o de la deshonra que de los cristianos recibieren estonce non deben haber emienda¹⁴⁶ ninguna.

Ley III. Que ningunt judío non puede haber ningunt oficio nin dignidat para poder apremiar¹⁴⁷ a los cristianos.

[...] Et los emperadores que fueron antiguamente señores de algunas partes del mundo, tovieron por bien et por derecho que por la traición que ficieron en matar a su señor [Jesucristo] que perdiesen por ende todas las honras et los privilejos que habién, de manera que ningunt judío nunca toviese jamás lugar honrado nin oficio público con que pudiese apremiar a ningunt cristiano en ninguna manera.

[...]

Ley VI. Cómo non deben seer apremiados los judíos que se tornan cristianos, et qué mejoría ha el judío que se torna cristiano, et qué pena merecen los otros judíos que les facen mal o deshonra por ello.

[...] Otrosí mandamos que después que algunos judíos se tornaren cristianos, que todos los del nuestro señorío los honren, et ninguno non sea osado de retraer¹⁴⁸ a ellos nin a su linage de cómo fueron judíos en manera de denuesto. Et que hayan sus bienes et sus cosas, partiendo con sus hermanos et heredando a sus padres et a los otros sus parientes, bien así como¹⁴⁹ si fuesen judíos. Et que puedan haber todos los oficios et las honras que han los otros cristianos.

[...]

Ley IX. Qué pena meresce el judío que yace con cristiana.

Atrevencia¹⁵⁰ et osadía muy grande facen los judíos que yacen con las cristianas, et por ende mandamos que todos los judíos contra quien fuere probado daquí adelante que tal cosa hayan

¹⁴⁰ Usar: acostumbrar.

¹⁴¹ Se acertaren: participasen.

¹⁴² Recabdados e aduchos: prendidos y llevados.

¹⁴³ Aviltadamente: envilecidamente, con infamia.

¹⁴⁴ Cuantos quier que sean: sean cuantos sean, literalmente: cuantos cualesquiera que sean.

¹⁴⁵ Defendemos: prohibimos.

¹⁴⁶ Emienda: satisfacción o pago por el daño hecho.

¹⁴⁷ Apremiar: obligar u oprimir.

¹⁴⁸ Retraer: reprochar, echar en cara.

¹⁴⁹ Bien así como: como si.

¹⁵⁰ Atrevencia: atrevimiento.

fecho, que mueran por ello; ca si los cristianos que facen adulterio con las mugeres casadas merescen por ende muerte, mucho más la merescen los judíos que yacen con las cristianas, que son espiritualmente esposas de nuestro señor Jesucristo por razón de la fe et del bapismo que recibieron en nombre dél. Et la cristiana que tal yerro ficiere como este, tenemos por bien que non finque sin pena; et por ende mandamos que si fuere virgen, casada, vibda o muger baldonada que se dé a todos¹⁵¹, que haya aquella pena que diximos en la postrimera ley del título de los moros, que debe haber la cristiana que yoguiere con moro¹⁵².

[...]

Ley XI. Cómo los judíos deben andar señalados porque sean conocidos.

Muchos yerros et cosas desaguasadas acaescen entre los cristianos et los judíos et las cristianas et las judías, porque viven et moran de so uno¹⁵³ en las villas, et andan vestidos los unos así como los otros. Et por desviar los yerros et los males que podrién acaescer¹⁵⁴ por esta razón, tenemos por bien et mandamos que todos cuantos judíos et judías vivieren en nuestro señorío, que trayan¹⁵⁵ alguna señal cierta sobre las cabezas, que sea atal por que conoscan las gentes manifiestamente cuál es judío o judía. Et si algunt judío non levase¹⁵⁶ aquella señal, mandamos que peche¹⁵⁷ por cada vegada que fuese fallado sin ella diez maravedís de oro, et, si non hobiere de qué los pechar, reciba diez azotes públicamente por ello.

[...]

Título XXV. De los moros.

Moros son una manera de gentes que creen que Mahomat fue profeta et mandadero de Dios. Et porque las obras et los fechos que él fizo non muestran dél¹⁵⁸ tan grant santidat por que a tan santo estado pudiese llegar, por ende la su ley es como denuesto¹⁵⁹ de Dios. Onde pues que¹⁶⁰ en el título ante deste fablamos de los judíos et de la su ciega porfía que han contra la verdadera creencia, queremos aquí decir de los moros, et de la su nescedat que creen et por que se cuidan¹⁶¹ salvar. Et mostraremos por qué han así nombre, et cuántas maneras son dellos, et cómo deben vevir entre los cristianos, et qué cosas son aquellas que les son vedadas de facer mientre que hi visquieren¹⁶², et cómo los cristianos por buenas palabras et non por premia¹⁶³ los deben convertir a la fe, et qué pena meresce quien los embargare¹⁶⁴ que se non tornen cristianos, o los deshonnare de dicho o de fecho después que lo fueren, et otrosí qué pena meresce el cristiano que se tornare moro¹⁶⁵.

¹⁵¹ *Vibda o muger baldonada que se dé a todos*: viuda o prostituta (mujer mancillada que se entrega a todos). Evidentemente hace referencia a dos tipos diferentes de mujeres.

¹⁵² La cristiana virgen perderá la mitad de sus bienes la primera vez y morirá si hay una segunda. La prostituta será azotada la primera vez y morirá la segunda. La casada se pondrá a disposición de su marido que podrá castigarla como considere oportuno, incluso con la muerte. En correspondencia, al moro se le castiga con la muerte por apedreamiento, salvo si ha yacido por primera vez con prostituta cristiana en cuyo caso solo será azotado (ley X del título XXVI).

¹⁵³ *De so uno*: juntos.

¹⁵⁴ *Podrién acaescer*: podrían suceder.

¹⁵⁵ *Trayan*: traigan.

¹⁵⁶ *Levase*: llevase.

¹⁵⁷ *Peche*: pague.

¹⁵⁸ *Dél*: de él.

¹⁵⁹ *Denuesto*: reparo, ofensa.

¹⁶⁰ *Onde pues que*: ya que, o debido a que.

¹⁶¹ *Se cuidan*: se piensan, se creen.

¹⁶² *Mientre que hi visquieren*: mientras vivieran aquí.

¹⁶³ *Por premia*: a la fuerza.

¹⁶⁴ *Embargare*: dificultase, entorpeciese.

¹⁶⁵ De igual manera se castiga al cristiano que se torne judío (Título XXIV, ley VII). En ambos casos se pierde la vida y los bienes.

Ley I. Ónde tomaron nombre moros, et cuántas maneras son dellos, et en qué manera deben vevir entre los cristianos.

Sarracenus en latín tanto quiere decir en romance como moro. Et tomaron este nombre de Sarra que fue muger libre de Abraham, como fue servienta de Abraham. [...] Et decimos que deben vevir los moros entre los cristianos en aquella misma manera que diximos en el título ante deste que lo deben facer los judíos, guardando su ley et non denostando la nuestra. Pero en las villas de los cristianos non deben haber los moros mezquita¹⁶⁶, nin facer sacrificios públicamente ante los homes. Et las mezquitas que habién antiguamente deben seer del rey, et puédelas él dar a quien quisiere. Et como quier que¹⁶⁷ los moros non tengan buena ley, pero mientras vivieren entre los cristianos en seguridad dellos, non les deben tomar nin robar lo suyo por fuerza, et qualquier que contra esto ficiere mandamos que peche doblado todo lo que les así tomaren.

Texto E: De la pérdida de España y su reconquista

*Estoria de España*¹⁶⁸

559. *Del duelo de los godos de España et de la razón porque ella fue destroida.*

Pues que¹⁶⁹ la batalla¹⁷⁰ fue acabada desaventuradamientre et fueron todos muertos los unos et los otros –ca en verdad non fincara ninguno de los cristianos en la tierra que a la batalla non viniessen, que del un cabo que del otro¹⁷¹, dellos en ayuda del rey Rodrigo, dellos del cuende¹⁷² don Julián– fincó toda la tierra vazía del pueblo, llena de sangre, bañada de lágrimas, complida de apellidos¹⁷³, huéspedea de los estraños, enagenada de los vecinos, desamparada de los moradores, bibda¹⁷⁴ et dessolada de sus hijos, cofonduda¹⁷⁵ de los bárbaros, esmedrida¹⁷⁶ por la llaga, fallida de fortaleza, flaca de fuerça, menguada de conort¹⁷⁷, et desolada de solaz¹⁷⁸ de los suyos. Allí se renovaron las mortandades del tiempo de Hércules, allí se refrescaron et podrescieron¹⁷⁹ las llagas del tiempo de los vándalos, de los alanos et de los suevos que començaran ya a sanar. España que en el otro tiempo fuera llagada por

¹⁶⁶ Sin embargo sí se les deja a los judíos tener sinagoga (Título XXIV, ley IV), aunque con restricciones.

¹⁶⁷ *Et como quier que*: y aunque.

¹⁶⁸ Los textos de la *Estoria de España* se han adaptado de la edición clásica de don Ramón Menéndez Pidal: *Primera crónica general. Estoria de España, Tomo I. Texto*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906.

¹⁶⁹ *Pues que*: después de que.

¹⁷⁰ Hace referencia a la batalla del río Guadalete, en la que en 711, el rey Rodrigo es derrotado por las tropas árabes de Tariq, con lo que se inicia la invasión de la península y la caída del reino visigodo en favor del Califato Omeya de Damasco. El conde don Julián, de Ceuta, buscó el apoyo de los árabes para defender al bando visigodo contrario a Rodrigo y partidario de los hijos de Witiza, favoreciendo con ello la pérdida del reino en manos musulmanas. La leyenda dice que actuó en venganza porque don Rodrigo había violado a su hija, La Cava.

¹⁷¹ *Que del un cabo que del otro*: de un extremo a otro.

¹⁷² *Cuende*: conde.

¹⁷³ *Complida de apellidos*: llena de gritos.

¹⁷⁴ *Bibda*: viuda.

¹⁷⁵ *Cofonduda*: confundida.

¹⁷⁶ *Esmedrecida*: atemorizada.

¹⁷⁷ *Conort*: consuelo.

¹⁷⁸ *Solaz*: placer.

¹⁷⁹ *Refrescaron et podrescieron*: se volvieron a abrir y se infectaron (pudrieron).

la espada de los romanos, pues que guaresciera et cobrara¹⁸⁰ por la melezina¹⁸¹ et la bondad de los godos, estonces era crebantada¹⁸², pues que eran muertos et aterrados¹⁸³ cuantos ella criara. Oblidados¹⁸⁴ le son sus cantares, et su lenguaje ya tornado es en ageno et en palabra estraña.

Los moros de la hueste todos vestidos de sirgo¹⁸⁵ et de los paños de color que ganaran, lasriendas de sus caballos tales eran como de fuego, las sus caras dellos negras como la pez, el más fremoso¹⁸⁶ dellos era negro como la olla, así luzién¹⁸⁷ sus ojos como candelas; el su caballo dellos ligero como leopardo, el su caballero mucho más cruel et mas dañoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche. La vil yente de los africanos que se non solió preciar de¹⁸⁸ fuerça nin de bondad, et todos sus fechos fazié con art¹⁸⁹ et engaño, et non se solién amparar si non pechando¹⁹⁰ grandes riquezas et grand aver, essora¹⁹¹ era exaltada, ca crebantó en un ora mas aína¹⁹² la nobleza de los godos que lo non podrié omne decir por lengua.

¡España mezquina! Tanto fue la su muert coitada¹⁹³ que solamiente non fincó y ninguno que la llante¹⁹⁴; llaman la dolorida, ya más muerta que viva, et suena su voz assí como del otro siglo¹⁹⁵, et sal la su¹⁹⁶ palabra assí como de so tierra¹⁹⁷, e diz con la grand cueta¹⁹⁸: «vos, omnes¹⁹⁹, que passades por la carrera, parad mientes et veed si a cueta²⁰⁰ nin dolor que semeje con el mío». Doloroso es el llanto, llorosos los alaridos, ca España llora los sus fijos et non se puede conortar²⁰¹ porque ya no son²⁰². Las sus casas et las sus moradas todas fincaron yermas et despobladas; la su onra et el su prez²⁰³ tornado es en confusión, ca sus fijos et sus criados todos moriron²⁰⁴ a espada, los nobles e los fijos dalgo cayeron en cativo²⁰⁵, los príncipes et los altos omnes idos son en fonta et en denosto²⁰⁶, et los buenos combatientes perdiéronse en estremo. Los que antes estaban libres, estonces eran tornados en siervos; los que se preciavan

¹⁸⁰ *Guaresciera et cobrara*: sanase y recuperase.

¹⁸¹ *Melezina*: medicina.

¹⁸² *Crebantada*: quebrantada.

¹⁸³ *Aterrados*: enterrados.

¹⁸⁴ *Oblidados*: Olvidados.

¹⁸⁵ *Sirgo*: tipo de seda.

¹⁸⁶ *Fremoso*: hermoso.

¹⁸⁷ *Luzién*: lucían, brillaban.

¹⁸⁸ *Non se solie preciar de*: no solía ser apreciada por.

¹⁸⁹ *Art*: arte, en el sentido de malas artes, mañas.

¹⁹⁰ *Pechando*: tributando. Hace referencia al pago de parias o tributos de unos reinos débiles a otros más fuertes que los amenazan, y de los cuales son tributarios.

¹⁹¹ *Essora*: ahora.

¹⁹² *Ca crebantó en un ora mas aína*: que quebrantó en un momento más rápido.

¹⁹³ *Muert coitada*: muerte desdichada.

¹⁹⁴ *Non finco y ninguno que la llante*: que no quedó allí ninguno que la lllore.

¹⁹⁵ *Como del otro siglo*: como del otro siglo, expresión popular que equivale al otro mundo, al más allá después de la muerte.

¹⁹⁶ *Sal la su*: sale su.

¹⁹⁷ *De so tierra*: de debajo de la tierra.

¹⁹⁸ *Cueta*: cuita, pena, desdicha.

¹⁹⁹ *Omnes*: hombres.

²⁰⁰ *Si a cueta*: si hay cuita.

²⁰¹ *Conortar*: consolar.

²⁰² *Ya no son*: ya no están.

²⁰³ *Prez*: honor o estima ganado por hechos gloriosos dignos de fama.

²⁰⁴ *Moriron*: murieron.

²⁰⁵ *En cativo*: en cautividad.

²⁰⁶ *En fonta et en denosto*: en deshonra y afrenta.

de cavallería, corvos²⁰⁷ andavan a labrar con rejas et açadas²⁰⁸; los viciosos²⁰⁹ del comer no se abundavan²¹⁰ de vil manjar; los que fueran criados en paños de seda, non avién de qué se cubrir nin de tan vil vestidura en que ante non pornién ellos sus pies²¹¹. Tan assoora²¹² fue la su cueta et el su destroimiento²¹³ que non a²¹⁴ torvellino nin lluvia nin tempestad de mar a que lo omne pudiesse asmar²¹⁵. ¿Cuál mal o cuál tempestad non passó España? Con los niños chicos de teta dieron a las paredes, a los moços mayores desfizieron²¹⁶ con feridas, a los mancebos grandes metiéronlos a espada, los ancianos et viejos de días moriron²¹⁷ en las batallas, et fueron todos acabados por la guerra; los que eran ya por onrar et en cabo de sus días²¹⁸ echolos a mala fonta²¹⁹ la crueleza²²⁰ de los moros; a las mezquinas de las mugieres guardavan las pora²²¹ desonrar las, et la fermosura dellas era guardada pora su denosto²²².

[...] Aquí se remató la santidad et la religión de los obispos et de los sacerdotes; aquí quedó et minguó²²³ el abondamiento²²⁴ de los clérigos que sirvién las iglesias; aquí peresció el entendimiento de los prelados et de los omnes de orden²²⁵; aquí falleció²²⁶ el enseñamiento de la ley et de la sancta fe. Los padres et los señores todos perescieron en uno; los santuarios fueron destroidos, las iglesias crebantadas²²⁷; los logares que loavan a Dios con alegría, essora le denostaban, yl maltrayen²²⁸; las cruces et los altares echaron de las iglesias; la crisma et los libros et las cosas que eran pora onrra de la cristiandat todo fue esparzudo²²⁹ et echado a mala part; las fiestas et las sollempnias²³⁰, todas fueron olvidadas; la onra de los santos et la beldad de la iglesia toda fue tornada en laideza et en viltança²³¹; las eglesias et las torres o solien loar a Dios, essora confessavan²³³ en ellas et llamavan a Mahomat; las vestimentas et los calzes²³⁴ et los otros vasos de los santuarios eran tornados en uso de mal, et enlixados²³⁵ de los descreídos.

²⁰⁷ *Corvos*: combados, inclinados.

²⁰⁸ *Açadas*: azadas.

²⁰⁹ *Viciosos*: no en el sentido actual, sino en el medieval de disfrutador de placeres.

²¹⁰ *Abondavan*: abastecían.

²¹¹ *En que ante non pornién ellos sus pies*: en la que antes ni siquiera pondrían los pies, esto es, que ni siquiera les serviría para pisarla cuando eran dueños de su tierra.

²¹² *Assoora*: de repente.

²¹³ *Destroimiento*: destrucción.

²¹⁴ *Non a*: no hay.

²¹⁵ *A que lo omne pudiesse asmar*: a que pudiese compararlo ningún hombre.

²¹⁶ *Desfizieron*: deshicieron.

²¹⁷ *Moriron*: murieron.

²¹⁸ *En cabo de sus días*: al final de sus días, y por ello próximos a morir.

²¹⁹ *Fonta*: vergüenza, deshonor.

²²⁰ *Crueleza*: crueldad.

²²¹ *Pora*: para.

²²² *Denosto*: afrenta.

²²³ *Minguó*: menguó, se redujo.

²²⁴ *Abondamiento*: abundancia, riqueza.

²²⁵ *Omnes de orden*: ordenados, clérigos, religiosos.

²²⁶ *Falleció*: falleció, faltó.

²²⁷ *Crebantadas*: quebrantadas.

²²⁸ *Essora le denostaban yl maltrayen*: ahora la afrentaban y la destruían allí.

²²⁹ *Esparzudo*: esparcido.

²³⁰ *Sollempnias*: solemnidades.

²³¹ *En laideza et en viltança*: en fealdad y en vileza.

²³² *O*: donde.

²³³ *Confessavan*: confesaban, con el sentido de predicar o defender la religión islámica.

²³⁴ *Calzes*: cálices.

²³⁵ *Enlixados*: ensuciados.

Toda la tierra desgastaron los enemigos, las casas hermaron²³⁶, los omnes mataron, las cibdades²³⁷ quemaron, los árboles, las viñas et cuanto fallaron verde cortaron. Tanto pujó²³⁸ esta pestilencia et esta cueta que non fincó en toda España buena villa nin cibdad o obispo oviesse²³⁹ que non fuesse o quemada o retenida de moros; ca las cibdades que los aláraves²⁴⁰ non pudieron conquistar²⁴¹, engañaron las et conquiriron las por falsas pleitesías²⁴². [...]

Et digamos agora ónde²⁴³ le vino esta cueta et este mal et por cuál razón: Todos los omnes del mundo se forman et se asemejan a manera de su rey, et por ende los que fueron en tiempos del rey Vitiza et del rey Rodrigo, que fue el postrimero rey de los godos, et de los otros reys²⁴⁴ que fueron ante dellos et de los quales algunos fueron alçados reys por aleve²⁴⁵, algunos por traición de muerte de sus hermanos o de sus parientes, non guardando la verdad nin el derecho que devieran y²⁴⁶ guardar por quexa de ganar²⁴⁷ el señorío mal et torticieramientre como non devién, por ende los otros omnes que fueron otrossí en sus tiempos dellos formaron se con ellos²⁴⁸ et semejaron les en los pecados; et por esta razón avivose la ira de Dios sobrellos, et desamparoles la tierra que les mantoviera et guardara fasta allí, et tollió dellos la su gracia²⁴⁹. Et pero que²⁵⁰ Dios les sofría²⁵¹ en la heregía arriana desdel tiempo del emperador Valent²⁵² fasta el tiempo del rey Recaredo²⁵³, como dixiemos ya ante desto en la estoria, essora²⁵⁴ fue ya irado por las nemigas²⁵⁵ et por las avolezas²⁵⁶ de los otros reys, et non les quiso más sofrir nin los quiso mantener.

564. De como el infante don Pelayo se alço en las Asturias

Andados cuatro años del señorío del infante don Pelayo [...], quando andava el año de la Encarnación en sietecientos et dizesite²⁵⁷ [...], estando toda España cuetada et crebantada²⁵⁸ de los muchos males et crebantos²⁵⁹ que vinieran sobrella assí como avemos dicho, Dios poderoso

²³⁶ *Hermaron*: yermaron, dejaron yermas, deshabitadas.

²³⁷ *Cibdades*: ciudades.

²³⁸ *Pujo*: pujó, creció.

²³⁹ *Cibdad o obispo oviesse*: ciudad en que hubiese obispo, y con ello mayor prestigio y calidad que otras.

²⁴⁰ *Aláraves*: árabes.

²⁴¹ *Conquerir*: conquistar.

²⁴² *Conquiriron las por falsas pleitesías*: las conquistaron con falsos pactos.

²⁴³ *Ónde*: de dónde.

²⁴⁴ *Reys*: reyes.

²⁴⁵ *Algunos fueron alçados reys por aleve*: fueron proclamados reyes por alevosía, esto es, por traición a rey anterior.

²⁴⁶ *Y*: en ello.

²⁴⁷ *Por quexa de ganar*: por el interés de ganar.

²⁴⁸ *Formaron se con ellos*: aprendieron de ellos, se hicieron como ellos.

²⁴⁹ *Tollió dellos la su gracia*: retiró de ellos su gracia, les privó de ella.

²⁵⁰ *Pero que*: aunque.

²⁵¹ *Sofría*: soportaba, aguantaba.

²⁵² Flabio Julio Valente, emperador del 364 al 378, encargado de la parte oriental del Imperio.

²⁵³ El rey godo Recaredo, que reinó del 586 al 601, convocó el Tercer Concilio de Toledo el año 589. En él abjuró del arrianismo pasando él y su reino a confesar el catolicismo, unificándose así la religión de los hispanorromanos y los visigodos.

²⁵⁴ *Essora*: ahora.

²⁵⁵ *Nemigas*: enemigas, esto es, maldades.

²⁵⁶ *Avolezas*: vilezas, ruindades.

²⁵⁷ *Dizesite*: diecisiete.

²⁵⁸ *Cuetada e crebantada*: cuitada (desgraciada) y quebrantada.

²⁵⁹ *Crebantos*: quebrantos.

de todas las cosas, pero que²⁶⁰ era irado contra ella, non quiso olvidar la su misericordia, et membrese²⁶¹ de la su merced, et quiso por ende guardar al infante don Pelayo pora ante su faz²⁶², assí como una pequeña centella de que levantasse después lumbre en la tierra.

Capítulo 1020. El capitulo de los granados fechos que se fizieron en esta hueste del muy noble rey don Alfonso²⁶³, et de los que los fizieron.

[...] Agora porque serié muy grand la cuenta de los granados fechos que los grandes omnes fizieron en esta batalla, el arçobispo don Rodrigo, que fue en esta batalla et esta estoria dictó²⁶⁴, por escusarse della con apuesta razón, dize ende assí por su persona: si yo quisiesse contar los grandes fechos que allí fizieron cada uno de los grandes príncipes et los conçejos, non lo podría cumplir, ca o me cansarié la mano escriviéndolos, o erraría la cuenta, o minguaría en la razón del decir²⁶⁵; ca si a todos los armó la graçia de Dios pora aquella batalla, et todos querién ganar algo et ganar prez, ¿veyéndolo bien parado²⁶⁶, cuál serié el que lo non tomasse?; más que más: que todos codiciavan acabar vençer et ganar prez pora siempre, o si mester fuesse, morir y²⁶⁷, et alcançar coronas de mártires. Pues tal graçia como esta et bien tan comunal de todos, o todos se preciavan de fazer de coraçón bien et mejor unos sobre otros²⁶⁸, ¿Quién lo podrié contar, nin decir ende al²⁶⁹ sinon todo bien et alabança de Dios, que lo fizo todo? Et esto assí paresçe que Dios lo fizo todo et lo acabó, por la grand maravilla et el miraglo que dixiemos que contesciera en esta batalla²⁷⁰. Que en tod el campo, de tanta matança como se allí fizo, que nin fallaron y²⁷¹ señal de sangre nin paresció²⁷² en el campo una gota della. Pues estas cosas todas acabadas por cierto, con tanta bien andança, llevo ya el día acerca de ponerse el sol, et nos assentámosnos en las tiendas de los moros; et soviemos y cansados²⁷³, pero assaz²⁷⁴ alegres de la batalla que vençiemos et de la victoria que oviemos ende²⁷⁵. [...]

Pues de la guisa²⁷⁶ que lo avemos contado fue la batalla que dicen de Húbeda el noble don Alfonso el ochavo de Castiella; et fue fecha esta batalla en las Navas que dizen de Tolosa, et vençiola él con Dios et librola, assí como es dicho, a onra de Dios et de la cristiandat; et crebantó los moros de guisa que nunca más alçaron cabeçça.

²⁶⁰ *Pero que*: aunque.

²⁶¹ *Membrese*: se acordó.

²⁶² *Guardar...pora ante su faz*: proteger... en su presencia.

²⁶³ La presentación de su reinado en el capítulo 998 se rubrica así: «Del regnado del rey don Alfonso, fijo deste rey don Sancho [III de Castilla] et nieto del emperador [Alfonso VII de León y Castilla], que regno treinteno después del rey don Pelayo».

²⁶⁴ Este añadido a la *Estoria de España* de Alfonso X se basa, como mucha parte de ella, en la obra de don Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo, quien participó en la batalla junto al rey Alfonso VIII.

²⁶⁵ *Minguaría en la razón del decir*: reduciría la razón del decir, esto es, perdería eficacia comunicativa y corrección retórica.

²⁶⁶ *Veyendo bien parado*: viéndolo bien sucedido, acabado.

²⁶⁷ *Morir y*: morir allí.

²⁶⁸ *Mejor unos sobre otros*: se entiende que compiten unos con otros por ser el mejor, el que más hora consigue con su valor.

²⁶⁹ *Nin decir ende al*: ni decir algo sobre ello.

²⁷⁰ El milagro consistió en que San Isidro labrador se apareció como un pastor a Alfonso VIII y guió a las tropas cristianas por un camino secreto para atacar a los almohades por sorpresa. Tras la batalla, celebrada el 16 de julio de 1212, nadie pudo encontrar al pastor para agradecerle su ayuda.

²⁷¹ Y: allí.

²⁷² *Paresció*: apareció.

²⁷³ *Et soviemos y cansados*: y estuvimos allí cansados.

²⁷⁴ *Assaz*: bastante.

²⁷⁵ *Que oviemos ende*: que tuvimos.

²⁷⁶ *Guisa*: manera.

Texto F: De la Corte y su cultura

Partida II

Título IX. Quál debe el rey ser a sus oficiales, et a los de su casa et de su corte, et ellos a él.

Ley XXVII. Qué cosa es corte²⁷⁷, et por qué ha así nombre et cuál debe seer.

Corte es llamado el lugar do es el rey, et sus vasallos et sus oficiales con él, que le han cotianamente²⁷⁸ de consejar et de servir, et los otros del regno que se llegan hi²⁷⁹ o por honra dél, o por alcanzar derecho, o por facer recabdar las otras cosas que han de veer con él²⁸⁰. Et tomó este nombre de una palabra de latín que dicen cohors, que muestra tanto como ayuntamiento de compañías, ca²⁸¹ allí se allegan todos aquellos que han a honrar et guardar al rey et al regno. Et otrosí ha nombre en latín curia, que quiere tanto decir como lugar do es la cura²⁸² de todos los fechos de la tierra, ca allí se ha de catar²⁸³ lo que cada uno ha de haber segunt su derecho o su estado. Otrosí es dicho corte segunt language de España, porque allí es la espada de la justicia con que se han de cortar todos los males también de fecho como de dicho, así los tuertos como las fuerzas et las soberbias²⁸⁴ que facen los homes²⁸⁵ et dicen, porque se muestran por atrevidos et denodados²⁸⁶, et otrosí los escarnios et los engaños, et las palabras soberbias et natías²⁸⁷ que facen a los homes envilescer et seer rafeces²⁸⁸. Et los que desto se guardaren et usaren de las palabras buenas et apuestas, llamarlos han buenos et apuestos et enseñados; et otrosí llamarlos han cortesés, porque las bondades et los otros buenos enseñamientos, a que llaman cortesía, siempre los fallaron²⁸⁹ et los preciaron²⁹⁰ en las cortes. Et por ende fue en España siempre acostumbrado de los homes honrados enviar a sus fijos a criar a las cortes de los reyes porque aprendiesen a seer cortesés, et enseñados et quitos²⁹¹ de villanía et de todo yerro, et se acostumbrasen bien así en dicho como en fecho, porque fuesen buenos, et los señores hobiesen razón de les facer bien²⁹². Onde a los que atales fueren debe el rey allegar a sí²⁹³ et facerles mucha de honra et mucho de bien, et a los otros arredrarlos²⁹⁴ de la corte, et castigarlos de los yerros que fecieren por que los buenos tomen ende fazaña²⁹⁵ para usar del bien, et los malos se castiguen²⁹⁶

²⁷⁷ *Do*: donde.

²⁷⁸ *Cotianamente*: cotidianamente, continuamente.

²⁷⁹ *Hi*: ahí.

²⁸⁰ *Facer recabdar las otras cosas que han de veer con él*: solucionar otros asuntos que han de tratar con el rey.

²⁸¹ *Ca*: porque.

²⁸² *Cura*: cuidado, atención.

²⁸³ *Catar*: mirar.

²⁸⁴ *Tuertos; fuerzas; y soberbias*: injusticias; coacciones o actos de violencia contra la seguridad o el patrimonio; palabras o acciones injuriosas.

²⁸⁵ *Homes*: hombres.

²⁸⁶ *Atrevidos et denodados*: insolentes y osados (en el sentido de imprudentes, altaneros).

²⁸⁷ *Natías*: vulgares.

²⁸⁸ *Rafeces*: viles, despreciables.

²⁸⁹ *Fallaron*: hallaron.

²⁹⁰ *Preciaron*: apreciaron, valoraron positivamente.

²⁹¹ *Quitos*: apartados.

²⁹² *Les facer bien*: les favoreciesen, les beneficiasen.

²⁹³ *Allegar a sí*: acercar a él.

²⁹⁴ *Arredrarlos*: apartarlos.

²⁹⁵ *Tomen ende fazaña*: tomen de ello nota. Hay que tener en cuenta que en la Edad Media fazaña también tiene el significado jurídico de sentencia judicial que creaba jurisprudencia como norma o costumbre.

²⁹⁶ *Se castiguen*: se eduquen, aprendan.

de no facer en ella cosas desaguisadas²⁹⁷, et la corte finque siempre quita²⁹⁸ de todo mal, et abundada et complida de todo bien.

Ley XXVIII. Qué semejanza pusieron los sabios antiguos a la corte del rey.

Pusieron los sabios antiguos semejanza de la mar a la corte del rey, ca bien así como la mar es grant et larga, et cerca toda la tierra, et caben en ella pescados de muchas naturas; otrosí²⁹⁹ la corte debe seer en espacio³⁰⁰ para caber, et sofrir³⁰¹ et dar recabdo³⁰² a todas las cosas que a ella venieren de qualquier natura que sean; ca allí se han de librar los grandes pleitos, et tomarse los grandes consejos, et darse los grandes dones; et por ende hi ha meester³⁰³ larguez, et grandez et espacio para saber los enojos, et las quejas, et los desentendimientos de los homes que a ella venieren, que son de muchas maneras, et cada uno quiere que pasen las cosas segunt su voluntad et su entendimiento. Onde por³⁰⁴ todas estas razones ha meester³⁰⁵ que la corte sea larga como la mar. Et aun sin estas hi ha³⁰⁶ otras en quel semeja³⁰⁷, ca bien así como los que andan por la mar en el buen tiempo van derecha-mente et seguros con lo que llevan, et arriban al puerto que quieren; otrosí la corte, quando en ella son librados los pleitos con derecho, van los homes en salvo et alegremente a sus logares con lo suyo, et dende adelante non gelo puede ninguno contrastar³⁰⁸, nin han de haber endealzada a otra parte³⁰⁹. Et aun la corte ha otra semejanza con la mar, que bien así como los que van por ella, si han tormenta et non saben guiar nin mantener, vienen a peligro, porque pierden los cuerpos et cuanto traen ahogándose³¹⁰, bebiendo el agua amarga de la mar; otrosí los que vienen a la corte con cosas sin razón et sin derecho pierden hi sus pleitos et ahogaseles³¹¹ aquello que cobdiciaban haber, et algunas vegadas mueren hi por derecho, bebiendo el amargura de la justicia por los yerros que fecieron. Onde primeramente el rey que es cabeza de la corte, et los otros que son hi con él para darle consejo et ayuda con que mantenga la justicia, deben ser muy mesurados para non ir a las cosas sin razón, et muy sofridos para non se rebatar³¹² nin mover por palabras soberbias et desmesuradas que los homes dicen, nin por los desamores, nin por las invidias que han entre sí, porque han a desamar al rey et a los otros quel aconsejan, sinon se les facen las cosas como ellos quieren. Et por ende aquellos que en la corte están deben seer de un acuerdo et de una voluntad con el rey para aconsejarle siempre que faga lo mejor, guardando a él et a sí mismos que non yerren nin fagan contra derecho. Et bien así como los marineros se guían en la noche oscura por el aguja que les es medianera entre la estrella et la piedra³¹³, et les muestra por dó vayan también en los malos tiempos como en los buenos, otrosí los que han de ayudar et de aconsejar al rey se deben siempre guiar por la justicia que es medianera entre Dios et el mundo

²⁹⁷ *Desaguisadas*: inconvenientes.

²⁹⁸ *Quita*: libre.

²⁹⁹ *Otrosí*: igualmente.

³⁰⁰ *Debe de ser en espacio*: debe tener suficiente espacio.

³⁰¹ *Sofrir*: soportar.

³⁰² *Dar recabdo*: dar solución.

³⁰³ *Por ende hi ha meester*: por ello allí es necesario.

³⁰⁴ *Onde por*: por lo que.

³⁰⁵ *Ha meester*: es necesario.

³⁰⁶ *Hi ha*: hay.

³⁰⁷ *Hi ha otras quel semeja*: hay otras razones semejantes.

³⁰⁸ *E dende adelante non gelo puede ninguno contrastar*: y en adelante nadie se le puede oponer judicialmente.

³⁰⁹ *Nin han de haber endealzada a otra parte*: ni han de tener de ello recurso en otra instancia.

³¹⁰ *Ahogándose*: ahogándose.

³¹¹ *Ahogaseles*: ahogaseles.

³¹² *Rebatar*: arrebatar, actuar imprudentemente o iracundamente.

³¹³ *El aguja que les es medianera entre la estrella et la piedra*: referencia a la brújula primitiva.

en todo tiempo para dar gualardón a los buenos et pena a los malos, a cada uno segunt su merescimiento.

[...]

Título IX. Ley VIII. Quáles deben seer los escribanos del rey, et qué deben facer.

Escritura es cosa que aduce todos los fechos a remembranza³¹⁴, et por ende los escribanos que la han de facer ha meester que sean buenos et entendudos³¹⁵, et mayormente los de casa del rey. Ca estos conviene que hayan buen sentido et buen entendimiento, et que sean leales et de buena poridat³¹⁶; ca maguer el rey, et el chanciller et el notario manden facer las cartas en poridat, con todo eso, si ellos mestureros³¹⁷ fueren, non se podrién guardar de su daño, porque todas las cartas ellos las han de escrebir. Et apercebudos³¹⁸ ha meester que sean para escuchar bien las razones que les dixieren, de manera que las entiendan, et sepan escrebir et leer bien et correchamente³¹⁹, et aun deben seer sin cobdicia, porque non tomen ninguna cosa sinon lo que el rey les mandare tomar; et acuciosos³²⁰ deben seer para librar los homes aína³²¹, et deben seer atales a quien pueda el rey caloñar yerro³²² si lo ficieren. Et a su oficio dellos pertenesce el escrebir los previllejos³²³ et las cartas fielmente segunt las notas que les dieren, non menguando nin creciendo ninguna cosa. [...]

Prólogo [a las Partidas]

Dios es comienzo, et medianía, et fin et acabamiento de todas las cosas, et sin él cosa alguna non puede seer; ca por el su saber son fechas, et por el su poder guardadas et por la su bondat mantenidas. Onde todo omne que algunt buen fecho quisiere comenzar, primero debe poner et adelantarse a Dios³²⁴, rogándole et pidiéndole mercet que le dé saber, et voluntad, et poder porque lo pueda bien acabar. Et por ende nós, don Alfonso por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de León, de Gallicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén, del Algarbe, entendiendo los muy grandes lugares que tienen de Dios los reyes en el mundo, et los grandes bienes que dél resciben en muchas maneras, señaladamente en la muy grant honra que les él face queriendo que sean llamados reyes, que es el su nombre, et otrosí por la justicia que han a fazer para mantener los pueblos de que son señores, que es por la su obra. Et conociendo la carga muy grande que les yace en esto si bien no lo feciesen³²⁵, non tan solamiente por el miedo de Dios, que es poderoso et justiciero, et a cuyo poder han de venir, et de quien se non pueden por ninguna manera asconder nin escusar, que si mal federen, que non hayan la pena que merescen³²⁶, mas aun por la vergüenza et el afruento³²⁷

³¹⁴ *Aduce todos los fechos a remembranza*: lleva todos los hechos a ser recordados.

³¹⁵ *Entendudos*: entendidos, conocedores.

³¹⁶ *Poridat*: secreto, sigilo, esto es, que sean confidenciales, reservados.

³¹⁷ *Mestureros*: chismosos, descubridores de los secretos que se les han confiado o que han conocido por razón de su oficio en este caso.

³¹⁸ *Apercebudos*: apercebidos, preparados o dispuestos.

³¹⁹ *Correchamente*: correctamente.

³²⁰ *Acuciosos*: diligentes.

³²¹ *Librar los homes aína*: literalmente librar a los hombres pronto, con el sentido de solucionar rápidamente sus asuntos.

³²² *Caloñar yerro*: acusar por el yerro.

³²³ *Previlejos*: privilegios.

³²⁴ *Debe poner et adelantarse a Dios*: debe ponerse delante de Dios.

³²⁵ *Feciesen*: hiciesen.

³²⁶ *Que si mal federen, que non hayan la pena que merescen*: que si mal hicieren, que no tengan la pena que merecen [por su mal hacer]. Es un deseo del rey que pondera la gravedad de la pena en la que pudiera incurrir el rey que ejerciese mal la obligación de impartir justicia.

³²⁷ *Afruento*: afrenta, infamia.

de las gentes del mundo, que juzgan las cosas más por voluntad que por derecho. Et habiendo grant sabor³²⁸ de nos guardar destas afrentas, et del daño que dende nos podrié venir; et catando³²⁹ otrosí la muy grant merced que nos él fizo en querer que nos que veniesemos del linaje onde venimos, et el grant lugar en que él nos puso, faziéndonos señor de tan buenas gentes, et de tan grandes tierras et regnos como él quiso meter so nuestro señorío, catamos carrera³³⁰ por que nós, et los que después de nós en nuestro señorío regnasen, sopiésemos ciertamente los derechos para mantener los pueblos en justicia et en paz. Et otrosí porque los entendimientos de los omnes que son departidos en muchas maneras los podiésemos acordar en uno con razón verdadera et derecha para conocer primeramente a Dios, cuyos son los cuerpos et las almas, que es señor sobre todos, et desí³³¹ a los señores temporales de quien reciben bien fecho³³² en muchas maneras, cada uno segunt su estado et su merescimiento.

[...]

Mas por que tantas razones nin tan buenas como eran menester para mostrar este fecho non podriemos nós fallar por el nuestro entendimiento nin por el nuestro seso, para complir et acabar tan grant obra et tan buena como esta acorrímonos³³³ de la virtud de Dios et del bendicho su fijo Iesu Cristo, en cuyo esfuerzo nos lo comenzamos, et de la bien aventurada virgen gloriosa santa Maria, su madre, que es medianera entre nós et él, et de toda la corte celestial, otrosí de los dichos dellos, et tomamos de las palabras et de las buenas razones que dixieron los sabios, que entendieron las cosas razonablemente segunt natura et de los otros dichos de las leyes et de los buenos fueros que fecieron los grandes señores et los otros sabidores del derecho en las tierras que hobieron de judgar.

Texto G: De maestros y escolares

Partida II

Título XXXI. De los estudios en que se aprenden los saberes, et de los maestros et de los escolares.

Ley I. Qué cosa es estudio, et cuántas maneras son dél, et por cuyo mandado debe seer fecho.

Estudio es ayuntamiento de maestros et de escolares que es fecho en algunt lugar con voluntad et con entendimiento de aprender los saberes. Et son dos maneras dél; la una es a que dicen estudio general en que ha maestros de las artes, así como de gramática, et de lógica, et de retórica, et de arismética, et de geometría, et de música et de astronomía, et otrosí en que ha maestros de decretos³³⁴ et señores de leyes³³⁵. Et este estudio debe seer establecido por mandado de papa, o de emperador o de rey. La segunda manera es a que dicen estudio particular, que quier tanto decir como quando algunt maestro amuestra³³⁶ en alguna villa apartadamente a pocos escolares; et tal como este puede mandar facer perlado³³⁷ o concejo de algunt lugar.

³²⁸ *Grant sabor*: gran deseo.

³²⁹ *Catando*: mirando.

³³⁰ *Catamos carrera*: miramos el camino, esto es, buscamos la forma.

³³¹ *Desí*: desde allí.

³³² *Bien fecho*: beneficios.

³³³ *Acorrímonos*: nos socorrimos, nos ayudamos.

³³⁴ *Decretos*: se refiere al derecho canónico. La denominación proviene de la utilización de la compilación *Decretum Gratiani* (1140), síntesis de cerca de 3500 textos jurídicos.

³³⁵ *Leyes*: hace referencia al derecho civil y penal del reino.

³³⁶ *Amuestra*: enseña.

³³⁷ *Perlado*: prelado, clérigo con dignidad de obispo o abad.

Ley II. En qué lugar debe seer establecido el estudio, et cómo deben seer seguros³³⁸ los maestros et los escolares que hi vinieren a leer³³⁹ et aprender.

De buen aire et de fermosas salidas debe seer la villa do quieren establecer el estudio, porque los maestros que muestran los saberes et los escolares que los aprenden vivan sanos, et en él puedan folgar³⁴⁰ et rescebir placer a la tarde quando se levantaren cansados del estudio. Et otrosí debe seer abundada³⁴¹ de pan, et de vino et de buenas posadas en que puedan morar et pasar su tiempo sin grant costa. Et otrosí decimos que los cibdadanos de aquel lugar do fuere fecho el estudio deben mucho honrar et guardar³⁴² los maestros, et los escolares et todas sus cosas; et los mensageros que venieren a ellos de sus logares non los debe ninguno peindrar³⁴³ nin embargar por debdas³⁴⁴ que sus padres debiesen nin los otros de las tierras onde³⁴⁵ ellos fuesen naturales. Et aun decimos que por enemistad nin por malquerencia que algunt home³⁴⁶ hobiese contra los escolares o a sus padres non les deben facer deshonra, nin tuerto nin fuerza. Et por ende mandamos que los maestros, et escolares, et sus mensageros et todas sus cosas sean seguros et atreguados³⁴⁷ en viniendo a los estudios, et en estando en ellos et en yéndose para sus tierras. Et esta seguridad les otorgamos por todos los logares de nuestro señorío, et qualquier que contra esto ficiese, tomándoles por fuerza o robándoles lo suyo, débegelo pechar³⁴⁸ cuatro doblado, et sil firiere³⁴⁹, ol³⁵⁰ deshonnare ol matare, debe seer escarmentado cruamente³⁵¹ como home que quebranta nuestra tregua et nuestra seguridad. Et si por aventura³⁵² los judgadores ante quien fuese fecha aquesta querella fuesen negligentes en facerles derecho así como sobredicho es, débenlo pechar de lo suyo et seer echados de los oficios por enfamados³⁵³. Et si maliciosamente se movieren contra³⁵⁴ los escolares non queriendo facer justicia de los que los deshonnasen, o feriesen o matasen, estonce los oficiales que esto ficiesen deben ser escarmentados por alvedrío del rey³⁵⁵.

Ley III. Quántos maestros a lo menos deben estar en el estudio general, et a qué plazo les debe seer pagado su salario.

Para seer el estudio general cumplido³⁵⁶ quantas son las ciencias tantos deben seer los maestros que las muestren, así que cada una dellas haya hi³⁵⁷ un maestro a lo menos; pero si de todas las ciencias non pudiesen haber maestros, abonda³⁵⁸ que haya de gramática, et

³³⁸ *Seguros*: asegurados, protegidos.

³³⁹ *Leer*: en términos académicos significa enseñar una materia.

³⁴⁰ *Folgar*: holgar, divertirse, descansar.

³⁴¹ *Abundada*: abundante, con gran cantidad de.

³⁴² *Guardar*: proteger.

³⁴³ *Peindrar*: prender, en el sentido de retener judicialmente algo o alguien para que responda en juicio.

³⁴⁴ *Debdas*: deudas.

³⁴⁵ *Onde*: de donde.

³⁴⁶ *Home*: hombre.

³⁴⁷ *Atreguados*: en el sentido jurídico de que se suspenden los pleitos que se tuvieran con ellos mientras estén realizando sus estudios.

³⁴⁸ *Pechar*: pagar, restituir.

³⁴⁹ *Sil firiere*: si lo hiriere.

³⁵⁰ *Ol*: o lo.

³⁵¹ *Cruamente*: crudamente, cruelmente, duramente.

³⁵² *Por aventura*: por casualidad.

³⁵³ *Enfamados*: por infamados, por haber sido culpables de un comportamiento infame.

³⁵⁴ *Se movieren contra*: actuasen contra.

³⁵⁵ *Por alvedrío del rey*: por deseo del rey, esto es, por su mandato expreso.

³⁵⁶ *Complido*: completo.

³⁵⁷ *Hi*: allí.

³⁵⁸ *Abonda*: es suficiente o necesario.

de lógica, et de retórica, et de leyes et de decretos. Et los salarios de los maestros deben seer establecidos por el rey, señalando ciertamente a cada uno cuánto haya segunt la ciencia que mostrare et segunt que fuere sabidor della. Et aquel salario que hobiere a haber cada uno dellos débengelo³⁵⁹ pagar en tres veces; la primera parte le deben dar luego que comenzare el estudio, et la segunda por la pascua de Resurrección, et la tercera por la fiesta de sant Iohan Bautista.

Ley IV. En qué manera deben los maestros mostrar los saberes a los escolares.

Bien et lealmente deben los maestros mostrar sus saberes a los escolares leyéndoles los libros³⁶⁰ et faciéndogelos³⁶¹ entender lo mejor que ellos pudieren. Et desque comenzaren a leer deben continuar el estudio todavía fasta que hayan acabados los libros que comenzaron, et en quanto³⁶² fueren sanos non deben mandar a otros que lean en su lugar dellos, fueras ende si³⁶³ alguno dellos mandase a otro leer alguna vez por facerle honra et non por razón de se excusar él del trabajo de leer. Et si por aventura alguno de los maestros enfermase después que hobiese comenzado el estudio de manera que la enfermedat fuese tan grande o tan luenga³⁶⁴ que non pudiese leer en ninguna manera, mandamos quel den el salario también como si leyese todo el año. Et si acaesciese³⁶⁵ que muriese de la enfermedat, sus herederos deben haber el salario también como si hobiese leído todo el año.

[..]

Ley XI. Cómo los estudios generales deben haber estacionarios³⁶⁶ que tengan tiendas de libros para enxemplarios³⁶⁷.

Estacionarios ha meester que haya en cada estudio general para ser complido, et que tenga en sus estaciones³⁶⁸ libros buenos, et legibles et verdaderos de texto et de glosa que los loguen³⁶⁹ los escolares para enxemplarios, para facer por ellos libros de nuevo o para emendar los que tovieren escritos. Et tal tienda o estación como esta non la debe ninguno tener sin otorgamiento del rector del estudio; et el rector ante que le dé licencia para esto debe facer examinar primeramente los libros daquel que quier tener la estación para saber si son buenos, et legibles et verdaderos. Et al que fallase que non tenié atales libros non le debe consentir que sea estacionario nin los logue a los escolares, a menos de non seer bien emendados primeramente. Otrosí debe apreciar el rector con consejo de los del estudio cuánto debe rescebir el estacionario por cada cuaderno que prestare a los escolares para escrebir o para emendar sus libros; et debe otrosí rescebir buenos fiadores dél³⁷⁰ que guardará bien et lealmente todos los libros que a él fueren dados para vender, et que non fará engaño.

³⁵⁹ *Débengelo*: se lo deben.

³⁶⁰ *Leyéndoles los libros*: hace referencia a la forma generalizada de enseñanza medieval que consistía en el método del texto y la glosa, esto es, el profesor leía un texto (de ahí el nombre de lección que todavía se mantiene en el lenguaje escolar) y lo comentaba (glosa).

³⁶¹ *Faciéndogelos*: haciéndoselos.

³⁶² *En quanto*: en tanto, mientras.

³⁶³ *Fueras ende sí*: salvo si.

³⁶⁴ *Luenga*: larga.

³⁶⁵ *Acaesciese*: sucediese.

³⁶⁶ *Estacionario*: librero.

³⁶⁷ *Enxemplarios*: ejemplares dispuestos para ser copiados.

³⁶⁸ *Estaciones*: establecimientos, librerías.

³⁶⁹ *Loguen*: alquilen.

³⁷⁰ *Dél*: de él.

General Estoria³⁷¹

*Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio et del cuadrivio*³⁷²

En esta çibdad de Athenas nació el rey Júpiter, como es ya dicho ante desto, et allí estudió e aprendió y³⁷³ tanto, que sopo muy bien todo el trivio e todel³⁷⁴ cuadrivio, que son las siete artes a quel llaman liberales por las razones que vos contaremos adelante. Et van ordenadas entre sí por sus naturas desta guisa: la primera es la gramática, la segunda dialéctica³⁷⁵, la tercera rectórica, la cuarta arismética, la quinta música, la sesena geometría, la setena astronomía.

E las tres primeras destas siete artes son el trivio, que quiere dezir tanto como tres vías o carreras que muestran al omne³⁷⁶ ir a una cosa, et esta es saber se razonar cumplida mientras. Et las otras cuatro postrimeras son el cuadrivio, que quiere dezir tanto como cuatro carreras que enseñan coñoscer complida mientras, saber ir a una cosa cierta, e esta es las cuantías³⁷⁷ de las cosas, assí como mostraremos adelante.

La gramática, que diximos que era primera, enseña fazer las letras, et ayunta³⁷⁸ dellas las palabras cada una como conviene, e faze dellas razón, e por esso le dixieron gramática que quiere dezir tanto como saber las letras, ca esta es el arte que enseña acabar razón por letras et por síllabas et por las palabras ayuntadas que se compone la razón.

La dialéctica es art pora saber coñoscer si a³⁷⁹ verdad o mentira en la razón que la gramática compuso, et saber departir la una de la otra. Mas por que esto non se puede fazer menos de dos, el uno que demande et el otro que responda, pusieron le nombre dialéctica que muestra tanto como razonamiento de dos por fallar se la verdad complida mientras.

La rectórica otrossí es art pora afermosar la razón et mostrar la en tal manera que la faga tener por verdadera et por cierta a los que la oyeren, de guisa³⁸⁰ que sea creída. Et por ende ovo nombre rectórica, que quiere mostrar tanto como razonamiento fecho por palabras apuestas, e fermosas e bien ordenadas.

Ende³⁸¹ estas tres artes que diximos, a que llaman trivio, muestran al omne dezir razón conveniente, verdadera e apuesta qual quier que sea la razón; et fazen al omne estos tres saberes bien razonado, e viene el omne por ellas mejor a entender las otras cuatro carreras a que llaman el cuadrivio. E las quatro son todas de entendimiento e de demostramiento fecho por prueba, onde³⁸² devién ir primeras en el orden. Mas por que se non podían entender sin estas tres primeras que avemos dicho, pusieron los sabios a estas tres primero que aquellas quatro; ca, maguer que todas³⁸³ estas cuatro artes del cuadrivio fablan de las cosas por las cuantías

³⁷¹ El texto se adapta y anota desde la edición en línea de Francisco Gago Jover, *General Estoria I. Obra en prosa de Alfonso X el sabio*. Digital Library of Old Spanish Texts. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011, <<http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm>> [mayo 2020].

³⁷² *Trivio et cuadrivio: trivium y cuadrivium*. Se denomina así al estudio de las artes liberales que eran el *curriculum* de formación universitaria básica de la Edad Media.

³⁷³ Y: allí.

³⁷⁴ *Todel*: todo el.

³⁷⁵ *Dialéctica*: dialéctica, también denominada lógica.

³⁷⁶ *Omne*: hombre.

³⁷⁷ *Cuantías*: cantidades, en el sentido de medida.

³⁷⁸ *Ayunta*: junta, une.

³⁷⁹ *Si a*: si hay.

³⁸⁰ *De guisa*: de manera.

³⁸¹ *Ende*: luego, pues.

³⁸² *Onde*: por lo que.

³⁸³ *Ca, maguer que todas*: porque, aunque todas o porque, a pesar de que todas.

dellas, assí como diremos, e las tres del trivio son de las voces e de los nombres de las cosas, e las cosas fueron ante que las voces e que los nombres dellas natural mientre. Pero por que las cosas non se pueden enseñar nin aprender departida mientre³⁸⁴ si non por las voces et por los nombres que an, maguer que según la natura estas quatro devrién ir primeras et aquellas tres postrimeras como mostramos, los sabios por la razón dicha pusieron primeras las tres artes del trivio et postrimeras las quatro del cuadrivio; ca por las tres del trivio se dizen los nombres a las cosas, et estas fazen al omne bien razonado, et por las quatro del cuadrivio se muestran las naturas de las cosas, et estas quatro fazen sabio el omne. Pues aprendet por aquí que el trivio faze razonado el omne y el cuadrivio sabio.

Texto F: De la cultura clásica y de su uso

General Estoria

Aquí se comiença la general et grand estoria que el muy noble Rey don Alfonso fijo del noble Rey don Fernando et de la Reina doña Beatriz mando fazer.

Prólogo.

Natural cosa es de cobdiciar los omnes³⁸⁵ saber los fechos que acahescen³⁸⁶ en todos los tiempos, también en el tiempo que es pasado como en aquel en que están como en el otro que ha de venir. Pero destos tres tiempos non puede omne seer cierto, fueras daquel³⁸⁷ que es pasado. Ca si es del tiempo que ha de venir non pueden los omnes seer³⁸⁸ el comienço nin la fin de las cosas que y avernán³⁸⁹ et por ende non lo saben cierta mientre. Et si es del tiempo en que están, maguer³⁹⁰ saben los comienços de los fechos que en él se fazen, por que non pueden saber la fin cuál será, tenemos que non lo saben complidamientre³⁹¹. Mas del tiempo passado por que saben los comienços et los acabamientos de los fechos que y³⁹² se fizieron dezimos que alcançan los omnes por este tiempo ciertamientre el saber de las cosas que fueron. Onde³⁹³, por que el saber del tiempo que fue es cierto et non de los otros dos tiempos assí como diximos, trabajaron se los sabios omnes de meter en escripto los fechos que son pasados por aver remembrança³⁹⁴ dellos como si estonçes fuesen et que lo sopiessen los que avién de venir assí como ellos. Et fizieron desto muchos libros que son llamados estorias et gestas en que contaron de los fechos de dios et de los prophetas et de los santos; et otrossí de los reyes et de los altos omnes et de las cavallerías³⁹⁵ et de los pueblos. Et dixieron la verdat de todas las cosas et non quisieron nada encobrir³⁹⁶, tan bien de los que fueron buenos como de los que fueron malos. Et esto fizieron por que de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien. Et de los fechos de los malos que reçiessen castigo³⁹⁷ por

³⁸⁴ *Departida mientre*: separadamente.

³⁸⁵ *Omnes*: hombres.

³⁸⁶ *Acahescen*: ocurren.

³⁸⁷ *Fueras daquel*: salvo de aquel.

³⁸⁸ *Non pueden los omnes seer*: no pueden los hombres saber cómo ha de ser.

³⁸⁹ *Y avernán*: allí sucederán.

³⁹⁰ *Maguer*: aunque.

³⁹¹ *Complidamientre*: totalmente.

³⁹² *Y*: allí.

³⁹³ *Onde*: por lo que.

³⁹⁴ *Remembrança*: recuerdo, conocimiento.

³⁹⁵ *Cavallerías*: aquí con el sentido de hazañas caballerescas o bélicas.

³⁹⁶ *Encobrir*: ocultar.

³⁹⁷ *Castigo*: enseñanza, ejemplo.

se saber guardar de lo non fazer. Onde por todas estas cosas, yo don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de León, de Gallizia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jahén et del Algarbe, fijo del muy noble rey don Fernando et de la muy noble reina doña Beatriz, después que ove fecho ayuntar muchos escriptos et muchas estorias de los fechos antiguos, escogí dellos los más verdaderos et los mejores que y sope et fiz ende fazer este libro et mandé y poner todos los fechos señalados tan bien de las estorias de la Biblia, como de las otras grandes cosas que acahesçieron por el mundo desde que fue comenzado fastal³⁹⁸ nuestro tiempo.

De las maneras de los dioses de los gentiles

Veyendo las yentes³⁹⁹ por las creencias que avemos dichas, con sabor⁴⁰⁰ de veer con los ojos carnales, assacaron de fazer imágenes⁴⁰¹ a aquellas cosas en que creyen pora aorar⁴⁰² a ellas. Et los unos lo levantarán por sus reyes como el rey Nino⁴⁰³ por el rey Belo⁴⁰⁴ su padre. Otros, por los otros sus príncipes. Los otros, por sus parientes et sus amigos. Et aun ovo y⁴⁰⁵ algunos que assacaron de fazer ídolos a las bondades, como a la justicia, et a la lealdad, et a la fortaleza, et al saber, a la grandez, a la mesura et a la cordura. Et otrosí fizieron algunos aun a las maldades como a la fiebre et a las otras enfermedades, et a la fanbre et a las otras pestilencias, et a la luxuria, et a la traición, et a las otras torpedades et nemigas⁴⁰⁶. Et tanto creció et vino a mal seso el fecho de los ídolos et de las creencias et del su aorar⁴⁰⁷ que los omnes con desmesurada cobdicia de aver que enfiñién⁴⁰⁸ a cada cosa su dios que gela guardasse⁴⁰⁹. Et fazién ídolos a aquellos dioses, como a doña Çeres⁴¹⁰ deessa⁴¹¹ de las miesses; et a doña Pallas⁴¹²

³⁹⁸ *Fastal*: hasta el.

³⁹⁹ *Yentes*: gentes.

⁴⁰⁰ *Con sabor*: con deseo, con ganas.

⁴⁰¹ *Assacaron de fazer imágenes*: inventaron hacer imágenes.

⁴⁰² *Aorar*: adorar.

⁴⁰³ Nino o Ninus fue un personaje de leyenda, el rey fundador del primer imperio de Asiria según fuentes del período helenístico y ulteriores, al que se atribuye el epónimo de la ciudad de Nínive, Ninua, que se convirtió durante el reinado de Senaquerib en una de las ciudades más grandes del mundo antiguo.

⁴⁰⁴ Históricamente se trata de un rey de Lidia, nieto de Heracles y padre de Nino fundador de Nínive. Sin embargo, según la tradición, Nino era hijo de la divinidad Baal, con lo que Alfonso X está dando aquí una explicación propia del evemerismo. El evemerismo es una teoría hermenéutica de la interpretación de los mitos creada por Evémero de Mesene (s. IV a. C.) en su obra *Hiera anágrafe* (Inscripción sagrada), de la que solamente quedan resúmenes. Según el evemerismo los dioses paganos no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa y legendaria.

⁴⁰⁵ *Ovo y*: hubo allí.

⁴⁰⁶ *Nemigas*: maldades, males.

⁴⁰⁷ *Aorar*: adorar.

⁴⁰⁸ *Enfiñién*: inventaban.

⁴⁰⁹ *Gela guardasse*: se la protegiese.

⁴¹⁰ *Çeres*: Ceres era la diosa de la agricultura, las cosechas y la fecundidad. Su equivalente en la mitología griega era Deméter. De ella reciben su nombre los cereales.

⁴¹¹ *Deessa*: diosa.

⁴¹² *Pallas*: Palas Atenea es la diosa de la guerra, civilización, sabiduría, estrategia, de las artes, de la justicia y de la habilidad. Una de las principales divinidades del panteón griego y una de los doce dioses olímpicos. Atenea recibió culto en toda la Grecia Antigua y en toda su área de influencia, desde las colonias griegas de Asia Menor hasta las de la Península Ibérica y el norte de África. Creó el olivo, enseñó a la gente a uncir los bueyes para arar, cuidó de la cría de caballos e instruyó a los hombres en su doma con bridas, otra invención suya. De los objetos a ellas consagrados destacan la rama de olivo, la serpiente, el mochuelo, el gallo y la lanza.

deessa de las olivas et de saber et de batalla; et a doña Diana⁴¹³ deessa de caça et de castidat; et a Venus⁴¹⁴ deessa de fermosura; et a Baco⁴¹⁵ dios de los vinos; et otrossí de todas las otras cosas. Et con nesciedad⁴¹⁶ oravan los; en logar del verdadero Dios. Et quando fallavan algun omne o mugier que oviessen complida mente alguna destas maneras quier buena quier mala⁴¹⁷ llamavan le dios o deessa dello. Et fazién le ende⁴¹⁸ ídolos et oravanlos como lo fazién a la ventura quando el omne sallíe bien andante⁴¹⁹ en algunas cosas. Et començaron a fazer templos, fascas⁴²⁰ casas de oración. Et fizieron gelos⁴²¹. Pero tiemplo⁴²² tanto quier dezir como catamiento en dios⁴²³, por que allí catan⁴²⁴ los omnes en dios. Et non deven allí catar en al⁴²⁵. Et membra se⁴²⁶ de sus pecados et yerros; et confessar se et rogara dios que gelo⁴²⁷ perdone; et guardar se a todo su poder⁴²⁸ de fazer otros. Et tantas destas cosas et imágenes et ídolos fizieron los gentiles que dize Plinio en el ochavo capítulo del segundo libro⁴²⁹ que grand verguença serié de contar lo todo. Et estos omnes daquel tiempo que ovieron sotileza pora assacar todas estas cosas començaron a fazer casas de piedra dolada⁴³⁰ et assentada con cal et con arena et bien cubiertas en que moravan; et con puertas ya. Et fallaron las maneras de fazer siellas et frenos pora cavalgar, et armas pora lidiar como espadas et lanças, et escudos et otras; et todo muy apuesto⁴³¹ ya. Et escodriñaron⁴³² las naturas por o ovieron⁴³³ la seda, et como se texiesse et entrassen en ella et se labrassen y⁴³⁴ el oro et la plata et el aljófar⁴³⁵, et colorada⁴³⁶ de muchas naturas et de colores. Dond⁴³⁷ oviessen apuestos ornamentos los tiemplos pora sus sacrificios, et donde se vistiessen los reyes et las reinas et los sus hijos et los otros príncipes, et los omnes buenos a cada unos como pertenesciessen. Et assacaron otrossí

⁴¹³ *Diana*: en la mitología romana Diana era la diosa virgen de la caza, protectora de la naturaleza y lunar. Su diosa griega equivalente en la literatura es Artemisa, si bien en cuanto a culto era de origen itálico.

⁴¹⁴ *Venus*: Venus era una importante diosa romana relacionada principalmente con el amor, la belleza y la fertilidad, que desempeñaba un papel crucial en muchas fiestas y mitos religiosos romanos. Desde el siglo III a.C., la creciente helenización de las clases altas romanas la identificó como equivalente de la diosa griega Afrodita. De esta forma Venus fue la esposa de Vulcano.

⁴¹⁵ *Baco*: en la mitología clásica Dioniso o Baco es el dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis. Es el dios patrón de la agricultura y el teatro. También es conocido como el 'Libertador' (Eleuterio), liberando a uno de su ser normal, mediante la locura, el éxtasis o el vino.

⁴¹⁶ *Nesciedad*: necedad.

⁴¹⁷ *Quier buena quier mala*: fuese buena o fuese mala.

⁴¹⁸ *Ende*: por ello o de ello.

⁴¹⁹ *Sallíe bien andante*: salía afortunadamente, positivamente, favorablemente.

⁴²⁰ *Fascas*: es decir.

⁴²¹ *Fizieron gelos*: se los hicieron.

⁴²² *Tiemplo*: templo.

⁴²³ *Catamiento en dios*: observación de dios.

⁴²⁴ *Catan*: miran, contemplan.

⁴²⁵ *catar en al*: mirar, atender, a otra cosa.

⁴²⁶ *Membra se*: se acuerdan, recuerdan.

⁴²⁷ *Gelo*: se lo.

⁴²⁸ *Guarda se a todo su poder de fazer otros*: y procura con todas sus fuerzas de no hacer otros.

⁴²⁹ Se refiere a la *Historia Natural (Naturalis Historia)* de Gayo Plinio Segundo (23-79), conocido como Plinio el Viejo, escritor latino, científico, naturalista y militar romano.

⁴³⁰ *Dolada*: desbastada, rematada, enlucida.

⁴³¹ *Apuesto*: oportuno, conveniente y a propósito.

⁴³² *Escodriñaron*: escudriñaron, averiguaron, examinaron.

⁴³³ *Por o ovieron*: por lo que tuvieron o de donde obtuvieron.

⁴³⁴ *Se labrasen y*: se bordasen allí.

⁴³⁵ *Aljófar*: perla de forma irregular y, comúnmente, pequeña.

⁴³⁶ *Et colorada*: y teñida.

⁴³⁷ *Dond*: de donde.

las muchas maneras de peñas⁴³⁸ grises et veras, blancas et otras, con que afortalesciessen⁴³⁹ los paños et se vistiessen más apuesta mente et a mayor pro⁴⁴⁰. Et fizieron sortijas et aniellos et serçiillos⁴⁴¹ et bronchas⁴⁴² et argollas. Et tod esto pora sí et pora sus mugieres, et desend⁴⁴³ pora quien lo quisiesse comprar. Et estos buscaron et assacaron⁴⁴⁴ los adobes⁴⁴⁵ de las carnes et de los pescados que comen. Et fazer manjares de muchas maneras et de muchos sabores departidos los unos de los otros⁴⁴⁶ por tener se viciosos⁴⁴⁷ los omnes comiendo de muchos comer. Et estos fizieron primera mente moneda con que conpravan las cosas, ca ante desto⁴⁴⁸ non las solién comprar; mas camiauan⁴⁴⁹ una por otra, maguer que valiesse más el una⁴⁵⁰. Et otrossí estos ovieron primeramente clérigos que les guardassen aquellos ídolos et reçibiesen aquello que les ellos offrescién. Ca por muchos escriptos fallamos que segund que son guardados et limpios los templos que vienen y⁴⁵¹. Et se muestran las virtudes de las santidades.

DOCUMENTACIÓN DE LA SOCIEDAD Y CULTURA MEDIEVALES SEGÚN ALFONSO X EL SABIO⁴⁵²

1. Documentación sobre la figura política del rey y el ejercicio del poder medieval. Informaos en Internet sobre la figura del rey y sus relaciones de poder con la nobleza en la Edad Media (*vid.*, por ejemplo, el artículo *Monarquía feudal* de Wikipedia⁴⁵³; o la visión más profunda del artículo de César González Mínguez «Luchas por el poder en la corona de Castilla»⁴⁵⁴, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «A. Del rey y su poder» sobre la figura real y el ejercicio del poder en la *Partida I*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) En el texto Alfonso X nos informa sobre las altas dignidades del gobierno y sobre la función de la nobleza. A lo largo de la Edad Media hay un enfren-

⁴³⁸ *Peñas*: piel para forro o guarnición. Eran de marta cibelina o armiño, blanca (*vera*) o mezclada de gris (*grisas*).

⁴³⁹ *Affortaleciessen*: reforzasen, fortaleciesen.

⁴⁴⁰ *Mayor pro*: mayor beneficio, provecho.

⁴⁴¹ *Serçiillos*: zarcillos, pendientes, aretes.

⁴⁴² *Bronchas*: joyas, adornos.

⁴⁴³ *Desend*: después.

⁴⁴⁴ *Assacaron*: inventaron.

⁴⁴⁵ *Adobes*: adobos, caldo con que se sazona un manjar o que sirve para sazonar y conservar las carnes y otras cosas.

⁴⁴⁶ *Departidas*: distintas.

⁴⁴⁷ *Tener se viciosos*: estar disfrutando.

⁴⁴⁸ *Ca ante desto*: porque antes de esto.

⁴⁴⁹ *Mas camiauan*: sino que cambiaban.

⁴⁵⁰ *Maguer que valiesse más el una*: aunque valiese más una [que la otra].

⁴⁵¹ *Que segund que son guardados et limpios los templos que vienen y*: que según están cuidados y limpios los templos así vienen allí, esto es, así son visitados por los peregrinos (a mayor cuidado, mayor afluencia de peregrinos).

⁴⁵² La amplitud de esta práctica y su carácter informativo hace que sea idónea para realizarse por grupos, encargándose cada uno de ellos de un apartado de preguntas y poniendo en común sus reflexiones en clase.

⁴⁵³ <https://es.wikipedia.org/wiki/Monarqu%C3%ADa_feudal> [mayo 2020].

⁴⁵⁴ <http://www.durango-udala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1941_3.pdf> [mayo 2020].

tamiento entre los nobles, que hasta de forma levantisca defienden sus privilegios frente al poder real, y los reyes que quieren imponer su preeminencia, siguiendo las tesis regalistas que triunfan con Alfonso X y Alfonso XI. ¿Cómo legitima el rey la jerarquía social que establece en la que él se presenta como preeminente? ¿Por qué lo hace? Razonad vuestras respuestas.

- b) Entre la múltiples virtudes que ha de tener un buen rey, Alfonso X señala la necesidad de que el rey sepa leer y tenga una amplia cultura. ¿Por qué lo indica así? ¿Cumplió él con esta virtud real? Razonad vuestra respuesta.
- c) No todo ha de ser preocupación en la acción real y de los nobles. También tiene su lugar el ocio y en él destaca una actividad sobre las otras. ¿De qué actividad se trata? ¿Por qué es útil? Hay un tipo de esta actividad especialmente señalado en el texto, ¿sabéis cuál es? Razonad vuestras respuestas.
- d) ¿En qué consiste la nobleza según esta ley? ¿Qué función social puede tener esta definición en la Castilla medieval? ¿Qué relación ha de tener con el rey y con el reino? Razonad vuestras respuestas.
- e) El modelo real y las funciones del noble establecidas por Alfonso X, ¿se corresponden con la realidad histórica de la Edad Media castellana desde el siglo XIII al XV? Razonad vuestra respuesta informándoos sobre la historia de Castilla en ese periodo (Un repaso rápido a este periodo histórico lo ofrece el artículo de Wikipedia *Historia medieval de España*)⁴⁵⁵.

2. Documentación sobre el feudalismo y las relaciones de vasallaje.

Informaos en Internet sobre las relaciones feudovasalláticas medievales (*vid.*, por ejemplo, el artículo «Las relaciones de vasallaje» del portal *Sobrehistoria.com*⁴⁵⁶, o el más complejo artículo de Carlos Estepa Díez «Notas sobre el feudalismo castellano en el marco historiográfico general», o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «B. De vasallos y feudos» sobre las relaciones y obligaciones que se establecen en la sociedad medieval entre señores y vasallos dentro de un régimen feudal tal y como las recoge la *Partida IV*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) El título XXV de la *Partida IV* establece en su ley primera en qué consiste el «deudo», esto es, el deber, la obligación entre vasallo y señor. Definid desde esta ley cómo es el vínculo que se establece entre ambos. ¿Solo obliga al vasallo? Razonad vuestras respuestas.
- b) Las leyes II y IV regulan los distintos tipos de relaciones feudovasalláticas y cómo se establecen, al tiempo que muestran cómo también responden a una jerarquía social. ¿Qué relaciones son? ¿Qué tienen en común? ¿Cómo se vincula el vasallo a su señor según la costumbre de España? ¿En qué grado se obliga con él? Razonad vuestras respuestas.
- c) ¿La ley VI del título XXV y la ley V del título XXVI precisan los servicios a los que se obligan los vasallos y sus señores. Enumerad los servicios a los

⁴⁵⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_medieval_de_Espa%C3%B1a> [mayo 2020].

⁴⁵⁶ <<https://sobrehistoria.com/las-relaciones-de-vasallaje/>> [mayo 2020].

que se obligan las partes, tanto en la relación entre vasallo y señor sin feudo, como en las relaciones con feudo. ¿Hay alguna de ellas que destaque en el caso del vasallo? ¿Hay alguna que destaque en el caso del señor? Razonad vuestras respuestas.

- d) El título XXVI se dedica a los feudos. En su ley I explica qué es un feudo. Intentad definir desde ella qué es un feudo. ¿Todas las relaciones vasalláticas suponen la existencia de un feudo para el vasallo? Razonad vuestras respuestas.
- e) ¿Quiénes pueden establecer un feudo según la ley III? ¿Qué condición según dicha ley tiene que tener el vasallo para aceptar un feudo? Razonad vuestras respuestas.

3. Documentación sobre la sociedad estamental de la Edad Media:

Informaos en Internet sobre la rígida naturaleza estamental de la sociedad medieval (*vid.*, por ejemplo, las actividades que sobre la sociedad estamental ofrecen los recursos didácticos de la Junta de Andalucía⁴⁵⁷ o las *Breves notas sobre la organización del feudalismo* de Virginia de la Torre y Lourdes Gómez⁴⁵⁸, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «C. Del pueblo y sus estamentos» sobre la estructura social estamental propia de la Edad Media articulada en pueblo llano, caballeros y clérigos, según las *Partidas II y I*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) En esta ley primera del título X de la *II Partida* se realiza la conocida definición de pueblo según Alfonso X. ¿Qué es el pueblo para Alfonso X? ¿Tiene algo que ver con el derecho consuetudinario castellano y con la tradición de cortes de León? Razonad vuestra respuesta.
- b) El párrafo de presentación del título XXI muestra la estructura estamental de la sociedad medieval. Señalad los diferentes estamentos que se establecen, sus nombres y sus funciones. ¿Estos estamentos se ajustan a la realidad social de la Castilla del XIII? Razonad vuestras respuestas.
- c) Según la Ley primera del título XXI de la *Partida II*, ¿todos los defensores son caballeros? ¿Para qué utiliza el argumento etimológico Alfonso X el sabio? En la ley XX se da un precioso programa formativo para los nobles caballeros de la época. Señalad en qué consiste este programa formativo y qué información nos da sobre la literatura castellana del siglo XIII. Razonad vuestras respuestas.
- d) En los textos tomados de la *Partida I* se realiza la caracterización del estamento eclesiástico, el clero. Este estamento era el único que permitía cierta movilidad social, pues no se nace clero (como sí se nace noble o estado llano). Demostrad esta posibilidad con ejemplos tomados del texto (sobre todo observad la ley I y la XII).

⁴⁵⁷ <http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/23032017/f3/es-an_2017032312_9134002/22_la_sociedad_estamental.html> [mayo 2020].

⁴⁵⁸ <<https://core.ac.uk/download/pdf/48393433.pdf>> [mayo 2020].

- e) Observad en el proemio del título VI y en la ley II la jerarquía que se da entre las distintas órdenes de clérigos y las funciones que adquieren en la sociedad medieval. Según vuestras observaciones, ¿qué oficios son superiores y cuáles inferiores? ¿Qué órdenes son mayores y cuáles menores? ¿Por qué? ¿Está vinculada la categoría de la orden a su función jerárquica? Razonad vuestras respuestas.

4. Documentación sobre las minorías sociales de judíos y moros en Castilla.

Informaos en Internet sobre las minorías sociales de judíos y mudéjares o moros en reinos cristianos (*vid.*, por ejemplo, las entradas «Mudéjares»⁴⁵⁹ y «La persecución a los judíos en la España cristiana a finales del siglo XIV»⁴⁶⁰ de la revista en línea *Los ojos de Hipatia*, o la revisión más profunda de José Hinojosa Montalvo «Los judíos en la España Medieval: de la tolerancia a la expulsión»⁴⁶¹, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «D. De judíos y moros» sobre el régimen de tolerancia con estas minorías en Castilla según regulaba la *Partida VII*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) La ley I del título XXIV justifica la existencia de esta minoría social y religiosa en los reinos cristianos. ¿Con qué argumento se justifica esta tolerancia? ¿Hay xenofobia en esta autorización? Razonad vuestras respuestas.
- b) La ley II señala las condiciones en las que los judíos pueden vivir en los reinos cristianos. ¿Qué limitaciones tienen? ¿Hay antisemitismo en el texto? Razonad vuestras respuestas.
- c) Tanto la ley III como las leyes IX y XI muestran la clara discriminación social de los judíos con respecto a la población cristiana. Señalad las principales discriminaciones que sufren.
- d) La ley VI señala un fenómeno que, escaso en los siglos XIII y XIV, será muy abundante en el XV: los conversos. ¿La historia medieval castellana demuestra que se cumple lo que indica la ley? ¿Qué literatura medieval puede vincularse al fenómeno de los conversos? Razonad vuestra respuesta.
- e) El tratamiento de los moros en tierras cristianas, los mudéjares, es muy similar al de los judíos, aunque con mayor discriminación social. Demostrad esta afirmación con datos tomados del título XXV, tanto en su proemio como en su ley I.

5. Documentación sobre el concepto y proceso de la Reconquista:

Informaos en Internet sobre el concepto y el proceso de la Reconquista en la España medieval (*vid.* por ejemplo, la entrada «Introducción a la historia de la

⁴⁵⁹ <<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/los-mudejares/>> [mayo 2020].

⁴⁶⁰ <<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-persecucion-a-los-judios-en-la-espana-cristiana-a-finales-del-siglo-xiv/>> [mayo 2020].

⁴⁶¹ <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13209/1/Hinojosa_Judios_Espa%C3%B1a.pdf> [mayo 2020]. Aunque el proceso y situación de los mudéjares tiene diferencias con el de los judíos, ambos comparten muchas similitudes, por lo que en la profundización se pone un ejemplo sobre los judíos que en gran parte también es aplicable a los mudéjares.

reconquista cristiana medieval de la Península Ibérica y Baleares»⁴⁶² del portal *Arteguias* o en la síntesis crítica que realiza Francisco García Fitz en su artículo «La Reconquista: un estado de la cuestión»⁴⁶³, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «E. De la pérdida de España y su Reconquista» sobre ambos procesos tal y como los relata la *Estoria de España* a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV en su ampliación. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) El capítulo 559 describe con gran detallismo las consecuencias de la pérdida de España. Resumid en un listado qué elementos se destruyen en manos de los moros. ¿Cómo se caracteriza este enemigo? ¿Cómo se relata su comportamiento? Razonad vuestras respuestas.
 - b) También en el mismo capítulo se dan las razones por las que se produce la pérdida de la España goda. Dad una razón política y otra religiosa basándoos en el texto.
 - c) Los capítulos 564 y 1020 muestran el comienzo y el fin (en el momento de composición de la obra a principios del siglo XIV, pues estamos ante una ampliación del original alfonsí) de la reconquista castellanoleonese. Esta reconquista se justifica desde las tesis del goticismo, esto es, desde la tesis historiográfica, vigente en todos los cronistas medievales leoneses o castellanos, de que el reino de León y luego el de Castilla eran herederos directos de la unidad peninsular de los godos. Demostrad con elementos del texto la presencia de esta tesis historiográfica.
 - d) La reconquista se justifica con dos argumentos fundamentales: la guerra justa, desde un punto de vista legal, y la guerra santa, desde un punto de vista religioso. Demostrad con argumentos tomados del texto cómo la crónica utiliza ambas justificaciones.
 - e) El proceso de la Reconquista tiene tradicionalmente tres momentos fundamentales. En los textos seleccionados se hace referencia a dos de ellos. ¿Cuáles son? ¿Por qué son importantes? ¿Cuál es el tercer momento clave de la Reconquista que por razones cronológicas no ha podido reflejar el texto? Razonad vuestras respuestas.
6. Documentación sobre el progresivo desarrollo de una cultura vinculada a las cortes. Informaos en Internet sobre el nacimiento de la cultura cortesana en la Edad Media (*vid.*, por ejemplo, el excelente artículo del blog de Nicasio Salvador Miguel sobre «Cultura eclesiástica, cortesana y urbana en la Castilla del siglo XIII»⁴⁶⁴, leyendo solo su presentación divulgativa o el artículo que incluye, o cualesquiera otros).

⁴⁶² <<https://www.arteguias.com/reconquistacristiana.htm>> [mayo 2020].

⁴⁶³ <http://www.durango-udala.net/porta1Durango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/1_1945_3.pdf> [mayo 2020].

⁴⁶⁴ <<http://www.nsalvadmiguel.com/cultura-eclesiastica-cortesana-y-urbana-en-la-castilla-del-siglo-xiii/>> [mayo 2020]. Incluye también su artículo desarrollando ampliamente la sucinta información de su presentación.

Tras vuestra investigación leed el texto «F. De la corte y su cultura» sobre la función política y cultural de la corte y los ámbitos de cultura que se generan en torno al derecho y el ejercicio del poder nobiliarios en la *Partida II*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) En esta ley y en la siguiente Alfonso X el sabio define qué es la corte y diseña su función cultural para la creación de una nueva cultura: la cultura cortesana o caballeresca. Observad cómo utiliza la técnica etimológica (ya usada por san Isidoro) para definir la realidad social del siglo XIII que regula.
- b) ¿En qué consiste la labor educativa de la corte? ¿En qué puede, pues, consistir la cortesía? Razonad vuestra respuesta.
- c) ¿En qué consiste la función social de escribano? ¿Qué características han de tener? ¿Qué aporta esta función a la cultura medieval? ¿Y a la literatura? Razonad vuestras respuestas.
- d) Comentad la lógica de la metáfora utilizada para mostrar la función judicial de la corte. ¿Qué implica culturalmente esta función judicial de la corte castellana alfonsí? ¿Tendrá esta función consecuencias en la literatura? Razonad vuestras respuestas.
- e) La cultura medieval, sobre todo la cortesana, tiene un fin eminentemente práctico, la justicia y el gobierno en el texto que nos ha ocupado. No obstante, como todo el mundo medieval occidental está enmarcada dentro de una cosmovisión teocéntrica, en la que Dios y la religión son elementos que configuran la forma y la finalidad de la cultura. Observad la presencia de estos elementos teocéntricos en el texto del prólogo de la *Primera Partida*. ¿Cabe advertir un reflejo teocéntrico en la imagen que de la corte se da en la metáfora sobre la justicia de la ley XXVIII? Razonad vuestras respuestas.

7. Documentación sobre la educación en la Edad Media:

Informaos en Internet sobre el sistema educativo de la Edad Media (*vid.*, por ejemplo, el artículo «La educación en la Edad Media» del blog de Carmen Andreu profesora del Instituto Miguel Catalán de Zaragoza»⁴⁶⁵, o el artículo sobre «Principios educativos de la educación occidental: la Edad Media» de Manuel Lázaro Pulido⁴⁶⁶, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «G. De maestros y escolares» sobre el sistema educativo de la Edad Media, basado en el nacimiento de las universidades y el estudio del *trivium* y el *cuadrivium* según la *Partida II* y la *General Estoria*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) El texto diseña el sistema de estudios superiores del siglo XIII, esto es, el nacimiento de las universidades. ¿En qué consiste una universidad según Alfonso X? ¿Coincide con el significado actual de universidad? ¿Qué se estudia en una universidad medieval? Razonad vuestras respuestas.

⁴⁶⁵ <<https://lclcarmen3.wordpress.com/2017/02/18/la-educacion-en-la-edad-media/>> [mayo 2020], firmado por Egpascal.

⁴⁶⁶ <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/275/27554785017/html/index.html>> [mayo 2020].

- b) En las leyes II y III el rey establece las condiciones naturales del estudio y estipula un régimen jurídico especial de protección de los escolares y de la vida académica y del sistema de estudios. ¿Por qué realiza el rey esta regulación jurídica de defensa de los escolares? ¿Qué estudios mínimos debe tener un Estudio General? ¿Por qué regula con tanta precisión el rey el régimen económico de los maestros? Razonad vuestras respuestas.
- c) Las leyes IV y XI describen el método de estudio propio de la universidad medieval. Explicad en qué consiste su forma de enseñar y de estudiar. ¿Cómo es la tecnología de transmisión del saber de la universidad medieval? ¿En qué se parece a la nuestra? ¿Teniendo en cuenta la realidad material de la época, la tecnología universitaria suponía un progreso o un retroceso en la transmisión del saber? Razonad vuestras respuestas.
- d) Si la fuente básica del saber consiste en libros que son exemplarios que se repiten una y otra vez y están redactados en latín, lengua de cultura común en todo el Occidente cristiano, ¿cabe hablar de una cultura escolar común a toda Europa? Razonad vuestra respuesta teniendo en cuenta también el curriculum escolar que se explica en la *General Estoria*.
- e) En el texto de la *General Estoria* se define la formación básica de todo universitario o escolar medieval: el *trivium* y el *cuadrivium*. ¿En qué consisten estos estudios? ¿Cómo puede afectar el *trivium* al desarrollo de la cultura y de la literatura romance? Razonad vuestras respuestas.

8. Documentación sobre la presencia de la cultura clásica grecolatina en la Edad Media:

Informaos en Internet sobre la presencia de la cultura clásica en la Edad Media (*vid.*, por ejemplo, el resumen sobre la clásica obra de Ernst Robert Curtius, *Edad Media Latina* en el blog *Mis tareas críticas*⁴⁶⁷, o los capítulos 1, 2 y 5 del libro de Francisco Crosas *De enanos y gigantes*⁴⁶⁸, o cualesquiera otros).

Tras vuestra investigación leed el texto «H. De la cultura y la mitología clásicas» sobre la presencia de la material clásica en la cultura medieval y sobre su uso según se advierte en la *General Estoria*. Responded a las siguientes preguntas sobre lo leído:

- a) El *Prólogo* recoge la función que la escritura tiene en la Edad Media. ¿Cuál es? ¿Qué técnica de documentación utiliza la cultura medieval? ¿Cuáles pueden ser sus fuentes? ¿Quién puede tener acceso a esta cultura escrita? Razonad vuestras respuestas.
- b) El capítulo es de gran interés para observar el tratamiento que una cultura teocéntrica y cristiana da a las figuras de los dioses paganos. ¿Las excluye de su mundo cultural o las integra? Informaos sobre el evemerismo y discutid si se utiliza en el texto. Razonad vuestra respuesta y justificad por qué el rey les da este tratamiento y no otro.

⁴⁶⁷ <<https://mistareascriticas.blogspot.com/2018/02/resumen-ernst-robert-curtius-edad-media.html>> [mayo 2020].

⁴⁶⁸ <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8346/BIAN_21.pdf> [mayo 2020].

- c) ¿Qué conocimientos tiene Alfonso X de la mitología y del mundo clásicos? ¿De qué fuentes los saca? Razonad vuestra respuesta.
- d) ¿Os parecen paganas y adecuadas a los gentiles las actividades que indica Alfonso X que han de hacerse en los templos? ¿Por qué creéis que el rey las describe así? Razonad vuestras respuestas.
- e) El rey Sabio hace un elogio del desarrollo técnico de los antiguos. ¿En qué parte del texto lo realiza? ¿Qué elementos valora como muestras del ingenio (sotileza) de la humanidad? ¿Qué tipo de sociedad se muestra con estos avances técnicos? Razonad vuestra respuesta.

Práctica 3ª. Un método de comentario

TEXTOS: *AL ALBA VENID Y TRES MORILLAS*⁴⁶⁹

Al alba venid

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

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

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

Venid a la luz del día,
non trayáis compañía.

10 Venid a la luz del alba,
non traigáis gran compañía.
Cancionero musical de Palacio

Versiones de las *Tres morillas*

Versión A

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Mairén.

5 Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
y hallábanlas cogidas
en Jaén
Axa y Fátima y Mairén.

⁴⁶⁹ Sobre los textos utilizados *vid.* el artículo de Vicente Beltrán «Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria», en *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, 1998, págs. 113-135.

10 Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén
Axa y Fátima y Mairén.

15 Tres moricas tan lozanas
iban a coger manzanas,
y cogidas las hallaban
en Jaén
Axa y Fátima y Mairén.

Cancionero musical de Palacio

[Reconstrucción crítica de F. Asenjo Barbieri]

Versión B

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Mairén.

5 Tres morillas tan garridas
ivan a coger olivas,
y hallábanlas cogidas;
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:

10 Axa y Fátima y Mairén.

Tres moricas tan loçanas,
tres moricas tan loçanas
ivan a coger mançanas
a Jaén:

15 Axa y Fátima y Mairén.

Cancionero musical de Palacio [Texto transmitido]

Versión C

Tres morillas m'enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Mairén.

5 Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas,
en Jaén,
Axa y Fátima y Mairén.

10 Tres morillas tan loçanas
iban a coger mançanas
en Jaén,
Axa y Fátima y Mairén

Iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas

- 15 en Jaén,
Axa y Fátima y Mairén.
- Iban a coger mançanas
y hallábanlas cortadas
en Jaén,
- 20 Axa y Fátima y Mairén
- Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
a Jaén,
Axa y Fátima y Mairén.
- 25 Y hallábanlas cortadas
y tornaban desmayadas
a Jaén
Axa y Fátima y Mairén.
- Y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
a Jaén,
- 30 Axa y Fátima y Mairén.
- Y tornaban desmayadas
y las colores mudadas
a Jaén,
- 35 Axa y Fátima y Mairén.

Cancionero musical de Palacio

[Reconstrucción de J. Romeu Figueras]

COMENTARIO DE DOS VILLANCICOS CASTELLANOS

- Realiza las siguientes acciones con cada uno de los textos A y B:
 - Determina su tema.
 - Diseña su estructura métrica y temática.
 - Interpreta linealmente el texto, con especial atención al valor de sus repeticiones y a la explicación connotativa de sus símbolos.
 - Demuestra desde datos de tu comentario que el texto es un villancico castellano y clasifícalo formal y temáticamente.
- Tras tu comentario contrasta el método que utilizas con el propuesto en el Anexo II:
 - ¿Qué haces igual?
 - ¿Qué haces diferente?
 - ¿Qué tendrás que cambiar?
- Teniendo en cuenta las tres versiones diferentes de *Tres morillas*, reflexiona sobre qué es la crítica textual (ecdótica) y cómo afecta a nuestro conocimiento de la literatura medieval.



TEMA II.
ORÍGENES ORALES
DE LA LITERATURA MEDIEVAL

Práctica 4^a. Géneros de la lírica tradicional

TEXTOS: JARCHAS, CANTIGA D'AMIGO Y VILLANCICOS CASTELLANOS

Jarchas⁴⁷⁰

a)
Tan t'amaray, tan t' amaray,
habib, tan t'amaray,
enfermeron welyos nidios
ya dolen tan male.

*¡Tanto amar, tanto amar,
amigo, tanto amar!
¡Enfermaron unos ojos brillantes
y duelen tan mal!*

b)
Aman ya, habibi,
al-wahsa me non ferás.
Bon beja ma boquilla,
eu se que tu n'irás.

*¡Gracias, amigo mío,
no me enojés!
Bueno, besa mi boquita,
yo sé que no te marcharás.*

c)
Ya mama, meu 'l-habibi,
vaise y non tornadi.
Gar qué faray ya mamma

*Madre, mi amigo
se va y no tornará.
Dime, qué haré, madre.*

⁴⁷⁰ Edición realizada desde la antología *Poesía española medieval*, ed. Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1978, basada en la transcripción de S. M. Stern. Incluye alguna corrección.

d)
 ¿Garid vos, ay yermanelas,
 com' contener é meu mali?
 Sin el habid non vivireyu
 ed volarey demandari.

*Decid vosotras, oh hermanillas,
 ¿cómo contendré mi pesar?
 Sin el amado no viviré,
 y volaré a buscarlo.*

e)
 Vayse meu corachón de mib,
 ¿ya, Rab, si se me tornarád?
 Tan mal meu doler li-l-habid.
 Enfermo yed, ¿cuand sanarád?

*Se va mi corazón de mi,
 ¿oh, Dios, si se me tornará?
 ¡Tan mal es mi dolor por el amado!
 Enfermo está, ¿cuándo sanará?*

f)
 Al-sabah bono, garme d'ón venis.
 Ya l'-y-se que otri amas,
 a mibi non queris.

*Aurora buena, dime de dónde vienes.
 Ya lo sé que a otra amas,
 a mí no me quieres.*

g)
 Com si fiyol alyenu,
 non más adormis a meu senu.

*Como si fueras un hijo ajeno,
 ya no duermes en mi seno.*

Cantiga d'amigo⁴⁷¹

Ondas do mar de Vigo,
 se vistes meu amigo?
 E ay Deus, se verrá⁴⁷² cedo!⁴⁷³

Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado?
 E ay Deus, se verrá cedo!

⁴⁷¹ Texto tomado de la edición de Celso Ferreira da Cunha, digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/o-cancioneiro-de-martin-codax--0/html/ffd43f04-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_8_>.

⁴⁷² *Verrá*: vendrá.

⁴⁷³ *Cedo*: temprano, de madrugada.

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E ay Deus!, se verra cedo!

Se vistes meu amado,
por que ei gran coidado?
E ay Deus!, se verra cedo!

Martín de Codax

Villancicos castellanos⁴⁷⁴

a)
De los álamos vengo, madre
de ver cómo los menea el aire.

De los álamos de Sevilla
de ver a mi linda amiga,
de ver cómo los menea el aire.

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.

b)
Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
Cervatica, que no la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada⁴⁷⁵
para quien yo me lavé.
Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

c)
Ya cantan los gallos,
amor mío, y vete;
cata que amanece.

Vete, alma mía,
más tarde no esperes,

⁴⁷⁴ Textos a y b tomados de *La canción tradicional*, ed. V. Beltrán, Tarragona, Ed. Tarraco, 1976. Textos c y d tomados de *Lírica tradicional española*, ed. M^a. J. P. Elbers, Madrid, Taurus, 1987.

⁴⁷⁵ *Delgada*: camisa.

no descubra el día
los nuestros placeres.

Cata que los gallos,
según me parece,
dizen que amanece.

d)
No pueden dormir mis ojos,
No pueden dormir.

Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa,
ell pino so⁴⁷⁶ ell agua frida:
non pueden dormir.

CONTRASTE ENTRE JARCHA, CANTIGA D'AMIGO Y VILLANCICO CASTELLANO

1. Teniendo en cuenta las jarchas seleccionadas intenta caracterizar el género de la jarcha indicando:
 - a) ¿Cuál puede ser su temática apropiada? Fíjate especialmente en quién protagoniza la jarcha y a quién se dirige.
 - b) ¿Cómo es su estructura reconocible? Observa especialmente si puede dividirse en dos partes.
 - c) Dos recursos expresivos propios de su estilo característico. Ten en cuenta si hay alguna imagen y si hay repeticiones claramente perceptibles.
2. Señala, al menos, dos diferencias y dos semejanzas temáticas o métricas de la cantiga con las jarchas anteriores. Atiende sobre todo a quién es el yo poético, a quién se dirige y al marco en el que se desarrolla el poema.
3. Teniendo en cuenta los cuatro villancicos castellanos intenta contestar razonadamente a las siguientes preguntas:
 - a) ¿Qué caracteriza métricamente al villancico castellano? ¿Observas dos sistemas métricos y compositivos diferentes? Fíjate, sobre todo, si hay paralelismo o no en su métrica.
 - b) ¿Qué semejanzas y qué diferencias tienen con las jarchas? Ordena los textos de mayor a menor semejanza con las jarchas.
 - c) ¿Qué semejanzas y qué diferencias tienen con la cantiga d'amigo? Ordena los textos de mayor a menor semejanza con las cantigas d'amigo.

⁴⁷⁶ So: debajo.

Práctica 5ª. Reconstrucción de un cantar de gesta

TEXTOS: CANTAR Y ROMANCE DE LOS INFANTES DE LARA

Texto A: *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, reconstrucción de R. Menéndez Pidal⁴⁷⁷

Alicante pasó el puerto, començó de más andar,
por sus jornadas contadas a Córdoba fue a llegar...
35 Viernes era ese día, viéspera de sant Cebrián...
«Ganamos ocho cabeças de omnes de alta sangre⁴⁷⁸,
mas tales ganancias caras nos cuestan asaz⁴⁷⁹;
tres reis e quinze mil de otros perdiémoslos allá,
si me yo allá más llegara, otro troxera⁴⁸⁰ el mensaje».
E díxol: «Gonçalo Gustios, bien te quiero preguntar:
lidiaron los mios poderes en el canpo de Almenar,
ganaron ocho cabeças, todas son de gran linaje;
e dizen mios adalides⁴⁸¹ que de Lara son naturales,
si Dios te salve, que me digas la verdat».
45 Respondió Gonçalo Gustios: «Presto os la entiendo declarar:
si ellas son de Castiella conocer he de qué logar,
otrosí si de alfoz⁴⁸² de Lara, ca⁴⁸³ serán de mi linaje».
Violas Gonçalo Gustios bueltas en⁴⁸⁴ polvo e en sangre;
con la manta en que estaban començólas de alinpiar,
50 tan bien las afemenció⁴⁸⁵, conosçiólas por su mal.

Llorando de los sus ojos dixo entonces a Almançor:
«Bien conosco estas cabeças por mis pecados, señor;
conosco las siete, ca de los mios fijos son,

⁴⁷⁷ Tomamos el texto de su obra *Reliquias de la poesía épica española*, ed. Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, 2ª ed.

⁴⁷⁸ La rima «a-e» indica que se usa la e paragógica.

⁴⁷⁹ *Asaz*: bastante.

⁴⁸⁰ *Troxera*: trajera.

⁴⁸¹ *Adalies*: capitanes.

⁴⁸² *Alfoz*: nombre empleado durante la Edad Media en la Península Ibérica para referirse al término rural geográfico que pertenece a la jurisdicción del concejo de la villa.

⁴⁸³ *Ca*: porque.

⁴⁸⁴ *Bueltas en*: cubiertas de.

⁴⁸⁵ *Afemenció*: sintió vehementemente.

- la otra es de Muño Salido, su amo que los crió
 55 ¡Non las quiso muy grant bien quien aquí las ayunto!⁴⁸⁶
 ¡Captivo desconortado⁴⁸⁷ para siempre só!». [...]
- 60 Tomó primero en sus braços la cabeca de Muño Salido
 e razonose con ella como si fuese bivo:
 «Salvevos Dios, Muño Salido, mi conpadre e mi amigo,
 dadme cuenta de los mios fijos que en vuestras manos ove metido⁴⁸⁸,
 por do en Castiella e en León érades vós muy temido
 65 e de mejores que vós érades servido.
 ¡De Dios seades perdonado, conpadre e amigo,
 si fuerdes vós en consejo⁴⁸⁹ con su tío don Rodrigo,
 lo que vós non faríades por lo que en vós non avía visto!⁴⁹⁰
 Cataríades los agüeros⁴⁹¹ como amo e padrino,
 70 non vos querría creer Gonçalo Gonçález mi fijo,
 ca se doldría de mí que yazía en cativo⁴⁹²
 E perdonarme, conpadre e mi buen amigo,
 que mucha falsedat sobre vós he dicho».
- La cabeca de Muño Salido tornóla en su lugar
 75 e la de Diego Gonçález su fijo el mayor fue a tomar,
 mesando⁴⁹³ sus cabellos e las barbas de su faz.
 «¡Viejo só mesquino para estas bodas bofordare!⁴⁹⁴
 Fijo Diego Gonçález, a vós quería yo mase⁴⁹⁵
 fazíalo con derecho ca vós naciérades ante.
 80 Grant bien vos quería el conde ca érades su mayor alcaide⁴⁹⁶
 tan bien tovistes la su seña en el vado de Cascajare,
 a guisa de mucho ardido⁴⁹⁷, muy onrada la sacastes.
 Fezistes, fijo, en ese día un esfuerzo muy grande:
 alçastes la seña, metístesla en la mayor haze⁴⁹⁸,
 85 fue tres vezes abaxada e tres vezes la alçastes
 e matastes con ella dos reyes e un alcaide.
 Por esto en arriba los moros oviéronse de arrancare⁴⁹⁹,
 metiense por las tiendas que non avían vagare⁵⁰⁰,

⁴⁸⁶ *Ayuntó*: juntó.

⁴⁸⁷ *Desconortado*: desconsolado.

⁴⁸⁸ *En vuestras manos ove metido*: que confió a vuestro cuidado, literalmente, puse en vuestras manos.

⁴⁸⁹ *En consejo*: de acuerdo.

⁴⁹⁰ *V. 68*: Lo que no haréis porque no lo he visto en vos.

⁴⁹¹ *Cataríades los agüeros*: Miraríais los agujeros.

⁴⁹² *V. 71*: Porque se dolería de mí que yacía cautivo.

⁴⁹³ *Mesando*: tirando con fuerza del pelo y barba, gesto propio de duelo.

⁴⁹⁴ *Borfordare*: bohordar, juego caballeresco consistente en tirar lanzas pequeñas llamadas bordojos o borhojos.

⁴⁹⁵ *Mase*: más, con e paragógica por la rima.

⁴⁹⁶ *Alcaide*: encargado de la guarda y defensa de un castillo o fortaleza.

⁴⁹⁷ *A guisa de muy ardido*: De manera de muy audaz.

⁴⁹⁸ *Haze*: haz, la -e final, al igual que en muchas otras palabras de esta rima, es paragógica (antietimológica).

⁴⁹⁹ *De arrancare*: de retirarse derrotados de la batalla.

⁵⁰⁰ *Vagare*: descanso, defensa.

- e vós yendo en ese día en pos ellos en alcançe
 90 fue de vós muy bien servido el conde Garci Fernández.
 ¡Bueno fuera Ruy Velázquez si ese día finase!
 Trasnocharon los moros, fuéronse para Gormaze.
 Diovos ese día el conde a Caraço por heredat,
 la media poblada e la media por poblar;
 95 desque vós moristes, fijo, lo poblado se despoblaráse».
 Besó la cabeça e tornóla a su lugar.
 Cada uno como nasció así las iva tomare.
 [...]
 Pesó mucho a Almançore e començó de llorare;
 con grant duelo que d'él ovo dixo contra⁵⁰¹ Alicante:
 170 «Non morrá⁵⁰² aquí don Gonçalo por quanto Córdoba vale,
 ca yo vi cuánta traición a él fizo Ruy Velázquez».
- Almançor mandó llamar una infante, su hermana...
 E muy bien e muy apuestramente fablava:
 «Hermana, si me vós amades, entrad en esa casa
 175 do yaz ese cristiano que es ome de sangre alta...
 vós, mi hermana, conortatlo⁵⁰³ con muy buenas palabras»

Texto B: *Llanto de Gonzalo Gustioz (versión de 1550)*⁵⁰⁴

- Pártese el moro Alicante víspera de Sant Cebrían;
 ocho cabeças llevaba, todas de hombres de alta sangre.
 Sábelo el rey Almançor, a recibírselo sale;
 aunque perdió muchos moros, piensa en esto bien ganare.
 5 Manda hazer un tablado para mejor las mirare.
 Mandó traer un cristiano qu'estava en captividade;
 como ante sí lo truxeron empeçole de hablare.
 Díxole: «Gonçalo Gustos, mira quién conoscerás;
 que lidiaron mis poderes en el campo de Almenare,
 10 sacaron ocho cabeças, todas son de gran linage».
 Respondió Gonçalo Gustos: «Presto os diré la verdade».
 E limpiándoles la sangre assaz⁵⁰⁵ se fuera a turbar;
 dixo llorando agramente⁵⁰⁶: «Conózcolas, por mi mal:
 la una es de mi carillo⁵⁰⁷, las otras me duelen más:
 15 de los infantes de Lara son, mis hijos naturales».
 Assí razona con ellos como si vivos hablassen:
 «Dios os salve, el mi compadre, el mi amigo leal.
 ¿Adónde son los mis hijos que yo's quise encomendar?
 Muerto sois como buen hombre, como hombre de fiar»,
 20 Tomara otra cabeça del hijo mayor de edad:

⁵⁰¹ *Dixo contra*: dijo a.

⁵⁰² *Morrá*: morirá.

⁵⁰³ *Conortatlo*: consolarlo.

⁵⁰⁴ Texto tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994.

⁵⁰⁵ *Assaz*: mucho.

⁵⁰⁶ *Agramente*: agriamente.

⁵⁰⁷ *Carillo*: querido amigo.

- «Sálveos Dios, Diego Gonçález, hombre de muy gran bondad,
del conde Fernán Gonçález alférez el principal;
a vos amava yo mucho, que me havíades de heredar».
Alimpiándola con lágrimas, bolviérala a su lugar
- 25 y toma la del segundo, Martín Gómez que llamavan:
«Dios os perdone, el mi hijo, hijo que mucho preciava.
Jugador era de tablas, el mejor de toda España,
mesurado cavallero, muy buen hablador en plaça».
Y dexándola llorando, la del tercero tomava:
- 30 «Hijo Suero Gustos, todo el mundo os estimava;
el rey os tuviera en mucho, solo para la su caça;
gran cavallero esforçado, muy buen bracerero a ventaja⁵⁰⁸.
Ruy Gómez, vuestro tío, estas bodas ordenara».
Y tomando la del cuarto, lassamente⁵⁰⁹ la mirava:
- 35 «Oh, hijo Fernán Gonçález, nombre del mejor d'España,
del buen conde de Castilla, aquel que vos baptizara.
Matador de puerco espín, amigo de gran compañía;
nunca con gente de poco os vieran en aliança».
Tomó la de Ruy Gómez, de coraçón la abraçava:
- 40 «Hijo mío, hijo mío, ¿quién como vós se hallara?
Nunca le oyeron mentira, nunca, por oro ni plata.
Animoso, buen guerrero, muy gran feridor d'espada,
que a quien dávades de lleno tullido o muerto quedava».
Tomando la del menor, el dolor se le doblara:
- 45 «Hijo Gonçalo Gonçález, los ojos de doña Sancha,
¿qué nuevas irán a ella que a vós más que a todos ama?
Tan apuesto de persona, dezidor bueno entre damas,
repartidor en su aver, aventajado en la lança.
¡Mejor fuera la mi muerte que ver tan triste jornada!».
- 50 Al duelo qu'el viejo haze toda Córdoba llorava.
El rey Almançor, cuidadoso, consigo se lo llevaba
y mandó a una morica lo sirviesse muy de gana.
Ésta le torna en prisiones y con amor le curava;
hermana era del rey, donzella moça y loçana.
- 55 Con ésta Gonçalo Gustos vino a perder su saña,
que d'ella le nació un hijo que a los hermanos vengara.

COMPARACIÓN DE LAS VERSIONES DE *LOS INFANTES DE LARA* EN EL CANTAR Y EL ROMANCE

1. Carlos Alvar (siguiendo a C. M. Bowra) define la épica como un género literario que ensalza en verso a unos seres superiores –dioses, héroes– cuya única meta es recuperar el honor con nobles acciones y arriesgados esfuerzos a través de los cuales defiende el triunfo de valores colectivamente reconocidos de los cuales son ejemplo positivo los héroes y ejemplo negativo sus enemigos. Demuestra que los textos responden en su trama a esta definición.

⁵⁰⁸ *Bracerero a ventaja*: buen lanzador incluso dando ventaja a sus adversarios.

⁵⁰⁹ *Lassamente*: lentamente.

2. El texto B, aunque de temática épica, no es un cantar de gesta. Intenta justificar por qué no lo es.
3. El texto épico A lo reconstruye don Ramón Menéndez Pidal desde un texto en prosa. ¿Por qué crees que Menéndez Pidal puede suponer que es poesía? Justifica tu respuesta.
4. ¿El hecho de que el texto B se parezca al A confirma la existencia de un cantar de gesta sobre los siete Infantes de Lara? Razona tu respuesta.
5. Busca en internet qué es un ciclo épico. ¿A qué ciclo de la épica vincularías el cantar de gesta? Razona tu respuesta.
6. Los cantares de gesta castellanos suelen responder a dos estructuras temáticas: la venganza familiar o el vasallo rebelde. ¿A cuál de estas estructuras temáticas vincularías este cantar? Razona tu respuesta.

Práctica 6^a. La composición del *Cantar de Mio Cid*

TEXTOS: EXPLICIT DEL CANTAR (VV. 3731-3735B) Y UN CANTO DE FRONTERA DE FCO. RICO

Explicit del *Cantar de Mio Cid*⁵¹⁰

[Colofón del copista]

Quien escrivió este libro dél' Dios paraíso, ¡amén!
Per Abbat le escrivió en el mes de mayo
en era de mill τ CC. xLv años
[en era de mill e dozientos e cuaraenta e cinco años].

[Colofón del recitador]

E el romanz es leído,
datnos del vino;
si non tenedes dineros,
echad allá unos peños⁵¹¹,
que bien nos lo darán sobre'ellos.

Un canto de frontera: *La gesta de Mio Cid el de Bivar*, de Francisco Rico (fragmentos)⁵¹²

Digamos ya [...] que quizás no hay rasgo que marque el *Cantar de Mio Cid* más honda y extensamente que [...] el doble designio de hacer entrar a la audiencia en el tema y, por otro lado, de aproximar el tema a la audiencia. Precisemos en seguida que es decididamente ese último movimiento, la aproximación a las coordenadas del público, a su ámbito de vivencias y referencias, el que marca la orientación dominante en el poema, en tanto a ella se pliegan los principales factores del argumento, la estructura o la ideología, desde los recursos menudos de la técnica narrativa a las grandes líneas en la selección y disposición de la materia, pasando por los perfiles y matices en el retrato de los personajes o por la imagen de la sociedad que les sirve de fondo. Añadamos todavía que tal orientación es indisoluble de las circunstancias de lugar, tiempo y perspectiva histórica en que se concibió la versión original del *Cantar*, cuando mediaba el siglo XII, en la frontera castellana enmarcada por las cuencas altas del Duero, el

⁵¹⁰ Tomamos el texto de la edición de Alberto Montaner (Barcelona, Crítica, 1993).

⁵¹¹ *Peños*: prendas (para ser empeñadas y comprar con ello el vino que se pide).

⁵¹² Los fragmentos se toman de su artículo «Un canto de frontera: *La gesta de Mio Cid el de Bivar*», incluida como estudio introductorio en la edición de Alberto Montaner de la nota anterior.

Henares y el Jalón, y, en fin, que está animada por un deseo de innovar profundamente la tradición de la poesía épica.

Una parte de todo ello, sin embargo, estaba en la naturaleza del género. Una canción de gesta pone a un juglar frente a un público, sin apenas distancias, sin mediaciones, para recorrer juntos durante varias horas los derroteros de una narración heroica. El juglar no es como el escritor que publica una novela y se esfuma para siempre tras el volumen impreso: está en medio del corro, el desarrollo de la narración es también una acción suya, un comportamiento suyo personal, que además tiene que ver con la relación que establece con los oyentes, cuyas circunstancias y reacciones pueden llevarlo a mudar en más de un aspecto la fisonomía del poema, a acelerar o retardar el *tempo*, alterar el papel de un personaje, omitir unos elementos, atenuar o subrayar otros. En cualquier caso, el espectáculo solo llega a buen puerto si se establece un vínculo sólido y continuado, si el juglar se gana la complicidad del público y de una o de otra manera logra implicarlo en la narración.

[...]

La frontera, sobre todo desde los días del «buen Emperador» (v. 3003)⁵¹³, es una sociedad en armas, permanentemente dispuesta para el ataque y el saqueo. Los pobladores se han asentado allí atraídos por apetitosas exenciones e inmunidades, con favorables expectativas de medro, a costa, eso sí, de una vida recia como ninguna. En las ciudades fronterizas y en sus alfores, se vive para la guerra y de la guerra. No se buscan las tierras, sino las riquezas de los moros, el botín que proporcionan las cabalgadas y cuyo reparto se lleva a cabo atendiendo escrupulosamente a la aportación económica y personal de cada uno. [...] Los límites de clase se difuminan: al instalarse en la frontera, los infanzones con frecuencia han de renunciar a sus privilegios fiscales y judiciales, pero también se les abre la puerta a alcanzar la condición de señores adquiriendo el dominio sobre territorios yermos; los caballeros villanos, vale decir, quienes reciben de un señor o logran por sí mismos caballo y pertrechos, tienen a su vez excelentes oportunidades de hacer fortuna y en su momento distribuirse con los hidalgos el poder municipal.

Es comprensible que para esas gentes el Cid fuera el héroe por excelencia. En definitiva, lo que cuenta la primera parte del *Cantar* es una larga incursión guiada por un *adalid* con todas las virtudes que para el puesto se requerían y apreciaban, desde interpretar el vuelo de las aves, hasta cuidar cada detalle del combate, y rematada por unos beneficios espectaculares para todos: «a caballeros e peones fechos los ha ricos» (v. 848) [...] En tal atmósfera, pues, el *Cantar* narraba una historia que no solo se sentía sustancialmente verdadera como cosa del pasado, sino como modelo viable para el porvenir. La elevación del Cid y los suyos era un proceso que caballeros y aun peones de la Extremadura de Soria y Segovia podían imaginar como propio, en tanto acorde con sus mejores esperanzas económicas y sociales. [...] Por otro lado, ni siquiera la intriga privada, familiar, que nutre la segunda mitad del poema carecía de unas dimensiones sociales perfectamente asumibles por los hombres de las ciudades fronterizas. [...] Obviamente, la afrenta de Corpes es solo la anécdota romancesca en que cristaliza una querrela de intereses de más alcance que el drama de las muchachas maltratadas. [...] Ninguna duda cabe, y con razón subraya Diego Catalán, sobre «el desprecio del poeta por los ricos-hombres de solares conocidos, con propiedades en la Tierra de Campos y en La Rioja, cargados de ‘onores’ (v. 2565) pero faltos de ‘averes monedados’ (v. 3236), poderosos en la corte y en el interior de Castilla y León, pero ajenos a las exigencias de una vida de acción en la frontera y opuestos a un sistema de derecho» como el reivindicado por Rodrigo cuando confía la restauración de su honra a un duelo judicial. Ni puede dudarse que exactamente ese

⁵¹³ Se trata del rey Alfonso VII de León, cuyo reinado en León y Castilla se extendió de 1126 a 1157. En 1135 se proclamó *Imperator totius Hispaniae*.

era el desprecio o el recor de los caballeros de la Extremadura castellana, cuyos ojos estaban vueltos a un reajuste de prestigios e influencias que les reconociese el importante papel que en la práctica desempeñaban en la nueva dinámica de la sociedad.

[...]

El florecimiento de los estudios sobre la tradición y la historia real, perfilando en los últimos años los fecundos planteamientos de Menéndez Pidal, nos proporciona ahora una inmensa base de comparación para entender mejor aspectos importantes en la génesis y en la configuración de nuestro poema: por qué el respeto de una gesta a determinados pormenores históricos arguye proximidad temporal, pero la deformación no implica lejanía; cómo se concilia la exactitud de muchos datos con la inexactitud del conjunto; en qué sentido la perspectiva local tiende a favorecer ciertas articulaciones del relato... Tal vez en primer término, los paralelos de diversas épocas y culturas nos aseguran hasta qué punto el modo de proceder del *Cantar* es característico de quien se abreva en fuentes no escritas, y en particular en hontanares locales. [...]

A quien lo analiza con la perspicacia de Jules Horrent, el poema se le ofrece como «mezcla inextricable de errores y verdades históricas, unas al lado de otras, encadenándose entre sí». Es cierta la cabalgada a lo largo del Henares, pero no al salir al exilio, sino como causa del primero de los dos destierros que en el *Cantar* son solo uno. [...] Los ejemplos se dejan multiplicar hasta el cansancio. Es cierta la existencia de la mayoría de los personajes, la realidad de abundantes sucesos, la adecuación topográfica de los lugares a las peripecias que en ellos se sitúan. Pero a cada paso se comprueba asimismo que los personajes no pudieron estar en los lugares, los lugares contemplar los sucesos, los sucesos corresponder a los personajes que el *Cantar* afirma. [...]

Los recuerdos de Ruy Díaz de Vivar, precisos e imprecisos, persistían junto a una eficaz presencia del héroe como punto de referencia en el vivir de las gentes de la Extremadura castellana, en la raya de Aragón. A la llamada de esos recuerdos y de esa presencia responde creadoramente el juglar. El *Cantar de Mio Cid* nace como un intento de explicar, de explicarse el poeta y quienes con él comparten el mismo espacio geográfico y mental, la figura, las hazañas y el temple de Rodrigo Díaz. Para lograrlo no había otro camino que procurar ir hilvanando orgánicamente los elementos de juicio que ofrecía la tradición oral de la región: elementos parciales y dispersos, como imponía el carácter de esa tradición (con infinidad de análogos en otras edades y culturas), y, por ahí, penosos de restituir al ignorado orden y concierto que hubiera reflejado las realidades históricas que con frecuencia les subyacían. Ese «ensayo de comprensión e interpretación», amén de no poder darse, por principio, sino según el sistema de valores y los modos de percepción comunes al juglar y al público, no era tampoco posible más que con el auxilio de unos esquemas aceptados para expresar la realidad, de un género de discurso que ayudara a descifrar y estructurar los materiales: y el único modelo viable estaba en el diseño poético de las canciones de gesta.

[...]

Por rápidos e incompletos que sean, los párrafos precedentes bastarán, espero, para satisfacer el requisito mínimo de quien tiene que referirse a la datación de un cantar de gesta: dejar claro que asignar tal o cual texto a un determinado año no tiene sentido si no se sustenta en una visión global del nacimiento y modo de vida de la epopeya románica. La resumida líneas arriba supone que un cantar era básicamente «un complejo de estadios poéticos unificados por un conjunto común de datos narrativos fijados en una serie de constantes: los personajes, los nombres de los lugares y las acciones subyacentes a las distintas versiones» (adapto una definición de Hoseph J. Duggan), de suerte que los juglares, que lo aprendían de memoria, verso por verso, gozaban no obstante de una gran libertad para reformularlo dentro de los márgenes del estilo tradicional e insertar unos elementos o prescindir de otros. Una cosa, pues, es la fecha del prototipo, y otra, la fecha de cada una de tales versiones. [...]

Poco se puede conjeturar sobre la génesis y el desarrollo nuestro poema. Entre 1148 y la muerte de Rodrigo en 1099 media un lapso demasiado corto para pretender que los elementos históricos, incluso menudos, que sobreviven en el código de la Biblioteca Nacional nos conduzcan a 1120 mejor que a 1140 (en cuanto a los ficticios, los modernos estudios sobre la tradición oral nos garantizan que pueden aparecer en cualquier momento). Entre 1207 y 1148, a su vez, tampoco es tanta la distancia como para juzgar que la actualización en materia de lenguaje o costumbres tuviera que afectar gravemente a la fisonomía primigenia del *Cantar*. No hay portillo por donde discernir el contenido de las distintas versiones que por fuerza están al fondo de nuestro manuscrito, ni menos por donde sondear los márgenes de innovación que permitían las realizaciones orales del prototipo.

DISCUSIÓN SOBRE LA GÉNESIS Y LA HISTORICIDAD DEL CANTAR

1. Discusión sobre los datos de creación y transmisión incluidos en el colofón del copista:
 - a) ¿Quién escribió el *Cantar de Mio Cid*? ¿Por qué? Discute qué significa escribir en la Edad Media.
 - b) ¿Qué hizo Per Abbat? ¿Quién podría ser? Discute cómo podemos conocer su realidad histórica.
 - c) ¿En qué fecha se escribió el *Cantar de Mio Cid*? Discute cómo puede una copia del siglo XIV (el código único) fecharse en 1207.
 - d) ¿Cuándo y cómo se compuso el *Cantar de Mio Cid*? Propón razonadamente una fecha y una forma de composición (oral, escrita, de un único autor, de varias, de continuas refundiciones, etc.).
 - e) ¿Qué nos indica la existencia de un colofón del recitador de mano distinta a la copia del *Cantar* realizado en el siglo XIV? Propón una hipótesis explicativa de este hecho.

2. Discusión sobre la historicidad y la génesis del *Cantar* desde las tesis de Francisco Rico:
 - a) Realiza un breve esquema de las tesis que expone Francisco Rico en los extractos de su artículo.
 - b) Pon ejemplos, desde tu lectura personal, de la coincidencia del *Cantar* con la ideología de los caballeros de frontera.
 - c) ¿Te parece acertada la explicación que da Francisco Rico sobre la coexistencia de historia, errores históricos y fantasía en el *Cantar*? Razona tu respuesta con datos o ejemplos tomados del poema.
 - d) ¿El proceso de composición de los cantares de gesta que reseña Francisco Rico puede explicar las peculiaridades estructurales del poema, en especial por qué el poema responde a los dos esquemas épicos de vasallo rebelde y de venganza familiar aunque cambia su final tradicional? Razona tu respuesta.
 - e) Desde las tesis de Francisco Rico intenta justificar por qué se compone el *Cantar* conservado y cuándo.

Práctica 7ª. El motivo de las bodas en el *Cantar de Mio Cid*

TEXTO: TIRADAS DEL CANTAR DE MIO CID

Rastread la presencia del motivo de las bodas en las tiradas 16, 90, 102, 104, 105, 108, 109, 110, 132, 133 y 152 del *Cantar de Mio Cid* a fin de destacar la función estructural del motivo, el mecanismo de la ironía del fin no buscado y su significación dentro de la ideología de frontera.

Para vuestra lectura tenéis que manejar una edición suficientemente anotada del *Cantar*. En este sentido contamos con una extraordinaria edición del *Cantar del Mio Cid* realizada por Alberto Montaner en la Biblioteca Clásica de la Real Academia (Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011), que reelabora ligeramente su anterior edición de 1993 (Barcelona, Crítica).

De no poder consultar esta edición, cabe leer otras ediciones clásicas por la fijación del texto y sus estudios introductorios, como son:

- *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal (1908-11). Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 3 vols.
- *Poema de Mio Cid*, ed. C. Smith. Madrid, Cátedra, 1976.
- *Poema de Mio Cid.*, ed. I. Michael. Madrid, Castalia, 1978.

ANÁLISIS DE LA FUNCIÓN Y EL SIGNIFICADO DEL MOTIVO DE LAS BODAS EN EL CANTAR DE MIO CID

Desde la lectura previa de las tiradas señaladas, contestad a las siguientes preguntas:

1. Sobre la aparición inicial del motivo: boda-recompensa.
 - a) Observa las tiradas 16, 90 y 102. ¿Aparece en ellas el motivo de las bodas? ¿Qué significado crees que tiene? ¿Es igual en cada una de las tiradas? Razona tus respuestas y redacta después de contestarlas un breve resumen de cómo se desarrolla argumentalmente este motivo en la sucesión de estas tiradas.
 - b) ¿Quién propone las bodas? ¿Para qué? Razona tus respuestas.
 - c) ¿Adviertes alguna semejanza entre el motivo de las bodas de esta parte del *Cantar* y el final típico de los cuentos maravillosos en los que el héroe se casa con la princesa? Razona tu respuesta.

2. Sobre la ironía del fin no buscado: la reticencia del Cid.
 - a) Observa las tiradas 104, 105, 108, 109 y 110. ¿En ellas aparece el motivo de las bodas? ¿Qué función tiene? ¿Es igual en cada una de las tiradas? Razona tus respuestas y redacta después de contestarlas un breve resumen de cómo se desarrolla argumentalmente este motivo en la sucesión de estas tiradas.
 - b) ¿Quién casa a las hijas del Cid? ¿Con quién se casan? ¿Por qué insiste el Cid en no casar a sus hijas con sus manos? Razona tus respuestas.
 - c) ¿El Cid está de acuerdo con las bodas de los Infantes? ¿Por qué casa a sus hijas? Razona tus respuestas.
3. Sobre la traición de Corpes y el motivo de las segundas bodas:
 - a) Observa las tiradas 132, 133 y 152. ¿Aparece en ellas el motivo de las segundas bodas? ¿Qué valor tienen: igual o superior a las primeras? ¿Es igual en cada una de las tiradas? Razona tus respuestas y redacta después de contestarlas un breve resumen de cómo se desarrolla argumentalmente este motivo en la sucesión de estas tiradas.
 - b) ¿Quién es el responsable del fracaso de las primeras bodas? ¿A quién afecta la deshonra? ¿Es un problema público o privado? Razona tus respuestas.
 - c) ¿Cuál es la situación final del Cid y de sus hijas? ¿Cómo es la situación final de los receptores del *Cantar*? ¿Por qué termina así el poema? Razona tus respuestas.

Práctica 8ª. La estructura del *Cantar de Mio Cid*

TEXTOS: GUÍA DE LECTURA Y ARTÍCULOS
DE I. MICHAEL Y A. DEYERMOND

Guía de lectura del *Cantar de Mio Cid*

La realización de esta actividad exige la lectura personal del *Cantar de Mio Cid* en alguna de las ediciones ya indicadas. En su lectura han de anotarse, al menos, los siguientes aspectos:

- Un resumen del argumento del *Cantar* para poderlo relatar con soltura y detalles concretos (nombres de personajes, detalles de acciones, sucesión de acontecimientos principales, etc.).
- La presencia argumental de cuatro motivos fundamentales:
 - Relación del Cid con el rey.
 - Victorias del Cid.
 - Motivo de las bodas (el casar a las hijas) en todo el poema [Como ayuda puede servir la práctica «7ª. El motivo de las bodas en el *Cantar de Mio Cid*»].
 - Menciones del aumento de la honra o de la deshonra del Cid.
- Una caracterización del Cid como personaje protagonista (qué valores tiene, qué calificativos se le dan, qué acciones protagoniza, qué relaciones tiene con otros personajes, etc.).
- Un diseño de la evolución del personaje central (el Cid) a lo largo de toda la obra.

Propuesta estructural de Ian Michael⁵¹⁴

Cantar Primero		A
<i>I. Preparativos para el destierro [1-18]</i>		
(A) Vivar	(B) Burgos	(C) Cardeña
<i>II. Campaña del Henares [18-26]</i>		
(A) Visión en la Figueruela	(B) Castejón	(C) Venta del botín y generosidad del Cid
<i>III. Campaña del Jalón [26-46]</i>		
(A) Alcocer	(B) Derrota de Fáriz y Galve	(C) Primera dádiva a Alfonso
<i>IV. Campaña del Jiloca [46-63]</i>		
(A) El Poyo	(B) Alfonso perdona a Álvar Fáñez	(C) Derrota del conde de Barcelona
Cantar Segundo		
<i>V. Iniciación de la campaña levantina [64-71]</i>		
(A) Murviedro	(B) Cebolla	(C) Peña Cadiella
<i>VI. Campaña de Valencia [72-77]</i>		
(A) Cerco y conquista de Valencia	(B) Derrota del emir de Sevilla	(C) Segunda dádiva a Alfonso
<i>VII. El Cid establecido en Valencia [78-95]</i>		
(A) Jerónimo nombrado Obispo	(B) Llegada de la familia del Cid	(C) Derrota de Yúsuf
<i>VIII. El Cid reivindicado [96-104]</i>		
(A) Tercera dádiva a Alfonso	(B) Los Infantes de Carrión se consultan	(C) Alfonso perdona al Cid
<i>I. Los matrimonios [104-111]</i>		B
(A) Negociaciones nupciales	(B) Esponsales	(C) Ceremonias de bodas
Cantar Tercero		
<i>II. Los infantes en Valencia [112-123]</i>		
(A) Episodio del león	(B) Derrota de Búcar	(C) Los infantes elogiados; los infantes escarnecidos
<i>III. Venganza de los infantes [123-130]</i>		
(A) Partida de los Infantes y las hijas	(B) Vana conjura para asesinar a Avengalvón	(C) La afrenta de Corpes
<i>IV. El Cid se propone obtener desagravio [131-135]</i>		
(A) Rescate de las hijas	(B) El Cid pide justicia a Alfonso	(C) Alfonso proclama cortes en Toledo
<i>V. El Cid reivindicado otra vez</i>		
(A) Los pleitos	(B) Los duelos	(C) Los nuevos matrimonios

⁵¹⁴ La realiza en su edición del *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 1976, págs. 35-36.

Propuesta estructural de Alan Deyermond⁵¹⁵

Las divisiones del manuscrito

La división en tres cantares que parece en el manuscrito ('Aquis conpieça la gesta de Mio Cid el de Bivar', v. 1085, y 'Las coplas deste cantar aquis'van acabando', v. 2276) no corresponde a la estructura fundamental del poema. Ha habido algún que otro crítico que ha visto en el poema tres temas principales, correspondientes a los que son, en la mayoría de las ediciones, los tres cantares. Germán Orduna sostiene que dicha división puede corresponder a tres bloques principales de material narrativo, aunque cree que la división formal se debe a un copista. Tiene razón, pero hay que recordar que la material narrativa se podría dividir con igual facilidad en cuatro, cinco, seis o más bloques (Ian Michael, por ejemplo, identifica trece). En el estudio más reciente de la cuestión, Milija Pavlovic va más allá:

Es innegable que cada cantar tiene una entidad coherente y casi autónoma. He tratado de mostrar que el tema de la importancia suprema del honor se puede entender más completamente si se mantiene la estructura tripartita que el propio poeta parece haber establecido: los tres cantares se pueden vincular a las nociones predominantes de *onor(es)*, *honor* y *honra* respectivamente.

Me parece, sin embargo, que *onores* (tierras) se asocia tanto con *honor* (reputación pública, estatus) en la primera mitad del *Cantar* que es difícil basar una división ternaria en la diferencia entre las tres palabras.

D. G. Pattison critica acertadamente la opinión de varios investigadores de que los versos 1085 y 2276 indican a los juglares dónde terminar una sesión y empezar otra. Es verdad que no tenemos datos sobre la duración de sesiones juglarescas en la Castilla medieval (en efecto, es poco probable que las fuentes históricas medievales nos transmitan tales datos), pero hay hipótesis: Martín de Riquer dice que la investigación sobre la épica medieval francesa indica que las sesiones juglarescas podían abarcar entre 1000 y 2000 versos, con un promedio de entre 1200 y 1300. Es razonable suponer que las sesiones juglarescas castellanas habrían sido parecidas, y que, por lo tanto, los versos 1085 y 2276 (no importa la identidad de su autor) tendrían que ver con las necesidades prácticas más bien que con la estructura.

Estructura binaria, tema binario

Ya que he comentado dos veces la estructura del *Cantar de Mio Cid*, no me parece necesario, ni siquiera apropiado, repetir mi argumentación. Basta con resumir las conclusiones, recordando que son las que hoy sostienen la mayoría de los investigadores. La primera mitad del poema nos muestra la pérdida y la recuperación de la honra pública del Cid, y termina con el héroe en un punto notablemente más alto de

⁵¹⁵ En su artículo «La estructura del *Cantar de Mio Cid*, comparada con la de otros poemas épicos medievales», en *El Cid, poema e historia: Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, Ayuntamiento de Burgos, 2000. Cita de las págs. 26-27.

honra y de prosperidad antes del desastre. Pero la reconciliación con el rey Alfonso, que incluye los matrimonios de las hijas del Cid con los Infantes de Carrión, ocasiona un nuevo desastre. Nueva pérdida de honra (esta vez, de la honra privada, familiar), nueva recuperación, de modo que la estructura de la segunda mitad reproduce la de la primera, exagerándola (la pérdida llega a un punto más bajo, la recuperación llega a un punto más alto: 'Oy los rreyes d'España sos parientes son', v. 3724). La causalidad que une las dos mitades es tan estricta como la causalidad lineal⁵¹⁶ dentro de cada mitad. La polaridad fundamental, la del Cid y sus 'enemigos malos' (sobre todo, los Infantes de Carrión), se manifiesta no solo en el nivel de la estructura sino también en el estilo del *Cantar* (repeticiones, contrastes, paralelos).

Estructura lineal-binaria, pues; pero no solo esta. Dentro del binarismo fundamental hay microestructuras a veces binarias, a veces ternarias, y las estructuras de las dos mitades se entrelazan: por ejemplo, los Infantes de Carrión aparecen por primera vez en el verso 1372, quando la reconciliación del Cid con Alfonso no se ha concluido todavía, y los matrimonios de las hijas se introducen como tema aun más pronto ('¡Plega a Dios e a Sancta María / que aún con mis manos case estas mis hijas [...]'!, vv. 282-82b).

ANÁLISIS DE LOS EPISODIOS Y LA ESTRUCTURA DUAL EN EL CANTAR DE MIO CID

1. Utilizando la estructura propuesta por Ian Michael, que articula el argumento del *Mio Cid*, y tus anotaciones de lectura realiza las siguientes actividades:
 - a) Dibuja el itinerario de la evolución de la honra del Cid y justifica tu propuesta.
 - b) ¿Qué episodios de los señalados por Ian Michael se corresponden a fracasos y qué otros a éxitos en la evolución de la honra del Cid? ¿Qué episodio es el momento más bajo en la honra del Cid y cuál el más alto? Razona tus respuestas.
 - c) ¿Adviertes en los episodios C de la propuesta de Ian Michael alguna relación con el proceso ascensorial de la honra del Cid? Razona tu respuesta.
 - d) ¿Qué parte del poema se refiere a la honra privada del Cid y cuál a la pública? ¿Alguna parte afecta a la honra del Rey? Refiérete a la extensión de las partes que determines desde la propuesta de episodios de Ian Michael (por ejemplo de A.I.A Vivar a A.II.B Castejón⁵¹⁷) y razona con datos argumentales tus respuestas.

⁵¹⁶ Según Deyermond la estructura lineal se da cuando «El primer episodio ocasiona el segundo, el tercero resulta de los dos primeros, etcétera, hasta llegar al desenlace que es el resultado de todo lo que precede. La relación causa-efecto es fundamental en esta estructura».

⁵¹⁷ Este ejemplo no tiene ningún valor como parte de una estructura, es solo una indicación para que sepas cómo citar la extensión de las partes de tu propuesta.

2. Propón una estructura narrativa del *Cantar de Mio Cid*. ¿Coincide tu propuesta con la estructura que Alan Deyermond da en su artículo? Razona tu respuesta, atendiendo al menos los siguientes aspectos:
 - a) ¿Cuántas partes observas en la estructura del *Cantar de Mio Cid*? ¿Por qué? ¿Cómo las denominarías? Razona tus respuestas.
 - b) ¿Qué principales encadenamientos de episodios adviertes en el *Cantar*? Razona tu respuesta y refiérete a los episodios según la propuesta de Ian Michael, tal como se indica en la actividad final de la pregunta anterior.

Práctica 9ª. El estilo épico del *Cantar*

TEXTO: VERSOS 665-743 DEL *CANTAR*⁵¹⁸

- 34
- 665 A cabo de tres semanas, | la cuarta querié entrar.
mio Cid con los sos, | tornós' a acordar⁵¹⁹:
—El agua nos an vedada⁵²⁰, | exirnos ha el pan⁵²¹.
Que nos queramos ir de noch, | no nos lo consintrán;
grandes son los poderes | por con ellos lidiar.
- 670 Dezidme, cavalleros, | cómo vos plaze de far—⁵²².
Primero fabló Minaya, | un caballero de prestar:
—De Castiella la gentil | exidos somos⁵²³ acá,
si con moros non lidiáremos, | no nos darán del pan.
Bien somos nós seiscientos, | algunos ay de más;
- 675 en el nombre del Criador, | que non pase por ál⁵²⁴:
vayámoslos ferir | en aquel día de cras—⁵²⁵.
Dixo el Campeador: | —A mi guisa⁵²⁶ fablastes,
ondrástesvos⁵²⁷ Minaya, | ca avévoslo ides de far—⁵²⁸.
Todos los moros e las moras | de fuera los manda echar,
que non sopiesse ninguno | esta su poridad⁵²⁹.
- 680 E día e la noche | piénsanse de adobar⁵³⁰.
Otro día mañana | el sol querié apuntar;
armado es mio Cid | con cuantos que él ha.
Fablava mio Cid | commo odredes contar:

⁵¹⁸ Utilizamos la edición de Alberto Montaner: *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.

⁵¹⁹ *Tornós' a acordar*: acordó, discutió el asunto.

⁵²⁰ *An vedada*: han cortado.

⁵²¹ *Exirnos ha el pan*: nos faltará el pan, literalmente, nos sacarán el pan.

⁵²² *Cómo vos plaze de far*: qué deseáis hacer.

⁵²³ *Exidos somos*: hemos salido.

⁵²⁴ *Que non pase por ál*: que no sea de otra manera.

⁵²⁵ *En aquel día de cras*: mañana, literalmente, en el día de mañana.

⁵²⁶ *A mi guisa*: a mi gusto; es fórmula de asentimiento equivalente a estoy de acuerdo, me gusta.

⁵²⁷ *Ondrástesvos*: te has honrado.

⁵²⁸ *Ca avévoslo ides de far*: cono tendrías que hacerlo, esto es, como se esperaba que lo hicieseis.

⁵²⁹ *Poridad*: secreto.

⁵³⁰ *Piénsanse de adobar*: comienzan a prepararse.

- 685 —Todos iscamos⁵³¹ fuera, | que nadi non raste⁵³²,
 sinon dos peones solos | por la puerta guardar.
 Si nós muriéremos en campo, | en castiello nos entrarán;
 si venciéremos en batalla, | creçremos en rictad⁵³³.
 E vós, Pero Vermúez, | la mi seña⁵³⁴ tomad,
- 690 como sodes muy bueno, | tenerla edes sin art⁵³⁵,
 mas non aguijedes⁵³⁶ con ella | si yo non vos lo mandar.—
 Al Cid besó la mano, | la seña va tomar.
 Abrieron las puertas, | fuera un salto dan;
 viéronlos las arrobdas⁵³⁷ de los moros, | al almofalla⁵³⁸ se van tornar.
- 695 ¡Qué priessa va en los moros! | e tornáronse a armar,
 ante roído de atambores | la tierra querié quebrar;
 veriedes armarse moros | apriessa entrar en az⁵³⁹.
 De parte de los moros | dos señas ha cabdales⁵⁴⁰
 e fizieron dos azes de pendones mezclados, | ¿quí los podrié contar?
- 700 Las azes de los moros | ya.s' mueven adelant⁵⁴¹,
 por a mio Cid e a los sos | a manos los tomar.
 —Quedas sed, mesnadas, | aquí en este logar,
 non derranche⁵⁴² ninguno | fata que yo lo mande.—
 Aquel Pero Vermúez | non lo pudo endurar⁵⁴³,
- 705 la seña tiene en mano, | conpeçó de espolonar⁵⁴⁴:
 ¡El Criador vos vala, | Cid Campeador leal!
 Vo meter vuestra seña | en aquella mayor az;
 los que el debdo avedes⁵⁴⁵ | veremos cómo la acorrades⁵⁴⁶.
 Dixo el Campeador: | —¡Non sea, por caridad!—
- 710 Respuso Pero Vermúez: | —¡Non rastará por ál⁵⁴⁷.
 Espolonó el cavallo | e metiól' en el mayor az.
 Moros le reciben | por la seña ganar,
 danle grandes colpes, | mas no.l' pueden falsar⁵⁴⁸.
 Dixo el Campeador: | —¡Valelde, por caridad!—

⁵³¹ *Iscamos*: salgamos.

⁵³² *Qui nadi non raste*: que no quede aquí nadie.

⁵³³ *Creçremos en rictad*: creceremos en riqueza.

⁵³⁴ *Seña*: bandera, pendón, que identificaba a la tropa.

⁵³⁵ *Ternerla edes sin art*: la tendrás sin traición. Aquí *art* es equivalente a maña, trampa, engaño.

⁵³⁶ *Aguijedes*: aguijéis, esto es, epoleéis el caballo, en este caso contra el enemigo; por ello, el verso significa no atacéis sin que yo lo mande.

⁵³⁷ *Arrobdas*: vigías.

⁵³⁸ *Almofalla*: campamento.

⁵³⁹ *Entrar en az*: disponerse en posición de batalla. El haz es la agrupación de la tropa formada en unidades de combate.

⁵⁴⁰ *Cabdales*: caudales, capitales.

⁵⁴¹ *Ya.s' mueven adelant*: ya avanzan contra los cristianos.

⁵⁴² *Derranche*: rompa la formación para atacar.

⁵⁴³ *Endurar*: resistir.

⁵⁴⁴ *Conpeçó de espolonar*: espoleó [contra el enemigo].

⁵⁴⁵ *Los que el debdo avedes*: los que tenéis la obligación feudovasallática de socorrer a vuestro señor (*debdo*).

⁵⁴⁶ *Acorrades*: socorréis, defendéis.

⁵⁴⁷ *Non rastará por ál*: no será de otra manera, literariamente: no quedará otra.

⁵⁴⁸ *Falsar*: romperle o dañarle la cota de malla, con lo que la expresión es equivalente a herir.

- 35
 715 Enbraçan⁵⁴⁹ los escudos | delant los coraçones,
 abaxan las lanças | abueltas de los pendones,
 enclinaron las caras | de suso de los arzones⁵⁵⁰,
 ívanlos ferir | de fuertes coraçones.
 A grandes vozes llama | el que en buen ora nació:
 720 —¡Feridlos, cavalleros, | por amor del Criador!
 ¡Yo só Ruy Díaz | el Çid Campeador!—
 Todos fieren en el az | do está Pero Vermúez;
 trezientas lanças son, | todos tienen pendones;
 seños⁵⁵¹ moros mataron, | todos de seños colpes;
 725 a la tornada que fazen | otros tantos son.
- 36
 Veriedes tantas lanças | premer⁵⁵² e alçar,
 tanta adágara⁵⁵³ | foradar e passar,
 tanta loriga | falsar e desmanchar⁵⁵⁴,
 tantos pendones blancos | salir vermejos en sangre,
 730 tantos buenos cavallos | sin sos dueños andar.
 Los moros llaman —¡Mafomat!— | e los christianos —¡Santi Yagüe!—
 Cayen en un poco de logar | moros muertos mill e trezientos ya.
- 37
 ¡Cuál lidia bien | sobre exorado⁵⁵⁵ arzón
 mio Cid Ruy Díaz, | el buen lidiador!
 735 Minaya Álbar Fáñez, | que Çorita mandó,
 Martín Antolínez, | el burgalés de pro,
 Muño Gustioz, | que so criado fue,
 Martín Muñoz, | el que mandó a Mont Mayor,
 Álbar Álbarez | e Álbar Salvadórez,
 740 Galín García, | el bueno de Aragón,
 Félez Muñoz, | so sobrino del Campeador;
 desí adelante, | cuantos que ý son
 acorren la seña | e a mio Cid el Campeador.

⁵⁴⁹ *Enbraçan*: tomar el escudo entrando sus asas por el brazo izquierdo para defenderse de los golpes contrarios.

⁵⁵⁰ *De susos de los arzones*: sobre los arzones, esto es, sobre la parte delantera de la silla de montar.

⁵⁵¹ *Seños*: sendos.

⁵⁵² *Premar*: bajar.

⁵⁵³ *Adáraga*: adarga, escudo ligero forrado de cuero.

⁵⁵⁴ *Falsar e desmanchar*: atravesar y desmallar (esto es, romper la malla de acero de las lórigas).

⁵⁵⁵ *Exorado*: dorado.

CARACTERIZACIÓN DE LA MÉTRICA Y DEL ESTILO ÉPICO

1. La métrica épica

- a) ¿Puedes dar una medida fija del verso épico (pruébalo con diez versos seguidos)? Razona tu respuesta e intenta desde tu observación definir el verso épico.
- b) ¿Qué caracteriza a la tirada épica? Ten en cuenta en tu respuesta que el texto está compuesto por cuatro tiradas y que métricamente una estrofa se caracteriza por 1) el tipo de sus versos; 2) el número de versos que la componen; 3) el tipo de rima que utiliza; y 4) la distribución fija de sus rimas.
- c) ¿Cómo se subraya el ritmo en el estilo épico? ¿Qué tipo de repeticiones dominan en él? Responde estas preguntas teniendo en cuenta, sobre todo, las repeticiones de las tiradas 35 y 36.

2. Recursos del estilo épico

- a) ¿Qué tiempos del pasado propios de la narración utiliza? ¿Hay otras formas temporales? ¿Por qué crees que el poema utiliza los tiempos verbales mezclando presente y pasado? Comenta el uso de los tiempos verbales en la tirada 35.
- b) El estilo épico se caracteriza porque utiliza fórmulas orales repetitivas. Esta fórmulas han de tener tres elementos constitutivos que han de darse a la vez: 1) una repetición de palabras; 2) una repetición de contenidos; y 3) unas similares circunstancias métricas. Tres son los tipos de fórmulas que suelen observarse:
 - i) Las locuciones formularias son expresiones fijas que de forma literal o casi literal se repiten ocupando un hemistiquio (o en ocasiones un verso cuando ambos hemistiquios son locuciones formularias). Recordando otros textos leídos en el *Cantar*, busca, al menos, tres de estas locuciones en la tirada 34 y demuestra que son fórmulas orales.
 - ii) Los motivos formularios son breves unidades de contenido narrativo o descriptivo que suelen reiterarse con una expresión literal o con escasas variaciones. Ocupan una extensión similar superior al hemistiquio (y en muchas ocasiones al verso). Explica cómo se utiliza un motivo formulario contrastando la tirada 35 con este fragmento del tercer cantar:

Desí vinién⁵⁵⁶ los de mio Çid | a los ifantes de Carrión,
 e llos ifantes de Carrion | a los del Campeador;
 cada uno d'ellos | mientes tiene al so⁵⁵⁷.

3615 Abraçan los escudos | delant los coraçones,
 abaxan las lanças | abueltas con los pendones,
 enclinavan las caras | sobre los arçones,
 batién los cavallos | con los espolones.
 tembrar querié la tierra | dond eran movedores.

⁵⁵⁶ *Desí vinién*: entonces atacaron.

⁵⁵⁷ *Mientes tiene al so*: se ocupa del suyo (esto es, ataca a su enemigo).

- iii) El epíteto épico es una fórmula laudatoria (adjetivo, aposición, oración de relativo) que sirve para caracterizar a personajes o lugares. Suele repetirse de manera literal o con pequeñas variantes. Observa su uso y función en la tirada 37.
- c) Básica en el estilo épico es la utilización del diálogo. Señala la presencia del diálogo en la tirada 34 y explica qué función cumple en la narración épica.
- d) Un tópico recurso épico es la apelación al receptor, la llamada de atención del auditorio directa o indirectamente. Señala dónde aparece en el texto, comenta las distintas formas en las que se presenta y explica su función en la narración épica.



TEMA III.
LA POESÍA DE LOS SIGLOS XIII
Y XIV

Práctica 10^a. El manifiesto literario del *Alexandre*

TEXTO: EXORDIO DEL LIBRO DE ALEXANDRE (CC. 1-6)⁵⁵⁸

1. Señores, si queredes mi serviçio prender,
querríavos de grado⁵⁵⁹ servir de mi mester;
deve de lo que sabe omne largo seer⁵⁶⁰,
si non, podrié en culpa e en riepto⁵⁶¹ caer.
2. Mester traigo fermoso, non es de joglaría,
mester es sin pecado, ca⁵⁶² es de clerezía
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, ca es grant maestría.
3. Qui oír lo quisiere, a todo mi creer,
avrá de mí solaz, en cabo grant plazer,
aprendrá buenas gestas que sepa retraer⁵⁶³,
averlo an por ello muchos a connoçer.
4. Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer,
luego a la materia me vos quier' acoger⁵⁶⁴;
el Criador nos dexa bien apresos seer⁵⁶⁵,
si en algo pecamos, Él nos deñe valer⁵⁶⁶.
5. Quiero leer un libro d'un rey, noble, pagano,
que fue de grant esfuerço, de corazón loçano,
conquiso tod'el mundo, metiólo so su mano;
terném⁵⁶⁷, si lo cumpliere, por non mal escrivano.
6. Del príncep' Alexandre que fue rey de Greçia,
que fue franc' e ardit⁵⁶⁸, e de grant sabiençia;
vençió Poro e Dario, dos reys⁵⁶⁹ de grant potencia,
nunca con avol⁵⁷⁰ omne ovo su atenençia.

⁵⁵⁸ Tomado de la edición de Jesús Cañas: *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1995, 2^a ed.

⁵⁵⁹ *De grado*: con gusto.

⁵⁶⁰ *Largo ser*: ser generoso.

⁵⁶¹ *Riepto*: reto, en el sentido de querrela criminal.

⁵⁶² *Ca*: porque.

⁵⁶³ *Retraer*: contar de memoria.

⁵⁶⁴ *Me vos quier' acoger*: quiero acogerme.

⁵⁶⁵ *Bien apresos seer*: ser bien aprendidos.

⁵⁶⁶ *Él nos deñe valer*: Él quiera protegernos.

⁵⁶⁷ *Terném*: tenerme.

⁵⁶⁸ *franc' e ardit*: franco (leal, generoso y libre) y ardid (sagaz y valiente).

⁵⁶⁹ *Reys*: reyes.

⁵⁷⁰ *avol*: vil, malo, ruin.

CARACTERIZACIÓN DE LA LITERATURA DEL MESTER DE CLERECÍA

1. Mide los versos de la segunda estrofa.
 - a) ¿Tienen una medida regular o son fluctuantes como los versos épicos?
 - b) Busca en internet qué es la dialefa. ¿Es necesaria para medir los versos del mester de clerecía?
 - c) Define desde tu medida la estrofa de cuaderna vía teniendo en cuenta lo que en ella se dice. Recuerda que una estrofa se define por su tipo de verso, por el número de sus versos, y por el tipo y distribución de su rima.

2. Demuestra que la literatura que se propone en el texto es culta según sus coplas 1 y 2, para ello:
 - a) Explica qué significa «deve de lo que sabe omne largo seer».
 - b) Busca información sobre qué significa «clerezía» en siglo XIII castellano y precisa su significado en el texto frente a juglaría.
 - c) Caracteriza el tipo de «maestría» al que se refiere el poeta.

3. Desde los datos de las estrofas 3 y 5, explica cómo se transmitía esta literatura del Mester, teniendo en cuenta al menos los siguientes aspectos:
 - a) Fíjate en los siguientes versos: «oír», «aprendrá», «retraer». ¿Qué proceso de difusión de la obra suponen estos tres verbos?
 - b) ¿Cómo pueden conjugarse la expresión «Quiero leer un livro» con su consecuencia «terném⁵⁷¹, si lo cumpliere, por non mal escrivano»? ¿qué nos dice ello sobre el proceso de composición de los poemas en cuaderna vía?

4. ¿Qué contenidos tiene la literatura del mester de clerecía según las estrofas 1, 4 y 6? Para contestar fíjate al menos en las siguientes expresiones:
 - a) «querriavos de grado⁵⁷² servir de mi mester».
 - b) «luego a la materia me vos quier' acoger⁵⁷³».
 - c) «Del príncep' Alexandre que fue rey de Greçia, /que fue franc' e ardit⁵⁷⁴, e de grant sabiençia».

5. Desde tus respuestas anteriores, comenta verso a verso la copla segunda como manifiesto literario de la literatura del mester de clerecía.

⁵⁷¹ *Terném*: tenerme.

⁵⁷² *De grado*: con gusto.

⁵⁷³ *Me vos quier' acoger*: quiero acogerme.

⁵⁷⁴ *Franc' e ardit*: franco (leal, generoso y libre) y ardid (sagaz y valiente).

Práctica 11ª. Clerecía y juglaría, dos culturas diferentes

TEXTO: TARSIANA SE HACE JUGLARESA (LIBRO DE APOLONIO,
CC. 426-429)⁵⁷⁵

426

Luego el otro día, de buena madurgada,
levantóse la dueña ricamient' adobada⁵⁷⁶,
priso⁵⁷⁷ una viola, buena e bien temprada,
e salió al mercado violar por soldada⁵⁷⁸.

427

Començó unos viesos e unos sones tales
que trayén⁵⁷⁹ grant dulçor e eran naturales,
finchiense⁵⁸⁰ de homnes apriesa los portales,
non cabién en las plaças, subién a los poyales⁵⁸¹.

428

Cuando con su viola hobo bien solazado⁵⁸²,
a sabor de los pueblos hobo asaz cantado⁵⁸³,
tornóles a rezar un romanz bien rimado
de la su razón misma por ó⁵⁸⁴ habié pasado.

429

Fizo bien a los pueblos su razón entender,
más valié de cient marcos es día el loguer⁵⁸⁵;
fuesse el traïdor pagando del mester⁵⁸⁶:
ca⁵⁸⁷ ganaba por ello, sobejo grant haber⁵⁸⁸.

⁵⁷⁵ Texto tomado de la edición de Manuel Alvar: *Libro de Apolonio*, Barcelona, Planeta, 1984.

⁵⁷⁶ *Adobada*: arreglada.

⁵⁷⁷ *Priso*: tomó, agarró.

⁵⁷⁸ *Violar por soldada*: a tocar la viola por dinero.

⁵⁷⁹ *Trayén*: traían.

⁵⁸⁰ *Finchiense*: se llenaban.

⁵⁸¹ *Poyales*: poyos, bancos de piedra en la puerta de las casas.

⁵⁸² *Solazado*: entretenido.

⁵⁸³ *A sabor de los pueblos hobo asaz cantado*: hubo cantado bastante a gusto del pueblo.

⁵⁸⁴ *Por ó*: por donde.

⁵⁸⁵ *Loguer*: salario, ganancia.

⁵⁸⁶ *Fuesse el traïdor pagando del mester*: al traidor le fue gustando el negocio.

⁵⁸⁷ *Ca*: porque.

⁵⁸⁸ *Sobejo gran haber*: un beneficio inigualable.

CONTRASTE ENTRE JUGLARÍA Y CLERECÍA EN EL PASAJE DE TARSIANA JUGLARES

1. Contraste de dos actividades diferentes:
 - a) ¿En qué consiste el espectáculo juglaresco que realiza Tarsiana? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Coincide con la actividad que propone el clérigo del exordio del *Libro de Alexandre*? ¿Por qué? Razona tu respuesta.
2. Contraste de manifestaciones literarias distintas:
 - a) ¿Qué diferencia hay entre cantar y rezar? ¿Qué tienen de común? Razona tus respuestas.
 - b) ¿Qué puede ser un romanz? En definitiva, ¿qué es lo que hace Tarsiana después de cantar? Razona tu respuesta.
 - c) ¿Es el mismo tipo de difusión que el que se realiza en el mester de clerecía? Razona tu respuesta.
3. Contraste de dos utilidades diferentes:
 - a) ¿Cuál es el resultado del mester de Tarsiana? ¿Qué pretende con su oficio? ¿Enseña al auditorio su oficio? Razona tus respuestas.
 - b) ¿Es el mismo provecho el que obtiene que el que se propone en el Exordio del *Libro de Alexandre*? Razona tu respuesta.
4. Contraste de dos mesteres con culturas diferentes:
 - a) ¿Cómo podríamos denominar al mester que realiza Tarsiana? Justifica tu respuesta.
 - b) ¿Qué principal diferencia ves entre juglaría y clerecía a la vista de tus respuestas? Razona tu respuesta.
 - c) ¿Del texto se puede advertir una diferente naturaleza en la literatura de ambos mesteres? Razona tu respuesta.
 - d) El *Libro de Buen Amor* termina diciendo lo siguiente: «por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería (1633b)». A la vista de esta afirmación y de tu práctica explica cómo consideran los autores del mester de clerecía a la juglaría.

Práctica 12^a. Berceo, ejemplo del mester de clerecía devocional

TEXTO: MILAGRO IX. EL CLÉRIGO SIMPLE⁵⁸⁹

220.

Era un simple clérigo pobre de clerecía,
dicié cutiano⁵⁹⁰ missa de la Sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
mas la sabié por uso que por sabiduría.

221.

Fo est misacantano al bispo acusado⁵⁹¹
que era idiota, mal clérigo provado;
el «Salve Sancta Parens»⁵⁹² solo tenié usado,
non sabié otra missa el torpe embargado⁵⁹³.

222.

Fo durament movido el obispo a saña⁵⁹⁴;
dicie: «Nunqua de preste⁵⁹⁵ óí atal hazaña».
Disso: «Dicit al fijo de la mala putaña
que venga ante mí, non lo pare por maña»⁵⁹⁶.

223.

Vino ant'el obispo el preste pecador,
avié con el grand miedo perdida la color,
non podié de vergüenza catar contra'l señor⁵⁹⁷,
nunqua fo el mesquino en tan mala sudor.

224.

Díssoli el obispo: «Preste, dime verdat,
si es tal como dicen la tu neciedat».
Díssoli el buen omne: «Señor, por caridat,
si dissiese que non, dizría falsedat».

⁵⁸⁹ Texto tomado de la edición de Fernando Baños: Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997.

⁵⁹⁰ *Cutiano*: cotidiano, todos los días.

⁵⁹¹ *Fo est misacantano al bispo acusado*: Fue acusado este cantamisas ante el obispo.

⁵⁹² *Salve Sancta Parens*: palabras iniciales del introito de la misa de la Natividad de la Virgen, que es la única que sabía.

⁵⁹³ *Embargado*: inútil.

⁵⁹⁴ *V. 222a*: Fue duramente movido el obispo a saña, esto es, se enfadó mucho.

⁵⁹⁵ *Preste*: sacerdote.

⁵⁹⁶ *Non lo pare por maña*: no lo evite con maña, con excusas.

⁵⁹⁷ *Catar contra'l señor*: mirar hacia el señor.

225.

Díssoli el obispo: «Cuando non as çiençia
de cantar otra missa, nin as sen, nin potencia⁵⁹⁸,
viédote que non cantes, métote en sentencia,
viví commo merezes por otra agudencia»⁵⁹⁹.

226.

Fo el preste su vía triste e dessarrado⁶⁰⁰,
avié muy grand vergüenza, el daño muy granado;
tornó en la Gloriosa ploroso e quessado⁶⁰¹,
que li diesse consejo, ca era aterrado⁶⁰².

227.

La Madre preciosa que nunca falleció⁶⁰³
a qui de corazón a piedes li cadío,
el ruego del su clérigo luego ge lo udió⁶⁰⁴,
non lo metió por plazo, luego li acorrió⁶⁰⁵.

228.

La Virgo gloriosa madre sin dición⁶⁰⁶
apareçio.l al bispo⁶⁰⁷ luego en visión;
díxoli fuertes dichos, un brabiello sermón,
descubrióli en ello todo su corazón.

229.

Díxoli bravamente: «Don obispo lozano⁶⁰⁸,
¿contra mí por qué fuste⁶⁰⁹ tan fuert e tan villano?
Yo nunca te tollí valía de un grano,
e tú asme tollido a mí un capellano⁶¹⁰.

230.

El que a mi cantava la missa cada día,
tú tovist que facía yerro de eresía⁶¹¹,
judguéstilo por bestia e por cosa radía⁶¹²,
tollísteli⁶¹³ la orden de la capellanía.

231.

Si tú no li mandares decir la missa mía
commo solié decirla, grand querella avría,

⁵⁹⁸ *Nin as sen, nin potencia*: ni tienes seso ni capacidad.

⁵⁹⁹ *Versos 225cd*: te prohíbo que cantes [la misa de la Virgen] te pongo como sentencia/ que vivas como mereces por otra industria (agudeza).

⁶⁰⁰ *Fo el preste su vía triste e dessarrado*: se fue el sacerdote triste y desconsolado.

⁶⁰¹ *Quesado*: aquejado, afligido.

⁶⁰² *Aterrado*: abatido, por tierra.

⁶⁰³ *Falleció*: falló.

⁶⁰⁴ *Luego ge lo udió*: de inmediato se lo oyó.

⁶⁰⁵ *Li acorrió*: le ayudó.

⁶⁰⁶ *Sin dición*: sin acusación, sin pecado.

⁶⁰⁷ *Bispo*: Obispo.

⁶⁰⁸ *Lozano*: orgulloso.

⁶⁰⁹ *Fuste*: fuiste.

⁶¹⁰ *Versos 229cd*: yo nunca te quité algo que valiese un grano/ y tú a mí me has quitado un capellán.

⁶¹¹ *Eresía*: herejía.

⁶¹² *Radía*: errada, extraviada.

⁶¹³ *Tollísteli*: le quitaste.

e tú serás finado hasta el trenteno día⁶¹⁴:
 ¡desend⁶¹⁵ verás que vale la saña de María!
 232.

Fo con estas menazas⁶¹⁶ el bispo espantado,
 mandó enviār luego por el preste vedado;
 rogó.l que.l perdonasse lo que avié errado,
 ca fo en el su pleito⁶¹⁷ durament engañado.
 233.

Mandólo que cantasse como solié cantar,
 fuesse de la Gloriosa siervo del su altar;
 si algo li menguasse⁶¹⁸ en vestir o calzar,
 él ge lo mandarié del suyo mismo dar⁶¹⁹.
 234.

Tornó el omne bono en su capellanía,
 sirvió a la Gloriosa Madre Sancta Maria,
 finó en su oficio de fin cual yo quería,
 fue la alma a la gloria, a la dulz⁶²⁰ cofradría.
 235.

Non podriemos nós tanto escribir nin rezar,
 aún porque podiésemos muchos años durar,
 que los diezmos miráculos podiésemos contar,
 lo que por la Gloriosa deña⁶²¹ Dios demostrar.

ANÁLISIS DEL MILAGRO DEL CLÉRIGO SIMPLE

1. Análisis de la estructura narrativa:

- a) Señala la extensión del problema del devoto.
- b) Señala la intervención de María.
- c) ¿Hay equilibrio entre las partes? Razona tu respuesta.
- d) Señala las intervenciones didácticas del autor.

2. Análisis de los personajes:

- a) ¿Qué relación se establece entre el clérigo y la Virgen? Razona tu respuesta.
- b) ¿Qué relación se establece entre el obispo y el clérigo? Comenta la «saña» del obispo.
- c) ¿Cómo es la intervención de la Virgen? Comenta la «saña de María».

⁶¹⁴ *E tu serás finado hasta el trenteno día:* y tú morirás a los treinta días.

⁶¹⁵ *Desend:* después.

⁶¹⁶ *Menazas:* amenazas.

⁶¹⁷ *Ca fo en el su pleito:* por que fue en su pleito.

⁶¹⁸ *Menguasse:* faltase.

⁶¹⁹ *Él ge lo mandarié del suyo mismo dar:* él se lo mandaría dar de los suyo propio.

⁶²⁰ *Dulz:* dulce.

⁶²¹ *Deña:* digna.

3. Clasificación temática del milagro: Los milagros de Berceo responden a tres tipos temáticos: a) milagros de premio o castigo, en su argumento la Virgen María premia o castiga al protagonista (ej. I, *La casulla de san Ildefonso*); b) milagros de perdón o salvación, en su argumento la Virgen María salva física o espiritualmente al protagonista (ej. XVI, *El judezno*; XIX, *Un parto maravilloso*); c) milagros de crisis, en ellos la Virgen María hace un prodigio o ayuda al protagonista para que pueda cambiar su vida y así sea mejor devoto suyo (ej. Mil. XXI, *La abadesa en cinta*). Teniendo ello en cuenta, clasifica razonadamente este milagro como milagro de premio, de perdón o de crisis.
4. Análisis del significado: Compara el significado del texto con las siguientes estrofas de los *Milagros* e indica razonadamente si se cumple en el milagro del Berceo lo que se dice en ellas:

374

Tal es Sancta María, que es de graçia plena,
 por servicio da gloria, por deservicio pena;
 a los bonos da trigo, a los malos avena,
 los unos van en gloria, los otros en cadena.

375.

Qui servicio li faze, es de buena ventura,
 Qui.l fizo deservicio, nació en ora dura⁶²²,
 los unos ganan gracia, e los otros rencura⁶²³;
 a bonos e a malos so fecho los mestura⁶²⁴.

376.

Los que tuerto⁶²⁵ li tienen o que la desirvieron,
 della mercet ganaron, si bien ge la⁶²⁶ pidieron;
 nunqua repoyó⁶²⁷ ella a los que la quisieron,
 nin lis dio en refiarta⁶²⁸ el mal que li fizieron.

⁶²² *En ora dura*: en mala hora, en hora de desgracia.

⁶²³ *Rencura*: rencor, castigo.

⁶²⁴ *Mestura*: los descubre.

⁶²⁵ *Tuerto*: daño, agravio.

⁶²⁶ *Ge la*: se la.

⁶²⁷ *Repoyó*: repudió.

⁶²⁸ *Refiarta*: réplica.

Práctica 13^a. La ambigüedad del Libro de Buen Amor

TEXTOS: DISPUTA DE GRIEGOS Y ROMANOS (CC. 44-70) Y FINAL
DEL PRÓLOGO EN PROSA

*Disputa de griegos y romanos*⁶²⁹

Aquí fabla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar e de la disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron

44

Palabras son de sabio e díxolo Catón⁶³⁰,
que omne a sus coidados⁶³¹, que tiene en coraçón,
entreponga plazer e alegre la razón,
que la mucha tristeza mucho pecado pon.

45

E porque de buen seso⁶³² non puede omne reír,
avré algunas bulras⁶³³ aquí a enxerir⁶³⁴;
cada que las oyeres non quieras comedir⁶³⁵
salvo en la manera del trobar e dezir.

46

Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia⁶³⁶;
non me contesca contigo como al dotor de Greçia
con el ribald⁶³⁷ romano e su poca sabiençia,
quando demandó Roma a Grecia la çiençia.

47

Así fue que romanos las leyes non avién,
fueron las demandar a griegos que las tenién;
respondieron los griegos que non las meresçien
nin las podrían entender, pues que tan poco sabién.

⁶²⁹ Edición propia.

⁶³⁰ *Catón*: se refiere a los *Dística Catonis* del pseudo Catón.

⁶³¹ *Coidados*: preocupaciones.

⁶³² *Seso*: pensamiento o dicho grave y serio.

⁶³³ *Bulras*: burlas.

⁶³⁴ *Enxerir*: introducir.

⁶³⁵ *Comedir*: reflexionar, analizar.

⁶³⁶ *Sentençia*: el significado auténtico y profundo de un escrito.

⁶³⁷ *Ribald*: ribaldo, pícaro, bellaco.

48

Pero que si las querién para por ellas usar⁶³⁸,
 que ante les convenía con sus sabios disputar⁶³⁹
 por ver si las entenderían e las merecían levar;
 esta respuesta fermosa davan por se escusar⁶⁴⁰.

49

Respondieron romanos que les plazía de grado⁶⁴¹;
 para la disputaçión pusieron pleito firmado⁶⁴²;
 mas, porque non entenderían⁶⁴³ el lenguaje non usado,
 que disputasen por señas, por señas de letrado.

50

Pusieron día sabido todos por contender;
 fueron romanos en coita⁶⁴⁴, non sabían qué se fazer
 porque non eran letrados nin podrían entender
 a los griegos doctores nin al su mucho saber.

51

Estando en su coita, dixo un çibdadano
 que tomasen un ribaldo, un vellaco romano;
 segund Dios le demostrase fazer señas con la mano,
 que tales las feziese; fueles consejo sano.

52

Fueron a un vellaco muy grand e muy ardid⁶⁴⁵;
 dixieronle: «Nós avemos con griegos nuestro conbit⁶⁴⁶
 para disputar por señas; lo que tú quisieres pid
 e nós dártelo emos⁶⁴⁷; escúsanos d'esta lid».

53

Vistiéronlo muy bien paños de grand valía,
 como si fuese dotor en la filosofía;
 subió en alta cátedra, dixo con bavoquía⁶⁴⁸:
 «D'oy mais⁶⁴⁹ vengan los griegos con toda su porfia⁶⁵⁰».

54

Vino ay un griego, dotor muy esmerado,
 escogido de griegos, entre todos loado;
 sobió en otra cátedra, todo el pueblo juntado,
 e començó sus señas como era tratado.

55

Levantóse el griego, sosegado, de vagar⁶⁵¹,

⁶³⁸ *Pero que si las querién para por ellas usar*: aunque, si las querían para guiarse por ellas.

⁶³⁹ *Disputar*: practicar la «disputatio» o enfrentamiento verbal propio de la universidad medieval.

⁶⁴⁰ *Esta respuesta fermosa davan por se escusar*: daban esta respuesta retórica o falsa («fermosa») para escusarse [y no darles las leyes].

⁶⁴¹ *De grado*: de buena gana.

⁶⁴² *Pleito firmado*: pleito firme, con él se da forma jurídica a la disputa.

⁶⁴³ *Entendrién*: entenderían.

⁶⁴⁴ *En coita*: en un aprieto.

⁶⁴⁵ *Ardid*: audaz o ingenioso.

⁶⁴⁶ *Conbid*: desafío.

⁶⁴⁷ *Dartelo emos*: te lo daremos.

⁶⁴⁸ *Bavoquía*: bobería, insensatez.

⁶⁴⁹ *D'oy mais*: desde ahora.

⁶⁵⁰ *Porfia*: disputa importuna.

⁶⁵¹ *De vagar*: con sosiego, con tranquilidad.

e mostró solo un dedo, que está çerca del pulgar;
 luego se assentó en ese mismo lugar;
 levantóse el ribaldo, bravo, de malpagar⁶⁵².

56

Mostró luego tres dedos contra el griego tendidos,
 el polgar con otros dos que con él son contenidos,
 en manera de arpón, los otros dos encogidos;
 assentóse el neçio, catando⁶⁵³ sus vestidos.

57

Levantóse el griego, tendió la palma llana,
 e assentóse luego con su memoria sana;
 levantóse el vellaco con fantasía vana,
 mostró puño cerrado, de porfía aviá gana.

58

A todos los de Greçia dixo el sabio griego:
 «Meresçen los romanos las leys, non gelas⁶⁵⁴ niego».

Levantáronse todos con paz e con sosiego,
 grand onra ovo Roma por un vil andariego.

59

Preguntaron al griego qué fue lo que dixiera
 por señas al romano e qué le respondiera;
 diz: «Yo dixere que es un Dios; el romano dixo que era
 uno en tres personas, e tal señal feziera.

60

«Yo dixere que era todo a la su voluntad;
 respondió que en su poder tenié el mundo, e diz verdat;
 desde que vi que entendién e creién la Trinidad,
 entendí que meresçién de leys çertenidad»⁶⁵⁵.

61

Preguntaron al vellaco cuál fuera su antojo;
 diz: «Díxome que con su dedo que me quebrantaría el ojo;
 d'esto ove grand pesar e tomé grand enojo,
 e respondí'l con saña, con ira e con cordojo»⁶⁵⁶,

62

«que yo le quebrantaría ante todas las gentes
 con dos dedos los ojos, con el pulgar los dientes;
 díxome luego após⁶⁵⁷ esto que le parase mientes⁶⁵⁸,
 que me daría grand palmada en los oídos retinientes.

63

«Yo le respondí que'l daría una tal puñada
 que en tiempo de su vida nunca la vies⁶⁵⁹ vengada;

⁶⁵² *De malpagar*: descontento.

⁶⁵³ *Catando*: mirando.

⁶⁵⁴ *Gelas*: se las.

⁶⁵⁵ *Çertenidad*: seguridad, certeza.

⁶⁵⁶ *Cordojo*: rabia.

⁶⁵⁷ *Após*: después de.

⁶⁵⁸ *Parase mientes*: atendiese.

⁶⁵⁹ *Vies*: viese.

desque vio que la pelea tenié mal aparejada,
dexóse de amenazar do non gelo preçian nada»⁶⁶⁰.
64

Por esto diz la pastraña⁶⁶¹ de la vieja ardidada⁶⁶²:
«Non á mala palabra si non es a mal tenida»;
verás que bien es dicha si bien es entendida,
entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida.
65

La bulra que oyeres non la tengas en vil,
la manera del libro entiéndela sutil⁶⁶³;
que saber bien e mal, dezir encobierto e doñeguil,
tú non fallarás uno de trobadores mil.
66

Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
remendar bien non sabe todo alfayate⁶⁶⁴ nuevo;
a trobar con locura non creas que me muevo,
lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo.
67

En general a todos fabla la escritura,
los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura,
los mançebos livianos guárdense de locura,
escoja lo mejor el de buena ventura.
68

Las del buen amor son razones encubiertas,
trabaja do fallares las sus señales çiertas;
si la razón entiendes o en el seso⁶⁶⁵ açiertas,
non dirás mal del libro que agora refiertas⁶⁶⁶.
69

Do coidares⁶⁶⁷ que miente dize mayor verdat,
en las coplas pintadas⁶⁶⁸ yaze la falsedat;
dicha⁶⁶⁹ buena o mala por puntos⁶⁷⁰ la juzgat,
las coplas con los puntos load o denostat⁶⁷¹.
70

De todos instrumentos yo, libro, só pariente,
bien o mal, qual puntares, tal te dirá çiertamente⁶⁷²;
qual tú dezir quisieres, ý faz punto e tente⁶⁷³;
si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente.

⁶⁶⁰ *Do non gelo preçian nada*: donde no le servía de nada.

⁶⁶¹ *Pastraña*: cuento o refrán popular.

⁶⁶² *Ardida*: ingeniosa o aguda.

⁶⁶³ *Sotil*: sutil, con ingenio o agudeza.

⁶⁶⁴ *Alfayate*: sastre.

⁶⁶⁵ *Seso*: sentido, significado.

⁶⁶⁶ *Refiertas*: repuebas, condenas.

⁶⁶⁷ *Coidares*: cuidar; se usa el verbo «cuidar» con el significado de «pensar».

⁶⁶⁸ *Coplas pintadas*: coplas escritas con artificio, con retórica, con calidad literaria.

⁶⁶⁹ *Dicha*: lo que se diga, las expresiones.

⁶⁷⁰ *Puntos*: significa notas musicales, el ritmo o sonido.

⁶⁷¹ *Denostat*: criticad, despreciad.

⁶⁷² *Puntares*: tocar un instrumento musical de cuerda.

⁶⁷³ *Y faz punto e tente*: toca el punto (la nota) y detente.

Prólogo en prosa (final)

Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza, entendiendo cuántos bienes faze perder al alma e al cuerpo e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo á⁶⁷⁴. E podrá dezir con el salmista: *Viam veritatis e cetera*⁶⁷⁵. Otrosí los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando⁶⁷⁶ el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer, los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria⁶⁷⁷ e non despreciarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menospreçia; el Derecho⁶⁷⁸ lo dize. E querrán más amar a sí mesmos que al pecado, que la ordenada caridad, de sí mesmo comiença; el Decreto lo dize. E desecharán e aborresçerán las maneras e maestrías malas del loco amor que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando⁶⁷⁹ la vida e dando mala fama e deshonna e muchos daños a los cuerpos.

Enpero⁶⁸⁰, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçión e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere⁶⁸¹ puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo e cetera*. E ruego e consejo a quien lo levere e lo oyere, que guarde bien las tres cosas del alma: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi intençión, por qué lo fiz e la sentencia de lo que y dize, e non al son feo de las palabras; e segund derecho, las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras. E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas constunbres e castigos⁶⁸² de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor. Ca dize sant Gregorio que menos fieren al onbre los dardos que ante son vistos, e mejor nos podemos guardar de lo que ante emos visto.

E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas⁶⁸³ e rimas e ditados e versos que fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere.

⁶⁷⁴ *Descogerá e obrarlo á*: escogerá y lo hará.

⁶⁷⁵ *Viam veritas...*: «he elegido el camino de la verdad y he preferido tus sentencias» (*Salmo CXIX*, 30).

⁶⁷⁶ *Ca leyendo e coidando*: porque leyendo y pensando.

⁶⁷⁷ *Acordarán la memoria*: utilizarán la memoria, se acordarán o lo recordarán.

⁶⁷⁸ *El Derecho*: referencia al *Speculum iudiciale*, obra de Guillermo Durand.

⁶⁷⁹ *Apocando*: humillando

⁶⁸⁰ *Enpero*: sin embargo.

⁶⁸¹ *Carrera que andudiere*: camino que anduviere.

⁶⁸² *Castigos*: consejos o enseñanzas.

⁶⁸³ *Notas*: música.

ANÁLISIS DE LA AMBIGÜEDAD Y EL DIDACTISMO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

1. Sobre la ambigüedad:

- a) ¿Qué promete el autor en la copla 45? ¿Por qué lo propone? Demuestra con ejemplos del texto que el autor cumple su promesa.
- b) Juan Ruiz toma el *Debate* del comentario *De Origine Juris* de Francisco Accusio, manual jurídico muy difundido en las universidades medievales. ¿Para qué incluye el *Debate de griegos y romanos*? Demuestra que tanto la historia como la advertencia del autor son propios del trabajo escolar.
- c) ¿Quién se equivoca en la obra y por qué? ¿Hay relación entre el teólogo griego y el ribaldo romano y los posibles lectores del *Libro*? Razona tus respuestas.
- d) Interpreta la copla 64. ¿Es ambigua la intención del *Libro* desde ella? Ten en cuenta en tu respuesta el contraste que se da entre su verso final («entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida») y el primer verso de la copla 66 («Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo»). ¿A qué verso da la razón el conjunto de aventuras amorosas del *Libro*? ¿Desde tu respuesta anterior cómo interpretas el último verso de la copla 66: «lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo»? Razona tus respuestas.
- e) ¿En qué consiste la maestría poética de la que se jacta el autor en la copla 65: «tú non fallarás uno de trovadores mil»? Para responder ten en cuenta el último párrafo del fragmento del *Prólogo en prosa*.
- f) ¿Qué puede significar el decir «encobierto»? Para responder interpreta detenidamente, verso por verso, las coplas 68 y 69.

2. Sobre el didactismo

- a) La enseñanza medieval es una enseñanza básicamente interpretativa o exegética. Por ello utilizaba como una de sus técnicas fundamentales el texto y la glosa, esto es, la lectura del «texto» escrito de una autoridad y su comentario o «glosa», auténtica interpretación didáctica del contenido del texto leído. ¿Utiliza este procedimiento el autor en el presente fragmento? ¿Puede extenderse esta técnica al resto de la obra? Razona tus respuestas.
- b) ¿Coinciden las intenciones presentadas en el fragmento del *Prólogo en prosa* con las expuestas en las coplas 65-70 que cierran los elementos prologales del poema? Razona tu respuesta, fijándote básicamente en los siguientes elementos:
 - i) ¿Es necesaria la interpretación del lector? ¿Puede equivocarse? ¿Por qué?
 - ii) Contrasta los tres tipos de receptores del *Prólogo en prosa* («omne o muger de buen entendimiento», «los de poco entendimiento» y el «que quisiere el amor loco») con los receptores de la copla 67.
 - iii) ¿Es ambigua la intención del autor o tiene un propósito determinado? Demuéstralo con citas del *Prólogo en prosa*.

- iv) ¿Qué utilidad tiene la obra para los diferentes tipos de receptores que determinan el *Prólogo en prosa* y la copla 67? ¿Hay una utilidad que sirva para cualquier tipo de receptor?
- c) Desde tus respuestas anteriores, interpreta detenidamente el significado de la copla 70 y valora qué importancia tiene el receptor para el significado de la obra.

Práctica 14^a. El significado del *Libro de Buen Amor*

TEXTOS: EPISODIOS DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Para la realización de esta práctica se deben leer los siguientes episodios del *Libro de Buen Amor*:

1. Primera aventura amorosa: la dueña cuerda (cc. 71-106) y la segunda aventura, Cruz panadera (cc. 107-122);
2. Sermón final de la aventura de Don Melón y Doña Endrina (cc. 892-909) y la digresión sobre el tópico de la *brevitas* en elogio de las dueñas chicas (cc. 1606-1617);
3. La Parodia de las horas canónicas (cc. 374-387) y el Cierre del *Libro* (cc. 1626-1636).

Para su lectura has de utilizar una edición crítica de la obra, como las siguientes:

- Ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (reimpresión revisada por M. Freixas, Barcelona, Crítica, 2001).
- Ed. J. Cañas Murillo y F. J. Grande Quejigo, Barcelona, Área-De Bolsillo, 2002.

DISCUSIÓN DE LAS POSTURAS CRÍTICAS SOBRE EL SIGNIFICADO DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

El *Libro* ha suscitado y sigue suscitando una amplia polémica crítica sobre su significado. Cuatro son las posturas de la crítica:

- a) La obra admite una clara lectura moral en la que el autor denuncia los engaños del loco amor.
- b) La obra es un ejemplo de la vitalidad del siglo XIV en la que las protestas de moralidad son meras excusas de un autor clérigo, aunque su auténtico significado es desplegar un arte amatorio para conseguir el loco amor y mostrar diversas maneras de gozar la vida.
- c) La obra es ambigua pues admite la lectura moral de unos episodios y la lectura vitalista e inmoral de otros que yuxtapone el autor para que el lector elija el significado que prefiera.
- d) La obra es un mero ejercicio poético que recoge un cancionero de diversas formas poéticas y temáticas de la época cercana a la literatura burlesca y heterodoxa de los goliardos.

¿Cuál de las anteriores opiniones críticas crees que se corresponde mejor con el significado de la obra? Intenta fundamentar tu adscripción realizando una exposición que atienda, con argumentos y ejemplos tomados de los fragmentos del *Libro* indicados en el apartado de textos, al menos los siguientes aspectos:

1. ¿Qué tono tiene la aventura de la dueña cuerda? ¿Y la de Cruz panadera? ¿Cuál te parece más didáctica? ¿En cuál de ellas domina el humor? ¿Qué moraleja cabe deducirse de cada una de ellas? ¿Qué amor domina en cada una: el loco amor o el buen amor? Si tuvieses que resumir las dos aventuras con la etiqueta de una virtud común, ¿qué virtud sería? ¿Qué consigue el arcipreste en estas aventuras? ¿Pueden ser prueba del vitalismo y del arte amatorio del *Libro*?
2. ¿Qué tono tiene el sermón final de don Melón y doña Endrina? ¿Y el elogio de las dueñas chicas? ¿Qué aviso moral se da en el sermón? ¿Da alguna lección moral el elogio? ¿Qué amor domina en cada uno de estos episodios: el loco amor o el buen amor? En la obra se alternan el arcipreste moralizador y el goliárdico. ¿A cuál corresponde cada uno de estos episodios? ¿Tienen un ejemplo moral ambos episodios? ¿Qué lección moral común crees que cabe extraer en ambos episodios? ¿A qué receptor se dirigen estos episodios? ¿Es prueba esta alternancia de sermón e iocatio del significado ambiguo de la obra, pudiendo el receptor elegir el significado que prefiera?
3. ¿Qué tono tiene la parodia de las horas canónicas? ¿Y el cierre del *Libro*? ¿Cuál de estos episodios te parece más didáctico? ¿En cuál de ellos domina el humor? ¿Qué amor domina en cada una: el loco amor o el buen amor? ¿A qué arcipreste corresponden: al moralizador o al goliárdico? ¿Cabe deducir en ellos alguna lección moral? ¿Qué sentido tiene para Juan Ruiz el humor? ¿Está al servicio de la lección moral o la contradice? ¿A la luz de estos dos pasajes qué domina en el *Libro*: el ejercicio poético o el didactismo moral?

Práctica 15^a. La estructura del *Libro de Buen Amor*

TEXTOS: GUÍA DE LECTURA Y ARTÍCULO DE FRANCISCO RICO

Guía de lectura del *Libro de Buen Amor*

La realización de la práctica exige utilizar las notas tomadas durante la lectura de la obra, que recordamos, debe realizarse desde ediciones críticas, como las ya señaladas.

En la lectura general de la obra, es necesario fijarse al menos en los siguientes aspectos:

- Señala en los elementos prologales tres casos de vinculación explícita con el didacticismo del mester de clerecía y explica cómo el *exemplum* de «Griegos y romanos» nos advierte de que el autor puede decir una cosa y el lector puede entender otra cosa contraria.
- Demuestra, en una de las aventuras amorosas, cómo las aventuras amorosas del arcipreste se cargan de valores ejemplares mediante el castigo moral de la aventura representado por su fracaso o la muerte.
- Señala, en un episodio del *LBA* la utilización de ejemplos, analizando brevemente un caso (señala cómo se inserta en la narración, qué fuente tiene y qué valor didáctico tiene).
- La función estructural de la autobiografía es fundamental en la obra, pero no es uniforme. Podemos distinguir cuatro voces en el yo autobiográfico del *Libro de Buen Amor*: el protagonista enamorado; el poeta que promete o compone composiciones líricas; el narrador que relata una historia; y el clérigo medieval que predica. Pon un ejemplo de cada una de estas voces en el *LBA* (busca un pasaje diferente para cada voz).
- Contrasta la historia en cuaderna vía y la historia en verso lírico de una de las Serranas.
- Resume el episodio de doña Garoza y demuestra cómo su «triunfo del limpio amor» es la antítesis paródica y moral del triunfo amoroso ovidiano en el que el amador engaña a la dueña.
- La figura de Trotaconventos es un claro antecedente de la Celestina. Realiza una breve caracterización utilizando su retrato en la Disputa con don Amor, su in-

tervención en la aventura de don Melón y doña Endrina o de doña Garoza y el episodio de su muerte.

- Comprueba las relaciones del mester de clerecía con la poesía lírica de su época, aportando un ejemplo de las siguientes tradiciones líricas: una forma zejelesca y una forma no zejelescas; un poema religioso y un poema profano.

«Sobre el origen de la autobiografía en el LBA», Francisco Rico⁶⁸⁴

Que Juan Ruiz conoció el popular *De vetula*, más o menos directamente, se diría cosa segura. En ambos casos nos hallamos frente a largas autobiografías esencialmente eróticas, en las que el *yo* se ostenta con idéntica intención ejemplar (y satírica) y en las que la pintura halagüeña de los placeres del amor se contrarresta con las tristes experiencias del protagonista. En ambos casos el hilo autobiográfico engarza disquisiciones didácticas, amorosas o no amorosas, de tema comparable (los dados, la astrología, el dinero, cuestiones religiosas, etcétera), con citas bíblicas, eruditas (Platón, Aristóteles), refranes. En ambos casos coinciden los personajes (el poeta, la doncella –y sus padres–, la medianera, la viuda), las aventuras –planteadas en términos realistas– se ponen en escena punteadas de reflexiones semejantes (sobre la necesidad del amor, la obediencia del protagonista a la ley natural, el pecado, la psicología de las mozas, etc.), proceden parejamente y con motivos equiparables (retrato de una belleza ideal, luego vuelto del revés, invectivas, una serie de injurias o maldiciones dirigidas a la alcahueta, recurso a la fisiognomía, diálogo, enumeración de instrumentos musicales, descripción –de una casa o de una tienda– abreviada con igual excusa retórica), en un ambiente aburguesado, con convenciones paralelas (así sobre la fama y el secreto amorosos) e ideas comunes (así sobre el influjo de Venus). En ambos casos el título alude a la vieja medianera y el libro arranca de prólogos en prosa y en verso (según los manuscritos) para acabar con unos loores de la Virgen [...]

Las coincidencias decisivas, por supuesto, son las que atañen al núcleo autobiográfico, a la autobiografía amorosa, didáctica e irónica, organizada en torno a varias situaciones e interpolada de disquisiciones de vario asunto (las restantes concordancias, sencillamente, indican que nos las habemos con la misma tradición, con el mismo bagaje de cultura). Pues el descamino de ilustres estudiosos ha mostrado a las claras la singularidad de la autobiografía del *Libro de Buen Amor*; y al hallarle una única gemela, precisamente entre hermanas bien conocidas por Juan Ruiz, no creo que sea forzar los datos admitir la dependencia del *Buen amor* respecto del *De vetula*. Dependencia –es obvio– que no arguye tener el Arcipreste el libro abierto sobre la mesa de trabajo (como tuvo, v.gr., la *Consultatio Sacerdotum*), sino una lectura, normalmente asimilada, más o menos lejana (como la del *Ars amatoria*), o, en el peor de los casos, poseer noticia detallada de la andadura y carácter del popularísimo *De vetula*. De la interpretación medieval del *corpus eroticum* ovidiano arranca una senda que lleva limpiamente al *Pamphilus*, al *Ovidius puellarum*, al *De tribus puellis* y, por ahí, a través de la amplificación y el aumento de incidencias y matices, al *De vetula* y al *Libro* del Arcipreste.

⁶⁸⁴ Tomado del artículo de Francisco Rico: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales* 4 (1967), págs. 322-323.

ANÁLISIS DE LA DIVERSIDAD NARRATIVA Y LA UNIDAD AUTOBIOGRÁFICA DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

El *Libro de Buen Amor* tiene una gran diversidad narrativa (aventuras amorosas, episodios alegóricos, digresiones, etc.) unidos mediante un hilo autobiográfico. Con las siguientes preguntas intentaremos articular los distintos episodios de la obra, su unidad narrativa y el género al que pertenece.

1. Las aventuras amorosas.

Desde tus notas de lectura haz una lista de las aventuras del Arcipreste, ordénalas según su orden autobiográfico y contesta a las siguientes preguntas:

- a) ¿Qué elemento en común tienen todas las aventuras? Razona tu respuesta.
- b) ¿Responden todas al mismo esquema argumental? Razona tu respuesta.
- c) Clasifícalas según terminen en éxito o en fracaso.
 - i) ¿Hay algún elemento común en las aventuras que terminan en éxito? Razona tu respuesta.
 - ii) ¿Hay algún elemento en común en las aventuras que terminan en fracaso? Razona tu respuesta.

2. Los episodios alegóricos.

La obra tiene dos grandes episodios alegóricos: la Pelea con don Amor y la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma.

- a) Insértalos en los lugares correspondientes de la autobiografía del Arcipreste.
- b) ¿Adviertes algún cambio en el resultado de las aventuras amorosas antes del episodio alegórico y después de su inclusión? Razona tu respuesta.

3. La muerte de Trotaconventos.

La muerte de Trotaconventos se relata mediante un planto irregularmente unido al resto de la estructura por un problema de transmisión textual. Es un episodio autobiográfico del Arcipreste que no consiste en este caso en una aventura amorosa (aunque sí es autobiográfica).

- a) ¿En qué lugar de la serie de aventuras amorosas se inserta según se nos ha transmitido?
- b) ¿Qué significado puede tener en ese lugar que no tendría en otro anterior? Razona tu respuesta.

4. Las digresiones morales

Quedan por tener en cuenta dos importantes digresiones morales que se insertan dentro de dos textos alegóricos: Los Pecados capitales (inserto en la Pelea con don Amor) y Las Armas del cristiano (yuxtapuesto al Planto por la Muerte de Trotaconventos).

- a) ¿Qué relación tienen con los contenidos propios del loco amor de la obra? ¿Y con los contenidos del buen amor? Razona tus respuestas.

- b) ¿Se complementan los contenidos de ambas digresiones? Razona tu respuesta.
- c) ¿Cabría cambiarlos de lugar sin alterar el significado de la obra? ¿Por qué?

5. Género y unidad.

Francisco Rico propuso como modelo de género de la obra la literatura pseudo-vidiana, con los argumentos recogidos en el apartado de textos de esta práctica (artículo de Francisco Rico).

- a) Demuestra con tres ejemplos de lectura diferentes que la argumentación de Rico es convincente.
- b) Teniendo en cuenta el género que utiliza, ¿crees que el *Libro de Buen Amor* es una obra con unidad estructural o es una miscelánea yuxtapuesta de diversas obras? Razona tu respuesta.
- c) Aunque la autobiografía es el elemento que articula la obra, en ella se encuentran cuatro voces diferentes en el *yo* del arcipreste protagonista (distinto de Juan Ruiz, autor, que abre y cierra el *Libro*). Se trata de:
 - i) la voz del *yo* del enamorado que protagoniza las aventuras amorosas;
 - ii) la voz del protagonista que como poeta promete o incluye composiciones líricas;
 - iii) la voz del protagonista que actúa como un narrador que relata lo que observa como un mero espectador;
 - iv) la voz del protagonista propia del clérigo medieval que realiza un sermón o comentarios morales.

Pon un ejemplo, desde tus notas de lectura, de la presencia de cada una de estas voces en el *Libro*, comentando brevemente por qué se caracteriza la voz y para qué la utiliza Juan Ruiz en ese pasaje.

Práctica 16^a. El estilo de Juan Ruiz

TEXTO: *NOVENA AVENTURA, LA SERRANA MENGAL LORIENTE*
[CC. 993-1005]⁶⁸⁵

De lo que contesçió al arçipreste con la serrana

- 993 Lunes antes del alva començé mi camino,
fallé çerca el Cornejo⁶⁸⁶, do tajava un pino⁶⁸⁷,
una serrana lerdá⁶⁸⁸, dirévos qué me avino,
coidó's casar conmigo⁶⁸⁹ como con su vezino.
- 994 Preguntóme muchas cosas, coidó's que era pastor;
por oír de mal recabdo⁶⁹⁰, dexó's de su lavor,
coidó's que me traía rodando en derredor;
olvidóse la fabla del buen consejador
- 995 que dize a su amigo, queriendo'l consejar:
«Non dexes lo ganado por lo que as de ganar;
si dexas lo que tienes por mintroso coidar⁶⁹¹,
non avrás lo que quieres, poderte as engañar».
- 996 De quanto que pasó fize un cantar serrano,
este deyuso escrito⁶⁹² que tienes so la mano;
façía tienpo muy fuerte pero era verano⁶⁹³;
pasé de mañana el puerto por sosegar tenprano.

Cántica de serrana

- 997 Do la casa del Cornejo
primer día de semana,
en comedio⁶⁹⁴ de vallejo,
encontré una serrana,

⁶⁸⁵ Edición propia.

⁶⁸⁶ *Cornejo*: venta del Guadarrama, cerca de Tablada, al sur de Segovia.

⁶⁸⁷ *Do tajava*: donde cortaba.

⁶⁸⁸ *Lerdá*: tarda en comprender, tonta.

⁶⁸⁹ *Coidó's casar conmigo*: pensó casarse conmigo.

⁶⁹⁰ *Oír de mal recabdo*: escuchar malas respuestas.

⁶⁹¹ *Mintroso coidar*: pensamiento mentiroso, engañoso.

⁶⁹² *Deyuso escrito*: escrito debajo.

⁶⁹³ *Façía tienpo muy fuerte pero era verano*: hacía mal tiempo aunque era primavera.

⁶⁹⁴ *En comedio*: en medio.

- vestida de buen bermejo,
e buena çinta de lana;
díxele yo: «Dios te salve, hermana».
- 998 «¿Qué buscas por esta tierra?
¿Cómo andas descaminado?»
Dixe'l: «Ando por esta sierra,
do querría casar de grado»⁶⁹⁵.
Ella dixo: «Non lo yerra
el que aquí es casado;
busca e fallarás recabdo»⁶⁹⁶.
- 999 «Mas, pariente, tú te cata»⁶⁹⁷
si sabes de sierra algo.
Yo'l dixé: «Bien sé guardar mata»⁶⁹⁸,
e yegua en çerro cavalgo;
sé el lobo cómo se mata:
quando yo en pos él»⁶⁹⁹ salgo,
antes lo alcanço qu'el galgo.
- 1000 «Sé muy bien tornear»⁷⁰⁰ vacas
e domar bravo novillo,
sé maçar e fazer natas»⁷⁰¹
e fazer el odrezillo»⁷⁰²,
bien sé guitar las abarcas»⁷⁰³
e tañer el caramillo,
e cavalgar bravo potrillo.
- 1001 «Sé fazer el altibaxo»⁷⁰⁴
e sotar a qualquier muedo»⁷⁰⁵,
non fallo alto nin baxo
que me vença, segund cuedo»⁷⁰⁶,
quando a la lucha»⁷⁰⁷ me abaxo»⁷⁰⁸,
al que una vez travar puedo,
derríbo'l si me denuedo»⁷⁰⁹.
- 1002 Diz: «Aquí avrás casamiento
tal qual tú demandudieres»⁷¹⁰:
casarme é de buen talento
contigo, si algo dieres;

⁶⁹⁵ *De grado*: con gusto.

⁶⁹⁶ *Fallarás recabdo*: encontrarás seguridad, acertarás.

⁶⁹⁷ *Te cata*: advierte.

⁶⁹⁸ *Guardar mata*: guardar el bosque.

⁶⁹⁹ *En pos él*: detrás de él.

⁷⁰⁰ *Tornear*: palabra de significado impreciso, quizás «derribar».

⁷⁰¹ *Sé maçar e fazer natas*: sé batir la leche y sacar nata.

⁷⁰² *E fazer el odrezillo*: y hacer odres con piel de ganado.

⁷⁰³ *Bien sé guitar las abarcas*: bién sé atar las abarcas.

⁷⁰⁴ *Sé fazer el altibaxo*: sé hacer el altibajo (un tipo de danza).

⁷⁰⁵ *E sotar a qualquier muedo*: y bailar cualquier música

⁷⁰⁶ *Cuedo*: pienso.

⁷⁰⁷ *Lucha*: en su sentido recto de «lucha», deporte pastoril.

⁷⁰⁸ *Abaxo*: me bajo para iniciar el asalto.

⁷⁰⁹ *Me denuedo*: me esfuerzo.

⁷¹⁰ *Demandudieres*: pidieres.

- farás buen entendimiento».
 Díxe'l yo: «Pide lo que quisieres,
 e darte é lo que pidieres».
- 1003 Diz: «Dame un prendedero⁷¹¹
 que sea de bermejo paño,
 e dame un bel⁷¹² pandero
 e seis anillos de estaño,
 un çamarrón disantero⁷¹³,
 garnacho para entre el año⁷¹⁴,
 e non me fables en engaño.
- 1004 «Da'm çarçillos⁷¹⁵ e hevilla
 de latón bien reluziente,
 e dame toca amarilla
 bien listada en la frunte,
 çapatas fasta rodilla;
 e dirá toda la gente:
 ¡Bien casó Menga Lloriente!»⁷¹⁶
- 1005 Yo'l dixe: «Darte é esas cosas
 e aún más, si más comides⁷¹⁷,
 bien loçanas e fermosas;
 a tus parientes conbides;
 luego fagamos las bodas;
 e esto non lo olvides,
 ca ya vo por lo que pides».

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA NOVENA AVENTURA

1. Advierte en el fragmento en cuaderna vía el uso del lenguaje popular en frases hechas y expresiones sentenciosas, poniendo dos ejemplos comentados de ellos.
2. En las coplas 993 y 996 hay un recurso propio de los juglares, aunque también podría ser propio de los sermones, ¿cuál es? Razona tu respuesta.
3. Juan Ruiz es el primer autor castellano del que se conservan piezas líricas. La cántica de serrana es una de ellas.
 - a) Haz su esquema métrico.
 - b) ¿Es una composición zejelesca? Razona tu respuesta.
4. La composición lírica tiene una estructura propia de las serranas de boda o cortejo en las que se desarrollan las galas del pastor y la pastora mediante su diálogo.
 - a) ¿En qué estrofas se desarrollan las galas del pastor? ¿En qué consisten estas galas? Razona tus respuestas.

⁷¹¹ *Prendedero*: cinta o tela para prender el pelo.

⁷¹² *Bel*: bonito.

⁷¹³ *Un çamarrón disantero*: un zamarro grande para los días de fiesta.

⁷¹⁴ *Garnacho para entre el año*: garnacha (vestido serrano) para los días de diario.

⁷¹⁵ *Çarçillos*: zarcillos, pendientes.

⁷¹⁶ *Menga Lloriente*: nombre de la serrana, típicamente pastoril.

⁷¹⁷ *Comides*: piensas.

- b) ¿En qué estrofas se desarrollan las galas de la pastora? ¿En qué consisten estas galas? Razona tus respuestas.
 - c) ¿Qué función tienen estas descripciones en la cántica? Razona tu respuesta.
5. Contrasta la versión de la historia que se ha dado en cuaderna vía con la que se da en la versión lírica.
- a) ¿En qué se asemejan? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Qué elementos tienen diferentes? Razona tu respuesta.
 - c) ¿Qué deduces de tu comparación? Razona tu respuesta.
6. Advierte la riqueza del lenguaje popular de Juan Ruiz y su capacidad de hacer poesía mediante enumeraciones. Pon dos ejemplos comentados de ello.



TEMA IV.
LA POESÍA DEL SIGLO XV

Práctica 17^a. Características de la poesía cancioneril

TEXTOS: CANCIONES Y DECIRES CANCIONERILES

Ejemplos de Concepto y ritmo

*Canción*⁷¹⁸.

Recuérdate⁷¹⁹ de mi vida,
pues que viste
mi partir e despedida
ser tan triste.

Recuérdate que padezco
e padescí
las penas que non merezco,
desque oí
la respuesta non devida
que me diste,
por lo qual mi despedida
fué tan triste.

Pero no cuidés⁷²⁰, señora,
que por esto
te fue⁷²¹ nin te sea agora
menos presto⁷²²,
que de llaga non fengida⁷²³,
me feriste,
assí que mi despedida
fué tan triste.

Marqués de Santillana

⁷¹⁸ Los textos del Marqués de Santillana utilizados en esta práctica se toman de la edición de sus *Obras completas* realizada por Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona, Planeta, 1988).

⁷¹⁹ *Recuérdate*: acuérdate.

⁷²⁰ *Cuidés*: penséis.

⁷²¹ *Fue*: fui, forma frecuente de primera persona.

⁷²² *Presto*: dispuesto.

⁷²³ *Fengida*: fingida.

X⁷²⁴

Amarillo faze el oro
 al que sigue⁷²⁵ su minero,
 y tenblador el tesoro
 del azogue al del venero⁷²⁶.
 Pues si del bien verdadero
 tenemos alguna brizna,
 fuigamos⁷²⁷ lo que nos tizna
 como la fragua al ferrero.

XI

Çese nuestra fabla falsa
 de dulce razón cubierta,
 qu'es así como la salsa
 qu'el apetito despierta,
 luxuria no nos convierta
 en bestial inclinación,
 lo que guía el afición
 las menos vezes açierta.

Coplas de los pecados capitales,
 Juan de Mena

Ejemplos de Antítesis

*Canción*⁷²⁸

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

Ven como rayo que hiere,
 que hasta que ha herido
 no se siente su ruido,
 por mejor herir do quiere.
 Assí sea tu venida,
 si no, desde aquí me obligo
 que el gozo que havré contigo
 me dará de nuevo vida.

Comendador Escrivá

⁷²⁴ Los textos de Juan de Mena utilizados en esta práctica se toman de la edición de sus *Obras completas* de Miguel Ángel Pérez Priego (Barcelona, Planeta, 1989).

⁷²⁵ *Sigue*: persigue, busca.

⁷²⁶ *Y tenblador el tesoro/ del azogue al del venero*: y temblador [hace] el tesoro del azogue (el mercurio) al del venero (la fuente) [esto es, al que sigue su venero].

⁷²⁷ *Fuigamos*: huyamos.

⁷²⁸ Texto tomado de la antología *Poesía Española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

Otras suyas a su mote que dize «Ni miento ni me arrepiento»⁷²⁹

*Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,
ni estó triste ni contento,
ni reclamo ni consiento
ni fío ni desconfío;
ni bien vivo ni bien muero,
ni soy ajeno ni mío,
ni me vengo ni porfío,
ni espero ni desespero.*

Fin

Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda,
y no hallo quién me entienda,
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero,
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera
sin querer creer que muero.
Jorge Manrique

Ejemplos de Métrica y estilos

I

Al muy prepotente⁷³⁰ don Juan el segundo
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al Çésar novelo⁷³¹;
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquél en quien caben virtud e reinado;
a él, la rodilla fincada por suelo.

II

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas⁷³²,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los que en tu rueda quexosos fallamos.
Fasta que al tempo de agora vengamos
de fechos pasados cobdiçia mi pluma
y de los presentes fazer breve suma,
y dé fin Apolo, pues nos començamos.
Laberinto de Fortuna, Juan de Mena

⁷²⁹ Texto tomado de la edición de la *Poesía* de Jorge Manrique realizada por María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.

⁷³⁰ *Prepotente*: muy potente, latinismo sin el valor despectivo actual.

⁷³¹ *Novelo*: nuevo.

⁷³² *Trocas*: cambias, alteras.

[1]⁷³³

Un miércoles que partiera
 el Príncipe don Enrique⁷³⁴
 a buscar algún buen pique
 para su espada ropera,
 saliera sin otra espera
 de Olmedo tan gran compañía,
 que con muy fermosa maña
 al Puerto se retrujera.

Di, Panadera.

[...]

[6]

Por más seguro escogiera
 el obispo de Sigüenza⁷³⁵
 estar, aunque con vergüenza,
 junto con la cobijera⁷³⁶,
 mas tan grande pavor cogiera
 en ver fuir labradores,
 que a los sus paños menores
 fue menester labandera.

Di, Panadera.

Coplas de la panadera, Anónimo

Ejemplos de poesía ocasional y rúbricas

*A una dama que iba cubierta*⁷³⁷.

El coraçón se me fue
 donde vuestro vulto⁷³⁸ vi,
 e luego vos conocí
 al punto que vos miré;
 que no pudo fazer tanto
 por mucho que vos cubriese
 aquel vuestro negro manto,
 que no vos reconociese.

Que debaxo se mostrava
 vuestra gracia y gentil aire,
 y el cubrir con buen donaire
 todo lo manifestava;
 así que con mis enojos

⁷³³ Texto tomado de *Coplas de la panadera*, ed. Rafael Herrera Guillén, Murcia, Biblioteca Saavedra Fajardo, 2005.

⁷³⁴ El futuro Enrique IV, príncipe de Asturias y heredero del rey Juan II.

⁷³⁵ Se refiere a Alonso Carrillo de Acuña, obispo de Sigüenza de 1436 a 1446.

⁷³⁶ *Cobijera*: moza de cámara, aquí en el sentido de amante.

⁷³⁷ Texto tomado de la antología *Poesía de Cancionero*, ed. Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1995, 3ª ed.

⁷³⁸ *Vulto*: rostro, cara.

e muy grande turbación
allá se fueron mis ojos
do tenía el corazón.

Gómez Manrique

*Otra de Diego de San Pedro una señora a
quien rogó que le besasse, y ella le respondió
que no tenía culo*⁷³⁹

Más hermosa que cortés,
donde la virtud caresce,
el culo, no le negués,
qu'en el gesto⁷⁴⁰ le tenés,
si en las nalgas os fallece⁷⁴¹.

Y si hay algún primor⁷⁴²
para no tener ninguno,
yo digo que algún gordor⁷⁴³
el coño y el salvhonor⁷⁴⁴
os ha hecho todo uno.
Assí como Dueratón⁷⁴⁵
pierd'el nombre entrando en Duero,
assí por esta razón
perdió el nombre ell abispero
cuando entró en el coñarrón.
Diego de San Pedro

CARACTERIZACIÓN DE LA POÉTICA CANCIONERIL

1. Análisis de los ejemplos de concepto y ritmo.
 - a) Observa el léxico del primer poema (*Canción* del Marqués de Santillana).
¿Cuántos adjetivos aparecen? ¿Cuántos sustantivos concretos aparecen? ¿Hay alguna imagen? Demuestra tus respuestas con datos del texto.
 - i) ¿Qué puedes deducir de tus respuestas anteriores?
 - ii) Intenta definir con una sola palabra el estilo cancioneril y justifica tu elección.

⁷³⁹ Texto tomado de la antología *Poesía Española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

⁷⁴⁰ *Gesto*: cara.

⁷⁴¹ *Fallece*: falta.

⁷⁴² *Primor*: hermosura.

⁷⁴³ *Gordor*: grosor, abundancia de carnes.

⁷⁴⁴ *Salvhonor*: ano. Referencia al uso del sexo anal para evitar embarazos, en especial en relaciones adúlteras o prematrimoniales.

⁷⁴⁵ *Dueratón*: Duratón, afluente del Duero.

- b) Observa las imágenes del segundo poema (*Coplas de los pecados capitales* de Juan de Mena).
- ¿Son concretas o son genéricas? Razona tu respuesta.
 - ¿Dice el poeta cómo ha de entenderse cada imagen o la deja a la libre interpretación del lector? Razona tu respuesta.
- c) ¿Hay repeticiones en ambos poemas?
- ¿Cuántas? ¿De qué tipo? Demuestra tus respuestas con datos del texto.
 - Teniendo en cuenta tus respuestas cómo describirías el ritmo de la poesía cancioneril. Razona tu respuesta.
2. Análisis de los ejemplos de antítesis.
- ¿Qué oposiciones o contrastes se dan en el primer poema (*Canción del Comendador Escrivá*)? Comenta los dos que te parezcan más importantes.
 - ¿Qué oposiciones o contrastes se dan en el segundo poema (*Glosa* de Jorge Manrique)? Comenta los dos que te parezcan más importantes.
 - ¿Son de la misma naturaleza los contrastes del primer texto que los del segundo? Razona tu respuesta.
3. Análisis de los ejemplos de métrica y estilos.
- Señala las diferencias métricas que adviertas en ambos textos (*Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y *Coplas de la panadera*).
 - Señala las diferencias de registro lingüístico que adviertas en ambos textos.
 - Intenta explicar por qué se dan estas diferencias.
4. Análisis de los ejemplos de poesía ocasional y rúbricas.
- ¿Por qué sabemos la causa de la composición de cada poema (*A una dama que iba cubierta* de Gómez Manrique y *A una señora a quien rogó...* de Diego de san Pedro)? ¿A qué circunstancia de composición responden? Razona tus respuestas.
 - ¿Qué elementos del texto podemos poner en relación directa con el motivo de creación expuesto en la rúbrica en cada poema? Señala, al menos, dos en cada poema.
 - Diferencia el tono de loor y el satírico de cada poema, señala su relación con el estilo medio y bajo de cada uno, y explica a qué responde esta diferencia de tono.

Práctica 18ª. Géneros de la poesía cancioneril

TEXTOS: TRES CANCIONES Y UN DECIR DE AMORES

Evolución de la canción

*Macías*⁷⁴⁶

Señora, en que fianza
he por cierto sin dubdanza,
tú non hayas por venganza
mi tristura.

E en ti adoro agora
e todavía,
de todo leal talante,
miémbrete⁷⁴⁷ de mí, señora,
por cortesía,
e siempre te venga en miente,
e non dexes tu serviente
perder por olvidanza,
e tú farás buen estanza⁷⁴⁸
e mesura.

Non por mi merescimiento
que a ti lo manda,
mas por tu merced complida
duélete del perdimiento
en que anda
en aventura mi vida;
faz que non sea perdida
en ti mi esperanza,
pues que toda mi membranza⁷⁴⁹
es tu figura.

⁷⁴⁶ Edición propia desde los materiales aportados por la página dirigida por D. S. Severin *Un Corpus electrónico de manuscritos cancioneros castellanos del siglo XV*: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.

⁷⁴⁷ *Miémbrete*: acuérdate.

⁷⁴⁸ *Buen estanza*: buen hecho, acorde con su naturaleza (en este caso el amor que aspira a ser correspondido).

⁷⁴⁹ *Membranza*: recuerdo, memoria.

Non sé lugar tan forte
 que me defenda
 de la tu muy grant beldad,
 en ti traigo yo la morte
 sin contenta
 si me non val tu bondad⁷⁵⁰;
 e porque esto es verdat,
 ¡Ay Amor!, en remembranza
 en meu cor⁷⁵¹ tengo tu lanza
 de amargura.

Aquesta lanza sin falla,
 ¡ay coitado!,
 non me la dieron del muro⁷⁵²
 nin la prise yo en batalla,
 ¡mal pecado!
 Mas viniendo a ti seguro⁷⁵³,
 Amor falso e perjuro
 me firió e sin tardanza,
 e fue tal la mi andanza⁷⁵⁴,
 sin ventura.

*Marqués de Santillana*⁷⁵⁵

Bien cuidava⁷⁵⁶ yo servir
 en tal lugar,
 do me fizieran penar,
 mas non morir.

Ya mi pena non es pena,
 ¡tanto es fuerte!
 Non es dolor nin cadena,
 mas es muerte.
 ¿Cómo se puede sufrir
 tan gran pesar?,
 ca cuidava yo penar,
 mas non morir.

Çiertamente non cuidara
 ni creyera,
 que d'este mal peligrara
 ni muriera.

⁷⁵⁰ *Si me non val tu bondad*: si no me socorre tu bondad.

⁷⁵¹ *Meu cor*: mi corazón.

⁷⁵² *Non me la dieron del muro*: no me la tiraron desde las murallas (el poeta finge un asalto de amores).

⁷⁵³ *Seguro*: en su acepción militar de asegurado, sin riesgo de combate.

⁷⁵⁴ *Andanza*: suerte, fortuna.

⁷⁵⁵ Texto tomado de *Obras completas*, eds. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

⁷⁵⁶ *Cuidaba*: pensaba, creía.

Mas el triste despedir,
sin recabdar⁷⁵⁷
non me fue solo penar,
mas fue morir.

*Juan del Encina*⁷⁵⁸

[CIX]

Querría no dessearos
y dessear no quereros,
mas, si me aparto de veros,
tanto me pena dexaros
que me olvido de olvidaros.

Si os demando galardón
en pago de mis servicios,
daysme⁷⁵⁹ vos por beneficios
pena, dolor y pasión,
por más desconsolación.
Y no puedo desamaros
aunque me aparto de veros,
que si pienso en no quereros
tanto me pena dexaros
que me olvido de olvidaros.

El decir y la alegoría

Castillo de Amor de Jorge Manrique⁷⁶⁰

[1]

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

⁷⁵⁷ *Recabdar*: recaudar, conseguir.

⁷⁵⁸ Texto tomado de *Obras completas*, ed. Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

⁷⁵⁹ *Daysme*: me dais.

⁷⁶⁰ Texto tomado de *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.

[2]

La fortaleza nombrada
 está en los altos alcores
 de una cuesta,
 sobre una peña tajada,
 maciça toda de amores,
 muy bien puesta,
 y tiene dos baluartes
 hazia el cabo que ha sentido
 el olvidar,
 y cerca a las otras partes,
 un río mucho crecido,
 que es membrar⁷⁶¹.

[3]

El muro tiene de amor,
 las almenas de lealtad,
 la barrera⁷⁶²
 cual nunca tuvo amador,
 ni menos la voluntad
 de tal manera;
 la puerta de un tal desseo,
 que aunque esté del todo entrada
 y encendida,
 si presupongo que os veo,
 luego la tengo cobrada⁷⁶³
 y socorrida.

[4]

Las cavas⁷⁶⁴ están cavadas
 en medio de un coraçón
 muy leal
 y después todas chapadas⁷⁶⁵
 de servicios y afición
 muy desigual;
 de una fe firme la puente
 levadiza, con cadena
 de razón,
 razón que nunca consiente
 pasar hermosura agena
 ni afición.

[5]

Las ventanas son muy bellas,
 y son de la condición
 que dirá aquí:
 que no pueda mirar de ellas
 sin ver a vós en visión

⁷⁶¹ *Membrar*: recordar.

⁷⁶² *Barrera*: fortificación hecha con barras de madera.

⁷⁶³ *Cobrada*: recuperada.

⁷⁶⁴ *Cavas*: fosos.

⁷⁶⁵ *Chapadas*: reforzadas de chapas para su defensa.

delante mí.
 Mas no visión que me espante,
 pero póneme tal miedo
 que no oso
 deziros nada delante,
 pensando ser tal denuedo⁷⁶⁶
 peligroso.

[6]

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

[7]

 Otra torre, que es ventura,
 está del todo caída
 a todas partes,
 porque vuestra hermosura
 la ha muy recio combatida
 con mil artes,
 con jamás no querer bien,
 antes matar y herir
 y desamar
 un tal servidor, a quien
 siempre deviera guarir⁷⁶⁷
 y defender⁷⁶⁸.

[8]

 Tiene muchas provisiones,
 que son cuidados y males
 y dolores,
 angustias, fuertes passiones,
 y penas muy desiguales
 y temores,
 que no pueden fallecer
 aunque estuviesse cercado
 dos mil años,
 ni menos entrar placer
 a do hay tanto cuidado
 y tantos daños.

⁷⁶⁶ *Denuedo*: brío, esfuerzo.

⁷⁶⁷ *Guarir*: curar, proteger.

⁷⁶⁸ *Defensar*: defender.

[9]

En la torre de omenaje
 está puesto toda hora⁷⁶⁹
 un estandarte,
 que muestra por vassallaje
 el nombre de su señora
 a cada parte,
 que comiença como *Más*
 el nombre y como *Valer*
 el apellido;
 a la cual nunca jamás,
 yo podré desconocer,
 aunque perdido.

[10]

Fin

A tal postura⁷⁷⁰ vos salgo
 con muy firme juramento
 y fuerte jura
 como vassallo hidalgo,
 que por pesar ni tormento
 ni tristura,
 a otri⁷⁷¹ no lo entregar
 aunque la muerte esperase
 por bevir,
 ni aunque lo venga a cercar
 el dios de amor y llegasse
 a lo pedir.

CARACTERIZACIÓN DE LA CANCIÓN, DEL DECIR Y DEL SERVICIO DE AMORES

1. Caracterización de la canción y de los tópicos de amores cancioneriles:
 - a) A la vista de las tres composiciones define métricamente qué es una canción. Fíjate, sobre todo, en el tipo de estrofas que se utilizan y en si tienen rimas comunes entre ellas.
 - b) La primera canción es de finales del siglo XIV o principios del XV; la segunda de mitad del XV y la última de finales del XV. ¿Qué ocurre formalmente con la canción a lo largo del siglo XV? Razona tu respuesta.
 - c) En las tres canciones hay un comienzo destacado (la cabeza) y una serie de estrofas posteriores. ¿Qué relación temática se da entre la cabeza y las estrofas posteriores en cada uno de esos poemas? Razona tu respuesta.

⁷⁶⁹ *Toda hora*: siempre.

⁷⁷⁰ *Postura*: convenio o pacto.

⁷⁷¹ *Otri*: otro.

- d) Las tres canciones son de temática amorosa y en ellas se reflexiona sobre el servicio de amores. ¿Cómo caracterizarías este servicio amoroso a la luz de las tres composiciones? Razona tu respuesta.
 - e) Señala, al menos, tres tópicos que expresen conceptos fundamentales del servicio de amores de la poesía cancioneril. Para ello recuerda que un tópico es una fórmula fija que los poetas utilizan con frecuencia de manera muy similar. Por eso, varios de estos tópicos de amores se pueden dar en las tres canciones seleccionadas.
2. Caracterización del decir y de la psicología amorosa cancioneril:
- a) A la vista de la métrica del poema define qué es un decir y diferéncialo métricamente de la canción. Fíjate, sobre todo, en si las estrofas tienen las mismas rimas o diferentes.
 - b) Este poema es una completa alegoría bélica de la psicología de amores de la poesía cancioneril. Intenta explicar, desde el comentario de sus imágenes principales, por qué y cómo se enamora el poeta cancioneril.
 - c) ¿Son plásticas las imágenes utilizadas en el poema? ¿Son sensoriales? Razona tus respuestas.
 - d) ¿Se repiten en este poema algunos de los tópicos del servicio de amores que se han visto en las canciones? ¿Con qué imágenes? Razona tu respuesta.

Práctica 19ª. Lectura de las Coplas de Jorge Manrique

TEXTO: EDICIONES DE LAS COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE DE JORGE MANRIQUE

La práctica se ha de realizar desde la lectura completa de las *Coplas a la muerte de su padre* en cualquier edición solvente. Recomendamos, por coincidir en la interpretación que de las *Coplas* se da en su prólogo, la edición de María Morrás: Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Castalia, 2003. En su defecto, son de interés por su estudio y anotación las siguientes ediciones:

- *Poesías Completas*. Ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- *Poesía*, ed. Vicenç Beltrán. Madrid, Real Academia Española – Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013. Actualiza su anterior edición de *Poesía completa*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.

ANÁLISIS HISTÓRICO-LITERARIO DE LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

1. Análisis de sus tradiciones poéticas:
 - a) Señala la presencia de la muerte y el lamento ante el paso del tiempo en el texto.
 - b) Localiza el uso del tópico del *ubi sunt*?
 - c) Señala la presencia de moralización en el texto.
 - d) Señala la parte del texto que es un panegírico o elogio de don Rodrigo Manrique.
 - e) ¿Responden estos materiales a los constituyentes propios de una elegía? Razona tu respuesta.
2. Análisis de su métrica.
 - a) Realiza el esquema métrico de su estrofa.
 - b) ¿A qué arte métrica cancioneril pertenece? ¿Por qué?
 - c) La construcción de sus estrofas tiene dos elementos propios de las estrofas cancioneriles: la división en dos semiestrofas y el uso del pie quebrado. Demuéstralo con ejemplos del texto.

3. Análisis de su estructura:

- a) Los defensores de la lectura moral señalan tres partes: exordio, sermón y elogio fúnebre. Señala razonadamente estas partes y propón un título para cada una de ellas.
- b) Si en lugar del tema de la muerte nos fijamos en el tema de la vida, las partes también pueden ser tres, aunque sus títulos deben cambiar. Realiza razonadamente el cambio.
- c) Compara los títulos de la primera propuesta y los de la segunda. ¿Cuáles te parecen que expresan mejor el significado de la obra? Razona tu respuesta.

4. Análisis de su significado:

- a) Fíjate en don Rodrigo Manrique. ¿Es igual que el resto de los personajes del poema? Razona tu respuesta.
- b) ¿Qué otros personajes históricos de la Castilla del XV aparecen? ¿Tienen relación con los Manrique? Razona tu respuesta.
- c) ¿Qué se recuerda de la vida de los reyes y nobles de Castilla contemporáneos de don Rodrigo Manrique? ¿Y de don Rodrigo Manrique queda algún recuerdo? ¿Por qué?
- d) Don Rodrigo Manrique murió en 1476, en abierta pugna por ser reconocido como único maestre de la Orden de Santiago, pues Alonso de Cárdenas también se titulaba maestre. Pedro Manrique quiso suceder a su padre como maestre, pero los Reyes Católicos se decantaron por Alonso de Cárdenas a finales de 1477. Entre ambas fechas se redactan las *Coplas*. ¿Crees que la obra pudo tener algún significado político en este pleito por el maestrazgo? ¿Por qué?
- e) Brevemente intenta exponer una posible lectura política de las *Coplas*.

Práctica 20ª. La tradición de los romances

TEXTO: ROMANCE DE LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN⁷⁷²

Texto A, ms. del siglo XVI de la Biblioteca de Palacio

Nueva triste⁷⁷³, nueva triste que sona por toda España
que ese príncipe don Juan⁷⁷⁴ está malo en Salamanca.
Malo está de calentura, que otro mal no se le halla;
íbalo a ver el duque, ese duque de Calabria⁷⁷⁵.
—¿Qué dicen de mí, ay duque? ¿qué dicen por Salamanca? 5
—Que está malo vuestra alteza, mas que su mal que no es nada.
—Así plegue al Dios del cielo y a la Virgen coronada.
Si d'esta no muero duque, duque, no perderéis nada.
Estas palabras diciendo siete doctores entraban;
los seis le miran el pulso, dicen que su mal no es nada; 10
el postrero que lo mira es el doctor de la Parra⁷⁷⁶.
Hincó rodilla en el suelo, mirándole está la cara.
—Cómo me miras, dotor, cómo me miras de gana.
—Confiétese vuestra alteza, mande ordenar bien su alma.
Tres horas tiene de vida, la una que se le acaba. 15
Estas palabras estando el rey su padre llegaba⁷⁷⁷.
—¿Qué es aquesto⁷⁷⁸, hijo mío, mi heredero de España?
O tenéis sudor de vida o se os arranca el alma.
Si vos morís, mi hijo, ¿qué hará aquel que tanto os ama?
Estas palabras diciendo ya caye⁷⁷⁹ que se desmaya. 20

⁷⁷² Textos tomados de *Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, 2001.

⁷⁷³ *Nueva triste*: triste noticia.

⁷⁷⁴ *Príncipe don Juan*: se trata del hijo y sucesor de los Reyes Católicos. Nacido en 1478, murió súbitamente en Salamanca el 4 de octubre de 1497, tras seis meses de casado con su joven esposa la archiduquesa Margarita de Austria, quien dio a luz unos meses después a una hija que murió en el parto.

⁷⁷⁵ *Duque de Calabria*: personaje que, aunque real, no pudo participar en los acontecimientos. Su inclusión es fantástica o un interpolado posterior para sustituir una referencia histórica olvidada.

⁷⁷⁶ *Doctor de la Parra*: Juan de la Parra, famoso médico de la Corte de los Reyes Católicos.

⁷⁷⁷ *El rey*: Fernando el Católico, quien realmente asistió a su hijo en la hora de morir. La reina Isabel estaba fuera de Salamanca en la muerte del príncipe.

⁷⁷⁸ *Aqueso*: esto.

⁷⁷⁹ *Caye*: cae. El texto es ambiguo, pues no sabemos si se desmaya de dolor el padre o de la enfermedad el hijo.

Texto B, versión sefardí de Turquía, 1903

Hazino⁷⁸⁰ estaba el buen rey, hazino y echado en cama;
 siete dotores lo rijen, los mijores de Grenada⁷⁸¹;
 aínda⁷⁸² falta de venir un doctor de grande fama.
 Camino de siete días en cuatro⁷⁸³ lo haría⁷⁸⁴,
 siete mulas y caballos en el camino arrentarían 5
 y la mula la más mejor que el rey subía
 a la entrada de la puerta arrentaría.
 —¿De ónde vinix, el mi padre, descalzo y descaviñado?⁷⁸⁵
 —Vengo de rogar al Dio⁷⁸⁶ que te salve de esta cama.
 —Ya me salva, el mi padre, con tabut⁷⁸⁷ de oro y rica mortaja. 10
 ¿De ónde⁷⁸⁸ vinix, la mi madre, descalza y desherrapada?⁷⁸⁹
 —Vengo de rogar al cielo que te alevante de esta cama.
 —Ya me alevanta, la mi madre, con tabut de oro y rica mortaja.
 Apartad, la buena gente, que pase la bien casada:
 si ella me pare una hija, que la llamen reina encoronada⁷⁹⁰. 15
 Aigándose⁷⁹¹ el doctor el pulso le detentare⁷⁹².
 —Si vos morix de prima, él allá de madrugada⁷⁹³.
 Estas palabras diciendo, el buen rey habe quedado.
 El buen rey murió de prima y el doctor de madrugada.

ANÁLISIS DE LA TRADICIONALIDAD EN LA TRANSMISIÓN DE LA MUERTE DEL PRÍNCIPE DON JUAN

Lee las dos versiones del romance sobre la «Muerte del príncipe Juan».

1. Observa cómo la versión B incorpora un nuevo desarrollo novelesco a la noticia de la versión A. Intenta precisar con ejemplos qué nuevos elementos se añaden. Fíjate, por ejemplo, en:
 - ¿Quién protagoniza el romance en cada una de las versiones? ¿Quién es personaje real? ¿Por qué? ¿Qué deduces de tus respuestas?

⁷⁸⁰ *Hazino*: enfermo (arabismo).

⁷⁸¹ *Grenada*: Granada

⁷⁸² *Aínda*: todavía.

⁷⁸³ *Cuatro*: cuatro.

⁷⁸⁴ Se insertan aquí cuatro versos ajenos, como denuncia la distinta rima en -ía.

⁷⁸⁵ *Descaviñado*: con el pelo revuelto. Al igual que ir descalzo es señal de duelo entre los judíos.

⁷⁸⁶ *Dio*: Dios. Los judíos sefardíes utilizan siempre Dio, para subrayar el carácter singular de Yahve y evitar su terminación -os similar al plural.

⁷⁸⁷ *Tabut*: ataúd (arabismo).

⁷⁸⁸ *Ónde*: dónde.

⁷⁸⁹ *Desherrapada*: con las ropas desarregladas. Al igual que en el v. 8, es muestra de duelo sefardí.

⁷⁹⁰ *Encoronada*: coronada.

⁷⁹¹ *Aigándose*: allegándose (escrito según la pronunciación sefardí), acercándose.

⁷⁹² *Detentare*: tomare.

⁷⁹³ *Si vos morix de prima, el allá de madrugada*: si vos morís a primera hora de la noche, el médico (evita decir el yo de quien canta el poema) morirá de madrugada.

- ¿Qué personajes dialogan con el enfermo en ambas versiones? ¿Quiénes son personajes inventados? ¿Por qué? ¿Qué deduces de tus respuestas?
 - ¿Cómo se trata el motivo de la prisa en ambas versiones? ¿Cómo se presenta lo imprevisto de la muerte? ¿Qué deduces de tus respuestas?
 - ¿Qué geografía y qué tiempo se trata en cada una de las versiones? ¿Son reales o ficticios? ¿Por qué? ¿Qué deduces de tus respuestas?
 - ¿Qué final presenta cada una de las versiones? ¿Es abierto o cerrado? ¿Por qué? ¿Es real o fantástico? ¿Por qué? ¿Qué importancia tiene el motivo de la muerte en cada final? ¿Qué deduces de tus respuestas?
2. Señala con ejemplos razonados cómo en la versión B se ha producido una transformación legendaria de la historia real de la versión A. Pregúntate, al menos:
- ¿Por qué el romance se ha mantenido tanto tiempo en la memoria de los judíos sefardíes? Razona tu respuesta.
 - ¿Cómo se ha transformado el romance al cabo del tiempo? ¿Por qué se ha transformado? En la justificación de tus respuestas sistematiza los principales cambios que hayas observado.

Práctica 21ª. El romance como género

TEXTO: ROMANCE DEL PRISIONERO⁷⁹⁴

Texto A, *Cancionero de romances*, 1550

—Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,
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, 5
sino por una avecilla que me cantaba al albor;
matómela un balletero, dele Dios mal galardón.
Cabellos de mi cabeza lléganme al corvejón⁷⁹⁵,
los cabellos de mi barba por manteles tengo yo,
las uñas de las mis manos por cuchillo tajador⁷⁹⁶. 10
Si lo hacía el buen rey, hácelo como señor;
si lo hace el carcelero, hácelo como traidor.
Mas quien agora me diese un pájaro hablador
siquiera fuese calandria, o tordico, o ruiseñor,
criado fuese entre damas y avezado a la razón⁷⁹⁷, 15
que me lleve una embajada a mi esposa Leonor:
que me envíe una empanada, no de trucha ni salmón,
sino de una lima sorda y de un pico tajador,
la lima para los hierros y el pico para la torre.
Oído lo había el rey, mandóle quitar la prisión. 20

Texto B, versión andaluza, 1986

—Mes de mayo, mes de mayo, cuando las recias calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
cuando la cebada engrana⁷⁹⁸, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores;

⁷⁹⁴ Tomado de *Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, 2001.

⁷⁹⁵ *Corvejón*: corva, articulación de la pierna posterior a la rodilla.

⁷⁹⁶ *Tajador*: cortador.

⁷⁹⁷ *Avezado a la razón*: acostumbrado a hablar adecuadamente (en este caso con cortesía galante).

⁷⁹⁸ *Engrana*: comienza a cuajar el grano.

4. Análisis de las relaciones literarias y culturales del texto: el género en la historia literaria (versiones C y B).
 - a) ¿Qué relaciones tiene el poema con la poesía medieval? Señala, al menos, una con la lírica tradicional y otra con la lírica cancioneril. ¿Es igual esta relación en la versión C que en la B? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Qué relaciones tienen los motivos y la historia de ambas versiones con la cultura popular del siglo XX? Señala qué significado y qué función podría tener la versión B del romance en la vida tradicional de la Andalucía del siglo XX. ¿Podría tener esa misma función la versión C? Razona tu respuesta.

Práctica 22^a. Clasificación de los romances

TEXTO: GUÍA DE LECTURA DE ROMANCERO,
ED. DE PALOMA DÍAZ-MAS

La siguiente práctica supone la lectura íntegra de esta excelente antología de romances viejos: *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994 (versión simplificada en sus estudios, pero no en su selección y anotación de textos en Barcelona, Crítica, 2006, colección Clásicos y Modernos). Las referencias a los romances se hacen teniendo en cuenta esta edición, según su número⁷⁹⁹. En esta lectura íntegra el alumno debe tener especial atención a lo siguiente:

- Realizar varios esquemas métricos de romances.
- Hacer una pequeña selección de ejemplos de romances de héroes épicos, de acontecimientos históricos, de leyendas folclóricas, de aventuras inventadas, de casos de amores y de temas literarios.
- Fijarse en el uso del diálogo en los romances. ¿Es siempre igual? ¿Qué función pueden tener? ¿Cuántos romances no tienen diálogo?
- Buscar ejemplos en los que la historia de los romances se cuente de una forma peculiar porque a veces haya que suponer el principio o imaginar el final.
- Hay casos en los que el romance ofrece varias versiones diferentes, por lo que habrá que contrastar, al menos en tres ocasiones, versiones distintas intentando explicar en qué son diferentes.

⁷⁹⁹ De no poder disponer de esta excelente edición, para realizar la práctica tendría que ser sustituida por otra antología en la que se pudiesen realizar las observaciones indicadas. No obstante, para los textos seleccionados en los ejercicios ha de tenerse en cuenta lo indicado en la nota siguiente.

CARACTERIZACIÓN DE ROMANCES SEGÚN SU ORIGEN Y DETERMINACIÓN DE SUS VARIEDADES TEMÁTICAS⁸⁰⁰

1. Caracterización de los romances épicos por su origen:

Leed los romances siguientes:

- *Los infantes de Salas* («Ya se salen de Castilla...», nº 1).
- *Quejas de doña Lambra* («Yo me estaba en Barbadillo...», nº 2).
- *Llanto de Gonzalo Gustioz* («Pártese el moro Alicante...», nº 3).
- *Venganza de Mudarra* («A cazar va don Rodrigo...», nº 4).

Tras la lectura respondió razonadamente las siguientes cuestiones:

- a) Comentad el especial carácter fragmentario viendo cómo hay una agrupación en serie, siendo algún romance la continuación directa del anterior.
 - b) Hay irregularidades métricas en el romance *Los infantes de Salas* («Ya se salen de Castilla...», nº 1) que muestran su vinculación con la épica. Señaladlas.
 - c) ¿Pertenece los romances *Montesinos vengador de su padre* («Cata Fancia Montesinos...», nº 52) y *Gerineldo* («Levantóse Girineldos...», nº 56) al mismo ciclo que los anteriores? Razonad vuestras respuestas.
 - d) Señalad semejanzas y diferencias entre los romances *El destierro del Cid* («¿Ande habéis estado, el Sidi...», nº 15) y *Por las riberas de Arlanza* (nº 21) de épica española y los romances *Roncesvalles* («Ya comienzan los franceses...», nº 45) y *La muerte de don Beltrán* («En los campos de Alventosa...», nº 46) de épica francesa y justificad vuestra comparación.
2. Caracterización de los romances históricos por su origen:
- a) Los romances *Fernando el emplazado* («Válame nuestra Señora...», nº 28), *Muerte del duque de Gandía* («A veinte y siete de Julio...», nº 35) y *El moro de Antequera* («De Antequera partió el moro...», nº 38) nos muestran el carácter noticioso de los romances históricos. Intentad explicar con su ejemplo qué información histórica dan y cómo la transmite el romancero histórico.
 - b) El fragmentarismo narrativo intensifica el testimonio del autor. Demostrad esta afirmación contrastando las dos versiones (larga y corta) del romance *Isabel de Liar* (A: «Yo me estando en Giromena...», B: «Yo m'estando en Coimbra...», nº 33) que relatan su muerte.
 - c) Advertid la peculiaridad temática y la maurofilia del romance fronterizo en los romances *Perdida de Antequera* («La mañana de Sant Juan...», nº 39) y *Abenámar* («Por Guadalquivir arriba...», nº 40), señalando razonadamente ejemplos de ambos extremos en los textos.

⁸⁰⁰ La amplitud de la práctica la hace idónea para realizarla por grupos haciendo que cada uno de ellos trabaje con la caracterización o discusión de los tipos de romances propuestos. Como se ha indicado, los números se refieren a la edición de *Romancero* de Paloma Díaz-Más. De no poder contar con ella, se tendrían que buscar uno a uno los romances viejos seleccionados (o en todo caso, romances equivalentes propuestos por los profesores).

- d) Básica en el romancero histórico es su función propagandística. Demostrad con ejemplos de los romances *Muerte de doña Blanca* («Doña María de Padilla...», nº 32) y *Augurios del rey don Pedro* («Por los campos de Jerez...», nº 30) cómo el magnicidio de Enrique II, que mata al rey legítimo Pedro I y usurpa el trono, se justifica con sólidas razones morales.

3. Caracterización de los romances literarios por su origen:

- a) Demostrad con ejemplos razonados cómo tanto el romance *Tristán e Iseo* («Herido está don Tristán...», nº 61) como el *Incendio de Roma* («Mira Nero de Tarpeya...», nº 101) tienen fuentes literarias reconocibles.
- b) Contrastad con ejemplos razonados el carácter erudito y culto del romance *Tarquino y Lucrecia* («Aquel rey de los romanos...», nº 100) frente al carácter popular de *Tamar y Amnón* («Rey moro tenía hijo...», nº 96), a pesar de que ambos provienen de fuentes escritas cultas.
- c) Leed los siguientes romances:
- *Espinelo* («Muy malo estaba Espinelo...», nº 62).
 - *Don Bueso y su Hermana* (B: «Una noche de torneos...», nº 64).
 - *La bella malmaridada* (nº 77).
 - *La dama y el pastor* («Gentil dona, gentil dona...», nº 82).
 - *La Infantina* («A cazar va el caballero...», nº 90).

Estos romances son de origen literario por pertenecer al folklore oral occidental. Clasificadlos según su tema sea propio de la baladística europea o sea propio del mundo rural y tradicional. Razonad vuestra clasificación.

- d) ¿Observáis en alguno de los romances leídos en esta sección similitudes con otro tipo de romances como son los fronterizos, los carolingios o los líricos? Si contestáis que sí, buscad un ejemplo y comentadlo brevemente.

4. Análisis de romances novelizados:

- a) Leed los siguientes romances:
- *Hermanas reina y cautiva* («Jarifa la perra mora...», nº 63).
 - *Landarico* («Para ir el rey a caza...», nº 75).
 - *Bien se pensaba la reina* (nº 85).
 - *La doncella guerrera* («Estaba un día un buen viejo...», nº 92).

Tras su lectura intentad definir qué es un romance de aventuras.

- b) ¿Creéis que los romances anteriores provienen de la misma fuente? Razonad vuestra respuesta. Intentad explicar de dónde provienen dos de ellos.
- c) ¿Cómo se ha transformado la aventura amorosa en poema lírico en los romances *Rosafesca* («Rosa fresca, rosa fresca...», nº 73), *La morilla burlada* («Yo m'era mora Maraima...», nº 83) y *Fontefrida* («Fonte Frida, Fonte Frida...», nº 91). Comentad brevemente uno de ellos con detalle.

d) Teniendo en cuenta las dos versiones del romance *El Infante Arnaldos* («Quien hubiese tal ventura...», n° 66, A versión corta, B versión larga), explicad cómo este romance se convierte en romance lírico por la ruptura de un romance de aventuras más amplio.

5. Análisis de romances de tema caballeresco:

a) Leed los siguientes romances:

- *Búcar sobre Valencia* («Helo, helo, por do viene...», n° 17).
- *Sueño de doña Alda* («En París está doña Alda...», n° 49).
- *Lanzarote y el Orgullosa* («Nunca fuera caballero...», n° 59).
- *Conde Olinos* («Conde Olinos por amores...», n° 70).

Aunque dos de ellos son épicos (de épica nacional y carolingio) y los otros dos literarios (bretón y folclórico), señalad tras su lectura los elementos comunes de ambientación cortesana que presentan.

- b) ¿Tiene el romance *Tarquino y Lucrecia* («Aquel rey de los romanos...», n° 100), que también sucede en una corte, el mismo ambiente cortesano que los anteriores? Razonad vuestra respuesta y, de encontrar diferencias, proponed una hipótesis que las explique.
- c) ¿Qué elementos del mundo caballeresco medieval de la versión A («Muy malo estaba Espinelo...»), del romance *Espinelo* (n° 62) perviven en el imaginario tradicional de la versión B sefardí («Amenama y Amenama...»)? Razonad vuestra respuesta.
- d) ¿Teniendo en cuenta el origen, los motivos narrativos y la ambientación cortesana de los romances *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* («Tres hijuelos había el rey...», n° 58) y *La Infantina* («A cazar va el caballero...», n° 90) cabe considerar como un tipo específico de romances los romances caballerescos? Razonad vuestra respuesta, teniendo en cuenta el origen de ambos romances.

Práctica 23^a. Proceso de novelización en romances tradicionales

TEXTOS: TRES VERSIONES DE LA SERRANA DE LA VERA

Texto A: Versión del siglo XVII⁸⁰¹

Versión del XVII, en la que se fundan Lope de Vega y Vélez de Guevara para sus comedias.

Allá en Garganta la Olla, en la Vera de Plasencia,
salteóme⁸⁰² una serrana, blanca, rubia, ojimorena.
Trae el cabello trenzado, debajo de una montera
y, porque no la estorbara, muy corta la faldamenta.
5 Entre los montes andaba de una en otro ribera,
con una honda en sus manos y en sus hombros una flecha.
Tomárame por la mano y me llevara a su cueva;
por el camino que iba tantas de las cruces viera.
Atrevíme y preguntéle qué cruces eran aquellas,
10 y me respondió diciendo que de hombres que muerto hubiera.
Esto me responde y dice, como entre medio risueña:
—Y así haré de ti, cuitado, cuando mi voluntad sea.
Diome yesca y pedernal para que lumbre encendiera,
y mientras que la encendía, aliña una grande cena;
15 de perdices y conejos su pretina⁸⁰³ saca llena,
y después de haber cenado me dice: —Cierra la puerta.
Hago como que la cierro, y la dejé entreabierta.
Desnudóse y desnudéme y me hace acostar con ella.
Cansada de sus deleites muy bien dormida se queda,
20 y en sintiéndola dormida sálgome la puerta afuera.
Los zapatos en la mano llevo porque no me sienta,
y a poco a poco me salgo y camino a la ligera.
Más de una legua había andado sin revolver la cabeza,
y cuando mal me pensé yo la cabeza volviera.
25 Y en esto la vi venir, bramando como una fiera,
saltando de canto en canto, brincando de peña en peña.

⁸⁰¹ Texto tomado de *El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976.

⁸⁰² *Salteóme*: me asaltó.

⁸⁰³ *Petrina*: correa con hierros y muelle para atarla á la cintura, de uso de cazadores para portar las piezas.

- Aguarda me dice, aguarda, espera, mancebo, espera,
me llevarás una carta escrita para mi tierra.
Toma, llévala a mi padre, dirásle que quedo buena.
30 —Enviadla vos con otro, o sed vos la mensajera.

Texto B: Versión de 1830⁸⁰⁴

Versión recordada por Alejandro Matías Gil de oírlo cantar a partir de 1830 a Teresa Canalejo «la Mora», pastora de la Vera y sirvienta que lo aprendió de sus padres.

- Allá en Garganta la Olla, por las sierras de la Vera,
se pasea la serrana, bien calada su montera,
con la honda en la cintura y terciada su escopeta.
Se ha encontrado un pastorcillo que jugaba a la rayuela
5 y le dice: —Pastorcito, bien remachar⁸⁰⁵ tus ovejas.
—Remachen o no remachen, ¿qué cuidado le da a ella?
—Pastorcito, pastorcito, ¿sabes tocar la vihuela?
—Sí señora, sí señora, y el rabel si usted me diera.—
Le ha cogido por la mano, le lleva para su cueva;
10 no le lleva por caminos ni tampoco por veredas,
le lleva por unos montes más espesos que la yerba.
—Pastorcito, pastorcito, esta noche rica cena;
de perdices y conejos la petrina traigo llena.—
En lo más alto del monte se encontraron ya en la cueva.
15 Cuando entraron, la Serrana le mandó cerrar la puerta
y el pastor, como era diestro, la dejó un poco entreabierta.
Agarrado por la mano, se ha subido a la escalera;
le mandó luego hacer lumbre y al resplandor de la hoguera
ha visto un montón de huesos y un montón de calaveras.
20 —¿Cúyos⁸⁰⁶ son aquestos huesos y estas tantas calaveras?
—De hombres que yo he matado por esos montes y sierras
como contigo he de hacer cuando mi voluntad sea.
Pastorcito, pastorcito, toma y toca esa vihuela.—
El pastor no se atrevía y a tocar le obligó ella.
25 La serrana se durmió al compás de la vihuela;
el pastor la vio dormida y se echó la puerta afuera.
La Serrana despertó aullando como una fiera
y saltando como corza le siguió un cuarto de legua:
—Pastorcito, pastorcito, que la cayada te dejas.
30 —Mucho palo hay en el monte para hacer otra más buena.
—Pastorcito, pastorcito, que te dejas la montera.
—Mucho paño hay en mi pueblo para hacer otra más nueva.
—Pastorcito, pastorcito, que te dejas una oveja.
—Aunque cien mil me dejara, a por ellas no volviera.—
35 Con la honda la Serrana tiró al pastor una piedra,

⁸⁰⁴ Texto tomado de *El Romancero tradicional extremeño (1809-1910)*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Menéndez Pidal, 1995.

⁸⁰⁵ *Remachan*: comen apurando el pasto.

⁸⁰⁶ *Cúyos*: de quién.

que si no es por una encina le derriba la cabeza.
 —Anda, —le dice— villano, que me dejas descubierta;
 que mi padre era pastor y mi madre fue una yegua;
 que mi padre comía pan y mi madre pacía yerba.

Texto C: Versión de 1990⁸⁰⁷

Versión de Rafael Izquierdo y su esposa, septuagenarios, recogida por Fernando Flores del Manzano en El Torno (Cáceres) el año 1990.

En la sierra de Piornal, cinco leguas de Plasencia,
 habitaba una serrana, alta, rubia y sandunguera⁸⁰⁸.
 Vara y media de cintura, cuarta y media de muñeca,
 y un cabellito tan largo que a las pantorras la llega.
 5 Al uso de cazadoras, gasta falda a media pierna,
 botín alto y apretado, al hombro una ballesta.
 Cuando tiene gana de hombres, sube por las altas peñas;
 cuando tiene gana de agua, se baja por la ribera.
 Vio venir a un serranito con una carga de leña;
 10 le ha agarrado por la mano y a la cueva se lo lleva.
 No lo lleva por caminos, ni por trochas ni veredas,
 lo lleva por monte espeso por donde nadie lo vea.
 Ya empezaron a hacer lumbre con güesos y calaveras
 de los hombres que ha matado aquella terrible fiera.
 15 Ya trataron de cenar una riquísima cena
 de conejos y perdices, de tórtolas y aragüeñas⁸⁰⁹.
 —Bebe, bebe, serranillo, bebe de esa calavera,
 que puede ser que algún día otro de la tuya beba.
 Ya trataron de acostarse, le mandó cerrar la puerta;
 20 el serrano que era tuno la ha dejado medio abierta.
 —¿Sabes tocar la guitarra? —¡Y el violín, si me lo dieras!
 —Toca, toca la guitarra, hasta cuando yo me duerma.
 Ya que la sintió dormida, se ha salido para fuera.
 Legua y media lleva andada sin revolver la cabeza.
 25 Ha mirado para atrás y vio a la terrible fiera.
 Le ha tirado una chinita que pesaba arroba y media;
 con el brío que llevaba le ha quitado la montera.
 —Vuelve, vuelve, serranillo, vuelve por la tu montera,
 que es de rico paño fino y es lástima que se pierda.
 30 —Si es de rico paño fino, y aunque de oro se vuelva,
 mis padres me compran otra o, si no, me estoy sin ella.
 —Por Dios te pido, serrano, que no descubras mi cueva.
 Una maldición le ha echado aquella terrible fiera:
 —Tu padre será un caballo, tu madre será la yegua,
 35 y tú serás un potrillo que relinche por la sierra.

⁸⁰⁷ Texto tomado de Fernando Flores del Manzano, *Una cala en la tradición oral extremeña: Estado actual del Romancero en el Valle del Jerte*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994.

⁸⁰⁸ *Sandunguera*: con gracia, con donaire.

⁸⁰⁹ *Aragüeñas*: comadreja o zaragüeñas.

ANÁLISIS DE LA NOVELIZACIÓN EN EL ROMANCE TRADICIONAL DE LA SERRANA DE LA VERA

1. Tras leer detenidamente las tres versiones, realiza un esquema de sus motivos narrativos comunes y de los principales añadidos originales de cada una de las versiones.
2. Clasifica las principales diferencias geográficas que pueden advertirse en las tres versiones recogidas. Intenta dar una explicación de por qué se han producido estas diferencias en la ambientación geográfica del relato.
3. Ha de fijarse la atención en tres motivos diferentes del relato:
 - a) la descripción de la Serrana;
 - b) su encuentro con el protagonista masculino;
 - c) la huida de éste.

Desde estos motivos clasifica los textos según su mayor o menor proximidad a la tradición de relatos de serrana que se ha visto en el *Libro de Buen Amor*. ¿Qué puede deducirse desde las semejanzas y diferencias de estos motivos con los del Arcipreste sobre el posible origen histórico o folclórico del romance analizado?

4. Intenta seleccionar los principales rasgos rurales o de costumbres de cada época y dialectales de las versiones de los siglos XIX y XX. Explica por qué se han ido introduciendo en el romance original.
5. ¿Las tres versiones del romance responden a una misma función en la vida social de la colectividad que las canta? Argumenta la respuesta desde las huellas culturales que pueden rastrearse en los textos.
6. En las tres versiones se advierten anacolutos, rupturas de la narración y añadidos a un esquema original de relato juglaresco. Intenta razonadamente reconstruir cómo debió ser el argumento novelesco inicial del romance e intenta explicar el porqué de las mutilaciones y añadidos a lo largo de su evolución.



TEMA V.
LA PROSA NARRATIVA
MEDIEVAL

Práctica 24^a. Métodos historiográficos medievales

TEXTOS: PRÓLOGOS DE LA ESTORIA DE ESPAÑA ALFONSI Y DE LAS CRÓNICAS DE AYALA

Prólogo de la *Estoria de España*⁸¹⁰

Aquí se comiença la Estoria de España que fizo el muy noble Rey Don Alfonso, fijo del noble rey Don Fernando e de la reina doña Beatriz.

PRÓLOGO.

Los sabios antiguos, que fueron en los tiempos primeros e fallaron los saberes e las otras cosas, tovieron que menguarién⁸¹¹ en sos fechos e en su lealtad si tan bien no lo quisiesen pora los que avién de venir como pora sí mismos o pora los otros que eran en so tiempo. E entendiendo por los fechos de Dios, que son espiritaes, que los saberes se perdiéni muriendo aquellos que lo sabién e no dexando remenbrança⁸¹², por que no cayessen en olvido, mostraron manera por que los sopiessen los que avién de venir empos ellos⁸¹³. E por buen entendimiento conocieron las cosas que eran estonces; e, buscando e escodriñando con grand estudio, sopieron las que avién de venir. Mas el desdén de non querer los omnes saber las cosas e la olvidança en que las echan depués que las saben fazen perder mala mientre lo que fue muy bien fallado e con grand estudio. E otrossí por la pereza que es enemiga del saber, e faz a los omnes que non lleguen a él, ni busquen las carreras por que.l conoscan, ovieron los entendudos⁸¹⁴, [...] a buscar carreras por o⁸¹⁵ llegassen a él y.]⁸¹⁶ aprendiessen. E después que.l oviessen fallado que no.l olvidassen. E enbuscando aquesto; fallaron las figuras de las letras; e ayuntando las fizieron dellas síllabas, e de síllabas ayuntadas fizieron dellas partes. E ayuntando otrossí las partes fizieron razón. E por la razón que viniessen a entender los saberes e se sopiessen ayudar dellos e saber tan bien contar lo que fuera en los tiempos dantes; cuemo⁸¹⁷ si fuesse en la su

⁸¹⁰ El texto se adapta y anota desde la edición en línea de Francisco Gago Jover, *Estoria de España I. Obra en prosa de Alfonso X el sabio*. Digital Library of Old Spanish Texts. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011, <<http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm>> [mayo 2020]. La edición transcribe el prólogo desde el manuscrito del Monasterio del Escorial Y-I-2.

⁸¹¹ *Tovieron que menguarién*: pensaron que perderían (menguarían).

⁸¹² *Remenbrança*: recuerdo.

⁸¹³ *Los que avién de venir empos ellos*: los que vendrían después de ellos.

⁸¹⁴ *Entendudos*: entendidos, sabios.

⁸¹⁵ *Por o*: por donde.

⁸¹⁶ *Y.!*: allí le.

⁸¹⁷ *Cuemo*: como.

sazón⁸¹⁸. E por que pudiessen saber otrossí los que depués dellos viniessen los fechos que ellos fizieran, tan bien como si ellos se acertassen en ello⁸¹⁹. E por que las artes de las ciencias e los otros saberes que fueron fallados pora pro de los omnes fuessen guardados en escripto, por que non cayessen en olvido e los sopiessen los que avién de venir. E por que pudiessen otrossí conoscer el saber del arte de geometría que es de medir; e los departimientos⁸²⁰ de los grados, e las alonganças⁸²¹ de los puntos de lo que a⁸²² del uno al otro. E sopiessen los cursos de las estrellas e los movimientos de las planetas, e los ordenamientos de los signos e los fechos que fazién las estrellas que buscaron e sopieron los astronomianos⁸²³ con grand acucia⁸²⁴ e cuidando mucho en ello. E por qual razón nos aparecen el sol e la luna oscuros. E otrossí por qual escodriñamiento fallaron las naturas de las yervas e de las piedras e de las otras cosas en que a virtud⁸²⁵ segund sus naturas. Ca si por las escripturas non fuesse, ¿qual sabiduría o engeño de omne se podrié membrar⁸²⁶ de todas las cosas passadas aun que no las fallassen de nuevo que es cosa muy más grieve?⁸²⁷ Mas por que los estudios de los fechos de los omnes se demudan en muchas guisas⁸²⁸; fueron sobresto apercebudos⁸²⁹ los sabios ancianos e escribieron los fechos tan bien de los locos cuemo de los sabios. E otrossí daquellos que fueron fieles en la ley de Dios, e de los que no, e las leyes de los sanctuarios e las de los pueblos, e los derechos de las clerezías e los de los legos. E escribieron otrossí las gestas de los príncipes, tan bien de los que fizieron mal cuemo de los que fizieron bien. Por que los que después viniessen por los fechos de los buenos puñassen⁸³⁰ en fazer bien, e por los de los malos que se castigasen de⁸³¹ fazer mal. E por esto fue endereçado el curso del mundo de cada una cosa en su orden. Onde⁸³², si pararemos mientes el pro⁸³³ que nasce de las escripturas, conoscremos⁸³⁴ que por ellas somos sabidores del criamiento del mundo. E otrossí de los patriarchas como vinieron unos en pos otros, e de la salida de Egipto, e de la ley que dio Dios a Moisés, e de los reys⁸³⁵ de la sancta tierra de Jherusalem, e del desterramiento dellos, e del anunciamento e del nacimiento e de la pasión e de la resurrección e de la ascensión de nuestro señor Jhesu Christo. Ca de tod esto e dotras cosas muchas non sopieramos nada si muriendo aquellos que eran a la sazón que fueron estos fechos non dexassen escripturas por que lo sopiessemos. E por ende somos nos adebdados de amar⁸³⁶ a aquellos que lo fizieron por que sopiessemos por ellos lo que no sopieramos dotra manera. E escribieron otrossí las nobles batallas de los romanos e de las otras yentes que acaescieron en el mundo, muchas e maravillosas, que se olvidaran si en escripto non fuessen puestas. E otrossí el fecho d'España que passo por muchos señoríos e fue muy

⁸¹⁸ *Sazón*: época.

⁸¹⁹ *Se acertasen*: participasen.

⁸²⁰ *Departimientos*: particiones.

⁸²¹ *Alonganças*: longitudes.

⁸²² *A*: hay.

⁸²³ *Astronomianos*: astrónomos.

⁸²⁴ *Acucia*: diligencia, solicitud.

⁸²⁵ *En que a virtud*: en los que hay cualidad.

⁸²⁶ *Membrar*: recordar.

⁸²⁷ *Muy más grieve*: mucho más difícil.

⁸²⁸ *Se demudan en muchas guisas*: se cambian de muchas maneras.

⁸²⁹ *Apercebudos*: apercebidos.

⁸³⁰ *Puñasen*: procurasen con ahínco.

⁸³¹ *Se castigassen de*: aprendiesen, se formasen, para no hacer el mal.

⁸³² *Onde*: por lo que.

⁸³³ *Pararemos mientes el pro*: observásemos el provecho.

⁸³⁴ *Conoscremos*: conoceremos.

⁸³⁵ *Reys*: reyes.

⁸³⁶ *E por ende somos nos adebdados de amar*: y por esto debemos apreciar (literalmente: estamos en deuda de apreciarlos).

mal trecha, recibiendo muertes por muy crueles lides e batallas daquellos que la conquirién⁸³⁷, e otrossí que fazién ellos en defendiendo se. E desta guisa fueron perdudos los fechos della, por los libros que se perdieron e fueron destróidos en el mudamiento de los señoríos, assí que apenas puede seer sabudo⁸³⁸ el comienço de los que la poblaron.

E por end nos don Alfonso por la gracia de Dios Rey de Castiella, de Toledo, de León, de Gallizia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jahén, e del Algarve, fijo, del muy noble rey don Fernando e de la reina doña Beatriz, mandamos ayuntar quantos libros pudimos aver de istorias en que alguna cosa contasse de los fechos d'España. E tomamos de la crónica del arzobispo don Rodrigo que fizo por mandado del rey don Fernando nuestro padre⁸³⁹, e de la de maestre Luchas obispo de Tuy⁸⁴⁰, e de Paulo Orosio⁸⁴¹, del Lucano⁸⁴², e de sant Esidro el primero⁸⁴³,

⁸³⁷ *Conquirién*: conquistaran.

⁸³⁸ *Sabudo*: sabido.

⁸³⁹ Rodrigo Jiménez de Rada o El Toledano (1170-1247) fue un eclesiástico, militar, historiador y hombre de estado navarro-castellano. Arzobispo de Toledo durante casi cuarenta años, consiguió la primacía de esta sede y fundó su actual catedral sobre la antigua mezquita; sirvió como consejero y diplomático del rey de Navarra Sancho VII y de los castellanos Alfonso VIII y Fernando III, de quien fue canciller; organizó la cruzada cristiana contra los almohades de Al-Ándalus, dirigiendo personalmente varias campañas de la guerra de Reconquista, entre ellas la de Las Navas de Tolosa; ganó, por donación o conquista militar, numerosos señoríos en todo el territorio castellano, el principal de ellos el adelantamiento de Cazorla; sobresalió en los concilios de Letrán y Lyon. Su obra más conocida es *De rebus Hispaniae*, también conocida como *Cronicón de las cosas sucedidas en España*, *Historia gótica* o *Crónica del Toledano*, en la que se describe la historia de la Península Ibérica hasta 1243. Fundamentalmente su mérito reside en que utiliza un método crítico como historiador, cuestionando inteligentemente sus fuentes, haciendo uso de la documentación y recurriendo a fuentes árabes para contrastar sus datos. Su *De rebus Hispaniae*, que sigue el modelo de la *Crónica najerense*, se convirtió en fuente de primer orden para la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio. La obra fue traducida pronto a las distintas lenguas romances peninsulares. En castellano existen al menos cinco versiones, de la que destaca el *Toledano romanizado*; a las versiones castellanas han de añadirse la traducción aragonesa *Estoria de los godos* de hacia 1252 y la catalana *Crònica d'España*, atribuida a Pere Ribera de Perpinyà. Tanto en su versión latina como en sus traducciones romances influyó notablemente en la concepción de una historia de España unitaria dominante hasta el siglo XV. El prólogo de la *Estoria de España* sigue en líneas generales al prólogo de la *Crónica del Toledano*, del que también toma la mención de la mayoría de las fuentes.

⁸⁴⁰ Lucas de Tuy, llamado el Tudense (segunda mitad del siglo XII-1249), fue un clérigo e intelectual leonés, destacado por su obra como historiador. Ocupó las dignidades eclesiásticas de canónigo regular de San Isidro de León y obispo de Tuy. A petición de la reina Berenguela redactó en 1236 el *Chronicon mundi*, su mejor obra, una historia que abarca desde los orígenes del mundo hasta la conquista de Córdoba por Fernando III el Santo en 1236. Presenta un doble marco, universal y peninsular, e incorpora como material histórico, al igual que la *Crónica najerense*, numerosas leyendas épicas, por lo cual resulta muy interesante para la historia de la literatura española y el origen de los cantares de gesta. De la popularidad de la obra da testimonio el hecho de que hayan subsistido diecinueve manuscritos de la misma. Fue traducida al castellano a fines del siglo XIII o poco después, con el título de *Corónica de Spaña por don Luchas de Tui*.

⁸⁴¹ Paulo Orosio (c. 383-c. 420, en latín Paulus Orosius) fue un sacerdote, historiador y teólogo hispano, posiblemente natural de Bracara Augusta (lo que hoy se conoce como Braga, Portugal). Fue una figura de gran prestigio desde el punto de vista cultural, dado que tuvo contacto con las grandes personalidades de su época, como san Agustín o san Jerónimo. Escribió tres obras, de entre las cuales sobresale la *Historiae Adversus Paganos*. Se trata de uno de los libros con más repercusión de la historiografía en el paso de la Edad Antigua a la Edad Media, así como de la hispana de todos los tiempos. Es básicamente una narración histórica desde los primeros tiempos hasta el momento en el que vive, aunque dando un papel preeminente a los pueblos paganos.

⁸⁴² Marco Anneo Lucano (39-65, en latín Marcus Annaeus Lucanus) fue un poeta romano nacido en Corduba, capital de la Bética en Hispania. Su principal obra es la *Farsalia*, cuyo título primitivo era *Bellum civile*. Es un poema narrativo muy realista que narra la guerra civil entre César y Pompeyo.

⁸⁴³ Isidoro de Sevilla (hacia 556-636) fue erudito escritor hispanogodo de la época visigótica, arzobispo de Sevilla durante más de tres décadas (599-636) canonizado por la Iglesia católica. Escribió diversas

e de sant Alfonso⁸⁴⁴, e de sant Esidro el mancebo⁸⁴⁵, e de Idacio obispo de Gallizia⁸⁴⁶, e de Sulpicio obispo de Gascoña⁸⁴⁷, e de los otros escriptos de los concilios de Toledo⁸⁴⁸, e de don Jordan chanceller del sancto palacio⁸⁴⁹, e de Claudio Tholomeo que departió del cerco de la tierra mejor que otro sabio fasta la su sazón⁸⁵⁰, e de Dion que escribió verdadera la Estoria de los Godos⁸⁵¹, e de Pompeyo Trogo⁸⁵², e dotras estorias de Roma las que pudimos aver que

obras históricas, siendo la más importante las *Etimologías*, una extensa compilación en la que almacena, sistematiza y condensa todo el conocimiento de la época. Otra obra es su *Historia de los Godos, Vándalos y Suevos*, pueblos que se asientan en la Península durante el siglo V.

⁸⁴⁴ San Ildefonso de Toledo (607-667) fue arzobispo de Toledo del año 657 al 667 y protagoniza el primero de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Sus obras son religiosas y no parece haber sido utilizado directamente en la *Estoria de España*. Quizás se le mencione por el prestigio de su obra *Sobre los varones ilustres (De viris illustribus)*, continuación de la de San Isidoro, en la que trata de escritores y eclesiásticos ilustres por su santidad o dotes de gobierno.

⁸⁴⁵ Se trata de un error de apelativo pues, en lugar de Isidoro el menor (un apelativo juvenil de san Isidoro de Sevilla), el cronista se refiere a Isidoro el Pacense, prelado e historiador español a quien se le atribuye la *Crónica mozárabe de 754* o *Crónica pacense*. La crónica pretende ser una continuación de la *Historia de los Godos* de Isidoro de Sevilla, aunque de una calidad mucho menor; abarca desde el 610, primer año del emperador Heraclio, hasta el 754.

⁸⁴⁶ Hidacio o Idacio (c. 400-c. 469) fue un obispo e historiador hispano-romano. Fue obispo de Aquae Flaviae, la actual Chaves (Portugal), desde el año 427. Escribió el *Chronicon*, donde narra las invasiones germanas en el período de 379 a 468. Aunque su intención inicial era escribir una crónica universal al estilo de san Jerónimo y Eusebio de Cesarea, narró sobre todo los acontecimientos sucedidos en Gallaecia.

⁸⁴⁷ Sulpicio Severo fue un aristócrata de Aquitania (363-entre el 420 y el 425), declarado santo por la Iglesia católica. Entre sus obras se cuenta la primera biografía de San Martín de Tours y una crónica, *Chronicorum Libri Duo* o *Historia Sacra*, que se extiende desde la creación del mundo hasta el año 400.

⁸⁴⁸ Concilios de Toledo es el nombre que reciben los dieciocho concilios celebrados en Toledo entre el año 397 y el 702, y, salvo el primero, acaecieron durante la dominación visigoda de la Península Ibérica. Estas asambleas político-religiosas de la monarquía visigótica eran convocadas por el Rey y presididas por el Arzobispo más antiguo (posteriormente por el de Toledo), donde la representación se reducía a las altas jerarquías eclesiásticas y a la nobleza. El III Concilio de Toledo de 589 fue el primero en tener carácter general, y en él se decidió el abandono del arrianismo por los jerrarcas visigodos y la consiguiente incorporación política de los hispanorromanos, momento en el que se produjo la conversión de Recaredo y los godos al catolicismo. En el IV Concilio de Toledo de 633 se sancionó el carácter electivo de la monarquía visigoda. Durante estos Concilios se tomaron decisiones respecto a los límites del poder real, pero muchos fueron usados para legalizar golpes de fuerza y usurpaciones, y algunos impusieron medidas represivas contra los judíos, como el XVII Concilio de Toledo del año 694.

⁸⁴⁹ Jornandes o Jordanes, también conocido como Iornandes, Iordanis o Iordannes, fue un funcionario e historiador del Imperio romano de Oriente durante el siglo VI. Aunque escribió una *Historia de Roma (Romana)*, su obra de mayor interés es *De origine actibusque Getarum (El origen y las hazañas de los Godos)*, o *Getica*, escrita en latín (probablemente la tercera lengua de Jordanes) en Constantinopla, sobre el 551.

⁸⁵⁰ Claudio Ptolomeo, llamado comúnmente en español Ptolomeo o Tolomeo (c. 100-c. 170), fue un astrónomo, astrólogo, químico, geógrafo y matemático greco-egipcio. Fue autor del tratado astronómico conocido como *Almagesto*, que se preservó, como todos los tratados griegos clásicos de ciencia, en manuscritos árabes y solo está disponible en la traducción en latín de Gerardo de Cremona, realizada en el siglo XII. Su aportación fundamental fue su modelo del Universo: creía que la Tierra estaba inmóvil y ocupaba el centro del Universo, y que el Sol, la Luna, los planetas y las estrellas giraban a su alrededor. Otra gran obra suya es la *Geographia*, en que describe el mundo de su época. Utiliza un sistema de latitud y longitud que sirvió de ejemplo a los cartógrafos durante muchos años.

⁸⁵¹ Dion Casio Coceyano (155-después del 235), de nombre completo Lucius Claudius Cassius Dio Cocceianus, también conocido como Dio Cassius o Cassius Dio, fue un historiador griego y senador romano. Su obra más importante es la *Historia de Roma* desde su fundación hasta la época de los Gordianos (229), abarcando más de 900 años.

⁸⁵² Cneo Pompeyo Trogo (en latín Cneius Pompeius Trogus) fue un historiador galo-romanizado del siglo I a. C., perteneciente a la tribu de los voconcios de la Galia Narbonense. Trogo cobró renombre

contassen algunas cosas del fecho d'España. E compusimos este libro de todos los fechos que fallar se pudieron della; desde el tiempo de Noé fasta este nuestro. E esto fizimos por que fuesse sabudo el comienço de los españoles, e de quales yentes fuera España maltrecha, e que sopiessen las batallas que Hércules de Grecia fizo contra los españoles, e las mortandades que los romanos fizieron en ellos, e los destruimientos que les fizieron otrossí los vándalos e los silingos e los alanos e los suevos que los aduxieron a seer⁸⁵³ pocos. E por mostrar la nobleza de los godos, e cómo fueron viniendo de tierra en tierra venciendo muchas batallas e conquiriendo muchas tierras fasta que llegaron a España e echaron ende a todas las otras yentes e fueron ellos señores della. E cómo por el desacuerdo que ovieron los godos con so señor el rey Rodrigo, e por la traición que urdió el conde don Illán e el arçobispo Oppa, passaron los d'África e ganaron todo lo demás d'España. E cómo fueron los christianos después cobrando⁸⁵⁴ la tierra; e del daño que vino en ella por partir los regnos, por que se non pudo cobrar tan aína⁸⁵⁵. E después cuemo⁸⁵⁶ la ayuntó Dios, e por quáles maneras e en quál tiempo, e quáles reyes ganaron la tierra fasta en el mar Mediterráneo, e qué obras fizo cada uno assí cuemo vinieron unos empós otros fastal nuestro tiempo⁸⁵⁷.

Prólogo de las Crónicas del Canciller Ayala⁸⁵⁸

*Proemio⁸⁵⁹ de Don Pedro López de Ayala a las crónicas de los Reyes de Castilla
Don Pedro, Don Enrique II Don Juan I y Don Enrique III*

La memoria de los omes es muy flaca, e non se puede acordar de todas las cosas que en el tiempo pasado acaescieron⁸⁶⁰; por lo qual los sabios antiguos fallaron ciertas letras e artes de escrebir, porque las sciencias e grandes fechos que acaescieron en el mundo fuesen escriptos e guardados para los omes los saber e tomar dende⁸⁶¹ buenos exemplos para facer bien e se guardar de mal, e porque fincasen en remembrance perdurable fueron fechos después libros, do tales cosas fueron escriptas e guardadas. E por ende⁸⁶², quando los Macabeos ficieron sus amistades e confederaciones con los Romanos, todas las composiciones e avenencias que entre ellos pasaron ordenaron que fuesen escriptas con letras caudinales⁸⁶³ en tablas de cobre, por que para siempre fincase la memoria dellos, e ansí fue fecho. E por ende fue después usado

durante la época de Augusto y es casi contemporáneo de Tito Livio. Su principal obra, llamada *Historiae Philippicae* (*Historias Filipicas*) está estructurada en cuarenta y cuatro libros, y se llama así en honor al fundador del Imperio Macedonio, Filipo II, que es el tema central de la narración. La obra habla de las partes del mundo que fueron conquistadas por Alejandro Magno y sus sucesores, por lo que a pesar de su nombre es una especie de historia universal.

⁸⁵³ *Aduxieron a ser*: llevaron a ser.

⁸⁵⁴ *Cobrando*: ganando.

⁸⁵⁵ *Aína*: rápido, pronto.

⁸⁵⁶ *Cuomo*: como.

⁸⁵⁷ *Unos empós otros fastal nuestro tiempo*: unos tras otros hasta nuestro tiempo.

⁸⁵⁸ Tomado de *Cronicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III*, ... Con las enmiendas del secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1779 [digitalizado en Google Books].

⁸⁵⁹ Este *Proemio* falta en todos los impresos y manuscritos de la *Vulgar*, Zurita le copió de un manuscrito de la *Abreviada* y le hizo Notas. Va cotejado con el del Escorial [nota de Llaguno].

⁸⁶⁰ *Acaescieron*: sucedieron.

⁸⁶¹ *Dende*: de ello.

⁸⁶² *E por ende*: y por ello.

⁸⁶³ Letras *caudinales* llama Juan de Iciar en su *Arte de escribir* a las mayúsculas de la letra de libros de coro. Zurita dice que en otro códice está: *letras cavadas en tablas de cobre* [nota de Llaguno].

e mandado por los príncipes e reyes que fuesen fechos libros, que son llamados crónicas e estorias, do se escribiesen las caballerías e otras qualesquier cosas que los príncipes antiguos ficieron, porque los que después dellos viniesen, leyéndolas, tomasen mejor e mayor esfuerzo de facer bien e de se guardar de facer mal. E porque de los fechos de los reyes d' España, los quales fueron muy antiguos, del tiempo que los reyes e príncipes godos comenzaron fasta aquí ovo algunos que trabajaron de los mandar escrebir, porque los sus nobles e grandes fechos e estorias no fuesen olvidados, ansí ovo después otros que quisieron tomar carga de lo continuar.

E debes saber que del primero rey godo que vino en España que fue christiano, que fue llamado Atanarico⁸⁶⁴, fasta el rey Don Rodrigo, que fue el postrimero rey de los Godos, ovo treinta e cinco reyes. E dempués que la tierra d' España fue conquistada por los moros, quando Tarif e Muza pasaron con consejo del Conde Don Illán, fincó rey en las Asturias el rey Don Pelayo fijo del conde Don Pedro de Cantabria, que venía de aquel linage de los godos. E ovo dél reyes fasta el rey Don Alfonso, que venció la batalla de Tarifa a Abulhacen Rey de Fez e de Marruecos e de Sujulmenza e de Túnez, treinta e cinco reyes⁸⁶⁵. E del dicho Don Alfonso⁸⁶⁶ fasta hoy ovo después quatro, que fueron Don Pedro⁸⁶⁷, Don Enrique⁸⁶⁸, Don Juan⁸⁶⁹, e Don Enrique, que regna⁸⁷⁰; e de todos fincó remembranza por escritura de todos los sus fechos

⁸⁶⁴ En ningún autor grave antiguo ni moderno se halla que Atanarico viniese a España; y todos en conformidad escriben que murió en Constantinopla, como Amiano Marcelino, Orosio, San Isidoro y Próspero Aquitánico; y Ataulfo fue el primero que vino [nota de Zurita].

⁸⁶⁵ Más cierto es el número de los reyes godos que se pone en este Proemio desde el rey Atanarico hasta el rey Rodrigo que el que se señala de los reyes desde Don Pelayo hasta Don Alfonso [XI] padre del rey Don Pedro, que se dice ser también de treinta y cinco reyes, porque se hallan más; y así creo que está errada esta letra por culpa de los escribientes, y no del autor [nota de Zurita].

⁸⁶⁶ Se refiere a Alfonso XI de Castilla, el Justiciero (1311-1350), fue rey de Castilla y bisnieto de Alfonso X el Sabio. Muerto su padre, Fernando IV, en 1312, se desarrollaron multitud de disputas entre varios aspirantes a ostentar la regencia, resueltas en 1313. Una vez declarado mayor de edad en 1325, asumió el trono, consiguiendo durante su reinado el fortalecimiento del poder real, la resolución de los problemas del estrecho de Gibraltar y la conquista de Algeciras.

⁸⁶⁷ Pedro I de Castilla (1334-1369), llamado el Cruel por sus detractores y el Justiciero por sus partidarios, fue rey de Castilla desde 1350 hasta su muerte a manos de su hermano Enrique en los campos de Montiel.

⁸⁶⁸ Enrique II de Castilla, también conocido como Enrique II de Trastámara (1333 o a principios de 1334-1379), rey de Castilla, primero de la Casa de Trastámara, llamado el Fratricida o el de las Mercedes. Accedió al trono, tras sublevarse junto a parte la nobleza contra su hermano Pedro I. Enrique fue proclamado rey en Calahorra (1366), pero a cambio tuvo que conceder a sus aliados títulos y riquezas sin medida, como pago por la ayuda recibida. Pedro I derrotó a Enrique en la Batalla de Nájera (1367). Ayudado por los sublevados de numerosas ciudades castellanas y por los franceses de Bertrand Du Guesclin venció a Pedro I en la Batalla de Montiel (1369). Pedro I, ya prisionero, fue asesinado a manos de Enrique, que subió definitivamente al trono de Castilla con el nombre de Enrique II.

⁸⁶⁹ Juan I de Castilla (1358-1390), rey de Castilla de 1379 a 1390, consolidó en el trono la dinastía Trastámara, frente a los defensores de los derechos de los sucesores de Pedro I apoyados por los portugueses. Por su matrimonio con la reina Beatriz de Portugal, defendió sus derechos a la corona portuguesa, definitivamente perdidos en la batalla de Aljubarrota (1385). Con la derrota de Aljubarrota volvieron del letargo las aspiraciones legitimistas de los descendientes de Pedro I el Cruel: su hija Constanza y su marido Juan de Gante, que se intitulaban como reyes de Castilla desde 1372. Ante los escasos resultados de la campaña anglo-portuguesa y la pérdida de apoyos en Galicia, Juan de Gante y Juan I de Castilla negociaron un acuerdo a espaldas del rey portugués (en 1388), por el que Juan de Gante y su esposa renunciaban a los derechos sucesorios castellanos en favor del matrimonio de su hija Catalina con el primogénito de Juan I de Castilla, el futuro Enrique III, a quienes se les otorgó la condición de Príncipes de Asturias. Así quedaron unidas las dos ramas sucesorias de Alfonso XI e instaurado el título de Príncipe de Asturias, que siempre ostentará el heredero de la corona de Castilla y luego de España.

⁸⁷⁰ Enrique III de Castilla, el Doliente (1379-1406). Fue hijo de Juan I de Castilla y de Leonor de Aragón. Fue rey de Castilla entre 1390 y 1406, siendo sucedido a su muerte por su hijo, Juan II de Cas-

grandes e conquistas que ficieron los sobredichos reyes godos, e de los que dempués quel rey Don Pelayo regnó fasta el dicho rey Don Alfonso, que venció la batalla de Tarifa, regnaron.

E por ende de aquí adelante yo Pero López de Ayala, con el ayuda de Dios, lo entiendo continuar así lo más verdaderamente que pudiere de lo que vi, en lo qual non entiendo decir si non verdad. Otrosí de lo que acaesce en mi edad e en mi tiempo en algunas partidas donde yo non he estado, e lo supiere por verdadera relación de señores e caballeros e otros dignos de fe e de creer, de quienes lo oí e me dieron dende⁸⁷¹ testimonio, tomándolo con la mayor diligencia que yo pude. E en este libro terné⁸⁷² esta orden: que començaré el año que el rey regnó según el año del nascimiento de nuestro Señor Jesu-Christo, e de la Era de César⁸⁷³, que se contó en España de grandes tiempos acá, e en cada año partiré la estoria de aquel año por capítulos. De todo esto faré Tabla, porque el leedor pueda más a su voluntad fallar la estoria que le ploguiere. E la Tabla está aquí de yuso⁸⁷⁴ deste Prólogo antes de las estorias de los fechos.

CONTRASTE DE LAS TÉCNICAS HISTORIOGRÁFICAS ALFONSÍES Y POSTALFONSÍES

1. Desde la lectura del Prólogo de la *Estoria de España* responde las siguientes cuestiones:
 - a) Advierte en el texto la función que la cultura y, en especial la historia, tiene como maestra del presente para el rey Alfonso en la corte castellana del XIII. Pon ejemplos comentados del texto.
 - b) Señala la forma de trabajar del rey y su peculiar autoría. Delimita la parte del texto en la que se indica y explica desde ella su método historiográfico.
 - c) ¿Qué fuentes utiliza Alfonso X el Sabio? ¿El orden en que se citan es significativo? ¿Qué criterio de selección de fuentes utiliza? Razona tus respuestas.
 - d) ¿Qué entiende Alfonso X por el «fecho d'España»? ¿Qué delimitación temporal tiene su crónica? ¿Para qué redacta Alfonso X su crónica? Razona tus respuestas.
2. Desde la lectura del Prólogo de las *Crónicas* del Canciller Ayala responde las siguientes preguntas:
 - a) ¿Cuál es la función de la historia según López de Ayala? Demuestra tu respuesta con fragmentos comentados del texto.
 - b) La principal novedad de su historiografía es el carácter testimonial. Él será el primer historiador del presente. Demuestra con citas del texto cómo realiza la

tilla. Pacificó a la nobleza y restauró el poder real, apoyándose en la pequeña nobleza. En su reinado se realiza la versión abreviada (esto es, revisada) de las crónicas del Canciller Ayala, quien deja inconclusa la crónica de este rey.

⁸⁷¹ Dende: de ello.

⁸⁷² Terné: tendré.

⁸⁷³ Se refiere a la también llamada era hispánica, que fue el cómputo de los años que se utilizó en Hispania hasta bien entrado el siglo XIV. Parte del año 38 a. C., lo que parece deberse a la pacificación definitiva de la Península por parte de los romanos. Por ello, a todos los documentos fechados por este sistema ha de restársele 38 años para saber su fecha según la era cristiana que utilizamos.

⁸⁷⁴ Yuso: debajo.

- historia de su presente como testigo directo de los hechos y cómo la ordena. ¿Qué diferencia de método tiene con la crónica alfonsí? Razona tu respuesta.
- c) La obra de Ayala pretende prestigiar a la nueva dinastía de los Trastámaras. Demuéstralo desde el texto (fíjate para ello en la lista y etapas que realiza de los reyes y en cómo trata la figura de Alfonso XI).
- d) ¿Coincide el tema y la intención de las crónicas de Ayala con la de Alfonso X? ¿Qué semejanzas tiene? ¿Qué diferencias? Razona tus respuestas.

Práctica 25^a. Realidad y leyenda en las crónicas medievales

TEXTOS: LA JURA DE SANTA GADEA Y LA MUERTE DE DOÑA BLANCA EN CRÓNICAS Y ROMANCES⁸⁷⁵

Estoria de España, Alfonso X

De como vinieron los leoneses e los castellanos al Rey don Alfonso y. l⁸⁷⁶ recibieron por señor e de la yura⁸⁷⁷ que'l tomó

Aquí dize assí la Estoria que, pues que⁸⁷⁸ el Rey don Alfonso llegó a Çamora⁸⁷⁹, fincó sus tiendas en el campo que dizen de sant Yagüe⁸⁸⁰. Et luego fue a ver a su hermana la Infante doña Urraca. Et tomó su consejo con ella como farié allí de su fazienda⁸⁸¹. Et la Infante doña Urraca, assí como dizen las estorias, era muy entenduda dueña⁸⁸². Et el Rey don Alfonso avido su consejo con ella⁸⁸³ envió sus cartas por toda la tierra que viniessen allí a fazer le vassallage.

Quando los de León et los Gallegos et los Asturianos sopieron que el Rey don Alfonso era venido, fueron muy alegres con su venida. Et vinieron luego a Çamora e recibieron le y⁸⁸⁴ por Rey e señor e fizieron le y luego⁸⁸⁵ vassallage e omenage de guardar gele⁸⁸⁶. Después desto llegaron los Castellanos et los Navarros et recibieron le otrossí por señor a tal pleito⁸⁸⁷ que yurasse⁸⁸⁸ que non muriera el Rey don Sancho por su consejo. Pero al cabo non le quiso ninguno tomar la yura maguer que⁸⁸⁹ la el Rey quisiesse dar, si non Roy Díaz el Çid. Solo quel⁸⁹⁰

⁸⁷⁵ Los textos de Alfonso X y del canciller Ayala se toman de las fuentes indicadas en la actividad anterior.

⁸⁷⁶ Y. l: y le.

⁸⁷⁷ Yura: jura.

⁸⁷⁸ Pues que: después de que.

⁸⁷⁹ Çamora: Zamora.

⁸⁸⁰ Sant Yagüe: Santiago.

⁸⁸¹ Et tomo su consejo con ella como farié allí de su fazienda: y acordó con ella cómo ordenar sus asuntos políticos y familiares.

⁸⁸² Entenduda dueña: sabia y prudente mujer.

⁸⁸³ Avido su consejo con ella: llegado a un acuerdo con ella.

⁸⁸⁴ Recibieron le y: le recibieron allí.

⁸⁸⁵ Fizieron le y luego: le hicieron allí de inmediato.

⁸⁸⁶ Guardar gele: guardárselo.

⁸⁸⁷ A tal pleito: a condición de.

⁸⁸⁸ Yurasse: jurase.

⁸⁸⁹ Maguer que: aunque.

⁸⁹⁰ Solo quel: solamente que él.

non quiso recibir por señor nin besar le la mano fasta que.l yurasse que non avié él ninguna culpa en la muerte del Rey don Sancho. Et él yuró gelo⁸⁹¹ assí como agora aquí diremos.

Cuenta la estoria que quando el Rey don Alfonso vio que Roy Díaz el Çid non le querié besar la mano como todos los otros altos omnes e los perlados⁸⁹² e los concejos⁸⁹³ fizieran que dixo assí: «Amigos, pues que vos todos me recibiestes por señor et me otorgastes que me dariedes cibdades et castiellos et todo lo al⁸⁹⁴, que mío era el Regno, querría que sopiéssedes por qué me non quiso besar la mano mio Çid Roy Díaz. Ca algo le fiz yo ya⁸⁹⁵, assí como lo prometí a mio padre el rey don Fernando quando nos le comendó⁸⁹⁶ a mí et a mios hermanos». Quando el Rey don Alfonso dizié estas palabras a la Corte, óyelas Roy Díaz mio Çid. Et levantosse estonces et dixo: «Señor, quantos omnes vos aquí vedes, pero que⁸⁹⁷ ninguno non vos lo dize, todos an sospecha que por vuestro consejo fue muerto el Rey don Sancho. Et por ende vos digo que, si vos non salvaredes ende assí como es derecho⁸⁹⁸, que yo nunca vos bese la mano». Díxol essa ora⁸⁹⁹ el Rey: «Çid mucho me plaze de lo que avedes dicho. Et aquí lo convengo et lo yuro a Dios et a santa María et a vos que nunca lo yo mandé nin fui en el consejo nin me plogó ende⁹⁰⁰ quando lo sope, maguer que me él avié echado de tierra⁹⁰¹. Et por ende vos ruego a todos como a vassallos que me consegedes de tal fecho»⁹⁰². Dixieron le estonces los altos omnes qué l yurasse con .xij.⁹⁰³ de sus cavalleros en la iglesia de santa Gadea de Burgos et que daquela guisa⁹⁰⁴ fuesse salvo. Al Rey plogo.l mucho⁹⁰⁵ deste juizio. Et cavalgaron et fueron se pora Burgos sobre razón de fazer esta salva.

Et desque fueron y⁹⁰⁶ tomó Roy Díaz Çid el libro de los evangelios. Et puso.l sobre el altar de santa Gadea. Et el Rey don Alfonso puso en él las manos. Et començó el Çid a conjurarle en esta guisa: «¿Rey don Alfonso venides me vos jurar que non fuestes vos en consejo⁹⁰⁷ de la muerte del Rey don Sancho mio señor?» Respondió el Rey don Alfonso: «Vengo». Dixo el Çid: «Pues si vos mentira yurades, plega a Dios⁹⁰⁸ que vos mate un traidor que sea vuestro vassallo, assí como lo era Vellid Adolfo del Rey don Sancho, mio señor». Dixo estonces el Rey don Alfonso: «Amén». Et mudó se le estonces toda la color. Dixo otra vez el Çid: «Rey don Alfonso, venides me vos jurar por la muerte del Rey don Sancho que nin la consejastes nin le mandastes vos matar». Respondió estonces el Rey don Alfonso: «Vengo». «Et si vos mentira yurades; mate vos un vuestro vassallo a engaño et a aleve⁹⁰⁹, assí como mató Vellid Adolfo

⁸⁹¹ *Yuró gelo*: se lo juró.

⁸⁹² *Perlados*: prelados, dignidades eclesiásticas.

⁸⁹³ *Concejos*: son los órganos de gobierno de las ciudades.

⁸⁹⁴ *Al*: otro.

⁸⁹⁵ *Ca algo le fiz yo ya*: porque algo ya le beneficié yo.

⁸⁹⁶ *Comendó*: encomendó, encargó.

⁸⁹⁷ *Pero que*: aunque.

⁸⁹⁸ *Si vos non salvaredes ende assí como es derecho*: si vos no justificáis (salváis) vuestro comportamiento según exige el derecho (esto es, mediante la jura).

⁸⁹⁹ *Essa ora*: en ese momento.

⁹⁰⁰ *Nin me plogó ende*: ni me gustó ello, ni me complacé o alegré con ello, esto es, no lo aprobé ni justificué.

⁹⁰¹ *Maguer que me él avié echado de tierra*: aunque él me había echado de mi tierra (lo había desterrado y desterrado).

⁹⁰² *Me consegedes de tal fecho*: me aconsejéis sobre ese asunto.

⁹⁰³ *.xij.*: doce en números romanos. Los puntos indicaban el principio y el final de la cifra.

⁹⁰⁴ *Daquella guisa*: de aquella manera.

⁹⁰⁵ *Plogo.l mucho*: le agradó mucho, le complació mucho.

⁹⁰⁶ *Et desque fueron y*: y cuando estuvieron allí.

⁹⁰⁷ *Non fuestes vos en consejo*: no participasteis en el acuerdo o la conjura.

⁹⁰⁸ *Plega a Dios*: quiera Dios.

⁹⁰⁹ *A aleve*: con alevosía, esto es, a traición y sobre seguro.

al Rey don Sancho, mio señor». Respondió el Rey don Alfonso: «Amén». Mudó se le la color otra vez. Aun le conjuró el Çid otra vez. Et assí como.l conjurava el Çid; assí lo otorgava el Rey don Alfonso et .xij. de sus cavalleros con él.

Después que la yura fue tomada et acabada, quiso Roy Díaz el Çid besar la mano al Rey don Alfonso, mas non gela⁹¹⁰ quiso él dar, segund cuenta la estoria. Ante diz que.l desamó⁹¹¹ dallí adelante, maguer que era muy atrevudo et muy hardit cavallero⁹¹². Pero después estudiaron en uno⁹¹³, a las vezes avenidos, a las vezes desavenidos, tanto que.l echó de tierra el Rey. Mas al cabo fueron amigos. Assí lo sopo merecer el Çid.

Romance de la Jura de santa Gadea⁹¹⁴

- En Santa Águeda de Burgos, do juran los hijos de algo⁹¹⁵,
 allí toma juramento el Cid al rey castellano:
 si se halló en la muerte del rey don Sancho su hermano.
 Las juras eran muy recias, el rey no las ha otorgado.
 5 —Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,
 de las Asturias de Oviedo que no sean castellanos,
 si ellos son de León yo te los do por marcados⁹¹⁶;
 caballeros vayan en yeguas, en yeguas que no en caballos;
 las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;
 10 abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo;
 las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;
 trayan⁹¹⁷ capas aguaderas, no capuces ni tabardos;
 con camisones de estopa, no de holanda ni labrados⁹¹⁸;
 mántente con agujadas⁹¹⁹, no con lanzas ni con dardos;
 15 con cuchillos cachicuernos⁹²⁰, no con puñales dorados;
 mántente por las aradas, no por caminos hoyados;
 sáquente el corazón por el derecho costado
 si no dices la verdad de lo que te es preguntado:
 si tú fuiste o consentiste en la muerte de tu hermano.—
 20 Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado:
 —Mucho me aprietas, Rodrigo; Rodrigo, mal me has tratado.
 Mas hoy me tomas la jura, cras⁹²¹ me besarás la mano.—
 Allí respondió el buen Cid como hombre muy enojado:
 —Aqueso será, buen rey, como fuere galardonado⁹²²;

⁹¹⁰ *Gela*: se la.

⁹¹¹ *Desamó*: no lo quiso, lo alejó de su favor político.

⁹¹² *Muy atrevudo et muy hardit caballero*: muy valeroso (atrevido) y astuto (ardid) caballero.

⁹¹³ *Estudieron en uno*: estuvieron juntos.

⁹¹⁴ Los textos de los tres romances están tomados de *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994.

⁹¹⁵ *Hijos de algo*: hidalgos.

⁹¹⁶ *Te los do por marcados*: te los señalo (como traidores).

⁹¹⁷ *Trayan*: traigan.

⁹¹⁸ *Labrados*: bordados.

⁹¹⁹ *Agujadas*: vara terminada en punta que sirve para arrear a los animales o utilizar de apoyo en faenas agrícolas.

⁹²⁰ *Cachicuernos*: hechos con canchas de cuerno, y por ello rústicos.

⁹²¹ *Cras*: mañana.

⁹²² *Como fuere galardonado*: según se premie.

- 25 que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijos d' algo.
 Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
 porque la besó mi padre me tengo por afrentado.
 —Vete de mis tierras, Cid, mal caballero probado;
 vete, no m' entres en ellas hasta un año pasado.
- 30 —Que me place—dijo el Cid—, que me place de buen grado
 por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
 Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.—
 Ya se partía el buen Cid de Vivar, esos palacios;
 las puertas deja cerradas, los alamudes echados,
- 35 las cadenas deja llenas de podencos y de galgos;
 con él lleva sus halcones, los pollos y los mudados;
 con él van cien caballeros, todos eran hijos de algo,
 los unos iban a mula y los otros a caballo.
 Por una ribera arriba al Cid van acompañando;
- 40 acompañándolo iban mientras él iba cazando.

Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, Canciller Ayala

*Cómo fue muerta la Reyna doña Blanca de Borbón muger del Rey Don Pedro,
 e Doña Isabel de Lara*

Después que el Rey Don Pedro ovo fecho su paz con el Rey de Aragón, segund dicho avemos, partió de Deza, e fue para Sevilla. E en este tiempo estaba presa la Reina Doña Blanca de Borbón su muger en Medina Sidonia, e tenía la presa Íñigo Ortiz de Estúñiga, que decían de las Cuevas, un Caballero a quien el Rey le mandara guardar. E el Rey mandó a un ome que decían Alfonso Martínez de Urueña, que era criado de Maestre Pablo de Perosa, Físico e Contador mayor del Rey⁹²³, que diese hierbas a la Reina con que muriese. E el dicho Alfonso Martínez fue a Medina, e habló por mandado del Rey con Íñigo Ortiz. E Íñigo Ortiz fuese luego para el Rey, e díxole que él nunca sería en tal consejo⁹²⁴; mas que el Rey la mandase tirar de su poder⁹²⁵, e estonce ficiese lo que su merced fuese; ca⁹²⁶ ella era su señora, e en consentir la matar así faría en ello traición. E el Rey fue muy sañudo⁹²⁷ contra Íñigo Ortiz por esta razón, e mandole que la entregase a Juan Pérez de Rebolledo vecino de Xerez, su Ballestero⁹²⁸. E Íñigo Ortiz fízolo así; e después que fue en poder del Ballestero mandola matar. E pesó mucho dello a todos los del Regno después que lo sopieron, e vino por ende⁹²⁹ mucho mal a Castilla.

E era esta Reina Doña Blanca del linaje del Rey de Francia de la flor de lis de los Borbón, que han por armas un escudo con flores de lis como el Rey de Francia, e una vanda colorada por el escudo. E era en edad de veinte e cinco años quando murió; e era blanca e ruvia, e de buen donaire⁹³⁰, e de buen seso. E decía cada día sus horas muy devotamente, e pasó grand penitencia en las prisiones do⁹³¹ estovo, e sufriólo todo con muy grand paciencia.

⁹²³ *Físico e Contador mayor del Rey*: médico y responsable de la hacienda del Rey.

⁹²⁴ *Sería en tal consejo*: participaría en tal decisión o acuerdo.

⁹²⁵ *Tirar de su poder*: quitarla de su poder, esto es, llevársela a otra prisión.

⁹²⁶ *Ca*: porque.

⁹²⁷ *Sañudo*: enojado, ofendido, irritado.

⁹²⁸ Los ballesteros del rey eran unos de los Porteros del Rey y de su Consejo que tenían obligación de cumplir mandamientos de los alcaldes (esto es, de los jueces).

⁹²⁹ *Por ende*: por ello.

⁹³⁰ *Donaire*: gallardía, gentileza, soltura y agilidad airosa de cuerpo para andar, danzar, etc.

⁹³¹ *Do*: donde.

E acaesció⁹³² que un día, estando ella en la prisión do morió, llegó un omne que parecía pastor, e fue al Rey Don Pedro do andaba a caza en aquella comarca de Xerez e de Medina do la Reina estaba presa, e díxole que Dios le enviaba decir que fuese cierto que el mal que él facía a la Reina Doña Blanca su muger que le avía de ser muy acaloñado⁹³³, e que en esto no pusiese dubda; pero si quisiese tornar a ella, e fazer su vida como debía, que avría della fijo que heredase su regno. E el Rey fue muy espantado, e fizo prender el ome que esto le dixo, e tobo que la Reina Doña Blanca le enviaba decir estas palabras. E luego envió a Martín López de Córdoba su Camarero⁹³⁴, e a Matheos Ferrández su Chanciller del sello de la poridad⁹³⁵ a Medina Sidonia do la Reina estaba presa, a que ficiesen pesquisa cómo veniera aquel ome, e si le enviara la Reina. E llegaron sin sopecha a la villa, e fueron luego a do la Reina yacía en prisión en una torre, e falláronla que estaba las rodillas en tierra e haciendo oración; e cuidó que⁹³⁶ la iban a matar, e lloraba, e acomendose a Dios. E ellos le dixeron que el Rey quería saber de un ome que le fuera a decir ciertas palabras cómo fuera⁹³⁷, e por cuyo mandado⁹³⁸. E preguntáronle si ella le enviara. E ella dixo que nunca tal ome viera. Otrosí las guardas que estaban y⁹³⁹, que la tenían presa, dixeron que non podría ser que la Reina enviase tal ome, ca nunca dexaban a ningún ome entrar do ella estaba. E segund esto parece que fue obra de Dios, e así lo tovieron todos los que lo vieron e oyeron. E el ome estuvo preso algunos días, e después soltaronle e nunca mas dél sopieron.

E en este año fizo el Rey matar a Doña Isabel de Lara, fija de Don Juan Núñez de Lara e de Doña María de Vizcaya su muger, e muger que fuera del Infante Don Juan el que matara en Bilbao. E morió la dicha Doña Isabel en Xerez de la Frontera con hierbas que le fueron dadas.

Romance de los augurios del rey don Pedro

Por los campos de Jerez a caza va el rey don Pedro.
 Al pasar de una laguna quiso ver volar un vuelo⁹⁴⁰;
 vido volar una garza, desparóle un sacre nuevo⁹⁴¹,
 remontárale un neblí⁹⁴² que a sus pies cayera muerto.
 5 A sus pies cayó el neblí, túvolo por mal agüero.
 Tanto volaba la Garza parece subir al cielo;
 por donde la garza sube vio bajar un bulto negro;
 mientras más se acerca el bulto más temor le va poniendo.
 Tanto se abajaba el bulto parece llegar al suelo;
 10 delante de su caballo, a cinco pasos de trecho

⁹³² *Acaesció*: acaeció, sucedió.

⁹³³ *Acaloñado*: vengado o reclamado para ser reparado el agravio hecho.

⁹³⁴ *Camarero*: era el responsable del oficio de cámara del Rey, equivalente a lo que sería la administración actual.

⁹³⁵ *Chanciller del sello de la poridad*: inicialmente era el oficial de cámara encargado de redactar los documentos de máximo sigilo del rey, aunque fue asumiendo nuevas funciones como la de redactar documentos cuando el rey estaba lejos de la ciudad en la que residía la corte itinerante.

⁹³⁶ *Cuidó que*: pensó que.

⁹³⁷ *Cómo fuera*: cómo había sucedido (el hecho antes narrado).

⁹³⁸ *Por cuyo mandado*: por mandato de quién.

⁹³⁹ Y: allí.

⁹⁴⁰ *Ver volar un vuelo*: tecnicismo propio de la cetrería que significa lanzar el ave de presa para ver cómo caza al vuelo a otras aves.

⁹⁴¹ *Desparóle un sacre nuevo*: lanzó al ave de presa (sacre) contra la garza.

⁹⁴² *Remontárale un neblí que a sus pies cayera muerto*: otra ave rapaz, el neblí (especie de halcón), ahuyenta a la garza (remontárele) y es atacada por el sacre que lo abate.

d'él saliera un pastorcico, sale llorando y gimiendo,
 la cabeza sin caperuza, revuelto trae el cabello
 y los pies llenos de abrojos, el cuerpo lleno de vello
 y en su mano una culebra, en la otra un puñal sangriento,
 15 en su hombro una mortaja y una calavera al cuello,
 a su lado de traílla⁹⁴³ traía un perro negro:
 los aullidos que daba a todos ponen gran miedo.
 A grandes voces decía: —Morirás, el rey don Pedro,
 que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
 20 desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta d' ello;
 tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello
 y si tornares con ella darte ha⁹⁴⁴ Dios un heredero
 y si no, sepas por cierto, te verná desmán⁹⁴⁵ por ello:
 serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
 25 y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;
 morirás a puñaladas, tu casa será el infierno.

Romance de la muerte de doña Blanca

—Doña María de Padilla⁹⁴⁶, n' os me mostréis triste vos
 que si me casé dos veces hícelo por vuestra pro⁹⁴⁷
 y por hacer menosprecio a doña Blanca de Borbón.
 A Medina Sidoña envió a que me labre⁹⁴⁸ un pendón:
 5 será el color de su sangre, las lágrimas la labor⁹⁴⁹;
 tal pendón, doña María, la haré hacer por vos.—
 Y⁹⁵⁰ llamara a Íñigo Ortiz, un excelente varón;
 díjole fuese a Medina a dar fin a tal labor.
 Respondiera Íñigo Ortiz: —Aqueso no faré yo,
 10 que quien mata a su señora hace aleve⁹⁵¹ a su señor.—
 El rey, de aquesto enojado, a su cámara se entró
 y a un ballestero de maza el rey entregar mandó.
 Aqueste vino a la reina y hallóla en oración;
 cuando vido al ballestero la su triste muerte vio;
 15 aquél le dijo: —Señora, el rey acá me envió
 a que ordenáis vuestra alma con aquel que la crió,
 que vuestra hora es llegada, no puedo alargalla yo.
 —Amigo —dijo la reina—, mi muerte os perdono yo;
 si el rey mi señor lo manda, hágase lo que ordenó.
 20 Confesión no se me niegue, sino pido a Dios perdón.—
 Sus lágrimas y gemidos al macero enterneció;
 con la voz flaca, temblando, esto a decir comenzó:

⁹⁴³ *De traílla*: cuerda o correa con la que se llevan los perros para cazar.

⁹⁴⁴ *Darte ha*: te dará.

⁹⁴⁵ *Te verná desmán*: te vendrá una desgracia.

⁹⁴⁶ Amante pública del rey don Pedro.

⁹⁴⁷ *Pro*: provecho, beneficio.

⁹⁴⁸ *Labre*: borde.

⁹⁴⁹ El pendón bordado color de sangre y trabajado (*labor*) con lágrimas es alegoría de su muerte.

⁹⁵⁰ Y: allí.

⁹⁵¹ *Aleve*: traición.

- Oh, Francia, mi noble tierra, oh mi sangre de Borbón,
 hoy cumplo diecisiete años, en los dieciocho voy;
 25 el rey no me ha conocido⁹⁵², con las vírgines me voy.
 Castilla, di, ¿qué te hice? No te hice traición.
 Las coronas que me diste de sangre y sospiros son,
 mas otra terné⁹⁵³ en el cielo, será de más valor.—
 Y dichas estas palabras el macero la hirió;
 30 los sesos de su cabeza por la sala les sembró.

ANÁLISIS DE LA UTILIZACIÓN DE LEYENDAS EN LAS CRÓNICAS DE ALFONSO X Y DEL CANCELLER AYALA

Recogemos en estos capítulos de Alfonso X y del Canciller Ayala dos episodios en los que se mezcla la historia y la leyenda con claros fines propagandísticos.

1. La *Estoria de España* relata el acatamiento histórico de los nobles castellanos al rey leonés Alfonso y amplifica la legendaria jura de Santa Gadea exigida por el Cid, tal y como cantarán los romances. Intenta separar en el capítulo de la crónica alfonsí la materia histórica de la legendaria. ¿Por qué puedes distinguirlas? ¿En qué se semejan y en qué se diferencian? Razona tus respuestas.
2. La *Crónica* de Ayala relata la histórica muerte de Blanca de Borbón y recoge la legendaria profecía al rey Pedro I difundida en los romances noticieros de la época. En su crónica Ayala despide a los personajes tras su muerte realizando un retrato con su genealogía, su blasón y la valoración sucinta de su vida y, tras ello, no los vuelve a tratar en su historia. ¿Dónde realiza este retrato el Canciller en este capítulo? ¿Termina con él la vida de doña Blanca? ¿Por qué incluye la leyenda de la profecía? ¿Para qué la incluye? ¿Qué motivos utiliza el Canciller Ayala para que la leyenda parezca historia? Razona tus respuestas.
3. ¿Qué fuentes utilizan los cronistas? Señala razonadamente las partes del texto que creas que responden a cada una de las diferentes fuentes que encuentres. ¿Cómo marcan los cronistas el paso de una fuente a otra? ¿Qué diferencias principales encuentras entre las fuentes históricas y las legendarias? Razona tus respuestas.
4. Alfonso X está preocupado en su obra por legitimar la figura real. Contrasta el romance de la Jura de santa Gadea con la versión de la crónica y da, al menos, dos razones en favor de esta tesis legitimadora de la figura real. Puedes fijarte, por ejemplo, en el comportamiento del rey, en el comportamiento del Cid en la crónica y en el romance, en quién es el protagonista del final de la historia en la crónica y el romance, en el comportamiento de los castellanos en la crónica y el romance, etc.
5. El capítulo de la *Crónica* de Ayala, que en la edición de Llaguno del XVIII se numera como el capítulo III del año 1361, relata un elemento esencial de la pro-

⁹⁵² *No me ha conocido*: en el sentido bíblico de no haber mantenido relaciones sexuales con ella, esto es, de ser un matrimonio no consumado.

⁹⁵³ *Terné*: tendré.

paganda antipetrina: la bárbara muerte de su mujer Blanca de Borbón, relatada en los dos romances históricos. Contrasta la versión de la crónica con el relato de los romances, intentando señalar qué versión es más objetiva y qué versión es más propagandista. Para ello puedes fijarte, por ejemplo, en la figura del balletero, en la reacción de la reina doña Blanca ante su muerte, en la figura que se aparece al rey don Pedro, en los términos de la profecía, etc.

6. ¿Por qué la *Estoria de España* termina elogiando la amistad entre el rey y el Cid? ¿Por qué termina el capítulo del Canciller con el relato de la muerte de Doña Isabel? ¿Por qué incluye en su relato Ayala la historia de nobles y no solo la historia directa del Rey, frente al relato de Alfonso X solo centrado en la figura real? Razona tus respuestas.

Práctica 26^a. El cronista en la historiografía de los siglos XIV y XV

TEXTOS: TRES PRÓLOGOS HISTORIOGRÁFICOS

Ferrán Sánchez de Valladolid⁹⁵⁴

El auctor destas Corónicas fue Don Fernán Sánchez de Tovar que llamaron de Valladolid, canciller mayor y notario mayor de Castilla.

Por muchas guisas et por muchas maneras, los antiguos que ante fueron en los tienpos quisieron que las cosas que eran fechas en ellos fiziéronlas escrevir, entendiendo que por esta guisa las podrían mejor saber los que viniesen después dellos et aquellos fechos fincarían guardados et durarían grandes tienpos. E así commo esto⁹⁵⁵ fueron fallados los saberes de la arte de la estrellería et las otras sciencias. E otrosí se falla cómo vinieron los patriarcas et los profetas, el advenimiento de Ihesu Christo et las otras cosas que en la ley de Dios se contienen, que los fechos de los reyes⁹⁵⁶ que tienen lugar de Dios en la tierra sean fallados en escripto, señalada mente de los reyes de Castilla et de León. E por la ley de Dios et por acrescentamiento de la fe cathólica tomaron muchos trabajos et pusieron se a grandes peligros en las lides que ovieron con los moros echándolos de España. E por esto el muy alto et muy onrado et muy bien aventurado don Alfonso por la gracia de Dios rey de Castilla, de León, de Toledo, de Gallizia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jahén, del Algarbe et de Algezira et señor de Molina, aviendo voluntad que los fechos de los reyes que fueron ante que él fuesen fallados en escripto, mandó catar las corónicas et estorias antiguas. E falló escripto por corónica en los libros de su cámara los fechos de los reyes que fueron en los tienpos pasados reyes godos fasta el rey Rodrigo. E desde el rey don Pelayo que fue el primero rey de León fasta el tiempo que finó el rey don Fernando que ganó a Sevilla et a Córdoba et a las villas del obispado de Jahén et el regno de Murcia. E por que acaesçieron muchos fechos en los tienpos de los reyes que fueron después de aquel rey don Ferrando, los quales non eran puestos en corónica, por ende este rey don Alfonso que es llamado conqueridor, entendiendo que aquellos fechos fincavan en olvido et por que fuesen sabidas las cosas que acaesçieron en el tiempo del rey don Alfonso su visaguelo el sabio, et en tiempo del rey don Sancho su ahuelo el bravo, et en tiempo del rey don Ferrando su padre, mandolas escrivir en este libro por que los que adelante vinieren sepan en commo pasaron las cosas en tiempo de los reyes sobre dichos.

⁹⁵⁴ El texto está tomado de la *Crónica de Alfonso X*, ed. José Luis Villacañas Berlanga para la *Biblioteca Saavedra Fajardo*, Murcia, 2005: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0153.pdf>>.

⁹⁵⁵ *E así commo esto*: y de esta manera.

⁹⁵⁶ *Que los fechos de los reyes*: anacoluto o elipsis que hay que leer: «[e otrosí] que los fechos de los reyes...».

Gutierre Díez de Gamés⁹⁵⁷

E yo aviendo leídas e oídas muchas grandes cosas de las que los nobles e grandes caballeros ficieron, busqué si fallaría alguno tan venturoso e buen caballero que nunca oviese sido vencido de sus enemigos. E así leyendo e buscando fallé un buen caballero natural del Reino de Castilla, el qual toda su vida fue en oficio de armas, e arte de caballería, e nunca de ál se trabajó⁹⁵⁸ desde su niñez. E aunque non fue muy grande en estado, fue grande en virtudes, e nunca fue vencido de sus enemigos él nin gente suya. E por ende fallé que era digno mereciente de honra e fama cerca de aquellos que alcanzaron prez e honra por armas e oficio de caballería, e punaron⁹⁵⁹ por llegar a palma de victoria.

E porque los sus nobles fechos quedasen en escritura, yo GUTIERRE DÍEZ DE GAMÉS, criado de la casa del CONDE DON PERO NIÑO, CONDE DE BUELNA, vi de este señor todas las más de las caballerías e buenas fazañas que él fizo, e fui presente a ellas, porque yo viví en su merced deste señor Conde de desde tiempo que él era de edad de veinte e tres años, e yo de al tantos⁹⁶⁰ poco mas o menos. E fui uno de los que con él regidamente andaban, e ove con él mi parte de los trabajos, e pasé por los peligros dél e aventuras de aquel tiempo. Y porque a mí era encomendada la su bandera, e tenía cargo della en los lugares donde era menester, e fui con él por los mares de levante, e de poniente, e vi todas las cosas que aquí son escritas, e otras que serían luengas⁹⁶¹ de contar de caballerías, e valentías, e fuerzas. Las quales algunas dellas fueron tan dignas de nota, que si non fuese por Dios que le ayudaba, non pudieran ser cumplidas por cuerpo de un ome; ca él fizo algunas cosas en armas por sí solo, que cien omes non las pudieran así acabar, segund que adelante veredes en algunos pasos señalados. E bien parese en él aver especial gracia de Dios, que en quantas batallas él fizo, e en aventuras⁹⁶² grandes a que él se puso, nunca volvió las espaldas, e nunca fue vencido él, nin gente suya, en ninguna hacienda que él e los suyos oviesen de facer; antes fue siempre vencedor. E fice dél este libro, que fabla de los sus fechos, e grandes aventuras a que él se puso, así en armas, como en amores; ca bien así como por armas fue ome de grand ventura, así en amores fue muy valiente e bien notado.

Fernando de Pulgar⁹⁶³

Libro de los claros varones de Castilla, dirigido a la muy alta y serenísima reina doña Ysabel, reina de España

Muy excelente e muy poderosa reina nuestra Señora. Algunos historiadores griegos e romanos escribieron bien por estenso las hazañas que los claros varones de su tierra hizieron, y les parecieron dignas de memoria. Otros escritores hovo que las sacaron destas historias y hizieron della tratados a parte a fin que fuessen más comunicadas, según usó Valerio Maximo⁹⁶⁴

⁹⁵⁷ Tomado de *Cronica de don Pedro Niño conde de Buelna*, por Gutierre Díez de Gamés su alférez, la publica don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1782 [digitalizado en Google Books].

⁹⁵⁸ *Nunca de ál se trabajó*: nunca se dedicó a otra cosa u oficio.

⁹⁵⁹ *Punaron*: pugnaron, lucharon.

⁹⁶⁰ *De al tantos*: de otros tantos.

⁹⁶¹ *Luengas*: largas.

⁹⁶² *Aventuras*: peligros, riesgos.

⁹⁶³ Edición propia basada en el impreso de *Los claros varones de España*, Coci, 1515.

⁹⁶⁴ Se refiere a los *Hechos y dichos memorables*, cuyo título original es *Factorum ac dictorum memorabilium*, escritos por Publio Valerio Máximo en el año 31. Su fin era ensalzar una serie establecida de virtudes romanas por medio de anécdotas y relatos tradicionales o extraídos de historiadores y filósofos. La obra gozó de un gran éxito en la Edad Media, siendo traducida por primera vez al castellano por Antoni Canals en 1395. Entre 1416 y 1427, Juan Alfonso de Zamora, secretario de Juan II de Castilla, llevó a cabo otra traducción tomando como base la primera.

y Plutarco⁹⁶⁵ y otros algunos que con amor de su tierra o con afición de personas o por mostrar su elocuencia quisieron adornar sus hechos ensalzando los con palabras algo por ventura más de lo que fueron en obras.

Yo, muy excelente reina y señora, de ambas cosas veo menguadas las crónicas de estos vuestros reinos de Castilla y de León, en perjuicio grande del honor que se deve a los claros varones naturales dellos y a sus descendientes. Porque como sea verdad que hiziesen notables fechos, pero no los leemos estendidamente en las corónicas como los hizieron ni veo que ninguno los escrivió a parte como hizo Valerio y los otros. Verdad es que el noble cavallero Fernán Pérez de Guzmán escrivió en metros algunos claros varones naturales de los que fueron en España⁹⁶⁶. Assí mismo escrivió brevemente en prosa las condiciones del muy alto y excelente rey don Juan de esclarecida memoria, vuestro padre, y de algunos cavalleros y perlados sus súbditos que fueron en su tiempo⁹⁶⁷. Esso mismo vi en Francia el compendio que fizo un maestre Jorge de la Vernada secretario del rey Carlos⁹⁶⁸ en que compiló los hechos notables de algunos cavalleros y perlados de aquel reino que fueron en su tiempo. Y aun en aquel libro de la Sacra Escripura que hizo Jesu hijo de Sidrac quiso loar los varones gloriosos de su nación⁹⁶⁹. También sant Jerónimo⁹⁷⁰ y otros algunos⁹⁷¹ escrivieron loando los ilustres varones dignos de memoria para loable exemplo de nuestro bevir.

Yo, muy excelente reina y señora, criado desde mi menor edad en la corte del rey vuestro padre y del rey don Enrique, vuestro hermano, movido con aquel amor de mi tierra que los otros dan a la suya, me dispuse a escrivir de algunos claros varones, perlados y cavalleros, naturales de vuestros reinos que yo conocí y comuniqué⁹⁷², cuyas hazañas y notables hechos,

⁹⁶⁵ Referencia a las realizadas por Plutarco de Queronea o Lucio Mestrio Plutarco. Se trata de una serie de biografías de griegos y romanos famosos, elaborada en forma de parejas con el fin de comparar sus virtudes y defectos comunes. Las *Vidas* supervivientes contienen veintitrés pares de biografías, donde cada par comprende una vida griega y una vida romana, así como cuatro vidas desaparecidas. La primera traducción a una lengua vernácula europea de la obra de Plutarco es la debida a Juan Fernández de Heredia (h. 1310-1396) que mandó traducir al idioma aragonés en 1389 la gran mayoría de las *Vidas* desde una versión intermedia que Demetrio Talodique hizo al griego bizantino; esta versión fue pronto vertida al italiano y circuló entre los ávidos humanistas itálicos del siglo XV. Después Alfonso de Palencia tradujo todas las *Vidas paralelas* en 1491.

⁹⁶⁶ Hernán o Fernán Pérez de Guzmán (h. 1370-Batres, h. 1460), poeta y biógrafo español, señor de Batres, sobrino del canciller Pero López de Ayala y tío de don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. En este caso se refiere a su poema *Loores de los claros varones de España*, redactado hacia 1450. La obra, de más de 400 estrofas, es un panegírico de relevantes personajes desde Viriato hasta Benedicto XIII y Gil de Albornoz.

⁹⁶⁷ Se trata de la obra *Generaciones y semblanzas*, una colección de treinta y cinco retratos biográficos de los cortesanos más importantes de su tiempo. A través del retrato y genealogía de todos ellos, Pérez de Guzmán, como perteneciente él mismo a la clase dirigente, transmite la ideología en la que se fundamenta la estructura social feudal que, en su opinión, debería seguir respondiendo a la rígida jerarquización estamentaria de defensores, oradores y labradores. La obra, redactada hacia 1455, fue muy difundida y se imprimió en Valladolid en 1512; y fue reimpresa en Sevilla en 1527 y 1542 y en Valencia en 1531.

⁹⁶⁸ Autor no identificado por la crítica.

⁹⁶⁹ Se refiere al *Libro de la Sabiduría de Jesús, hijo de Sirac*, es uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento. Común y familiarmente llamado *Libro de Sirácidas*, o bien, del *Sirácida*. La tradición latina lo ha llamado *Libro del Eclesiástico*.

⁹⁷⁰ Se refiere a la obra *De viris illustribus* (392) de san Jerónimo que cristianiza el género iniciado por Suetonio e incluye 135 biografías de autores eclesiásticos.

⁹⁷¹ En esta alusión general se esconden dos referencias de importancia en la cultura hispana: los *De viris illustribus* de san Isidoro de Sevilla (entre el 615 y 618) que incluye como novedad a obispos y autores hispanos la mayoría de época visigoda; y el de san Ildefonso de Toledo (mediados del siglo VII) formado ya casi exclusivamente por obispos españoles visigodos y en su mayoría de la sede toledana.

⁹⁷² *Comuniqué*: tuve trato, conversé.

si particularmente se hoviessen de contar, requería hazer se de cada uno un gran historia. Por ende, brevemente con el ayuda de Dios, escribiré los linajes y condiciones de cada uno, y algunos notables hechos que hizieron, de los cuales se puede bien creer que en auctoridad de personas y en ornamento de virtudes y en las habilidades que tuvieron, assí en sciencia como en armas, no fueron menos excelentes que aquellos griegos y romanos y franceses que tanto son loados en sus escripturas. Y primeramente pensé poner la vida y condiciones del rey don Enrique quarto vuestro hermano cuya ánima Dios haya, por haber concurrido en su tiempo.

DETERMINACIÓN DEL PERFIL DEL CRONISTA Y DE SUS MÉTODOS HISTORIOGRÁFICOS

1. Perfil y métodos del cronista real:

- a) Desde la presentación que hace Ferrán Sánchez de Valladolid, ¿qué perfil puede darse de la nueva figura de cronista real? ¿Coincide en algo con el posterior del Canciller Ayala? Razona tus respuestas.
- b) ¿Por mandato de qué rey escribe Ferrán Sánchez de Valladolid? ¿Por qué escribe sus crónicas? Razona tus respuestas.
- c) ¿Qué metodología historiográfica se deduce del mandato que recibe el autor como cronista real? ¿Para qué debe hacer sus crónicas? ¿Cuál es el contenido de sus crónicas? Razona tus respuestas.

2. Perfil y métodos del cronista particular:

- a) ¿Cómo presenta Díez de Gamés a quien va a ser el protagonista de su crónica? ¿Qué principal virtud ve en él? ¿Qué mérito extraordinario concurre en su persona? ¿Por qué es merecedor de la crónica? Razona tus respuestas.
- b) ¿Qué perfil tiene Díez de Gamés como cronista? ¿Es el mismo que el de Ferrán Sánchez de Valladolid? Razona tus respuestas.
- c) ¿Qué pretende con la redacción de su crónica? ¿Qué método historiográfico utiliza? ¿Cuál es su contenido y estructura? Razona tus respuestas.

3. Perfil y métodos del autor de semblanzas:

- a) En el prólogo a su obra Fernando de Pulgar muestra a la reina doña Isabel un nuevo concepto de historiografía, donde el objeto del relato son los claros varones del reino y cuya forma ya no es la crónica (esto es, el relato extenso de su vida y hazañas), sino la semblanza. En tu lectura observa la nueva finalidad que la semblanza ofrece frente a las formas anteriores de la crónica, seleccionando en el texto las expresiones que muestran esta nueva función del relato y su vinculación con la nobleza de la época.
- b) ¿Cómo se describe el autor a sí mismo? ¿Y a su intención historiográfica? Razona tus respuestas.
- c) En el último párrafo el cronista indica la estructura y contenido de su género. ¿Cuál es su contenido? ¿Qué orden expositivo tiene cada semblanza? Demuestra tus respuestas con citas comentadas del texto.

Práctica 27^a. El libro de caballerías como género literario

TEXTO: UN CAPÍTULO DEL AMADÍS⁹⁷³

Capítulo .xxxv. Cómo Amadís y Galaor supieron la traición hecha y se deliberaron de procurar si pudiessen la libertad del rey y de Oriana.

Veniendo Amadís y Galaor por el camino de Londres donde no menos peligro de muerte avían rescebido estando en la prisión de la dueña señora del castillo de Gantasi, siendo a dos leguas de la cibdad vieron venir Ardián el enano, quanto más el rocín le podía llevar⁹⁷⁴. Amadís que lo conoció dixo: «Aquel es mi enano, y no me creais si con cuita⁹⁷⁵ de alguno no viene, porque nos demanda»⁹⁷⁶.

El enano llegó a ellos, y contoles todas las nuevas cómo llevaban a Oriana⁹⁷⁷. «¡Ay, sancta María val!⁹⁷⁸, dixo Amadís, ¿y por dónde van los que la llevan?». «Cabo la villa⁹⁷⁹ es el más derecho camino», dixo el enano.

Amadís firió al cavallo de las espuelas y començó de ir quanto más podía, assí tollido⁹⁸⁰ que solo no podía hablar a su hermano que iba empós dél⁹⁸¹. Assí passaron entrambos cabe la villa de Londres quanto los cavallos los podían llevar, que solo no catavan por nada⁹⁸², sino Amadís que preguntava a los que veyá⁹⁸³ por dónde llevaban a Oriana y ellos gelo⁹⁸⁴ mostravan.

Passando Gandalín por so las finiestras⁹⁸⁵ donde estava la reina y otras muchas mugeres, la reina lo llamó y lançole la espada del rey, que era una de las mejores que nunca cavallero

⁹⁷³ Edición propia a partir de los materiales tomados del *Corpus of Hispanic Chivalric Romances de TeXTRed*. Portal de recursos digitales hispánicos. En concreto se ha utilizado de base la edición de *Amadís de Gaula (Sevilla 1539)*, Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, Cuervo 3196, transcrito por Steven R. Fondow, *Colección de Textos Caballerescos Hispánicos*. Hispanic Seminary of Medieval Studies. En la red: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/textsoriginal/ama-text.txt>> [mayo 2020].

⁹⁷⁴ *Quanto más el rocín le podía llevar*: lo más rápido que podía llevarlo el rocín.

⁹⁷⁵ *Con cuita*: con desgracia o necesidad.

⁹⁷⁶ *Nos demanda*: nos llama.

⁹⁷⁷ *Y contoles todas las nuevas cómo llevaban a Oriana*: y les contó todas las noticias sobre cómo llevaban (raptaban) a Oriana.

⁹⁷⁸ *¡Ay, sancta María val!*: ¡Ay, Santa María, váleme, socórreme o ayúdame!

⁹⁷⁹ *Cabo la villa*: cerca de la villa.

⁹⁸⁰ *Assí tollido*: tan apartado (por lo rápido que iba).

⁹⁸¹ *Empós dél*: tras él.

⁹⁸² *Que solo no catavan por nada*: sin atender a nada.

⁹⁸³ *Veyá*: veía.

⁹⁸⁴ *Gelo*: se lo.

⁹⁸⁵ *Por so las finiestras*: por debajo de las ventanas.

ciñera y díxole: «Da esta espada a tu señor, y Dios le ayude con ella, y di a él y a Galaor que el rey se fue de aquí oy en la mañana con una donzella y no tornó ni sabemos dónde lo llevó».

Gandalín tomó la espada y fuesse quanto más pudo. Y Amadís, que no catava⁹⁸⁶ por dónde iba con la gran cuita y pesar, erró el passo de un arroyo y cuidando saltar⁹⁸⁷ de la otra parte el cavallo que cansado era no lo pudo complir y cayó en el lodo. Amadís descendió y tirole por el freno. Y allí lo alcançó Gandalín y diole la espada del rey y díxole las nuevas dél⁹⁸⁸, como la reina lo dixera. Y tomando el cavallo de Gandalín tornó al camino. Y Galaor se fue su passo⁹⁸⁹ en quanto él cavalgó y halló un rastro por donde parecía aver ido cavalleros. Y atendió⁹⁹⁰ a su hermano, y dexando la carrera acojéronse al rastro⁹⁹¹, y a poco rato encontraron unos leñadores, y aquellos vieron toda la aventura del rey y de Oriana, mas no supieron quién eran ni a ellos se osaron allegar⁹⁹², antes se escondieron en las matas más espessas. Y el uno dellos dixo: «¿Cavalleros, venís vós de Londres?» «¿Y por qué lo preguntais?», dixo Galaor. «Porque si ha de allá cavallero menos o donzella⁹⁹³, dixo él, que nos vimos aquí una aventura».

Entonces les dixerón quanto vieran de Oriana y del rey, y ellos conocieron luego que el rey fuera preso a traición. Y díxoles Amadís: «¿Sabéis quién eran y quién prendió a esse rey?» «No, dixo él, mas oy⁹⁹⁴ a la donzella que lo aquí traxo llamar a grandes bozes a Arcaláus». «¡Ay, señor Dios, dixo Amadís, plega vos de me juntar⁹⁹⁵ con aquel traidor!».

Los villanos les fueron mostrar por dónde llevaron los diez cavalleros al rey y los cinco a Oriana. Y dixo el villano: «El uno de los cinco era el mejor cavallero que nunca vi». «¡Ay, dixo Amadís, aquel es el traidor de Arcaláus!» Y dixo a Galaor: «Hermano, señor, id vos empós del rey⁹⁹⁶, y Dios gué a mí y a vos». Y hiriendo el cavallo de las espuelas se fue por aquella vía y Galaor por la que al rey llevaban a quanto más andar podía.

Partido Amadís de su hermano cuitose⁹⁹⁷ tanto de andar que quando el sol se quería poner le cansó el cavallo tanto que de passo no lo podía sacar. Y yendo con mucha congoxa vio a la mano diestra cabo una carrera un cavallero muerto; y estava cabo él un escudero que tenía por la rienda un gran cavallo. Amadís se llevo a él y díxole: «Amigo, ¿quién mato esse cavallero?» «Matole, dixo el escudero, un traidor que aca va y lleva las más hermosas donzellas del mundo forçadas⁹⁹⁸. Y matole no por otra razón, sino por le preguntar quién eran. Y yo no puedo aver quien me ayude a lo llevar de aquí». Amadís le dixo: «Yo te dexaré este mi escudero que te ayude y dame esse cavallo, y prométote de darte dos cavallos mejores por él». El escudero gelo otorgó⁹⁹⁹. Amadís subió en el cavallo que era muy hermoso y dixo a Gandalín: «Ayuda al escudero y, tanto que¹⁰⁰⁰ pongáis al cavallero en algún poblado, tórnate a este camino y vente empós de mí¹⁰⁰¹».

⁹⁸⁶ *Catava*: miraba, aquí con el sentido de que no se fijaba, que iba sumido en su pena y preocupación.

⁹⁸⁷ *Cuidando saltar*: intentando saltar.

⁹⁸⁸ *Díxole las nuevas dél*: le contó las noticias sobre el rey.

⁹⁸⁹ *Se fue su passo*: continuó su camino.

⁹⁹⁰ *Atendió*: esperó.

⁹⁹¹ *Y dexando la carrera acojéronse al rastro*: y dejando el camino siguieron el rastro.

⁹⁹² *Allegar*: acercar (a Amadís y Galaor).

⁹⁹³ *Porque si ha de allá cavallero menos o donzella*: por si falta caballero o doncella de allá.

⁹⁹⁴ *Oy*: oí.

⁹⁹⁵ *Plega vos de me juntar*: quered juntarme con.

⁹⁹⁶ *Empós del rey*: tras el rey.

⁹⁹⁷ *Cuitose*: se preocupó, se dedicó.

⁹⁹⁸ *Forçadas*: a la fuerza, no por su voluntad.

⁹⁹⁹ *Gelo otorgó*: se lo concedió, así lo hizo.

¹⁰⁰⁰ *Tanto que*: en cuanto que.

¹⁰⁰¹ *Empós de mí*: tras de mí.

Y partiendo de allí comenzó de se ir por el camino quanto podía. Y halló se ya cerca del día en un valle donde vio una hermita. Y fue allá por saber si morava ay alguno. Y hallando un hermitaño le preguntó si passaran por allí cinco cavalleros que llevavan dos donzellas. «Señor, dixo el hombre bueno, no passaron que los yo viesse, mas ¿vistes vos un castillo que allá queda?» «No, dixo Amadís, ¿y por qué lo dezís?» «Porque, dixo él, agora se va de aquí un donzel mi sobrino que me dixo que alvergara ay Arcaláus el encantador; y traya¹⁰⁰² unas hermosas donzellas forçadas». «Por Dios, dixo Amadís, pues esse traidor busco yo». «Cierto, dixo el hermitaño, él ha hecho mucho mal en esta tierra, y Dios saque tan mal hombre del mundo o lo emiende; mas ¿no traéis otra ayuda?» «No, dixo Amadís, sino la de Dios». «Señor, dixo el hermitaño, ¿no dezís que son cinco y Arcaláus que es el mejor cavallero del mundo y más sin pavor?» «Sea él quanto quisiere, dixo Amadís, que él es traidor y sobervio y assí lo serán los que le aguardan¹⁰⁰³, y por esto no les dudaré¹⁰⁰⁴. Entonces le preguntó quién era la donzella. Amadís gelo dixo. El hermitaño dixo: «¡Ay, santa María vos ayude que tan buena señora no sea en poder de tan mal hombre». «¿Avedes alguna cevada, dixo Amadís, para este cavallo?» «Sí, dixo él, y de grado¹⁰⁰⁵ vos la daré». Pues en tanto que el cavallo comía preguntole Amadís cómo era¹⁰⁰⁶ el castillo. El hombre bueno le dixo: «De un cavallero que Grumén se llama, primo cormano¹⁰⁰⁷ de Dardán aquel que en casa del rey Lisuarte fue muerto, y cuidado¹⁰⁰⁸ que por esso acogería ay¹⁰⁰⁹ los que desaman al rey Lisuarte». «Agora vos encomiendo a Dios, dixo Amadís, y ruego vos que me ayáis mientes¹⁰¹⁰ en vuestras oraciones, y mostradme el camino que al castillo guía».

El hombre bueno gelo mostró y Amadís anduvo tanto que llevo a él, y vio que avía el muro alto y las torres espessas, y llevo se a él, mas no oyó hablar a ninguno dentro y plugó le que bien cuidó que¹⁰¹¹ Arcaláus no sería aún salido. Y anduvo el castillo al derredor, y vio que no avía más de una puerta. Entonces se tiró¹⁰¹² afuera entre unas peñas, y apeando se del cavallo tomole por la rienda. Y estuvo quedo teniendo siempre los ojos en la puerta, como aquel que no avía sabor de dormir¹⁰¹³. A esta sazón¹⁰¹⁴ rompía el alva, y cavalgando en su cavallo tirese más afuera por un valle, que uvo recelo si visto fuesse de poner sospecha que no saldrían los del castillo cuidando ser más gente¹⁰¹⁵. Y subió en un otero cubierto de grandes y espessas matas. Entonces vio salir por la puerta del castillo un cavallero y subiose en otro otero más alto. Y cató¹⁰¹⁶ la tierra a todas partes. Después tornose al castillo y no tardó mucho que vio salir a Arcaláus y sus quatro compañeros muy bien armados, y entre ellos la muy hermosa Oriana. Y dixo: «¡Ay Dios, agora y siempre me ayude y me guíe en su guarda!».

En esto se llevo tanto Arcaláus que passó cabe donde él estava, y Oriana iva diziendo: «Amigo, señor, ya nunca os veré, pues que ya se me llega la mi muerte». A Amadís le vinieron

¹⁰⁰² *Traya*: traía.

¹⁰⁰³ *Aguardan*: guardan, protegen o defienden.

¹⁰⁰⁴ *No les dudaré*: no dudaré ante ellos, no les temeré.

¹⁰⁰⁵ *De grado*: con gusto.

¹⁰⁰⁶ *Cómo era*: de quién era.

¹⁰⁰⁷ *Cormano*: cohernano, esto es, primo hermano o hermanastro.

¹⁰⁰⁸ *Cuido*: pienso, imagino.

¹⁰⁰⁹ *Ay*: ahí.

¹⁰¹⁰ *Me ayáis mientes*: me tengáis presente.

¹⁰¹¹ *Y plugó le que bien cuidó que*: y le agradó pues pensó que.

¹⁰¹² *Se tiró*: se apartó.

¹⁰¹³ *No avía sabor de dormir*: no quería dormir.

¹⁰¹⁴ *A esta sazón*: en ese momento.

¹⁰¹⁵ *Que uvo recelo si visto fuesse de poner sospecha que no saldrían los del castillo cuidando ser más gente*: que receló que, si los del castillo le vieses, sospechasen que sería más gente y no saldrían del castillo.

¹⁰¹⁶ *Cató*: miró.

las lágrimas a los ojos, y descendiendo del otero lo más aína quél pudo entró con ellos en un gran campo y dixo: «¡Ay, Arcaláus, traidor, no te conviene llevar tan buena señora!» Oriana que la boz de su amigo conosció estremesció se toda, mas Arcaláus y los otros se dexaron a él correr¹⁰¹⁷ y él a ellos. Y hirió¹⁰¹⁸ a Arcaláus que delante venía tan duramente que lo derribó en tierra por sobre las ancas del cavallo. Y los otros le firieron, y de ellos fallecieron de sus encuentros¹⁰¹⁹, y Amadís passó por ellos¹⁰²⁰, y tornando muy presto su cavallo firió a Grumén, el señor del castillo que era uno dellos, de tal guisa que el hierro y el fuste de la lança le salió de la otra parte y cayó luego muerto, y fue la lança quebrada. Después metió mano a la espada del rey y dexose ir a los otros, y metiose entre ellos tan bravo y con tanta saña que por maravilla era los golpes que les dava. Y assí le crecía la fuerça y el ardimiento en andar valiente y ligero que le parecía si el campo todo fuesse lleno de cavalleros que le no podían durar y defender ante la su buena espada.

Haziendo él estas maravillas que oídes, dixo la donzella de Denamarcha¹⁰²¹ contra¹⁰²² Oriana: «Señora, acorrida sois, pues aquí es el cavallero bienaventurado y mirad las maravillas que haze». Oriana dixo entonces: «¡Ay, amigo, Dios vos ayude y guarde, que no ay otro en el mundo que nos acorra ni más valga!». El escudero que la tenía en el rocín dixo: «Cierto, yo no atenderé¹⁰²³ en mi cabeça los golpes que los yelmos y las lórigas no pueden detener ni resistir». Y poniéndola en tierra se fue huyendo quanto más pudo.

Amadís que entre ellos andava trayéndolos a su voluntad dio al uno un tal golpe en el braço que gelo¹⁰²⁴ derribó en tierra. Este començó de huir dando bozes con la ravia de la muerte. Y fue para otro que ya el yelmo de la cabeça le derribara, y hendióle hasta el pescueço. Quando el otro cavallero vio tal destrucción en sus compañeros, començó de fuir quanto más podía. Amadís que movia empós dél¹⁰²⁵, oyó dar bozes a su señora, y tornando presto vio a Arcaláus que ya cavalgara, y que tomando a Oriana por el braço la pusiera ante sí, y se iba con ella quanto más podía. Amadís fue empós dél sin detenencia ninguna y alcançolo por aquel gran campo, y alçando la espada por lo herir sufriose¹⁰²⁶ de le dar gran golpe, que la espada era tal que cuidó que mataría a él y a su señora. Y dióle por cima de las espaldas que no fue de toda su fuerça, pero derribole un pedaço de la lóriga y una pieça del cuero de las espaldas. Entonces dexó Arcaláus caer en tierra a Oriana por se ir más aína¹⁰²⁷, que se temía de muerte. Y Amadís le dixo: «¡Ay, Arcaláus, torna y verás si soy muerto como dexiste!» Mas él no le quiso creer¹⁰²⁸, antes echó el escudo del cuello. Y Amadís lo alcançó antes y dióle un golpe de lueñe¹⁰²⁹ por la cinta de la espada, y cortó la lóriga y en los lomos, y la punta de la espada alcançó al cavallo en la ijada, y cortole ya quanto¹⁰³⁰, assí que el cavallo con el temor començó de correr de tal forma que en poca de hora¹⁰³¹ se alongó¹⁰³² gran pieça.

¹⁰¹⁷ *Se dexaron a él correr*: corrieron hacia él.

¹⁰¹⁸ *Hirió*: combatió, luchó, golpeó (no tiene aquí el sentido de producir heridas).

¹⁰¹⁹ *Y de ellos fallecieron de sus encuentros*: y algunos de ellos erraron en sus encuentros, esto es, no golpearon a Amadís.

¹⁰²⁰ *Passó por ellos*: paso entre ellos.

¹⁰²¹ *Denamarcha*: Dinamarca.

¹⁰²² *Dixo...contra*: dijo...a.

¹⁰²³ *Atenderé*: esperaré.

¹⁰²⁴ *Gelo*: se lo.

¹⁰²⁵ *Que movía empós dél*: que iba tras él.

¹⁰²⁶ *Sufriose*: se retuvo.

¹⁰²⁷ *Por se ir mas aína*: por irse más rápido.

¹⁰²⁸ *Creer*: aquí con el sentido de dar crédito, atender.

¹⁰²⁹ *De lueñe*: de lejos.

¹⁰³⁰ *Cortole ya quanto*: y le cortó un pedazo.

¹⁰³¹ *Poca de hora*: en poco tiempo.

¹⁰³² *Alongó*: alejó.

Amadís, comoquiera que¹⁰³³ lo mucho desamasse y desseasse matar, no fue más adelante por no perder a su Señora y tornó se donde ella estava y descendiendo de su cavallo se le fue fincar de inojos¹⁰³⁴ delante y le beso las manos diziendo: «Agora haga Dios de mí lo que quisiere que nunca señora os cuidé ver»¹⁰³⁵. Ella estava tan espantada que no le podía hablar, y abraçose con él, que gran miedo avía de los cavalleros muertos que cabe ella estavan. La donzella de Denamarcha fue a tomar el cavallo de Amadís y vio la espada de Arcaláus en el suelo, y tomándola la traxo a Amadís y dixo. «Ved, señor, qué hermosa espada». Él la cató¹⁰³⁶ y vio ser aquella con que le echaran en la mar, y gela¹⁰³⁷ tomó Arcaláus quando lo encantó. Y assí estando como oís, sentado Amadís cabe su señora, que no tenía esfuerço para se levantar, llegó Gandalín, que toda la noche anduviera y avía dexado el cavallero muerto en una hermita, con que gran plazer uvieron. Mas tan grande le ovo él en ver assí parado¹⁰³⁸ el pleito.

Entonces mandó Amadís que pusiese a la donzella de Denamarcha en un cavallo de los que estavan sueltos y él puso a Oriana en el palafrén de la donzella y movieron de allí tan alegres que más ser no podía. Amadís llevaba a su señora por la rienda y ella le iba diziendo quan espantada iba de aquellos cavalleros muertos que no podía en sí tornar. Mas él le dixo: «Muy más espantosa y cruel es aquella muerte que yo por vos padezco, y, señora, doled vos de mí y acordaos de lo que me tenéis prometido, que si hasta aquí me sostuve no es por al¹⁰³⁹ sino creyendo que no era más en vuestra mano ni poder de me dar más de lo que me dava. Mas, si de aquí adelante viendo vos, señora, en tanta libertad no me acorriessedes, ya no bastaría ninguna cosa que la vida sostener me pudiesse. Antes sería fenecida con la más ravisosa desesperança que nunca persona murió». Oriana le dixo: «Por buena fe, amigo, nunca si yo puedo por mi causa vós seréis en esse peligro; yo haré lo que queréis y vós fazed como, aunque aquí yerro y pecado parezca, no lo sea ante Dios»¹⁰⁴⁰.

Assí anduvieron tres leguas¹⁰⁴¹ hasta entrar en un bosque muy espesso de árboles que cabe una villa quanto una legua estava. A Oriana prendió gran sueño como quien no avía dormido ninguna cosa la noche passada y dixo: «Amigo, tan gran sueño me viene que me no puedo sufrir»¹⁰⁴². «Señora, dixo él, vamos a aquel valle y dormireis. Y desviando de la carrera se fueron al valle donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca¹⁰⁴³. Allí descendió¹⁰⁴⁴ Amadís a su señora y dixo: «Señora, la siesta entra muy caliente aquí dormireis fasta que venga la fría. Y en tanto embiaré a Gandalín aquella villa y traernos ha¹⁰⁴⁵ con que refresquemos». «Vaya, dixo Oriana, mas ¿quién gelo dará?»¹⁰⁴⁶. Dixo Amadís: «Dárgelo han sobre aquel cavallo¹⁰⁴⁷ y venirse ha a pie»¹⁰⁴⁸. «No será assí, dixo Oriana, mas lleve este mi anillo, que ya nunca nos tanto como agora valdrá». Y sacándolo del dedo lo dio a Gandalín.

¹⁰³³ *Comoquiera que*: aunque, a pesar de que.

¹⁰³⁴ *Fincar de inojos*: hincar de rodillas.

¹⁰³⁵ *Que nunca señora os cuidé ver*: que nunca pensé señora que os volviese a ver.

¹⁰³⁶ *Cató*: miró.

¹⁰³⁷ *Gela*: se la.

¹⁰³⁸ *Parado*: concluido, terminado.

¹⁰³⁹ *Por al*: por otra cosa.

¹⁰⁴⁰ Se refiere aquí a la costumbre de palabra de casamiento, que permitía matrimonios secretos y tuvo validez religiosa hasta su prohibición en el concilio de Trento.

¹⁰⁴¹ La legua es una medida itinerante que se corresponde al espacio que puede recorrerse en una hora. En Castilla venía a ser equivalente a algo más de cinco kilómetros y medio.

¹⁰⁴² *Que me non puedo sufrir*: que no puedo aguantarlo.

¹⁰⁴³ El lugar es un típico *locus amoenus*.

¹⁰⁴⁴ *Descendió*: bajó del caballo.

¹⁰⁴⁵ *Traernos ha*: nos traerá.

¹⁰⁴⁶ *Gelo dará*: se lo dará.

¹⁰⁴⁷ *Dárgelo han sobre aquel cavallo*: se lo darán a cuenta del caballo (lo empeñará).

¹⁰⁴⁸ *Venirse ha a pie*: se vendrá a pie.

Y quando él se iva dixo passo contra Amadís¹⁰⁴⁹: «Señor, quien buen tiempo tiene y lo pierde tarde lo cobra»¹⁰⁵⁰ y esto dicho luego se fue. Amadís entendió bien por qué lo él dezía.

Oriana se acostó en el manto de la donzella en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía. Y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas matas espesas. Y Amadís tornó a su señora y quando assí la vio tan fermosa y en su poder, aviéndole ella otorgado su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho¹⁰⁵¹ que solo mirar no la osava, assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo. Y creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar¹⁰⁵², aumentándose en muy mayor cantidad más ardientes y con más fuerça quedaron, assí como en los sanos y verdaderos amores acaescer suele. Assí estuvieron de consuno¹⁰⁵³ con aquellos autos amorosos quales pensar y sentir puede aquel y aquella que de semejante saeta sus coraçones heridos son, hasta que el empacho¹⁰⁵⁴ de la venida de Gandalín hizo a Amadís levantar. Y llamando la donzella dieron buena orden de adereçar¹⁰⁵⁵ como comiessen que bien les hazía menester. Donde, aunque los muchos servidores y las grandes baxillas de oro y de plata allí faltaron, no quitaron aquel dulce y gran plazer que en la comida sobre la yerva uvieron.

Pues assí como oídes estavan estos dos amantes en aquella floresta con tal vida que nunca a plazer del uno y del otro dexada fuera, si la pudieran sin empacho y gran vergüença sostener. Donde los dexaremos holgar y descansar y contaremos lo que le avino a don Galaor en la demanda del rey.

ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES DEL LIBRO DE CABALLERÍA COMO GÉNERO¹⁰⁵⁶

1. Temática apropiada: el mundo caballeresco en el relato de aventuras.
 - a) Observad y comentad dos claros ejemplos de ideología y de ambientación cortesanas. Fijaos en los personajes y sus comportamientos y en los lugares del relato para justificad vuestra respuesta (os puede ayudar releer los romances caballerescos de la práctica 22^a. Clasificación de los romances).
 - b) En los relatos caballerescos la aventura se entiende como un conjunto de peripecias de hechos de armas con una subtrama de servicio de amores que sirven para la construcción de un personaje: el caballero andante. Demostrad esta definición con datos argumentales del capítulo.
 - c) En el texto hay elementos amorosos, bélicos y de moralización cristiana. Señalad su presencia en el texto (seleccionando tres fragmentos diferentes,

¹⁰⁴⁹ *Dixo passo contra Amadís*: dijo en voz baja a Amadís.

¹⁰⁵⁰ *Lo cobra*: lo recupera.

¹⁰⁵¹ *Empacho*: vergüenza, cortedad.

¹⁰⁵² *Resfriar*: enfriar.

¹⁰⁵³ *De consuno*: juntos, unidos.

¹⁰⁵⁴ *Empacho*: estorbo.

¹⁰⁵⁵ *Adereçar*: preparar.

¹⁰⁵⁶ La extensión del texto favorece el desarrollo de esta práctica mediante el trabajo en grupo, encargando cada pregunta a un grupo diferente de la clase para realizar una puesta en común que caracterice los diferentes constituyentes del género y su lugar en la literatura medieval.

uno por cada uno de estos elementos) y explicad cómo, por qué y para qué coexisten en el relato caballeresco.

- d) ¿El mundo del caballero andante puede corresponderse con las realidades sociales de la Castilla del siglo XV? Señalad razonadamente tres elementos comunes y tres elementos diferentes entre ficción y realidad social en el comportamiento de Amadís en este capítulo y, desde vuestra comparación, responded razonadamente a la pregunta.

2. Estructuras reconocibles: el narrador y el relato en la prosa de ficción.

- a) Hay diferentes marcos narrativos en los que se producen las aventuras en los libros de caballerías. Estos marcos son abiertos (el camino, el campo, etc.) o cerrados (el castillo, la cueva, etc.). ¿Qué marcos diferentes encontráis en el capítulo? ¿Son abiertos o cerrados? ¿Qué función narrativa tienen? ¿Cómo se enlazan los distintos espacios entre sí? Razonad vuestras respuestas con ejemplos comentados del texto.
- b) ¿En qué consiste el carácter itinerante de las aventuras del caballero andante? ¿Cómo se inician? ¿Cómo se cierran? ¿Cómo se relacionan con otras aventuras también itinerantes? Razonad vuestras respuestas.
- c) La intrincada red de aventuras que se entrecruzan hace que se desarrollen aventuras en paralelo que pueden ser íntegramente narradas o sucintamente referidas. Mostrad con citas comentadas del texto las aventuras paralelas que se relatan en este capítulo.
- d) Señalad todas las apariciones del narrador en el capítulo, comentad su forma y su función en el relato, y explicad qué información nos dan sobre cómo es la difusión de los libros de caballería.

3. Estilo característico: personajes y mundo fantástico en la prosa de ficción.

- a) Caracterizad a los personajes atendiendo a los siguientes aspectos: ¿Qué agrupaciones según su clase social se pueden hacer? ¿Qué relación establecen con el protagonista? ¿Cuántos de ellos forman parejas? ¿De qué tipo? ¿Qué aportan al desarrollo de la figura de Amadís? Razonad vuestras respuestas.
- b) La anagnórisis, recurso fundamental en los libros de caballerías, no solo afecta al héroe, aunque sea un elemento esencial en su construcción narrativa. En este capítulo la anagnórisis afecta a su enemigo, Arcaláus. Señalad en el texto los diversos fragmentos en los que se desarrolla esta anagnórisis y trazad desde ella las características y función de este personaje.
- c) En los relatos de caballería el misterio y el exotismo son elementos fundamentales de sus tramas. ¿Qué misterios se van presentando y desvelando en el capítulo? ¿Qué elementos exóticos aparecen a los ojos de un castellano del siglo XV? ¿Para qué se introduce el misterio? ¿Por qué hay exotismo en el relato? Razonad vuestras respuestas.
- d) ¿Tiene la verosimilitud medieval los mismos límites que la actual? Para responder a la pregunta razonadamente fijaos en la presencia de la magia, de la

providencia (ayuda divina), de la casualidad y de la extremosidad (exageración de las acciones) en el capítulo.

4. Relaciones histórico-literarias: servicio y casos de amores.
 - a) Comparad el comportamiento de Amadís con el del Cid. ¿Qué tienen de semejante? ¿En qué difieren? ¿Hay presencia épica en el capítulo? ¿Por qué? Razonad vuestras respuestas.
 - b) El modelo narrativo de la prosa de ficción es la prosa historiográfica, la prosa que relata la realidad. Teniendo en cuenta los capítulos historiográficos de la práctica 25ª. Realidad y leyenda en las crónicas medievales, comentad dos semejanzas y dos diferencias en su forma y contenido del relato. Podéis fijaros, por ejemplo, en el orden del relato, en la objetividad o fantasía de la narración, en el cronista, en la caracterización de los personajes y lugares, en los valores que se promueven en la narración, en el motivo de la fama, en sus fuentes, etc.
 - c) Amadís y Oriana protagonizan una subtrama amorosa tópica en los libros de caballería. ¿Su lenguaje amoroso se corresponde con el de la lírica cancioneril? ¿Su comportamiento como dama y caballero también? Razonad vuestras respuestas.
 - d) Una situación amorosa similar a la que se muestra en este capítulo se da también en los casos de amores que desarrolla la novela sentimental, en especial en *Cárcel de amor*. En ella Leriano ha de salvar a Laureola de una condena injusta y, tras hacerlo, no podrá ser correspondido en su amor por Laureola porque debe como dama guardar su honor. ¿Cómo resuelve este capítulo el conflicto entre amor y honor? ¿La solución que da era posible en la sociedad de su época? ¿Qué solución os parece más acorde con la Castilla del XV: la de *Amadís* o la de *Cárcel de amor*? Razonad vuestras respuestas.

Práctica 28^a: Aventura y cultura cortesana en las historias caballerescas breves

TEXTO: *PARIS Y VIANA (FRAGMENTOS)*¹⁰⁵⁷

La Ystoria del noble cavallero Paris y de la muy hermosa donzella Viana.

Comiença la historia de Paris y Viana la qual es muy agradable y plazentera de leer, y especialmente para aquellas personas que son verdaderos enamorados, según que se sigue en la presente obra.

Quando el Rey Carlos reinava en Francia, andava el cuento de la encarnación de nuestro señor Jesuchristo de mil.cc.y.xxi. años¹⁰⁵⁸, era un dolfín de una ciudad que avía nombre Viana¹⁰⁵⁹ un noble hombre de Francia que se llamava Godofré de Alansón que era su pariente del rey de Francia, el qual era muy gran señor y muy amado del rey de Francia y de todos sus varones y cavalleros, tanto que no hazían ninguna cosa en el reino que él no fuesse llamado a consejo. E como aqueste Dolfín oviesse por muger la hija del conde de Flandes la qual avía nombre Diana, que era de tanta belleza y hermosura que bien era digna de aver aquel nombre de aquella bella estrella, y de entendimiento y de todas noblezas era complida y acabada¹⁰⁶⁰. Aqueste Dolfín y Diana estuvieron siete años que no ovieron fijo ni fija, y eran mucho desseosos de haver hijos con que Dios fuesse servido y que fuessen plazientes a su sancto servicio. E plugó a nuestro señor Dios¹⁰⁶¹ que a los ocho años la señora Diana uvo una hija mucho bella, por la qual fue hecha muy gran alegría y muy gran fiesta; y hizieron la baptizar en señal de gran nobleza y pusieron le nombre Viana assí como avía nombre la ciudad donde era nascida. Aquesta donzella fue dada a criar a una señora de muy buenas costumbres y de buena vida, la qual avía una fija que avía nombre Ysabel la qual le fue dada por compañera a la fija del Dolfín que jugasse y tomasse plazer con ella y llamava la hermana. Y aquesta Viana

¹⁰⁵⁷ Edición propia a partir de los materiales tomados del *Corpus of Hispanic Chivalric Romances* de TeXTRed. Portal de recursos digitales hispánicos. En concreto se ha utilizado de base la edición de *La ystoria del noble caullero Paris & dela muy hermosa donzella Uiana (Burgos, 1524)*, London, British Library C.7.a.17, transcrita por Cristina González, *Colección de Textos Caballerescos Hispánicos*. Hispanic Seminary of Medieval Studies. En la red: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric/textsoriginal/pav-text.txt>> [mayo 2020].

¹⁰⁵⁸ Contradicción entre la fecha que quiere dar verosimilitud histórica a la ficción y la vinculación legendaria al rey Carlomagno (Carlos en el relato), rey de los francos de 768 al 800. En la fecha del relato, 1221, el rey de Francia era Felipe II Augusto, que reinó de 1180 a 1223.

¹⁰⁵⁹ *Dolfín de una ciudad que avía nombre Viana*: el Delfín de Francia –estrictamente, Delfín de Vienne (Viana)– fue un título nobiliario francés empleado ininterrumpidamente desde 1349 hasta 1830, y reservado a los príncipes herederos al trono de Francia que fuesen hijos legítimos del monarca reinante.

¹⁰⁶⁰ *Complida y acabada*: completa y perfecta.

¹⁰⁶¹ *E plugó a nuestro Señor Dios*: y quiso Dios nuestro señor.

crecía y multiplicava en muy gran belleza y prudencia. Leer romances y canciones, de tañer instrumentos y dançar y todas cosas en que tomasse plazer le eran enseñadas en tal manera que crecía y multiplicava en muy grande y alta belleza. Y como fue de edad¹⁰⁶² de doze años, no solamente en la gracia del Dolfín, mas aun por toda la tierra de Francia y de Inglaterra era tenida por gran maravilla la su hermosura, y era demandada por muchos condes y nobles varones de Francia en requèsta por muger¹⁰⁶³.

Y aquel Dolfín avía debaxo de sí un noble y gentil hombre y de gran linaje y muy poderoso de castillos y de riquezas que avía nombre Jacobo, el qual avía un hijo que avía nombre Paris que era de edad de .xxv. años en que era toda su esperança y toda su alegría y avía muy buenas costumbres en tañer diversos instrumentos. Y como fue de edad de .xxv. años, fue tan avisado¹⁰⁶⁴ y tan famoso de su persona que era una gran maravilla. Y tenía muchas y muy hermosas vestiduras, y assí mismo cavallos y falcones y lebreles y açores que fueran bastantes para un gran señor de Francia. Y aqueste era muy bien querido del Dolfín y del rey de Francia, y de todos los varones y cavalleros, y tenía muy grande amor y amistad con un moço que era de Viana que se llamava Eduardo, y eran ambos quasi de una edad. E assí entre estos dos no avía ninguna diferencia y a muchas fiestas y cavallerías ivan en Francia¹⁰⁶⁵. E quando estaban en grandes honores y grandes famas aquestos dos cavalleros llevavan lo mejor¹⁰⁶⁶ de muy gran belleza y muy grandes tañedores de instrumentos y de muy bellos cantores, mas Paris era más gentil cantor que no Eduardo. Y Eduardo era mucho enamorado de una donzella del condado de Brabant y Paris aún no sabía qué cosa era amistad de muger¹⁰⁶⁷, salvo que avía ya un año que era enamorado de Viana hija del Dolfín de Francia, y quanto más andava¹⁰⁶⁸ tanto más le crecía el amor de Viana. Mas como Paris pensava que aquel amor no le era a él igual, como él no era de tan gran sangre ni tan gran linaje como era ella, y no osava descubrir el su secreto a ninguna persona, antes se pensava dexar de esto¹⁰⁶⁹, y a ninguno jamás se descubriría salvo a Eduardo su amigo. Y Viana de aquesto no sabía ninguna cosa, porque Paris no osava demostrarse assí como los otros varones que por amor de Viana hazían muchas cavallerías, puesto que Paris toda vía se alegrava del su amor.

[...]

Cómo Paris y Viana se presentaron delante del Dolfín y cómo le descubrió quién era demandando le perdón y del desposorio y fiestas que hizieron

El Dolfín y su muger que vieron venir a Viana que avía tres años que no la avían visto començaron de llorar fuertemente. Y el Dolfín le dixo: «Dulce hija mía, ya sabéis cómo aqueste noble hombre de buena sangre y buen christiano me ha sacado de la cruel prisión de los moros¹⁰⁷⁰, por esso vos ruego que lo queráis recibir por marido». E Viana le dixo. «Señor padre, presta soy de fazer lo que vos mandades, y ruego vos que me perdonéis las cosas

¹⁰⁶² *Y como fue de edad*: y cuando tuvo la edad.

¹⁰⁶³ *En requèsta*: petición formal.

¹⁰⁶⁴ *Avisado*: discreto.

¹⁰⁶⁵ *Ivan en Francia*: iban a hacer en Francia.

¹⁰⁶⁶ *Llevaban lo mejor*: destacaban por ser los mejores.

¹⁰⁶⁷ *Amistad de muger*: amor de mujer, experiencia como enamorado.

¹⁰⁶⁸ *Mas andava*: más tiempo pasaba.

¹⁰⁶⁹ *Se pensaba dexar esto*: antes pensaba en abandonar.

¹⁰⁷⁰ Este es el final de la obra. A lo largo de ella, el Delfín ha conseguido impedir los amores de Paris y Viana. Al marchar a la cruzada es capturado por los moros y liberado por Paris, cuya identidad desconoce. Agradecido, y obligado por las condiciones de su rescate, accede a concederla mano de Viana a ese caballero cuya identidad desconoce. Viana rechaza inicialmente la propuesta de su padre, hasta que en el capítulo anterior descubre que el caballero anónimo es su amado Paris.

passadas, y me deis vuestra bendición». Y el Dolfín encontinente¹⁰⁷¹ la abraçó y la besó, y le dio su bendición y le dixo que de Dios nuestro señor fuesse perdonada. Estonces Paris tomó una espada por la punta desnuda, y se fincó de rodillas y dixo: «Muy alto y muy noble señor mío, yo vos ruego caramente que me queráis perdonar, ca¹⁰⁷² yo soy Paris, vuestro servidor, el qual he errado mucho contra vuestra alteza, mas mi ventura me ha traído en este passo. Y muy alto señor, si no me queréis perdonar, ruego vos que toméis aquesta espada, y tomad de mí la vengança que a vos plazerá». E quando el Dolfín vio que aqueste era Paris estuvo mucho espantado, que una hora entera¹⁰⁷³ passó que no le pudo hablar, y encontinente tomó lo por la mano y levantó lo de la tierra y lo besó y abraçó, y le dixo que de Dios y dél fuesse perdonado. Y encontinente lo hizo desposar con Viana y hizo hazer gran fiesta, la qual duró veinte días y el padre y la madre de Paris vinieron con gran consolación. E fue por toda Francia tenida aquesta por muy gran santidad, y por esto es escrito en la ystoria¹⁰⁷⁴ y vida del Dolfín y de la señora Diana su muger. E Paris hovo dos fijos y dos hijas de Viana su muger. Por estonces el Dolfín hizo herederos a los nietos, y murió el padre y la madre de Paris y ellos no bivieron después mucho tiempo, mas aquella vida fue gran consolación. E después de la muerte de Paris quedó Eduardo su caro amigo heredero de todos los bienes de su padre y madre, y dieron le por muger a Ysabel la compañera de la señora Viana, y dieron le muy gran cantidad de moneda y de joyas y otras cosas muchas. E Paris y Viana bivieron por espacio de quarenta y cinco años, y ovieron cinco hijos y fueron los quatro hijos y una hija, fueron muy temerosos de Dios y assí mismo bien quistos¹⁰⁷⁵ de toda la gente. Y assí parescio que la su ventura les fue venida por Dios; y por otra parte Paris y Viana hizieron muy sancta vida, assí que después de sus muertes hizo nuestro Señor por ellos muchos milagros, y entrambos murieron en un año. E después de su muerte sucedieron sus hijos los quales fueron muy buenos christianos, y hizieron tantas noblezas que se cree que serán sanctos en paraíso, en la gloria de Dios para siempre jamás. Amén.

Fue impresso el presente libro de Paris y Viana en la muy noble y más leal ciudad de Burgos por Alonso de Melgar. Acabose a viii. días del mes de Nobiembre. Año de nuestro salvador Jesu Christo de mil y quinientos y .xxiii. años.

OBSERVACIÓN DE LA CULTURA E IDEOLOGÍA CORTESANAS EN UNA HISTORIA CABALLERESCA BREVE

1. La historia de origen francés y ambientación carolingia relata los amores, inicialmente infortunados de Paris y Viana, hasta su éxito final. Observa en el texto qué elementos la vinculan a la literatura carolingia y los desajustes cronológicos del relato.
2. En este comienzo se realiza una apretada descripción de la vida caballeresca femenina y masculina, al presentar a los protagonistas del relato. Señala las actividades características de la vida cortesana de damas y caballeros castellanos del siglo XV según lo indica el texto.
3. En la aventura caballeresca son fundamentales dos elementos: las peripecias, que hacen que se produzcan acontecimientos que cambian el curso de la historia,

¹⁰⁷¹ *Encontinente*: al instante.

¹⁰⁷² *Ca*: porque.

¹⁰⁷³ *Una hora entera*: un gran rato, un amplio periodo de tiempo.

¹⁰⁷⁴ *Ystoria*: historia.

¹⁰⁷⁵ *Quistos*: queridos, apreciados.

generalmente impidiendo el amor o el éxito inicial del héroe, y la anagnórisis, el reconocimiento de la identidad de los personajes que permite su éxito final. ¿Qué impide la historia amorosa de Paris y Viana? ¿Dónde se produce la anagnórisis en estos fragmentos? ¿Cómo se soluciona el conflicto entre amor y honra? Razona tus respuestas.

4. El final del relato vuelve, como es común en estas obras, a establecer el orden social e ideológico de la cultura caballeresca. En ella, Paris es premiado con la amada a la que ha servido y con la virtud hasta el grado de la santidad, pero no con el poder político, porque no heredará al Delfín. Intenta explicar por qué se concluye así la obra y no con el éxito total del protagonista.
5. El texto concluye con el colofón de impresión de la *Historia de Paris y Viana*. ¿Qué información podemos sacar de él sobre la difusión de los relatos de caballerías en la Edad Media? Razona tu respuesta teniendo en cuenta también los desajustes narrativos que se dan en el final de la obra sobre los hijos y la duración del matrimonio de Paris y Viana.

Práctica 29^a. El caso de amores de Cárcel de Amor

TEXTO: FRAGMENTOS DE CÁRCEL DE AMOR DE DIEGO DE SAN PEDRO¹⁰⁷⁶

[2] *El preso al autor*

Alguna parte del corazón quisiera tener libre de sentimiento, por dolerme de ti según yo debiera y tú merecías. Pero ya tú ves en mi tribulación que no tengo poder para sentir otro mal sino el mío. Pídote que tomes por satisfacción, no lo que hago, mas lo que deseo. Tu venida aquí yo la causé. El que viste traer preso yo soy, y con la tribulación que tienes no has podido conocerme. Torna en ti tu reposo, sosiega tu juicio, porque estés atento a lo que te quiero decir: tu venida fue por remediarne, mi habla será por darte consuelo, puesto que yo de él sepa poco. Quién yo soy quiero decirte, de los misterios que ves quiero informarte, la causa de mi prisión quiero que sepas, que me liberes quiero pedirte, si por bien lo tuvieses. Tú sabrás que yo soy Leriano, hijo del duque Guersio, que Dios perdone, y de la duquesa Coleria. Mi naturaleza es este reino donde estás, llamado Macedonia. Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola, hija del rey Gaulo, que ahora reina, pensamiento que yo debiera antes huir que buscar. Pero como los primeros movimientos¹⁰⁷⁷ no se pueden en los hombres excusar, en lugar de desviarlos con la razón confirmelos con la voluntad, y así de Amor me vencí, que me trajo a esta su casa, la cual se llama Cárcel de Amor. Y como nunca perdona, viendo desplegadas las velas de mi deseo, púsome en el estado que ves. Y porque puedas notar mejor su fundamento y todo lo que has visto, debes saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi Fe, que determinó de sufrir el dolor de su pena por bien de su mal. Los cuatro pilares que asientan sobre ella son mi Entendimiento, mi Razón, mi Memoria y mi Voluntad, los cuales mandó Amor aparecer en su presencia antes que me sentenciase; y por hacer de mí justa justicia preguntó por sí a cada uno si consentía que me prendiesen, porque si alguno no consintiese me absolvería de la pena. A lo cual respondieron todos en esta manera:

Dijo el Entendimiento: «Yo consiento al mal de la pena por el bien de la causa, de cuya razón es mi voto que se prenda».

Dijo la Razón: «Yo no solamente doy consentimiento en la prisión, más ordeno que muera, que mejor le estará la dichosa muerte que la desesperada vida, según por quien se ha de sufrir».

Dijo la Memoria: «Pues el Entendimiento y la Razón consienten, porque sin morir no pueda ser libre, yo prometo de nunca olvidar».

¹⁰⁷⁶ El texto está tomado de la edición incluida en el portal *Ciudad Seva* del escritor Luis López Nieves, en la dirección: <<https://ciudadseva.com/texto/carcel-de-amor/>> [mayo 2020].

¹⁰⁷⁷ *Primeros movimientos*: impulsos irracionales de la mente.

Dijo la Voluntad: «Pues que así es, yo quiero ser llave de su prisión y determino de siempre querer».

Pues oyendo Amor que quien me había de salvar me condenaba, dio como justo esta sentencia cruel contra mí. Las tres imágenes que viste encima de la torre, cubiertas cada una de su color, de leonado¹⁰⁷⁸, negro y pardillo¹⁰⁷⁹, la una es Tristeza, la otra Congoja y la otra Trabajo. Las cadenas que tenían en las manos son sus fuerzas, con las cuales tiene atado el corazón porque ningún descanso pueda recibir. La claridad grande que tenía en el pico y alas el águila que viste sobre el chapitel¹⁰⁸⁰, es mi Pensamiento, del cual sale tan clara luz por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas de esta triste cárcel; y es tanta su fuerza que para llegar al águila ningún impedimento le hace lo grueso del muro, así que andan él y ella en una compañía, porque son las dos cosas que más alto suben, de cuya causa está mi prisión en la mayor alteza de la tierra. Las dos velas¹⁰⁸¹ que oyes velar con tal recaudo son Desdicha y Desamor: traen tal aviso porque ninguna esperanza me pueda entrar con remedio. La escalera oscura por donde subiste es la Angustia con que subí donde me ves. El primer portero que hallaste es el Deseo, el cual a todas tristezas abre la puerta, y por eso te dije que dejases las armas de placer si por caso las traías. El otro que acá en la torre hallaste es el Tormento que aquí me trajo, el cual sigue en el cargo que tiene la condición del primero, porque está de su mano. La silla de fuego en que asentado me ves es mi justa afición, cuyas llamas siempre arden en mis entrañas. Las dos dueñas que me dan, como notas, corona de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Pasión, y satisfacen a mi fe con el galardón presente. El viejo que ves asentado, que tan cargado pensamiento representa, es el grave Cuidado, que junto con los otros males pone amenazas a la vida. El negro de vestiduras amarillas, que se trabaja por quitarme la vida, se llama Desesperar. El escudo que me sale de la cabeza, con que de sus golpes me defiende, es mi Juicio, el cual, viendo que voy con desesperación a matarme, dícame que no lo haga, porque visto lo que merece Laureola, antes debo desear larga vida por padecer que la muerte para acabar. La mesa negra que para comer me ponen es la Firmeza con que como, pienso y duermo, en la cual siempre están los manjares tristes de mis contemplaciones. Los tres solícitos servidores que me servían son llamados Mal, Pena y Dolor: el uno trae la cuita con que coma, el otro trae la desesperanza en que viene el manjar y el otro trae la tribulación, y con ella, para que beba, trae el agua del corazón a los ojos y de los ojos a la boca. Si te parece que soy bien servido, tú lo juzgas; si remedio he menester, tú lo ves. Ruégote mucho, pues en esta tierra eres venido, que tú me lo busques y te duelas de mí. No te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola cual me viste, y si por ventura te quisieres de ello excusar, porque me ves en tiempo que me falta sentido para que te lo agradezca, no te excuses, que mayor virtud es redimir los atribulados que sostener los prósperos. Así sean tus obras que ni tú te quejes de ti por lo que no hiciste, ni yo por lo que pudieras hacer.

[...]

[41] *Carta de Laureola a Leriano*

El pesar que tengo de tus males te sería satisfacción de ellos mismos, si creyeses cuanto es grande, y él solo tomarías por galardón, sin que otro pidieses, aunque fuese poca paga, según lo que me tienes merecido, la cual yo te daría, como debo, si la quisieses de mi hacienda y no de mi honra. No responderé a todas las cosas de tu carta, porque en saber que te escribo

¹⁰⁷⁸ *Leonado*: color rojizo.

¹⁰⁷⁹ *Pardillo*: del color de la tierra, o de la piel del oso común, intermedio entre blanco y negro, con tinte rojo amarillento, y más oscuro que el gris.

¹⁰⁸⁰ *Chapitel*: remate de las torres que se levanta en forma piramidal.

¹⁰⁸¹ *Velas*: centinelas. Se oyen porque para estar despiertos y atentos solían cantar canciones de vela o pregonar las horas y otras expresiones para mantenerse alertas.

me huye la sangre del corazón y la razón del juicio. Ninguna causa de las que dices me hace consentir tu mal, sino sola mi bondad, porque cierto no estoy dudosa de él, porque el estrecho a que llegaste fue testigo de lo que sufriste. Dices que nunca me hiciste servicio: lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidarlo y siempre desear satisfacerlo, no según tu deseo, mas según mi honestidad. La virtud, piedad y compasión que pensaste que te ayudarían para conmigo, aunque son aceptas a mi condición, para en tu caso son enemigos de mi fama, y por esto las hallaste contrarias. Cuando estaba presa salvaste mi vida y ahora que estoy libre quieres condenarla. Pues tanto me quieres, antes deberías querer tu pena con mi honra que tu remedio con mi culpa. No creas que tan sanamente viven las gentes, que sabido que te hablé, juzgasen nuestras limpias intenciones, porque tenemos tiempo tan malo que antes se afea la bondad que se alaba la virtud. Así que es excusada tu demanda, porque ninguna esperanza hallarás en ella, aunque la muerte que dices te viese recibir, habiendo por mejor la crueldad honesta que la piedad culpada.

[..]

[47] *Llanto de su madre de Leriano*

¡Oh lumbre de mi vista, oh ceguedad de ella misma, que te veo morir y no veo la razón de tu muerte! ¡Tú en edad para vivir, tú temeroso de Dios, tú amador de la virtud, tú enemigo del vicio, tú amigo de los amigos, tú amado de los tuyos! Por cierto, hoy quita la fuerza de tu fortuna los derechos a la razón, pues mueres sin tiempo y sin dolencia. Bienaventurados los bajos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden, y malaventurados los que con sutil juicio las trascienden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado. Pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir, que mejor me estuviera ser llamada con tu vida madre del rudo que no a ti por tu fin hijo que fue de la sola. [...] En la muerte de Leriano no hay esperanza, y mi tormento con la mía recibirá consuelo. ¡Oh hijo mío! ¿qué será de mi vejez, contemplando en el fin de tu juventud? Si yo vivo mucho, será porque podrán más mis pecados que la razón que tengo para no vivir. ¿Con qué puedo recibir pena más cruel que con larga vida? Tan poderoso fue tu mal que no tuviste para con él ningún remedio, ni te valió la fuerza del cuerpo, ni la virtud del corazón, ni el esfuerzo del ánimo. Todas las cosas de que te podías valer te fallecieron¹⁰⁸². Si por precio de amor tu vida se pudiera comprar, más poder tuviera mi deseo que fuerza la muerte. Mas para librarte de ella, ni tu fortuna quiso, ni yo, triste, pude. Con dolor será mi vivir, mi comer, mi pensar y mi dormir, hasta que su fuerza y mi deseo me lleven a tu sepultura.

[48] *El autor*

El lloro que hacía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participaban. Y como él siempre se acordase de Laureola, de lo que allí pasaba tenía poca memoria. Y viendo que le quedaba poco espacio para gozar de ver las dos cartas que de ella tenía, no sabía qué forma se diese con ellas¹⁰⁸³. Cuando pensaba rasgarlas, parecíale que ofendería a Laureola en dejar perder razones de tanto precio¹⁰⁸⁴; cuando pensaba ponerlas en poder de alguien suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las envió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedazos echolos en ella. Y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bebióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. Y llegada la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dijo: «Acabados son mis males», y así quedó su muerte en testimonio de su fe.

¹⁰⁸² *Fallecieron*: faltaron, fallaron.

¹⁰⁸³ *Qué forma se diese con ellas*: qué se hiciese con ellas.

¹⁰⁸⁴ *Precio*: valor.

ANÁLISIS DEL AMOR CANCIONERIL EN UN TRATADO DE AMOR

1. La alegoría de la psicología de amores en *Cárcel de amor*: El comienzo de *Cárcel de amor* es una precisa alegoría de la psicología de amores propia del siglo XV. Lee con detenimiento el primer capítulo seleccionado [2] y, desde él, responde razonadamente a las siguientes preguntas con ejemplos comentados del texto:
 - a) ¿Qué imágenes utiliza la alegoría? ¿Qué explicación se da de cada una de ellas? ¿Qué proceso psicológico se explica? Para facilitar tu respuesta es muy útil realizar una tabla de dos columnas poniendo en la primera la imagen y en la segunda el término real. Tras ello cabe explicar el significado que se da de cada una de ellas y trazar el proceso psicológico del enamorado.
 - b) ¿Qué relaciones tiene esta alegoría con la poesía cancioneril? Para la respuesta ten en cuenta, especialmente, el poema *Castillo de amor* de Jorge Manrique de la práctica 18^a. Géneros de la poesía cancioneril.
2. El caso de amores en *Cárcel de amor*: La Carta de Laurencia nos muestra cómo los casos de amores de la poesía del Cancionero se transforman en el tratado de amores de la novela sentimental en casos de honra. Tras su lectura responde razonadamente las siguientes preguntas, mediante ejemplos comentados del texto:
 - a) ¿Cómo se produce el cambio de casos de amores a caso de honra en la *Carta de Laureola a Leriano*? ¿Por qué se produce este cambio?
 - b) ¿Qué solución se le da al caso de honra? ¿Coincide con la solución de la moral social del siglo XV?
 - c) ¿Los personajes de *Cárcel de amor* actúan igual que la dama y el poeta de la poesía cancioneril?
3. La muerte de amores en *Cárcel de amor*: El duelo y la muerte de Leriano se relatan en los dos últimos capítulos de la novela. Tras su lectura responde razonadamente las siguientes preguntas, mediante ejemplos comentados del texto:
 - a) ¿Por qué muere Leriano? ¿Por qué se queja la madre?
 - b) ¿Por qué no quema las cartas Leriano?
 - c) ¿Qué relación tiene esta muerte con el tópico de morir de amores del Cancionero?



TEMA VI.
LA PROSA DIDÁCTICA
MEDIEVAL

Práctica 30^a. La prosa y la formación de nobles

TEXTOS: FRAGMENTOS DE OBRAS SAPIENCIALES Y TRADUCCIONES

*Libro de los doce sabios*¹⁰⁸⁵

Al muy alto e muy noble, poderoso e bienaventurado señor rey don Ferrando de Castiella e de León. Los doce sabios que la vuestra merced mandó que viniésemos de los vuestros reinos, e de los reinos de los reyes vuestros amados hermanos, para os dar consejo en lo espiritual e temporal, para salud e descargo de la vuestra ánima e de la vuestra esclarecida e justa conciencia. E en lo temporal para os decir e declarar lo que nos paresce en todas las cosas que nos dixistes e mandastes que viésemos. Et señor, todo esto os avemos declarado largamente según que a vuestro servicio cumple. Et señor, a lo que ahora mandáis que os demos por escrito las cosas que todo príncipe e regidor de reino debe aver en sí, y de cómo debe obrar en aquello que a él mismo pertenesce. Et otrosí de cómo debe regir, e castigar¹⁰⁸⁶, e mandar, e conocer a los del su reino, para que vos e los nobles señores infantes vuestros hijos tengáis esta nuestra escriptura para la estudiar e mirar en ella como en espejo. Et señor, por cumplir vuestro mandado e servicio fízose esta escriptura breve que os agora dexamos. Et aunque sea en sí breve, grandes juicios e buenos trae ella consigo para en lo que vos mandastes. Et señor, plega a la vuestra alteza de mandar dar a cada uno de los altos señores infantes vuestros fijos el traslado della¹⁰⁸⁷, porque así agora a lo presente como en lo de adelante por venir ella es tal escriptura que bien se aprovechará el que la leyere e tomare algo della a pro¹⁰⁸⁸ de las ánimas e de los cuerpos. Et señor, el que es Rey de los Reyes, nuestro Señor Ihesu-Christo, que guió a los tres Reyes Magos, guíe e ensalce la vuestra alteza e de los vuestros reinos, e a todo lo que más amades e bien queredes.

Señor, pónese luego primeramente en esta escriptura de la Lealtanza¹⁰⁸⁹ que deben aver los hombres en sí. Et luego después de la Lealtanza se pone la Cobdicia que es cosa infernal, la cual es enemiga e mucho contraria de la Lealtanza. Et después vienen las virtudes que todo rey e regidor de reino debe aver en sí, e que tal debe de seer. Et que todo regidor de reino cumple de¹⁰⁹⁰ seer de la sangre e señoría real, e que sea fuerte e poderoso e esforzado, e sabio e enviso¹⁰⁹¹,

¹⁰⁸⁵ Tomado de la *Biblioteca Saavedra Fajardo* que, bajo el título de *El libro de la nobleza y lealtad presentado a Fernando III por los doce sabios de su consejo* reproduce fotocopiada la edición de la obra inserta en *Memorias para la vida del santo rey Fernando III*, dadas a la luz...por Miguel de Manuel Rodríguez, Madrid, Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra, 1800. En línea: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0011.pdf>> [mayo 2020].

¹⁰⁸⁶ *Castigar*: educar.

¹⁰⁸⁷ *Traslado della*: la copia, en definitiva, un ejemplar.

¹⁰⁸⁸ *A pro*: en beneficio.

¹⁰⁸⁹ *Lealtanza*: lealtad.

¹⁰⁹⁰ *Cumple de*: necesita o le conviene.

¹⁰⁹¹ *Enviso*: sagaz, advertido.

e casto, e temprado¹⁰⁹² e sañudo¹⁰⁹³, e largo¹⁰⁹⁴ e escaso, e amigo e enemigo, e piadoso e cruel, amador de justicia, e de poca cobdicia, e de buena abdiencia¹⁰⁹⁵ a las gentes. Et adelante está cómo se entiende cada una destas cosas e por qué manera debe usar de cada una dellas.

*Bocados de oro*¹⁰⁹⁶

En el nombre de Dios y de la virgen Sancta María, comienza el libro que es llamado Bocados de Oro, el cual hizo el Bonium, rey de Persia, y contiene en sí muchas doctrinas y buenas para la vida de los hombres.

El nuestro maestro y redemptor Jesucristo, después de formado el hombre a su semejanza, primeramente puso en él entendimiento para saber y conocer todas las cosas. E porque esto pudiese saber más complidamente dióle cinco sentidos: ver, oír, oler, gustar y tentar. Estos cinco sentidos se ayudan unos a otros, ca el oír torna en ver. Así como las cosas que hombre oye después velas que son así. E el ver en oír, ca muchas cosas ve el hombre que las conoce porque las oyó decir, que de otra guisa non sabrían qué eran. E así es de los otros sentidos que, como quier que¹⁰⁹⁷ cada uno sea por sí, todos se tienen unos con otros y ayudan al hombre a vivir y a entender, con la razón que Dios puso en él que pudiese departir¹⁰⁹⁸ las cosas. E como quier que estos cinco sentidos sean todos buenos, y los sabios antiguos hablasen en ellos y departiesen de cada uno las bondades que en él había. El oír tovieron que se llegaba más al saber y al entendimiento del hombre. E maguer el ver es muy noble sentido y muy noble cosa ha grand maravilla: muchos fueron que nacieron ciegos, y muchos que perdieron la lumbre después que nacieron, que aprendieron muchas buenas cosas y hobieron sus sentidos complidamente e esto les viene por el oír. Ca oyendo las cosas, y haciéndogelas¹⁰⁹⁹ entender, las aprendieron también y mejor que otros que hobieron sus sentidos. E por el oír que les falleció perdieron el entendimiento, y algunos dellos el hablar y non supieron ninguna cosa y fueron así como mudos. E demás, el hombre por el oír conoce a Dios y a los sanctos y a otras cosas muchas que no vio así como si las viese. E pues que tamaño bien puso Dios en este sentido, mucho deben los hombres usar bien con él, y pugnar siempre en oír buenas cosas de buenos hombres, y señaladamente de aquellos que las sepan bien decir. E pugnar sienpre en oír buenos libros antiguos, y las historias de los grandes hechos, y los consejos, y los castigos, y los proverbios, y los castigos que los filósofos dieron y muchos dejaron escriptos, de los cuales verá y oirá muchas y muy buenas razones.

E en este libro, todo hombre cuerdo y de buen entendimiento que haya sabor de oír bien y de sacar alguna pro deste sentido que es oír, e con que se acordaron todos los sabios más que con ninguno de los otros sentidos. E de aquí adelante, los buenos y los entendidos abran los ojos de los corazónes para oír, e oirán hechos de reyes y dichos de sabios mucho maravillosos.

¹⁰⁹² *Temprado*: templado, esto es, que ejerce la virtud de la templanza (moderación, sobriedad y continencia).

¹⁰⁹³ *Sañudo*: con saña, esto es, con furor, con pasión o ira. En este caso se presupone que en el momento conveniente para ejercer su autoridad. En definitiva le indica que tenga un carácter fuerte para hacerse valer en caso necesario.

¹⁰⁹⁴ *Largo*: generoso.

¹⁰⁹⁵ *Audiencia*: trato, escucha.

¹⁰⁹⁶ Texto tomado de la *Biblioteca Saavedra Fajardo*, que realiza una transcripción adaptada por Asmaa Bouhrass a partir de la impresión de *Bocados de Oro*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495. En línea: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0787.pdf>> [mayo 2020]. Realizamos ligeras correcciones en las grafías.

¹⁰⁹⁷ *Como quier que*: como quiera que, de forma que.

¹⁰⁹⁸ *Departir*: explicar.

¹⁰⁹⁹ *Haciéndogelas*: haciéndose las.

Traducción de *De officis de Cicerón*, Alonso de Cartagena¹¹⁰⁰

Ca¹¹⁰¹ la común adquesición¹¹⁰² de la sçiençia por aprender se alcança, salvo quando por alguna singular causa la divinal providençia la quiere infundir. Y por ende de exerçitar es la voluntad y de abivar el spíritu a lectura de las buenas dotrinas y a estudio de aquellos libros que atraen a la virtud. Ca non en todos es de poner igual cuidado; onde Salamón dize de fazer libros non ay fin y es de trabajar prinçipal mente en la Santa Escripura y en los libros de los católicos y santos doctores, los quales contienen dotrina verdadera y saludable y sienpre aquellas propuestas, y non las partiendo delante los ojos del coraçón, es de recrear el spíritu con lectura de los sabidores antiguos, señalada mente aquellas que de las virtudes copiosa mente fablaron y los dichos notables de sacar son y a traer a nuestra dotrina; onde dizen los santos doctores que los dichos buenos de los gentiles de tirar¹¹⁰³ les son para nós como de injustos poseedores. Ca non sola mente nos devemos aprovechar de los libros de nuestros doctores, mas aun las buenas dotrinas de los de fuera de la iglesia y consentáneas¹¹⁰⁴ y concordés son a la razón natural y ayudan a la buena y católica ordenança de bevir. Acarrear las devemos por que de todas partes sean nuestros actos çercados del muro de la virtud.

Y por que vós, el honrado y discreto Juan Alfonso de Çamora, cavallero y secretario del muy esclareçido príncipe y señor nuestro señor el rey, deseando veer algunas de las obras notables de los antiguos en lengua clara vulgar y materna por que lo pudiesedes entender, me rogastes que vos romançase de lengua latina en nuestro lenguaje alguna obra en que pudiesedes algunas vezes leer y recrear vuestro esprito¹¹⁰⁵, paresçieme que era cosa conveniente conplir vuestro deseo y pensé que por quanto las obras antiguas son innumerables, algunas dellas contenientes sçiençia sin la dubçura¹¹⁰⁶ de la eloquençia, las quales aun que se trasladen en la lengua vulgar non se podrían por el que non aprendió entender sin maestro; otras que contienen eloquençia sin conclusiones o con pocas conclusiones de sçiençia, las quales mager¹¹⁰⁷ que deleiten en leyendo, leídas non dexan çierta dotrina en el coraçón, paresçieme que era bien tomar el medio y dar vos alguna obra mezclada en que oviese artículos de sçiençia engastonados en el gastón¹¹⁰⁸ de la eloquençia y por que un libro que fizo Tulio Çiçerón, el qual intituló y llamó de los ofiçios, es desta guisa mezclado, ca tracta en él de las virtudes asaz fermosa y sçientífica mente so¹¹⁰⁹ stilo dulce y retórico acorde de le pasar en nuestro lenguaje, el qual vós resçebid y con studio leed, reduziendo sus dotrinas al fin del bien verdadero que es Dios, al qual plega de tal guisa infundir su graçia en vuestro coraçón y en el mío y de todos los que oyendo y entendiendo las buenas y sanas dotrinas las pongamos de tal manera en obra por que alcançemos el soberano bien que todos a natura desean, el qual es inefáble¹¹¹⁰ y eterno Dios bendito para sienpre.

¹¹⁰⁰ Texto tomado de la edición de Marco Tulio Cicerón, *De officiis*, traducción al castellano por Alonso de Cartagena en 1422, realizada por José Luis Villacañas Berlanga en 2004 para la *Biblioteca Saavedra Fajardo*. En línea: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0165.pdf>> [mayo 2020]. Realizamos ligeras correcciones en las graffías.

¹¹⁰¹ Ca: porque.

¹¹⁰² Adquesición: adquisición.

¹¹⁰³ Tirar: quitar.

¹¹⁰⁴ Cosentáneas: con igual sentido.

¹¹⁰⁵ Esprito: espíritu.

¹¹⁰⁶ Dubçura: dulzura.

¹¹⁰⁷ Maguer: aunque, a pesar de que.

¹¹⁰⁸ En gastonados en el gastón: engastados en el soporte.

¹¹⁰⁹ So: bajo.

¹¹¹⁰ Inefáble: inefable.

CONTRASTE DE MODELOS MEDIEVALES DE FORMACIÓN DE NOBLES

1. El consejo es la forma básica de la educación de nobles. Para ello se generaliza el modelo del sabio que aconseja, que forma mediante preguntas y respuestas, dichos y ejemplos. En un principio esta literatura tendrá fuentes árabes, aunque hay obras de fuentes latinas o castellanas, como el *Libro de los doce sabios*. Sin embargo, en todas ellas la función es castigar, esto es, educar al príncipe y a los nobles. Señala en *Libro de los doce sabios* las afirmaciones que demuestran este carácter formativo. ¿Qué enseñanzas se pretende dar al noble? ¿Para qué pueden servirle? Razona tus respuestas.
2. ¿En qué partes se divide el *Libro de los doce sabios*? ¿Tienen estas partes relación con su propósito didáctico? Razona tus respuestas.
3. *Bocados de oro* es un libro de procedencia islámica que se traduce en una corte castellana del siglo XIII. ¿Cómo se introduce en una cultura cristiana un libro de procedencia musulmana? ¿Por qué se traduce? Razona tu respuesta.
4. ¿Qué podemos deducir de la explicación que se da en *Bocados de oro* sobre la forma de aprendizaje de los nobles en la Edad Media? Razona tu respuesta.
5. ¿Qué justificación da Alonso de Cartagena para traducir a los filósofos antiguos? ¿Coincide con la utilización de fuentes árabes en *Bocados de oro*? Razona tus respuestas.
6. ¿Qué papel juegan los nobles en la creación de esta literatura de traducciones clásicas como la de Cartagena? ¿Por qué los servidores intelectuales de los nobles eligen estas obras y no otros instrumentos de formación? Razona tus respuestas desde datos tomados de la lectura del texto.
7. ¿Ha cambiado la forma y el modelo formativo de los textos del siglo XIII, *Libro de los doce sabios* y *Bocados de oro*, con respecto a la traducción de Cartagena? Razona tu respuesta teniendo en cuenta el género de la prosa formativa, sus fuentes y cómo su contenido formativo llegaría al noble.

Práctica 31ª. Géneros y estructura de *El Conde Lucanor*

TEXTOS: REFERENCIAS ESTRUCTURALES EN *EL CONDE LUCANOR*¹¹¹¹

[Prólogo al *Libro del conde Lucanor*]

En el nombre de Dios, amén. Entre muchas cosas estrañas y maravillosas que nuestro señor Dios fizo, tovo por bien de fazer una muy maravillosa; esta es que de cuantos omnes¹¹¹² en el mundo son, non á¹¹¹³ uno que semeje a otro en la cara; ca comoquier que¹¹¹⁴ todos los omnes an essas mismas cosas en la cara, los unos que los otros, pero las caras en sí mismas non semejan las unas a las otras. Y pues en las caras, que son tan pequeñas cosas, á en ellas¹¹¹⁵ tan grant departimiento¹¹¹⁶, menor marabilla es que aya departimiento en las voluntades y en las entenciones de los omnes. Y assí fallaredes que ningún omne non se semeja del todo en la voluntad nin en la entención con otro. Y fazervos he¹¹¹⁷ algunos enxiemplos por que lo entendades mejor.

Todos los que quieren y desean servir a Dios, todos quieren una cosa, pero non lo sirven todos en una manera: que unos le sirven en una manera y otros en otra. Otrósí, los que sirven a los señores, todos los sirven, mas non los sirven todos en una manera. Y los que labran y crían y trebejan¹¹¹⁸ y caçan y fazen todas las otras cosas, todos las fazen, mas non las entienden nin las fazen todos en una manera. Y así, por este exiemplo, y por otros que serién muy luengos¹¹¹⁹ de dezir, podedes entender que, comoquier que los omnes todos sean omnes y todos ayan voluntades y entenciones, que atán poco como se semejan en las caras, tan poco se semejan en las entenciones y en las voluntades; pero todos se semejan en tanto que todos usan y quieren y aprenden mejor aquellas cosas de que se más pagan¹¹²⁰ que las otras. Y porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar a otro, dévegeo mostrar¹¹²¹ en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender. Y porque a muchos omnes las cosas sotiles¹¹²² non les caben en los

¹¹¹¹ Texto tomado de la edición de *El conde Lucanor* realizada por Carlos Alvar y Sarah Finci en *Obras completas, Aula Medieval, Monografías 3*: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].

¹¹¹² *Omnes*: hombres.

¹¹¹³ *Á*: hay.

¹¹¹⁴ *Ca comoquier que*: porque como quiera que.

¹¹¹⁵ *Á en ellas*: hay en ellas.

¹¹¹⁶ *Departimiento*: diferencia.

¹¹¹⁷ *Fazervo he*: os haré.

¹¹¹⁸ *Trebejan*: juegan.

¹¹¹⁹ *Luengos*: largos, extensos.

¹¹²⁰ *Se más pagan*: más les agradan.

¹¹²¹ *Dévegeo mostrar*: debe mostrárselo.

¹¹²² *Sotiles*: sutiles, ingeniosas o agudas.

entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros, nin aprender lo que es escrito en ellos. Y porque non toman plazer en ello, non lo pueden aprender nin saber así como a ellos cumplía¹¹²³.

Por ende, yo, don Joán, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, y entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren. Y esto fiz segund la manera que fazen los físicos¹¹²⁴, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al fígado¹¹²⁵, por razón que naturalmente el fígado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melezina que quieren melezinar el fígado, açúcar o miel o alguna cosa dulce; y por el pagamiento¹¹²⁶ que el fígado á¹¹²⁷ de la cosa dulce, en tirándola para sí¹¹²⁸, lieva¹¹²⁹ con ella la melezina quel á de aprovechar. Y esso mismo fazen a cualquier miembro que aya mester alguna melezina, que siempre la dan con alguna cosa que naturalmente aquel miembro la aya de tirar a sí. Y a esta semejança, con la merced de Dios, será fecho este libro, y los que lo leyeren si por su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que y fallaren¹¹³⁰, será bien; y aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras y apuestas¹¹³¹ que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que son y mezcladas¹¹³², y aunque ellos non lo deseen, aprovechar se an d'ellas, así como el fígado y los otros miembros dichos se aprovechan de las melezinas que son mezcladas con las cosas de que se ellos pagan. Y Dios, que es cumplido y complidor de todos los buenos fechos, por la su merced y por la su piadat, quiera que los que este libro leyeren, que se aprovechen d'él a servicio de Dios y para salvamiento de sus almas y aprovechamiento de sus cuerpos; así como Él sabe que yo, don Joán, lo digo a essa entención. Y lo que y¹¹³³ fallaren que non es tan bien dicho, non pongan culpa a la mi entención, mas pónganla a la mengua del mio entendimiento. Y si alguna cosa fallaren bien dicha o aprovechosa, gradéscanlo a Dios, ca Él es aquel por quien todos los buenos dichos y fechos se dizen y se fazen.

Y pues el prólogo es acabado, de aquí adelante començaré la manera del libro, en manera de un grand señor que fablava con un su consegero. Y dizían al señor, conde Lucanor, y al consegero, Patronio.

Exemplo Lº

De lo que conteció a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo

[...] Agora, señor conde Lucanor, vos he respondido a esta pregunta que me feziestes y con esta repuesta vos he respondido a cincuenta preguntas que me avedes fecho. Y avedes estado en ello tanto tiempo, que só cierto que son ende enojados muchos de vuestras compañías¹¹³⁴,

¹¹²³ *Como a ellos cumplía*: como les era necesario.

¹¹²⁴ *Físicos*: médicos.

¹¹²⁵ *Fígado*: hígado.

¹¹²⁶ *Pagamiento*: agrado.

¹¹²⁷ *Á*: ha, del verbo haber con el sentido de tiene.

¹¹²⁸ *Tirándola para sí*: trayéndola hacia sí.

¹¹²⁹ *Lieva*: lleva.

¹¹³⁰ *Y fallaren*: hallaren en él (allí).

¹¹³¹ *Falagueras y apuestas*: atractivas y convenientes.

¹¹³² *Son y mezcladas*: están allí mezcladas.

¹¹³³ *Y*: allí.

¹¹³⁴ *Que só cierto que son ende enojados muchos de vuestras compañías*: que estoy seguro de que están enojados muchos de vuestros acompañantes.

y señaladamente se enojan ende los que non an muy grand talante¹¹³⁵ de oír nin de aprender las cosas de que se pueden mucho aprovechar. Y contéceles¹¹³⁶ como a las vestias que van cargadas de oro, que sienten el peso que lievan¹¹³⁷ a cuestras y non se aprovechan de la pro que ha en ello¹¹³⁸. Y ellos sienten el enojo de lo que oyen y non se aprovechan de las cosas buenas y aprovechosas que oyen. Y por ende, vos digó que lo uno por esto, y lo ál¹¹³⁹ por el trabajo que he tomado en las otras respuestas que vos di, que vos non quiero más responder a otras preguntas que vós fagades, que en este enxiemplo y en otro que se sigue adelante d'este vos quiero fazer fin a este libro.

El conde tovo este por muy buen enxiemplo. Y quanto de lo que¹¹⁴⁰ Patronio dixo que non quería quel feziessen más preguntas, dixo que esto fincasse en cómo se pudiesse fazer¹¹⁴¹.

[Segunda parte de *El conde Lucanor*]

[Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica]

Después que yo, don Joán, fijo del muy noble infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera y del regno de Murcia, ove acabado este libro del conde Lucanor y de Patronio que habla de enxiemplos, y de la manera que avedes oído, segund parece por el libro y por el prólogo, fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender. Y esto fiz porque yo non só muy letrado y queriendo que non dexassen de se aprovechar d'él los que non fuessen muy letrados, assí como yo, por mengua de lo seer¹¹⁴², fiz la razones y enxiemplos que en el libro se contienen assaz¹¹⁴³ llanas y declaradas.

Y porque don Jaime, señor de Xérica, que es uno de los omnes del mundo que yo más amo¹¹⁴⁴ y por ventura non amo a otro tanto como a él, me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro, y me rogó que si algund libro feziesses, que non fuesse tan declarado. Y só cierto que esto me dixo porque él es tan sutil y tan de buen entendimiento, y tiene por mengua¹¹⁴⁵ de sabiduría hablar en las cosas muy llana y declaradamente.

Y lo que yo fiz fasta agora, fizlo por las razones que desuso¹¹⁴⁶ he dicho, y agora que yo só tenudo de complir en esto y en ál quanto yo pudiesse su voluntad¹¹⁴⁷, hablaré en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprovechar para salvamiento de las almas y aprovechamiento de sus cuerpos y mantenimiento de sus onras y de sus estados. Y comoquier que estas cosas non son muy sotiles en sí, assí como si yo fablasse de la ciencia de teología, o metafísica, o filosofía natural, o aun moral, o otras ciencias muy sotiles, tengo que me cae más, y es más aprovechoso segund el mío estado, hablar d'esta materia que de otra arte o ciencia. Y porque estas cosas de que yo cuido hablar non son en sí muy sotiles,

¹¹³⁵ *Los que non an muy grand talante*: los que no tienen mucho interés.

¹¹³⁶ *Contéceles*: les sucede.

¹¹³⁷ *Lievan*: llevan.

¹¹³⁸ *De la pro que ha en ello*: del beneficio que hay en ello.

¹¹³⁹ *Lo ál*: lo otro.

¹¹⁴⁰ *Y quanto de lo que*: y en cuanto a lo de que.

¹¹⁴¹ *Dixo que esto fincasse en cómo se pudiesse fazer*: dijo que esto se quedase por ver cómo podría hacerse, esto es, que ya se vería en otra ocasión.

¹¹⁴² *Por mengua de lo seer*: por falta de serlo, esto es, por ser poco letrado, poco culto.

¹¹⁴³ *Assaz*: bastante.

¹¹⁴⁴ *Yo más amo*: con el que más amistad tengo.

¹¹⁴⁵ *Mengua*: falta.

¹¹⁴⁶ *Desuso*: arriba.

¹¹⁴⁷ *Y agora que yo só tenudo de complir en esto y en ál quanto yo pudiesse su voluntad*: y ahora que tengo que cumplir en esto como en todo quanto yo pudiese su voluntad.

diré yo, con la merced de Dios, lo que dixiere por palabras que los que fueran de tan buen entendimiento como don Jaime, que las entiendan muy bien, y los que non las entendieren non pongan la culpa a mí, ca yo non lo quería fazer sinon como fiz los otros libros, mas pónganla a don Jaime, que me lo izo assí fazer, y a ellos, porque lo non pueden o non quieren entender.

Y pues el prólogo es acabado en que se entiende la razón por que este libro cuidó componer en esta guisa¹¹⁴⁸, d'aquí adelante començaré la manera del libro; y Dios por la su merced y piadat quiera que sea a su servicio y a pro de los que lo leyeren y lo oyeren, y guarde a mí de dezir cosa de que sea reprehendido. Y bien cuidó que el que leyere este libro y los otros que yo fiz, que pocas cosas puedan acaecer para las vidas y las faziendas de los omnes, que non fallen algo en ellos, ca yo non quis poner¹¹⁴⁹ en este libro nada de lo que es puesto en los otros, mas qui de todos fiziere un libro, fallarlo ha ý más complido¹¹⁵⁰.

Y la manera del libro es que Patronio habla con el Conde Lucanor segund adelante veredes.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, yo vos fablé fasta agora lo más declaradamente que yo pude, y porque sé que lo queredes, fablarvos he d'aquí adelante essa misma manera, mas non por essa manera que en l' otro libro ante d'este.

Y pues el otro es acabado, este libro comiença assí:

[Tercera parte de *El conde Lucanor*]

[*Escusación de Patronio al conde Lucanor*]

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, después que el otro libro fue acabado, porque entendí que lo queríades vós, comencé a hablar en este libro más avreviado y más oscuro que en l' otro. Y comoquier que en esto que vos he dicho en este libro ay menos palabras que en el otro, sabet que non es menos el aprovechamiento y el entendimiento d'este que del otro, ante es muy mayor para quien lo estudiare y lo entendiere; ca en l'otro ay cincuenta enxiemplos y en este ay ciento. Y pues en el uno y en l'otro ay tantos enxiemplos, que tengo que devedes tener por assaz¹¹⁵¹, parece que faríedes mesura si me dexásedes folgar d'aquí adelante¹¹⁵².

—Patronio —dixo el conde Lucanor—, vós sabedes que naturalmente de tres cosas nunca los omnes se pueden tener por pagados y siempre querrían más d'ellas: la una es saber, la otra es onra y preciamiento, la otra es abastamiento para en su vida. Y porque el saber es tan buena cosa, tengo que non me devedes culpar por querer ende aver yo la mayor parte que pudiere, y porque sé que de ninguno non lo puedo mejor saber que de vós, creed que, en cuanto viva, nunca dexaré de vos afincar¹¹⁵³ que me amostredes lo más que yo pudiere aprender de lo que vós sabedes.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, pues veo que tan buena razón y tan buena entención vos muebe a esto, dígovos que tengo por razón de trabajar aún más, y dezirvos he lo que entendiere de lo que aún fata¹¹⁵⁴ aquí non vos dixé nada. Ca dezir una razón muchas

¹¹⁴⁸ *En esta guisa*: de esta manera.

¹¹⁴⁹ *Quis poner*: quise poner.

¹¹⁵⁰ *Mas qui de todos fiziere un libro, fallarlo ha ý más complido*: pero quien quiera hacer de todos [mis libros] un único libro [mis obras completas], allí lo encontrará más desarrollado.

¹¹⁵¹ *Que tengo que devedes tener por assaz*: que creo que debéis tener ya bastante.

¹¹⁵² *Faríedes mesura si me dexásedes folgar d'aquí adelante*: harías bien (mesura) si me dejaseis descansar desde ahora.

¹¹⁵³ *Afincar*: insistir.

¹¹⁵⁴ *Fata*: hasta.

vegadas¹¹⁵⁵, si non es por algún provecho señalado, o parece que cuida el que lo dize que aquel que lo ha de oír es tan boto¹¹⁵⁶ que lo non puede entender sin lo oír muchas vezes, o parece que ha sabor de fenchir¹¹⁵⁷ el libro non sabiendo qué poner en él. Y lo que d'aquí adelante vos he a dezir comiença assí:

[Cuarta parte de *El conde Lucanor*]

[*Razonamiento de Patronio al conde Lucanor*]

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, porque entendí que era vuestra voluntat, y por el afincamiento¹¹⁵⁸ que me fiziestes, porque entendí que vos movíades por buena entención, trabajé de vos dezir algunas cosas más de las que vos avía dicho en los enxiepllos que vos dixen en la primera parte d'este libro en que ha cincuenta enxiepllos que son muy llanos y muy declarados; y pues en la segunda parte ha cient proverbios y algunos fueron ya quanto oscuros¹¹⁵⁹ y los más, assaz declarados¹¹⁶⁰; y en esta tercera parte puse cincuenta proverbios, y son más oscuros que los primeros cincuenta enxiepllos, nin los cient proverbios. Y assí, con los enxiepllos y con los proverbios, hevos puesto¹¹⁶¹ en este libro dozientos entre proverbios y enxiepllos, y más: ca en los cincuenta enxiepllos primeros, en contando el enxiepllo¹¹⁶², fallaredes en muchos lugares algunos proverbios tan buenos y tan provechosos como en las otras partes d'este libro en que son todos proverbios. Y bien vos digo que cualquier omne que todos estos proverbios y enxiepllos sopiesse, y los guardasse y se aprovechasse d'ellos, quel cumplían assaz¹¹⁶³ para salvar el alma y guardar su fazienda y su fama y su onra y su estado. Y pues tengo que en lo que vos he puesto en este libro ha tanto que cumple para estas cosas, tengo, que si aguisado quisiéredes catar¹¹⁶⁴, que me devíedes ya dexar folgar¹¹⁶⁵.

—Patronio —dixo el conde—, ya vos he dicho que por tan buena cosa tengo el saber, y tanto querría d'él aver lo más que pudiesse, que por ninguna guisa nunca he de partir manera de fazer todo mío poder por saber ende lo más que yo pudiere¹¹⁶⁶. Y porque sé que non podría fallar otro de quien más pueda saber que de vós, dígovos que en toda la mi vida nunca dexaré de vos preguntar y afinar por saber de vós lo más que yo pudiere.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, pues assí es, y assí lo queredes, yo dezir vos he algo segund lo entendiere de lo que fasta aquí non vos dixen, mas pues veo que lo que vos he dicho se vos faze muy ligero de entender, d'aquí adelante dezir vos he algunas cosas más oscuras que fasta aquí y algunas assaz llanas. Y si más me afincáredes¹¹⁶⁷, aver vos he a fablar¹¹⁶⁸ en tal manera que vos converná¹¹⁶⁹ de aguzar el entendimiento para las entender.

¹¹⁵⁵ *Vegadas*: veces.

¹¹⁵⁶ *Boto*: torpe.

¹¹⁵⁷ *Fenchir*: hinchar.

¹¹⁵⁸ *Afincamiento*: insistencia.

¹¹⁵⁹ *Ya quanto oscuros*: algo oscuros.

¹¹⁶⁰ *Assaz declarados*: bastante claros.

¹¹⁶¹ *Hevos puesto*: os he puesto.

¹¹⁶² *En contando el enxiepllo*: además del ejemplo.

¹¹⁶³ *Quel cumplía assaz*: que tendría bastante.

¹¹⁶⁴ *Si aguisado quisiéredes catar*: si quisiérais verlo correctamente.

¹¹⁶⁵ *Me devíedes ya dexar folgar*: me deberíais ya dejar descansar.

¹¹⁶⁶ *Que por ninguna guisa nunca he de partir manera de fazer todo mío poder por saber ende lo más que yo pudiere*: que de ninguna manera dejaré de hacer todo lo que pueda por saber de ello todo lo posible.

¹¹⁶⁷ *Afincáredes*: insistís.

¹¹⁶⁸ *Aver vos he a fablar*: os tendré que hablar.

¹¹⁶⁹ *Converná*: convendrá.

—Patronio —dixo el conde—, bien entiendo que esto me dezides con saña y con enojo por el afincamiento que vos fago; pero comoquier que segund el mio flaco saber querría más que me fablássedes claro que oscuro, pero tanto tengo que me cumple lo que vós dezides, que querría ante que me fablássedes cuanto oscuro vós quisierdes¹¹⁷⁰, que non dexar de me mostrar algo de cuanto vós sabedes.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, pues assí lo queredes, d'aquí adelante parad bien mientes¹¹⁷¹ a lo que vos diré.

[Quinta parte de *El conde Lucanor*]

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, ya desuso¹¹⁷² vos dixen muchas vezes que tantos enxemplos y proverbios, d'ellos muy declarados, y d'ellos ya cuanto más oscuros, vos avía puesto en este libro, que tenía que vos cumplía assaz, y por afincamiento que me feziestes ove de poner en estos postremeros treinta proverbios algunos tan oscuramente que será marabilla si bien los pudierdes entender¹¹⁷³, si yo o alguno de aquellos a qui los yo mostré¹¹⁷⁴ non vos los declarare; pero seet bien cierto¹¹⁷⁵ que aquellos que parecen más oscuros o más sin razón que, desque los entendiéredes, que fallaredes que non son menos aprovechosos que cualesquier de los otros que son ligeros de entender. Y pues tantas cosas son escritas en este libro sotiles y oscuras y abreviadas, por talante que don Joán ovo de complir talante de don Jaime, dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa.

Vós, conde señor, sabedes que cuanto las cosas espirituales son mejores y más nobles que las corporales, señaladamente porque las espirituales son duraderas y las corporales se an de corromper, tanto es mejor cosa y más noble el alma que el cuerpo, ca el cuerpo es cosa corrutable y el alma cosa duradera; pues si el alma es más noble y mejor cosa que el cuerpo, y la cosa mejor deve seer más preciada y más guardada, por esta manera, non puede ninguno negar que el alma non deve seer más preciada y más guardada que el cuerpo.

[...]

Agora, señor conde Lucanor, demás de los enxemplos y proverbios que son en este libro, vos he dicho assaz a mi cuidar¹¹⁷⁶ para poder guardar el alma y aun el cuerpo y la onra y la fazienda y el estado, y, loado a Dios, segund el mio flaco entendimiento, tengo que vos he cumplido y acabado todo lo que vos dixen.

Y pues assí es, en esto fago fin a este libro.

Y acabolo don Joán en Salmerón, lunes, XII días de junio, era de mil y CCC y LXX y tres años.

¹¹⁷⁰ *Quisierdes*: quisiérais.

¹¹⁷¹ *Parad bien mientes*: atended bien.

¹¹⁷² *Desuso*: más arriba, antes.

¹¹⁷³ *Pudierdes entender*: podrías entender.

¹¹⁷⁴ *Aquellos a qui los yo mostré*: aquellos a quienes yo se los mostré.

¹¹⁷⁵ *Seet bien cierto*: estad bien seguro.

¹¹⁷⁶ *A mi cuidar*: según creo.

ANÁLISIS DE LOS TRES GÉNEROS DE LA ESTRUCTURA DE *EL CONDE LUCANOR*

1. A la vista de los textos con referencias estructurales de *El Conde Lucanor* la obra tiene cinco partes formales. ¿Se corresponde el contenido y la forma de la obra con estas cinco partes? ¿En cuántas partes dividirías tú el libro? ¿Qué criterio has utilizado? Razona tus respuestas.
2. Patronio, al presentar la última parte de la obra, dice lo siguiente: «dígovos que non quiero fablar ya en este libro de enxiemplos, nin de proverbios, mas fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa». Aquí hace referencia a tres géneros propios de la prosa didáctica. ¿Cuáles son? ¿Qué extensión tienen en la obra? ¿Puede desde ellos estructurarse *El conde Lucanor*? Razona tus respuestas.
3. ¿Tiene una unidad estructural *El Conde Lucanor* o es una yuxtaposición de partes? Razona tu respuesta con datos comentados del texto. Para ello fíjate sobre todo en el Exemplo L, en el «Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica», en la «Excusación de Patronio al Conde Lucanor» (Tercera Parte) y en los personajes del Conde Lucanor y Patronio.
4. ¿Qué intención pretende don Juan Manuel con su obra? ¿Es la misma en todas las partes del libro? ¿Coincide con la literatura sapiencial de formación de nobles? Razona tu respuesta con datos comentados del texto. Para ello es fundamental fijarte en el «Prólogo», en el «Razonamiento de Patronio al Conde Lucanor» (Cuarta Parte) y en los textos de la Quinta parte.
5. ¿Tiene la obra el mismo estilo? ¿Cabe señalar partes más claras y partes más oscuras? Razona tu respuesta con datos comentados del texto. Para ello contrasta lo que dicen el «Prólogo», el «Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica» y los textos de la Quinta parte.
6. ¿Qué información nos ofrecen estos textos sobre el autor? ¿Qué información nos dan sobre la composición de la obra? ¿Qué información nos ofrece sobre los receptores a los que se dirige? Razona tu respuesta con datos comentados del texto. Para ello fíjate sobre todo en el «Prólogo», el «Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica» y en el colofón final de la obra.

Práctica 32^a. La estructura del exemplo en *El Conde Lucanor*

TEXTO: EJEMPLO VII, DOÑA TRUHANA¹¹⁷⁷

De lo que contesçió a una muger quel' dizién doña Truhana

Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio en esta guisa:

—Patronio, un omne me dixo una razón et amostrome la manera cómo podría seer. Et bien vos digo que tantas maneras de aprovechamiento ha en ella que, si Dios quiere que se faga assí como me él dixo, que sería mucho mi pro¹¹⁷⁸; ca¹¹⁷⁹ tantas cosas son que nasçen las unas de las otras, que al cabo es muy grant fecho además¹¹⁸⁰.

Et contó a Patronio la manera cómo podría seer. Desque Patronio entendió aquellas razones, respondiò al conde en esta manera:

—Señor conde Lucanor, siempre oí dezir que era buen seso atenerse omne a las cosas çiertas et non a las vanas fuzas¹¹⁸¹, ca muchas vezes a los que se atienen a las fuzas, contésçeles¹¹⁸² lo que contesçió a doña Truhana.

Et el conde preguntó cómo fuera aquello.

—Señor conde —dixo Patronio—, una muger fue que avié nombre doña Truhana et era asaz¹¹⁸³ más pobre que rica, et un día iva al mercado et levava¹¹⁸⁴ una olla de miel en la cabeça. Et yendo por el camino, començó a cuidar que vendría¹¹⁸⁵ aquella olla de miel et que compraría una partida de huevos, et de aquellos huevos nazçirían¹¹⁸⁶ gallinas et depués, de aquellos dineros que valdrían, conpraría ovejas, et assí fue comprando de las ganancias que faría, fasta que fallóse por más rica que ninguna de sus vezinas.

Et con aquella riqueza que ella cuidava que avía¹¹⁸⁷, asmó¹¹⁸⁸ cómo casaría sus fijos et sus fijas, et cómo iría aguardada¹¹⁸⁹ por la calle con yernos et con nueras, et cómo dizían por ella cómo fuera de buena ventura en llegar a tan grant riqueza, seyendo tan pobre como solía seer.

¹¹⁷⁷ Texto tomado de la edición incluida en el portal *Ciudad Seva* del escritor Luis López Nieves, en la dirección: <<https://ciudadseva.com/category/libros-completos/el-conde-lucanor-antiguo/>> [mayo 2020].

¹¹⁷⁸ *Mi pro*: mi provecho, mi beneficio.

¹¹⁷⁹ *Ca*: porque.

¹¹⁸⁰ *Que al cabo es muy grant fecho además*: que además termina con un gran resultado final.

¹¹⁸¹ *Fuzas*: esperanzas.

¹¹⁸² *Contésçeles*: les acontece o sucede.

¹¹⁸³ *Asaz*: bastante.

¹¹⁸⁴ *Levava*: llevaba.

¹¹⁸⁵ *Començó a cuidar que vendría*: empezó a pensar que vendería.

¹¹⁸⁶ *Nazçirían*: nacerían.

¹¹⁸⁷ *Cuidava que avía*: pensaba que tenía.

¹¹⁸⁸ *Asmó*: imaginó.

¹¹⁸⁹ *Aguardada*: guardada, acompañada.

Et pensando en esto començó a reír con grand plazer que avía de la su buena andança, et, en riendo, dio con la mano en su fuente¹¹⁹⁰, et entonçes cayól' la olla de la miel en tierra, et quebróse. Cuando vio la olla quebrada, començó a fazer muy grant duelo, toviendo que avía perdido todo lo que cuidava que avría si la olla non le quebrara¹¹⁹¹. Et porque puso todo su pensamiento por fuza vana, non se fizo al cabo nada de lo que ella cuidava.

Et vós, señor conde, si queredes que lo que vos dixieren et lo que vós cuidardes¹¹⁹² sea todo cosa çierta, cred et cuidat sienpre todas cosas tales que sean aguisadas¹¹⁹³ et non fuzas dubdosas et vanas. Et si las quisierdes provar, guardatvos que non aventuredes nin pongades de lo vuestro cosa de que vos sintades¹¹⁹⁴ por fiuza de la pro¹¹⁹⁵ de lo que non sodes çierto.

Al conde plogó¹¹⁹⁶ de lo que Patronio le dixo, et fízolo assí et fallóse ende bien¹¹⁹⁷.

Et porque don Johan se pagó deste exienplo, fízolo poner en este libro et fizo estos viessos que dizen assí:

*A las cosas çiertas vos comendat
et las fuizas vanas dexat.*

ANÁLISIS DEL EJEMPLO DE DOÑA TRUHANA

1. Análisis de la estructura:

- a) Señala la parte del texto que sirve para enlazarlo con la parte anterior.
- b) Separa las partes protagonizadas por el conde Lucanor y Patronio de las protagonizadas por doña Truhana.
- c) Indica qué parte es diálogo y qué parte narración.
- d) En la obra aparece directamente don Juan Manuel. ¿Dónde? ¿Qué hace?
- e) Teniendo en cuenta las respuestas anteriores, divide el texto en cuatro partes funcionales distintas. Justifícalas razonadamente e indica su extensión.

2. Análisis del ejemplo:

- a) ¿Es concreto o genérico el caso que presenta el conde a Patronio? Razona tu respuesta.
- b) ¿El relato sobre doña Truhana es igual de concreto o de genérico que el caso? Razona tu respuesta.
- c) ¿Cómo se relata el proceso de riqueza de doña Truhana? ¿Qué recurso lingüístico utiliza?
- d) ¿Qué signo de riqueza utiliza el autor? ¿Te parece realista? Razona tu respuesta.
- e) ¿Cómo se relata el empobrecimiento? ¿Lo valora Patronio? ¿Por qué?

¹¹⁹⁰ *Fuente*: frente.

¹¹⁹¹ *Todo lo que cuidava que avría si la olla non le quebrara*: todo lo que creía que tendría si la olla no se le hubiese roto.

¹¹⁹² *Lo que vós cuidardes*: lo que vos pensáis o esperarís.

¹¹⁹³ *Aguisadas*: razonables.

¹¹⁹⁴ *Cosa de que vos sintades*: cosa que sintáis perder.

¹¹⁹⁵ *Por fiuza de la pro*: por confiar en el provecho.

¹¹⁹⁶ *Al conde plogó*: al conde le agradó.

¹¹⁹⁷ *Fallóse ende bien*: y se encontró bien por ello.

3. Análisis de la aplicación moral:

- a) ¿Es concreta la solución final que ofrece el Patronio al conde? ¿Es práctica su lección moral? ¿Cuántas soluciones crees que propone? ¿Qué otras personas además del conde podrían aplicar la lección moral en la Castilla del siglo XIV? Razona tus respuestas.
- b) ¿Es igual de práctica la moraleja de los versos de don Juan Manuel? ¿Quién podría aplicarla en la Castilla del siglo XIV? Razona tus respuestas.

Práctica 33^a. Complejidad narrativa y temática nobiliaria de *El Conde Lucanor*

TEXTO: GUÍA DE LECTURA DE *EL CONDE LUCANOR*

La realización de la práctica supone la lectura íntegra de *El Conde Lucanor* en alguna de las solventes ediciones críticas de la obra, como son la edición de J. M. Blecua (Madrid, Castalia, 1971, actualizada en 2010 por Fernando Gómez Redondo), la de G. Serés, con estudio preliminar de G. Orduna (Barcelona, Crítica, 1994, actualizada en la edición de Barcelona, RAE-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006) o la más reciente en línea de C. Alvar y S. Finci (*Obras completas*)¹¹⁹⁸, aunque esta última carece de notas.

En tu lectura fíjate en los siguientes aspectos:

- Señala esquemáticamente las partes y contenidos de *El Conde Lucanor*.
- Resume brevemente las principales características del estilo de Don Juan Manuel.
- Diseña una estructura narrativa que valga para todos y cada uno de los distintos ejemplos del libro (recuerda para ello al menos tres ejemplos de distintas partes de la obra).
- Observa cómo los cuentos responden a casos concretos del gobierno de nobles, señalando razonadamente tres claros ejemplos (distintos a los de la observación anterior).
- Contrasta el significado de los cuentos desde la aplicación que Patronio hace al caso propuesto por el Conde Lucanor y la generalización que hace don Juan en los versos finales, comentando brevemente tres claros ejemplos (distintos a los de las observaciones anteriores).
- Señala las distintas introducciones que hace el autor a las distintas partes de la obra. Desde ellas, justifica brevemente la división del libro en prólogo, colección de ejemplos, colecciones de proverbios y tratado o sermón doctrinal. Precisa en tu división la extensión de cada una de las partes.

¹¹⁹⁸ <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].

ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN Y SUS FUENTES EN EJEMPLOS DE *EL CONDE LUCANOR*¹¹⁹⁹

El ejercicio supone la lectura de todo el libro. No obstante, en su presentación en clase nos centraremos en dos selecciones de ejemplos¹²⁰⁰.

Selección I:

- III. *Del salto que fizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra moros.*
- IV. *De lo que dixo un genovés a su alma cuando se ovo de morir.*
- XI. *De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo.*
- XVI. *De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a Muño Laýnez, su pariente.*
- XXII. *De lo que contesció al león et al toro.*
- XXV. *De lo que contesció al conde de Provençia, cómo fue librado.*
- XXVI. *De lo que contesció al árbol de la mentira.*
- XLVIII. *De lo que contesció a uno que provava sus amigos.*

Selección II:

- I. *De lo que contesció a un rey con su privado.*
- XIII. *Del miraglo que fizo sancto Domingo cuando predicó sobre el logrero.*
- XXIX. *De lo que contesció a un raposo que se echó en la calle e se fizo muerto.*
- XXXII. *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño.*
- XXXV. *De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava.*
- XL. *De las razones por que perdió el alma un siniscal de Carcassona.*
- XLIII. *De lo que contesció al Bien et al Mal, et al cuerdo con el loco.*
- XLVIII. *De lo que contesció a don pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzalez de Çavallos et a Don Gutier Roýz de Blagiello con el conde don Rodrigo el Franco.*

Tras la relectura atenta de estos ejemplos, responded a las siguientes preguntas:

1. Análisis temático de los cuentos insertados:
 - a) Precisd el tema de cada uno de los ejemplos.
 - b) Señalad la relación argumental que se da entre el exemplum relatado y el caso de formación de nobles al que se aplica. ¿Es apropiada esta relación? ¿Se precisa con ella el tipo de problema que puede presentarse y el tipo de solución que ha de darse? Razonad vuestras respuestas.

¹¹⁹⁹ La práctica está diseñada para su realización por grupos. Cada grupo trabajaría con una pregunta aplicada a una de las selecciones de ejemplos. Con ello se puede trabajar con cuatro grupos (dos para la pregunta 1 en las secciones I y II; y otros dos para la pregunta 2) y poner en común sus aportaciones en un debate o mediante presentaciones en clase. No obstante, cabe realizar la práctica de forma individual, trabajando ambas preguntas en una sola de las secciones de ejemplos. Estos están seleccionados para garantizar un equilibrio en sus temáticas, fuentes y complejidad narrativa.

¹²⁰⁰ Los títulos de los ejemplos están tomados de la edición de G. Serés (Barcelona, Crítica, 1994).

- c) ¿A qué casuística de las obligaciones del estado del noble, esto es, a qué actividades propias de su gobierno se refiere el caso de cada uno de los ejemplos? ¿Cómo se soluciona esa casuística en el relato realizado por Patronio? ¿Es efectiva la solución en el relato? ¿Y en la aplicación que del caso hace Patronio? Razonad vuestras respuestas.
- d) ¿Qué intención política cabe advertir en cada uno de los relatos? ¿Es posible ponerla en relación con algún acontecimiento biográfico de don Juan Manuel? Razonad vuestras respuestas tras documentar la vida de don Juan Manuel con datos bibliográficos o tomados de Internet.
- e) Don Juan Manuel insiste en *El conde Lucanor* «que cualquier omne que todos estos proverbios y enxiemplos sopiesse, y los guardasse y se aprovechasse d'ellos, quel cumplían assaz para salvar el alma y guardar su fazienda y su fama y su onra y su estado». Clasificad razonadamente cada relato según su enseñanza sirva par guardar «el alma», «la hacienda», «la honra y fama» o «el estado» (obligaciones nobiliarias). Precisad en vuestra argumentación cómo afecta esa enseñanza a los nobles y al hombre en general.

2. Análisis narrativo de los cuentos insertados:

- a) Clasificad los distintos exempla según su fuente. Utilizad para las fuentes las notas de las ediciones (recordad para ello lo accesible que es la edición de C. Alvar y S. Finci¹²⁰¹, que indica la fuente de cada uno de los cuentos).
- b) Documentad bibliográficamente o en Internet cómo es el desarrollo original de la historia de cada cuento según su fuente. ¿Es original don Juan Manuel en su tratamiento narrativo o sigue fielmente la fuente utilizada? ¿Qué relación hay entre la fuente seleccionada y la intención didáctica de don Juan Manuel? ¿Es adecuada esta relación? Razonad vuestras respuestas.
- c) Realizad la estructura narrativa de la historia narrada por Patronio en cada uno de los ejemplos (para ello diseñad un esquema de cada uno).
- d) Determinad la complejidad narrativa de los diferentes relatos utilizando la siguiente escala: relato muy complejo / relato con cierta complejidad / relato simple. Justificad vuestra clasificación.
- e) ¿Qué técnicas narrativas utiliza don Juan Manuel en los relatos complejos? En vuestra respuesta analizad, al menos, los tres relatos que hayáis considerado más complejos, atendiendo a su narrador, al encadenado de motivos narrativos, a los enlaces entre sus partes (si los hubiera) y a la caracterización de los personajes.

¹²⁰¹ <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].

Práctica 34ª. Conciencia de estilo en don Juan Manuel

TEXTOS: FÁBULA DEL CUERVO Y EL ZORRO EN DON JUAN MANUEL Y EN JUAN RUIZ

Texto de don Juan Manuel¹²⁰²

Exemplo V de El Conde Lucanor

De lo que contesçió a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico

Otra vez fablava el conde Lucanor con Patronio, su consejero, et díxol' assí:

—Patronio, un omne que da a entender que es mi amigo, me començó a loar mucho, dándome a entender que avía en mí muchos cumplimientos¹²⁰³ de onra et de poder et de muchas vondades. Et de que con estas razones me falagó¹²⁰⁴ cuanto pudo, movióme un pleito¹²⁰⁵, que en la primera vista, segund lo que yo puedo entender, que paresçe que es mi pro¹²⁰⁶.

Et contó el conde a Patronio cuál era el pleito quel' movía; et como quier que¹²⁰⁷ paresçía el pleito provechoso, Patronio entendió el engaño que yazía ascondido so las palabras fre-mosas¹²⁰⁸. Et por ende dixo al conde:

—Señor conde Lucanor, sabet que este omne vos quiere engañar, dándovos a entender que el vuestro poder et el vuestro estado es mayor de quanto es la verdat. Et para que vos podades guardar deste engaño que vos quiere fazer, plazerme ía¹²⁰⁹ que sopiésedes lo que contesçió a un cuervo con un raposo.

Et el conde le preguntó cómo fuera aquello.

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, el cuervo falló una vegada¹²¹⁰ un grant pedaço de queso et subió en un árbol porque pudiese comer el queso más a su guisa et sin reçelo et sin embargo de ninguno¹²¹¹. Et en quanto el cuervo así estava, passó el raposo por el pie del árbol, et desque vio el queso que el cuervo tenía, començó a cuidar en cuál manera lo podría levar de'l¹²¹². Et por ende començó a hablar con él en esta guisa:

¹²⁰² Texto tomado de la edición incluida en el portal *Ciudad Seva* del escritor Luis López Nieves, en la dirección: <<https://ciudadseva.com/category/libros-completos/el-conde-lucanor-antiguo/>> [mayo 2020].

¹²⁰³ *Complimientos*: perfecciones o abundacia.

¹²⁰⁴ *Me falagó*: me halagó.

¹²⁰⁵ *Moviome un pleito*: me propuso un negocio o asunto.

¹²⁰⁶ *Mi pro*: en mi provecho.

¹²⁰⁷ *Como quier que*: aunque.

¹²⁰⁸ *So las palabras fremosas*: bajo las palabras hermosas.

¹²⁰⁹ *Plazerme ía*: me gustaría.

¹²¹⁰ *Vegada*: vez.

¹²¹¹ *Sin embargo de ninguno*: sin molestia de nadie.

¹²¹² *Començó a cuidar en cuál manera lo podría levar de'l*: empezó a tramar de qué forma podría quitárselo.

—Don Cuervo, muy gran tiempo ha que oí hablar de vós et de la vuestra nobleza, et de la vuestra apostura¹²¹³. Et como quiera que vos mucho busqué, non fue la voluntat de Dios, nin la mi ventura, que vos pudiesse fallar fasta agora, et agora que vos veo, entiendo que a mucho más bien en vós de cuanto me dizían¹²¹⁴. Et porque veades que non vos lo digo por lesonja¹²¹⁵, también como vos diré las aposturas que en vos entiendo, también vos diré las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto¹²¹⁶. Todas las gentes tienen que la color de las vuestras péñolas¹²¹⁷ et de los ojos et del pico et de los pies et de las uñas, que todo es prieto¹²¹⁸, et por que la cosa prieta non es tan apuesta como la de otra color, et vós sodes todo prieto, tienen las gentes que es mengua de vuestra apostura, et non entienden cómo yerran en ello mucho; ca, como quier que¹²¹⁹ las vuestras péñolas son prietas, tan prieta e tan luzia¹²²⁰ es aquella pretura¹²²¹, que torna en india¹²²², como péñolas de pavón¹²²³, que es la más fremosa ave del mundo; et como quier que¹²²⁴ los vuestros ojos son prietos, cuanto para ojos, mucho son más fremosos que otros ojos ningunos, ca la proprietat del ojo non es sinon ver, et porque toda cosa prieta conorta el viso¹²²⁵, para los ojos, los prietos son los mejores, et por ende¹²²⁶ son más loados los ojos de la ganzela¹²²⁷, que son más prietos que de ninguna otra animalia. Otrosí, el vuestro pico et las vuestras manos et uñas son fuertes más que de ninguna ave tanmaña como vós¹²²⁸. Otrosí, en el vuestro buelo avedes tan grant ligereza, que vos non embarga el viento¹²²⁹ de ir contra él, por rezio que sea, lo que otra ave non puede fazer tan ligeramente como vós. Et bien tengo que, pues Dios todas las cosas faze con razón, que non consintría¹²³⁰ que, pues en todo sodes tan complido¹²³¹, que oviese en vós mengua de non cantar mejor que ninguna otra ave. Et pues Dios me fizo tanta merçet que vos veo, et sé que ha en vós más bien de cuanto nunca de vós oí, si yo pudiesse oír de vós el vuestro canto, para siempre me ternía¹²³² por de buena ventura.

Et señor conde Lucanor, parat mientes¹²³³ que maguer que¹²³⁴ la entençión del raposo era para engañar al cuervo, que sienpre las sus razones fueron con verdat. Et set çierto que los engaños et daños mortales siempre son los que se dizen con verdat engañosa.

Et desde que el cuervo vio en cuantas maneras el raposo le alabava, et cómo le dizía verdat en todas creó que así' dizía verdat en todo lo ál¹²³⁵, et tovo que era su amigo, et non sospechó

¹²¹³ *Apostura*: gentileza, figura.

¹²¹⁴ *Entiendo que a mucho más bien en vós de cuanto me dizían*: comprendo que tenéis más hermosa que la me habían contado.

¹²¹⁵ *Lesonja*: lisonja, halagos falsos o interesados.

¹²¹⁶ *Las cosas en que las gentes tienen que non sodes tan apuesto*: las cosas que las gentes consideran que non son tan hermosas (apuestas).

¹²¹⁷ *Péñolas*: plumas.

¹²¹⁸ *Prieto*: negro.

¹²¹⁹ *Ca, como quier que*: porque, aunque.

¹²²⁰ *Luzia*: brillante.

¹²²¹ *Pretura*: negrura.

¹²²² *Que torna en india*: que se vuelve de color azul (índigo).

¹²²³ *Péñolas de pavón*: plumas de pavo real.

¹²²⁴ *Como quier que*: aunque.

¹²²⁵ *Conorta el viso*: conforta la vista, esto es, es agradable de ver.

¹²²⁶ *Por ende*: por ello.

¹²²⁷ *Ganzela*: gacela.

¹²²⁸ *Tanmaña como vos*: tan grande como vos.

¹²²⁹ *Non vos embarga el viento*: no os impide el viento.

¹²³⁰ *Consintría*: consentiría.

¹²³¹ *Tan complido*: tan perfecto.

¹²³² *Ternía*: tendría.

¹²³³ *Parat mientes*: advertid, daos cuenta.

¹²³⁴ *Maguer que*: aunque.

¹²³⁵ *Creó que así' dizía verdat en todo lo al*: creyó que así le decía la verdad en todo lo demás.

que lo fazía por levar de'l¹²³⁶ el queso que tenía en el pico, et por las muchas buenas razones quel' avía oído, et por los falagos et ruegos quel' fiziera porque cantase, avrió el pico para cantar. Et desde que el pico fue avierto para cantar, cayó el queso en tierra, et tomolo el raposo et fuese con él; et así fincó engañado el cuervo del raposo, creyendo que avía en sí más apostura et más cumplimiento de cuanto era la verdat.

Et vós, señor conde Lucanor, como quier que Dios vos fizo assaz merçet en todo, pues beedes que aquel omne vos quiere fazer entender que avedes mayor poder et mayor onra o más vondades de cuanto vós sabedes que es la verdat, entendet que lo faze por vos engañar, et guardat vos de'l et faredes como omne de buen recabdo¹²³⁷.

Al conde plogó mucho de lo que Patronio le dixo, et fízolo assí. Et con su consejo fue él guardado de yerro.

Et porque entendió don Johan que este exiemplo era muy bueno, fízolo escribir en este libro, et fizo estos viessos, en que se entiende avrewiadamente la entención de todo este exiemplo. Et los viessos dizen así:

*Qui te alaba con lo que non es en ti,
sabe que quiere levar lo que as de ti.*

Texto de Juan Ruiz¹²³⁸

1436 «Estas buenas palabras, estos dulçes falagos,
non querría que fuesen a mí fiel¹²³⁹ e amargos,
como fueron al cuervo los dichos, los encargos
de la falsa raposa con sus malos trasfagos¹²⁴⁰.

ENXIENPLO DE LA RAPOSA E DEL CUERVO

1437 «La marfusa¹²⁴¹ un día con la fanbre andava,
vido al cuervo negro en un árbol do estava,
grand pedaço de queso en el pico levava,
ella con su lisonja tan bien lo saludava:
1438 «O cuervo tan apuesto, del çisne eres pariente,
en blancura e en dono¹²⁴², feroso, reluziente;
más que todas las aves cantas muy dulçemente;
si un cantar dixieres, diré yo por él veinte.
1439 «Mejor que la calandria nin el papagayo,
mejor gritas que tordo nin rui señor nin gayo;
si agora cantasses, todo el pesar que trayo¹²⁴³
me tirariés en punto¹²⁴⁴, más que otro ensayo»¹²⁴⁵.

¹²³⁶ *Levar d'él*: llevarse de él, quitarle.

¹²³⁷ *Et guardat vos de'l et faredes como omne de buen recabdo*: y guardaos (protegeos) de él y actuaréis (haréis) como hombre de buen juicio u hombre prudente.

¹²³⁸ Edición propia.

¹²³⁹ *Fiel*: hiel.

¹²⁴⁰ *Trasfagos*: engaños.

¹²⁴¹ *Marfusa*: zorra.

¹²⁴² *Dono*: donaire.

¹²⁴³ *Trayo*: traigo.

¹²⁴⁴ *Me tirariés en punto*: me quitarías al momento.

¹²⁴⁵ *Ensayo*: esfuerzo.

- 1440 «Bien se coidó el cuervo que el su gorgear
plazié a todo el mundo más que otro cantar;
creyó que la su lengua e el su mucho gadnar¹²⁴⁶
alegrava las gentes más que otro jugar.
- 1441 «Començó a cantar, la su boz a erçer¹²⁴⁷,
el queso de la boca óvosele a caer;
la gulhara en punto¹²⁴⁸ se lo fue a comer,
el cuervo con el daño ovo de entristeçer.
- 1442 «Falsa onra e vanagloria e el risete falso
dan pesar e tristeza e daño sin traspaso¹²⁴⁹;
muchos cuidan que guarda viñadero el paso
e es la magadaña que está en el cadahalso¹²⁵⁰.
- 1443 «Non es cosa segura reer dulce lisonja,
de aqueste dulce suele venir amarga lonja¹²⁵¹;
pecar en tal manera non conviene a monja,
religiosa non casta es podrida toronja»¹²⁵².

COMPARACIÓN ESTRUCTURAL Y ESTILÍSTICA

1. Análisis de la estructura narrativa. Realiza la estructura de cada uno de los textos.
 - a) ¿Qué tienen de semejante? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Qué tienen de diferente? Razona tu respuesta.
2. Análisis de su significado.
 - a) ¿Quién engaña en el texto de don Juan Manuel? ¿Con qué engaña? Razona tus respuestas.
 - b) ¿Y en el texto de Juan Ruiz, hay engaño o autoengaño? Razona tu respuesta.
 - c) ¿Coinciden los dos textos en la moraleja final? Razona tu respuesta.
 - d) ¿Coinciden los dos textos en la aplicación del caso a situaciones concreta de sus personajes? Razona tu respuesta.
3. Caracterización de su estilo.
 - a) ¿Cómo se llaman los personajes en cada relato? ¿Quién crees que está jugando con los nombres? ¿Qué deduces de sus diferencias de nombre y de su uso? Razona tus respuestas.
 - b) ¿Qué texto utiliza directamente el humor? ¿Por qué?

¹²⁴⁶ *Gadnar*: graznar.

¹²⁴⁷ *Erçer*: levantar.

¹²⁴⁸ *Gulhara*: zorra; *en punto*: al punto, al instante.

¹²⁴⁹ *Sin traspaso*: sin demora.

¹²⁵⁰ Vv. 1442cd: muchos creen que el viñadero vigila el paso/ y es el espantapájaros [quien lo hace] estando en el tablado («cadahalso», es el soporte donde se sitúa).

¹²⁵¹ *Lonja*: gajo de fruta.

¹²⁵² *Toronja*: naranja.

- c) ¿Quién te parece que realiza un mejor uso de las técnicas escolares de la argumentación? ¿Por qué? Razona tu respuesta desde la utilización de las oraciones propias de la causalidad (causales, consecutivas y finales).

4. Análisis de su didactismo.

- a) Los dos textos utilizan el didactismo del ejemplo, pero uno utiliza el ejemplo directo de cómo es la realidad del comportamiento humano (cómo hay que actuar correctamente) y otro la ironía del ejemplo ex contrario (esto es, muestra el comportamiento que debe rechazarse). Clasifica en estas categorías cada uno de los textos y razona tu clasificación.
- b) ¿Cómo aplica el cuento a los problemas del noble don Juan Manuel? Precisa tu respuesta con ejemplos comentados del texto.

5. Maestría y conciencia de autoría:

- a) Desde tus respuestas anteriores, ¿se puede justificar que don Juan Manuel es un maestro en el uso de la lengua y de la narrativa del siglo XIV? Razona tu respuesta.
- b) Desde tus respuestas anteriores, y teniendo en cuenta el final del ejemplo, ¿se puede demostrar la conciencia de estilo de don Juan Manuel? Razona tu respuesta.

Práctica 35^a. Tres innovaciones de la didáctica trastámara

TEXTOS: CORBACHO, CEREMONIAL DE PRÍNCIPES Y GRAMÁTICA CASTELLANA

Capítulo I. [...] de las avariciosas, El Corbacho de Alonso Martínez de Toledo¹²⁵³

Segunda parte. Aquí comienza la segunda parte de este libro en que dije que se trataría de los vicios, tachas y malas condiciones de las malas y viciosas mujeres. Las buenas en sus virtudes aprobando

Capítulo I. De los vicios y tachas y malas condiciones de las perversas mujeres, y primero digo de las avariciosas

Por cuanto las mujeres que malas son, viciosas y deshonestas o enfamadas¹²⁵⁴, no puede ser de ellas escrito ni dicho la mitad que decir o escribir se podría por el hombre, y por cuanto la verdad decir no es pecado, mas virtud, por ende, digo primeramente que las mujeres comúnmente por la mayor parte de avaricia son dotadas; y por esta razón de avaricia muchas de las tales infinitos y diversos males cometen: que, si dineros, joyas preciosas y otros arreos intervengan o dados les sean, es duda que a la más fuerte no derruequen¹²⁵⁵ y toda maldad espera que cometerá la avariciosa mujer con desfrenado apetito de haber, así grande como de estado pequeño.

Contarte he¹²⁵⁶ un ejemplo que conteció en Barcelona: una reina era muy honesta con infingimiento de vanagloria¹²⁵⁷, que pensaba haber más firmeza que otra, diciendo que cuál era la vil mujer que a hombre su cuerpo libraba por todo el haber que fuese al mundo. Tanto lo dijo públicamente de cada un día, que un caballero votó al vero palo si supiese morir en la demanda de probarla por vía de recuesta o demanda si por dones libraría su cuerpo. Y un día el caballero dijo: «Señora, ¡oh qué hermosa sortija tiene vuestra merced con tan hermoso diamante! Pero, señora, ¿quién uno vos presentase que valiese más que diez, vuestra merced amar podría a tal hombre?». La reina respondió: «No le amaría aunque me diese uno que valiese más que ciento». Replicó el caballero y dijo: «Señora, si vos diese un rubí un gentil

¹²⁵³ Tomado de la edición de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: Alonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, digitaliza la edición de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901). En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/>> [mayo 2020].

¹²⁵⁴ *Enfamadas*: infamadas, sin honra.

¹²⁵⁵ *Derruequen*: derroquen, echen por tierra.

¹²⁵⁶ *Contarte he*: te contaré.

¹²⁵⁷ *Infingimiento de vanagloria*: presunción de arrogancia.

hombre que hiciese luz como un antorcha, ¿amarlo ibais, señora?». Respondió: «Ni aunque reluciese como cuatro antorchas». Tornó el caballero y dijo: «Señora, quien vos diese una ciudad tamaña como Roma cuando estaba en su éser¹²⁵⁸, principado y señorío de todo el mundo, ¿amarle ibais, señora?». Respondió: «Ni aunque me diese un reino de Castilla». Desde que vio el caballero que no podía entrar por dádivas, tentola de señorío y dijo: «Señora, quien vos hiciese del mundo emperadora y que todos los hombres y mujeres vos besasen las manos por señora, señora ¿amarle ibais?». Entonces la reina suspiró muy fuertemente y dijo: «¡Ay, amigo! tanto podría el hombre dar que...!». Y no dijo más. Entonces el caballero comenzase de sonreír, y dijo entre sí: «Si yo tuviese ahora qué dar, la mala mujer en las manos la tenía». Y la reina pensó en sí, y vio que había mal dicho, y conoció entonces que a dádivas no hay acero que resista, cuanto más persona que es de carne y naturalmente trae consigo la desordenada codicia.

Por ende habe por dicho¹²⁵⁹ que si el dar quiebra las piedras, doblegará una mujer que no es fuerte como piedra. Por dádivas harás venir a tu voluntad al papa, a otorgarte todo lo que quisieres; ítem, el emperador, rey u otro menor harás hacer lo que quisieres con dádivas; ítem, del derecho harás hacer tuerto dando a los que lo administran joyas y dones; ítem, de la mentira harás hacer con dádivas verdad. Pues no te maravilles si con dádivas hicieren los hombres a las firmes caer y de sus honras a menos venir, que ni guarda el don paraje, linaje ni peaje; todo a su voluntad lo trastorna. Por ende puedes más creer cuánta es la avaricia en la mujer, que apenas verás que menesteroso sea de ellas acorrido en su necesidad; antes no estudian sino como picaza¹²⁶⁰ dónde esconderán lo que tienen, porque no se lo hallen ni vean. Y así la mujer se esconde de su marido, como la amiga de su amigo, la hermana del hermano, la prima del primo. Y demás, por mucho que tengan siempre están llorando y quejándose de pobreza: «No tengo; no alcanzo; no me precian las gentes nada. ¿Qué sera de mí, cuitada?». Y si alguna cosa de lo suyo despende¹²⁶¹, cualquier poco que sea, esto primeramente mil veces lo llora, mil zaheríos¹²⁶² da por ello antes y después. Así les contece, como hizo a los dos sabios Epicurio y Primas¹²⁶³, que nunca su dios de Epicurio era sino comer, y de Primas sino beber, pensando no haber otro dios de natura sino comer y beber; en esto fenecieron sus días todos. Así la mujer piensa que no hay otro bien en el mundo sino haber, tener y guardar y poseer, con solícita guarda condensar¹²⁶⁴, lo ajeno francamente despendiendo¹²⁶⁵ y lo suyo con mucha industria guardando. Donde por experiencia verás que una mujer en comprar por una blanca¹²⁶⁶ más se hará oír que un hombre en mil maravedís. Ítem, por un huevo dará voces como loca y henchirá a todos los de su casa de ponzoña¹²⁶⁷: «¿Qué se hizo este huevo? ¿quién lo tomó? ¿quién lo llevó? ¿A dó le este huevo?¹²⁶⁸ Aunque vieres que es

¹²⁵⁸ *Éser*: ser, catalanismo (muy apropiado para la caracterización de los personajes).

¹²⁵⁹ *Por ende habe por dicho*: por ello ten por seguro.

¹²⁶⁰ *Picaza*: urraca. Covarrubias informa en su *Tesoro*: «La razón de haberse llamado hurracas es porque cualquiera cosa que hallan, como la puedan llevar en el pico, la cogen y la esconden». Por ello gozan de fama de ladronas y codiciosas en la cultura popular.

¹²⁶¹ *Despende*: gasta.

¹²⁶² *Zaheríos*: dichos o hechos para humillar o mortificar a alguien.

¹²⁶³ *Epicuro e Primas*: esta referencia, referida solo a Epicuro, la toma el autor del *De amore* de Andrea Capellanus.

¹²⁶⁴ *Condesar*: ahorrar.

¹²⁶⁵ *Francamente despendiendo*: libremente gastando.

¹²⁶⁶ *Blanca*: era una moneda de vellón castellana, de origen medieval y utilizada durante todo del Antiguo Régimen, que valía medio maravedí; cuatro blancas eran un ochavo y ocho un cuarto. Originalmente (desde Pedro I de Castilla) seis blancas componían un real de plata, pero las sucesivas reformas monetarias hicieron que esa equivalencia pasara a ser de 68 (34 maravedís el real).

¹²⁶⁷ *Ponzoña*: veneno.

¹²⁶⁸ *¿A dó le este huevo?*: ¿dónde está este huevo?

blanco, quizá negro será hoy este huevo. Puta, hija de puta, dime: ¿quién tomó este huevo? ¡Quién comió este huevo comida sea de mala rabia: cámaras de sangre¹²⁶⁹, correncia¹²⁷⁰ mala le venga, amén! ¡Ay huevo mío de dos yemas, que para echar¹²⁷¹ vos guardaba yo! ¡Que de uno o de dos haría yo una tortilla tan dorada que cumplía mis vergüenzas. Y no vos endureba¹²⁷² yo comer, y comiovos ahora el diablo! ¡Ay huevo mío, qué gallo y qué gallina salieran de vós! Del gallo hiciera capón¹²⁷³ que me valiera veinte maravedises, y la gallina catorce; o quizá la echara y me sacara tantos pollos y pollas con que pudiera tanto multiplicar, que fuera causa de sacarme el pie del lodo¹²⁷⁴. Ahora estarme he como desaventurada, pobre como solía. ¡Ay huevo mío, de la meajuela¹²⁷⁵ redonda, de la cáscara tan gruesa! ¿Quién me vos comió? ¡Ay, puta Marica, rostros de golosa, que tú me has lanzado por puertas!¹²⁷⁶ ¡Yo te juro que los rostros¹²⁷⁷ te quemé, doña vil, sucia, golosa! ¡Ay huevo mío! Y ¿qué será de mí? ¡Ay, triste, desconsolada! ¡Jesús, amiga!, ¿cómo no me fino ahora? ¡Ay, Virgen María!, ¿cómo no revienta quien ve tal sobrevienta?¹²⁷⁸ ¡No ser en mi casa mezquina señora de un huevo! ¡Maldita sea mi ventura y mi vida sino estoy en punto de rascarme o de mesarme toda! ¡Ya, por Dios! ¡Guay de la que trae por la mañana el salvado, la lumbre, y sus rostros quema soplando por encenderla, y fuego hecho pone su caldera y calienta su agua, y hace sus salvados por hacer gallinas ponedoras, y que, puesto el huevo, luego sea arrebatado! ¡Rabia, Señor, y dolor de corazón! Endúrolos¹²⁷⁹ yo, cuitada, y paso como a Dios place y llévamelos al huerco¹²⁸⁰. ¡Ya, Señor, y llévame de este mundo; que mi cuerpo no guste más pesares ni mi ánima sienta tantas amarguras! ¡Ya, Señor, por el que tú eres, da espacio¹²⁸¹ a mi corazón con tantas angosturas¹²⁸² como de cada día gusto! ¡Una muerte me valdría más que tantas, ya por Dios!». Y en esta manera dan voces y gritos por una nada.

Ítem, si una gallina pierden, van de casa en casa conturbando¹²⁸³ toda la vecindad: «¿Do mi gallina, la rubia de la calza bermeja?», o «¿la de la cresta partida, cenicienta oscura, cuello de pavón, con la calza morada, ponedora de huevos? ¡Quién me la hurtó, hurtada sea su vida! ¡Quién menos me hizo de ella, menos se le tornen los días de la vida! ¡Mala landre¹²⁸⁴, dolor de costado, rabia mortal comiese con ella! ¡Nunca otra coma! ¡Comida mala comiese, amén! ¡Ay, gallina mía, tan rubia, un huevo me dabas tú cada día; aojada¹²⁸⁵ te tenía el que te comió, acechándote estaba el traidor! ¡Deshecho le vea de su casa a quien te me comió! ¡Comido le

¹²⁶⁹ *Cámaras de sangre*: disentería con sangre. Puede existir estreñimiento, diarrea o excremento blando o pastoso, pero siempre con «manchas o rayitas» de sangre. Es frecuente que se sientan deseos de evacuar y se arroje solamente sangre.

¹²⁷⁰ *Correncia*: diarrea.

¹²⁷¹ *Echar*: empollar.

¹²⁷² *Enduraba*: sufría, soportaba.

¹²⁷³ *Capón*: pollo que se castra cuando es pequeño, y se ceba para comerlo.

¹²⁷⁴ *Sacarme el pie del lodo*: expresión popular equivalente a sacarme de pobre.

¹²⁷⁵ *Meajuela*: galladura, pinta como de sangre, menor que una lenteja, que en la yema del huevo puesto por la gallina señala que está fecundado.

¹²⁷⁶ *Que tú me has lanzado por puertas*: que me has arrojado a la pobreza.

¹²⁷⁷ *Los rostros*: la cara.

¹²⁷⁸ *Sobrevienta*: sobresalto, sorpresa.

¹²⁷⁹ *Endúrolos*: los aguanto.

¹²⁸⁰ *Huerco*: infierno.

¹²⁸¹ *Da espacio*: da descanso.

¹²⁸² *Angosturas*: angustias, tristezas, fatigas.

¹²⁸³ *Conturbando*: alterando.

¹²⁸⁴ *Landre*: tumefacción inflamatoria de un ganglio linfático, en ocasiones signo de la peste. En la expresión mala landre te coma, te mate, te hiera, pierde su significado y viene a expresar desprecio, apartamiento, malos deseos, etc., hacia la persona a quien se dirige.

¹²⁸⁵ *Aojada*: esto es, le había echado la vista encima.

vea yo de perros aína, cedo¹²⁸⁶ sea; véanlo mis ojos, y no se tarde! ¡Ay gallina mía, gruesa como un ansarón, morisca, de los pies amarillos, crestibermeja! ¡Más había en ella que en dos otras que me quedaron! ¡Ay triste! Aun ahora estaba aquí, ahora salió por la puerta, ahora salió tras el gallo por aquel tejado. El otro día, ¡triste de mí, desaventurada, que en hora mala nació, cuitada!, el gallo mío bueno, cantador, que así salían de él pollos como del cielo estrellas, atapador de mis menguas, socorro de mis trabajos; que la casa ni bolsa, cuitada, él vivo, nunca vacía estaba. ¡La de Guadalupe, Señora, a ti la acomiendo! ¡Señora, no me desampares ya! ¡Triste de mí, que tres días ha entre las manos me lo llevaron! ¡Jesús, cuánto robo, cuánta sinrazón, cuánta injusticia! ¡Callad, amiga, por Dios! ¡Dejadme llorar; que yo sé qué perdí y qué pierdo hoy! ¡A cada uno le duele lo suyo y tal joya como mi gallo, cuitada, y ahora la gallina! ¡Rayo del cielo mortal y pestilencia venga sobre tales personas! ¡Espina o hueso comiendo se le atravesase en el garguero¹²⁸⁷, que San Blas no le pusiese cobro!¹²⁸⁸ ¡No diré, amigas, aína diría que Dios no está en el cielo, ni es tal como solía que tal sufre y consiente! ¡Oh, Señor, tanta paciencia y tantos males sufres, ya, por aquel que Tú eres, consuela mis enojos, da lugar a mis angustias: si no, rabiaré o me mataré o me tornaré mora! ¡Ahora, en hora mala, si Dios no me vale, no sé qué me diga! Dejadme, amiga, que muere la persona con la sinrazón, que mal de cada rato no lo sufre perro ni gato. Daño de cada día, sufrir no es cortesía; hoy una gallina y antier¹²⁸⁹ un gallo: yo veo bien mi duelo, aunque me lo callo. ¿Cómo te hiciste calvo? Pelo a pelillo el pelo llevando. ¿Quién te hizo pobre, María? Perdiendo poco a poco lo poco que tenía. ¡Mozas, hijas de putas, venid acá! ¿Dónde estáis, mozas? ¡Mal dolor vos hiera! ¿No podéis responder «señora»? ¡Hay, ahora, landre que te hiera! Y ¿dónde estabas? ¡Di! No te duele a ti así como a mí. Pues corre en un punto, Juanilla; ve a casa de mi comadre, dile si vieron una gallina rubia de una calza bermeja. Marica, anda, ve a casa de mi vecina, verás si pasó allá la mi gallina rubia. Perico, ve en un salto al vicario del arzobispo, que te dé una carta de descomunión, que muera maldito y descomulgado el traidor malo que me la comió. Bien sé que me oye quien me la comió. Alonsillo, ven acá, para mientes y mira que las plumas no se pueden esconder, que conocidas son. Comadre, ¡ved qué vida esta tan amarga! ¡Yuy, que ahora la tenía ante mis ojos! Llámame, Juanillo, al pregonero, que me la pregone por toda esta vecindad. Llámame a Trotaconventos¹²⁹⁰, la vieja de mi prima, que venga y vaya de casa en casa buscando la mi gallina rubia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vecindad! Que no es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego no es arrebatada. ¡Andémonos, pues, a hurtar gallinas; que para esta que Dios aquí me puso, cuantas por esta puerta entren! ¡Ese amor les haga que me hacen! ¡Ay gallina mía rubia! y ¿adónde estáis vos ahora? Quien vos comió bien sabía que vos quería yo bien, y por enojarme lo hizo. Enojos y pesares y amarguras le vengan por manera que mi ánima sea vengada. Amén. Señor, así lo cumple Tú por aquel que Tú eres: y de cuantos milagros has hecho en este mundo, haz ahora este, porque sea sonado».

Esto y otras cosas hace la mujer por una nada. Son allegadoras de la ceniza; más bien derramadoras de la harina. En las faldas rastrando, y en las mangas colgando, y otros arreos deshonestos que ellas traen, no ponen cobro¹²⁹¹, por do sus maridos, parientes y amigos des hacen, y ponen cobro en el huevo y la gallina. Y aun ellas mismas dicen cuando las faldas las enojan: «¡El diablo haya parte en estas faldas, ni en la primera que las usó!». Mas no maldice

¹²⁸⁶ *Cedo*: pronto.

¹²⁸⁷ *Garguero*: garganta.

¹²⁸⁸ *San Blas no le pusiese cobro*: san Blas no le pusiese remedio. San Blas es el patrono de los enfermos de garganta.

¹²⁸⁹ *Antier*: anteayer.

¹²⁹⁰ *Trotaconventos*: posible guiño expreso a Juan Ruiz, aunque la palabra tiene el significado genérico de alcahueta.

¹²⁹¹ *Cobro*: cuenta.

a sí misma que las trae. Y si alguno se lo retrae, responde: «Pues hago como las otras». Y bien dice verdad; que ya la mujer del menestral, si ve la mujer del caballero de nuevas guisas arreada, aunque no tenga qué comer, cayendo o levantando, ella así ha de hacer o morir. No son sino como monicas: cuanto ven tanto quieren hacer. «¿Viste Fulana, la mujer de Fulano, la vecina, cómo iba el domingo pasado? Pues ¡quemada sea si este otro domingo otro tanto no llevo yo, y aun mejor!». Cuántas ropas visten las otras, de qué paño, qué color, qué arreos, qué cosas traen consigo: yo te digo, que tanto paran mientes en estas cosas que no se les olvidan después. «Fulana llevaba esto; Zutana vestía esto». Por cuanto en aquello ponen su corazón y voluntad, mas no en el provecho de su casa, estado y honra, sino en vanidades y locuras y en cosas de poca pro. Y si el marido con menester empeña alguna aljuba¹²⁹² o manto de ella, o cinta u otra alhaja, aquí son los llantos, aquí son los gemidos, los rezongos¹²⁹³, los zaheríos, lágrimas y maldiciones, diciendo: «¡Ay sin ventura de mí!, no hube yo ventura como mi vecina; que en lugar de medrar¹²⁹⁴ desmedro; en lugar de hacerme paños nuevos, empeñáste me estos cautivos que en la boda me distes, y tales cuales ellos son. ¿Esto esperaba yo medrar convusco?¹²⁹⁵ ¿Así medran las otras? ¿Así van adelante? ¡En buena fe de esta casa nunca salga, y ¿para qué?, que hayan qué decir! Ya no tengo con qué salir. ¡Ay triste de mí! ¡Pues tomadlo todo! ¡Tomad eso otro que queda; empeñado todo; vendadlo todo! Y después siquiera esté yo emparedada y nunca salga; que vos por esto lo habéis. Pues, yo vos hartaré; yo vos contentaré; que yo vos prometo que por aquella puerta no me veáis salir más. Yo sé qué digo: séame Dios testigo», etc. Luego amenazan, ya se vos entiende con qué, nunca hacen buena cara, ni buen cocinado: mal cocho¹²⁹⁶, peor asado, y maldiciones abondo¹²⁹⁷. Pero si el cuitado de marido, padre o amigo no lo puede ganar, a su oficio no se corre¹²⁹⁸, y para mantener a ella ha menester algunos dineros, y empeña sus balandranes¹²⁹⁹, su espada, sus armas, el jubón, las botas, hasta las mezquinas; o vende su casa, viña o campo o heredad: allí no dan voces, no hay maldiciones, lágrimas ni gemidos. Empero lo suyo y de su ajuar y dote sea bien guardado y no se lleguen a ello. Lo del cuitado vaya y venga, que hilando ella lo reparará con la rueca o el torno.

Eso mismo digo de las de gran manera y estado según más y menos; y de los grandes según sus estados y maneras eso mismo; por esto, algunos de ellos pasan. Esto les proviene a las mujeres de la soberana avaricia, que en ellas reina, en tanto que no es mujer que de sí muy avara no sea en dar, franca en pedir y demandar, industriosa en retener y bien guardar, cavilosa en la mano alargar, temerosa en mucho emprestar, abundosa en cualquier cosa tomar, generosa en lo ajeno dar, pomposa en arrear, vanagloriosa en hablar, acuciosa en vedar, rigurosa en mandar, presuntuosa en escuchar, y muy presta en ejecutar.

¹²⁹² *Aljuba*: vestidura morisca usada también por los cristianos, consistente en un cuerpo ceñido en la cintura, abotonado, con mangas y falda que solía llegar hasta las rodillas.

¹²⁹³ *Rezongos*: refunfuños.

¹²⁹⁴ *Medrar*: mejorar la fortuna.

¹²⁹⁵ *Convusco*: contigo.

¹²⁹⁶ *Cocho*: cocido.

¹²⁹⁷ *Abondo*: con abundancia.

¹²⁹⁸ *A su oficio no se corre*: no se limita a su oficio.

¹²⁹⁹ *Balandrales*: abrigos.

*Ceremonial de príncipes, Diego de Valera*¹³⁰⁰

*Comienca el cirimonial de príncipes, compuesto por mossén Diego de Valera, dirigido al muy magnifico y inclito señor don Juan Pacheco*¹³⁰¹, *Marqués de Villena.*

Si aquella sentencia de Séneca es verdadera, muy magnifico señor, que dize la cosa que buena o bien es la sabiduria de las cosas, e la cosa que mala o mal es la inorancia de aquellas, con gran razón podemos dezir que la natura con mano liberal vos dotó de los mayores bienes que pudo. Ca vos dio muy entera discrición¹³⁰², que es de todas las virtudes madre. Testigo es el filósofo en el libro *De secretis secretorum* donde dize: La discrición es madre de todas las virtudes. E donde discrición fallece ninguna virtud puede estar. Dio vos¹³⁰³ firmeza en los casos adversos, singular temprança en los prósperos, mano rigorosa con los rigorosos, mansedumbre con los caídos y baxos, humanidad con los miserables y pobres; en las quales cosas consiste la mayor parte de la humana sabiduría.

Pues si de las virtudes interiores tan gran parte vos fue dada, no menos de los bienes exteriores recibistes; ca vos dio progenitores de las casas reales de Castilla y Portugal, [...] muy virtuosa compañera desa misma estirpe venida y generación, que por todos es muy deseada abundancia de temporales bienes, spiriencia¹³⁰⁴ de grandes cosas.

E en tanta muchedumbre de bienes no menospreciáis las cosas a vos innotas saber; donde muy virtuoso señor, como este otro día de diversas cosas en uno fablasemos¹³⁰⁵ y ocurriese dezir de las preheminiencias o prorogativas¹³⁰⁶ a cada una de las dignidades devidas, de amas¹³⁰⁷ las obras de hombre prudente usastes, es a saber: diziendo sin ufana¹³⁰⁸ lo que sabíades y oyendo sin desdén lo que se dezía; y no contento de las palabras deleznable o caedizas, mandastes a mí lo que en esta materia sentía en escrito pusiesse. E como quiera que de lo tal mi ignorancia escusar me podiera, el gran desseo que a vuestro servicio he, me costringió vuestro mandado en obra poner. E porque avemos vergüença quando sin ley o autoridad fablamos, con el ayuda de Dios m'esforçaré fundar lo que dixere a vezes por historias, a las quales en las cosas muy antiguas devemos estar, según lo nota el muy reverendo doctor don Alonso, obispo de Burgos, en el tratado de las sesiones¹³⁰⁹, a vezes por derecho común y leyes de nuestros reinos; a vezes por otras auténticas autoridades; a vezes deporné¹³¹⁰ como testigo

¹³⁰⁰ Tomado de la edición de la *Biblioteca Saavedra Fajardo*, Murcia, 2005: En línea: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0183.pdf>> [mayo 2020]. La edición digital está basada en la impresión *Ceremonial de príncipes*, Valencia, Juan Viñao, ca. 1517. Ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, R-2302, f. d1r-d7v [25r-31v].

¹³⁰¹ Juan Fernández Pacheco y Téllez Girón (1419-1474). Noble y ricohombre de Castilla. Dominó la escena política castellana desde los últimos años del reinado de Juan II de Castilla hasta casi el reinado de Isabel la Católica, siendo hombre de confianza de Enrique IV de Castilla y quien tomaba las decisiones políticas.

¹³⁰² *Discrición*: discreción.

¹³⁰³ *Dio vos*: os dio.

¹³⁰⁴ *Spiriencia*: experiencia.

¹³⁰⁵ *En uno fablásemos*: hablásemos juntos.

¹³⁰⁶ *Preheminiencias o prorogativas*: preeminencia o prerrogativas. Se refiere a los privilegios, exenciones, ventajas o preferencias que goza alguien respecto de otra persona por razón o mérito especial, anejo regularmente a una dignidad, empleo o cargo.

¹³⁰⁷ *De amas*: de ambas.

¹³⁰⁸ *Ufana*: arrogancia.

¹³⁰⁹ Alfonso o Alonso de Santa María de Cartagena, más conocido como Alfonso de Cartagena (1384-1456), humanista, diplomático, historiador y escritor castellano del Prerrenacimiento. La obra a la que se refiere, denominada así el *Discurso sobre la precedencia del rey Católico sobre el de Inglaterra en el Concilio de Basilea*, también se llama *Tratado de las sesiones* en diversos escritos de la época.

¹³¹⁰ *Deporné*: depondré, atestiguaré.

de vista de aquello que en diversas partes del mundo vi en el caso presente guardase. Assí llamaréis, si os plazerá, este tratado *Cirimonial de príncipes*, pues prosiguiendo nuestro propósito muy humano, señor, digo que fue luengamente debatido en los tiempos antiguos de la presidencia o mayoridad de las dignidades. E aún fasta el tiempo de Carlomano no leemos aquesta quistión aver sido determinada, el qual como fuesse rey de Francia y emperador de los romanos, y a él concurriessen embajadores de diversas partes del mundo y muchas vezes oviessen contenciones o debates sobre los assentamientos de los tales, y queriendo en ello proveer con consejo de los eletores del Sacro Imperio y otros y muchos príncipes y grandes señores, dieron sabida regla y ordenança de las preminencias o porrogativas a cada una de las dignidades devidas. Lo qual oy se guarda en la mayor parte del mundo, según es escrito en el segundo libro de la *Istoria teotónica*¹³¹¹, que fabla de los fechos de los emperadores. E como nosotros moremos en los arravales o fines dela tierra, y más tarde que a otras naciones ayamos avido aquesta diversidad de dignidades, como nuestra España antiguamente con solo nombre de reyes y condes se contentase, no por orden sabida mas acaso¹³¹² damos lugares a las vezes no devidos a las dignidades.

Prólogo de la *Gramática Castellana* de Antonio Nebrija¹³¹³

A la mui alta y assí esclarecida princesa doña Isabel, la tercera deste nombre, reina y señora natural de España y las islas de nuestro mar. Comiença la gramática que nueva mente hizo el maestro Antonio de Lebrixa sobre la lengua castellana. Y pone primero el prólogo. Lee lo en buen ora.

Cuando bien comigo¹³¹⁴ pienso, muy esclarecida Reina, y pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas, que para nuestra recordación y memoria quedaron escritas, una cosa hallo y saco por conclusión muy cierta que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que junta mente començaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos. Y dexadas agora las cosas mui antiguas de que a penas tenemos una imagen y sombra de la verdad, cuales son las de los assirios, indos, sicionios y egipcios, en los cuales se podría mui bien provar lo que digo, vengo a las más frescas, y aquellas especial mente de que tenemos mayor certidumbre [...]

Tuvo esso mesmo la lengua griega su niñez, y començó a mostrar sus fuerças poco antes de la guerra de Troya, al tiempo que florecieron en la música y poesía Orfeo, Lino, Museo, Amphión, y poco después de Troya destruida, Omero y Esiodo. Y assí creció aquella lengua hasta la monarchía del gran Alexandre, en cuyo tiempo fue aquella muchedumbre de poetas, oradores y filósofos, que pusieron el colmo, no sola mente a la lengua, mas aún a todas las otras artes y ciencias. Mas después que se començaron a desatar los reinos y repúblicas de Grecia, y los romanos se hizieron señores della, luego junta mente començó a desvanecer se la lengua griega y a esforçar se la latina.

De la qual otro tanto podemos dezir, que fue su niñez con el nacimiento y población de Roma, y començó a florecer quasi quinientos años después que fue edificada, al tiempo que Livio Andrónico publicó primera mente su obra en versos latinos. Y assí creció hasta la

¹³¹¹ Se refiere a la historia de Juan Teutónico, quien fue uno de los más importantes glosadores del derecho canónico en el gran periodo creativo de 1210 a 1220.

¹³¹² *Non por orden sabida mas acaso*: no por saber el orden sino por casualidad, con el sentido de no con intención sino accidentalmente, por desconocimiento.

¹³¹³ Texto adaptado de la edición de Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento (Madrid, Fundación Antonio de Nebrija-SGEL, 1992).

¹³¹⁴ *Comigo*: conmigo.

monarquía de Augusto César, debaxo del cual, como dize el Apóstol, vino el cumplimiento del tiempo en que embió Dios a su unigénito hijo; y nació el salvador del mundo. En aquella paz de que avían hablado los profetas y fue significada en Salomón, de la cual en su nacimiento los ángeles cantan: «Gloria en las alturas a Dios, y en la tierra paz a los ombres de buena voluntad». Entonces fue aquella multitud de poetas y oradores que embiaron a nuestros siglos la copia y deleites de la lengua latina: Tulio, César, Lucrecio, Virgilio, Oracio, Ovidio, Livio, y todos los otros que después se siguieron hasta los tiempos de Antonino Pío. De allí, començando a declinar el imperio de los romanos, junta mente començó a caducar la lengua latina, hasta que vino al estado en que la recebimos de nuestros padres, cierto tal que cotejada con la de aquellos tiempos, poco más tiene que hazer con ella que con la aráviga.

Lo que diximos de la lengua ebraica, griega y latina, podemos muy más clara mente mostrar en la castellana; que tuvo su niñez en el tiempo de los juezes y reyes de Castilla y de León, y començó a mostrar sus fuerças en tiempo del mui esclarecido y digno de toda la eternidad el rey don Alonso el Sabio, por cuyo mandado se escrivieron las *Siete Partidas*, la *General Istoria*, y fueron trasladados muchos libros de latin y arávigo en nuestra lengua castellana. La cual se estendió después hasta Aragón y Navarra y de allí a Italia, siguiendo la compañía de los infantes que embiamos a imperar en aquellos reinos. Y así creció hasta la monarchía y paz de que gozamos, primera mente por la bondad y providencia divina; después por la industria, trabajo y diligencia de vuestra real majestad. En la fortuna y buena dicha de la cual, los miembros y pedaços de España, que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron y ayuntaron en un cuerpo y unidad de Reino. La forma y travazón del cual, así está ordenada, que muchos siglos, injuria¹³¹⁵ y tiempos no la podrán romper ni desatar.

Así que después de repurgada la cristiana religión, por la cual somos amigos de Dios o reconciliados con él; después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra y fuerça de armas, de donde los nuestros recibían tantos daños y temían mucho mayores; después de la justicia y essecución de las leyes que nos ayuntan y hazen bivar igual mente en esta gran compañía, que llamamos reino y república de Castilla; no queda ya otra cosa sino que florezcan las artes de la paz. Entre las primeras, es aquella que nos enseña la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales y es propia del ombre, y en orden la primera después de la contemplación, que es oficio propio del entendimiento. Esta hasta nuestra edad anduvo suelta, y fuera de regla, y a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças; por que si la queremos cotejar con la de oy a quinientos años, hallaremos tanta diferencia y diversidad cuanta puede ser mayor entre dos lenguas.

Y por que mi pensamiento y gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación, y dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras y errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora y de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor, y estender se en toda la duración de los tiempos que están por venir. Como vemos que se a hecho en la lengua griega y latina, las cuales por aver estado debaxo de arte, aun que sobre ellas an passado muchos siglos, toda vía quedan en una uniformidad. Por que si otro tanto en nuestra lengua no se haze como en aquéllas, en vano vuestros cronistas y estoriadores escriven y encomiendan a inmortalidad la memoria de vuestros loables hechos, y nós otros tentamos de passar en castellano las cosas peregrinas y estrañas, pues que aqueste no puede ser sino nagocio¹³¹⁶ de pocos años. Y será

¹³¹⁵ *Injuria*: en el sentido del derecho romano de falta de derecho, en este caso equivalente a acciones contrarias al derecho como podrían ser revueltas de nobles.

¹³¹⁶ *Nagocio*: negocio.

necesaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua; o que ande peregrinando por las naciones extranjeras, pues que no tiene propia casa en que pueda morar.

En la çanja¹³¹⁷ de la cual yo quise echar la primera piedra, y hazer en nuestra lengua lo que Zenodoto en la griega y Crates en la latina, los cuales, aun que fueron vencidos de los que después dellos escribieron, a lo menos fue aquella su gloria, y será nuestra, que fuemos los primeros inventores de obra tan necesaria. Lo cual hezimos en el tiempo más oportuno que nunca fue hasta aquí, por estar ya nuestra lengua tanto en la cumbre, que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida.

Y seguir se a otro no menor provecho que aqueste a los ombres de nuestra lengua que querrán estudiar la gramática del latín. Por que después que sintieren bien el arte del castellano, lo cual no será muy dificile por que es sobre la lengua que ya ellos sienten, cuando passaren al latín no avrá cosa tan oscura que no se les haga muy ligera, mayor mente entreveniando aquel *Arte de la Gramática* que me mando hazer vuestra Alteza, contraponiendo línea por línea el romance al latín. Por la cual forma de enseñar no sería maravilla saber la gramática latina, no digo yo en pocos meses, más aún en pocos días, y mucho mejor que hasta aquí se deprendía¹³¹⁸ en muchos años.

El tercero provecho deste mi trabajo puede ser aquel que, cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real majestad, y me preguntó que para qué podía aprovechar, el muy reverendo padre Obispo de Avila me arrebató la respuesta y, respondiendo por mí, dixo que después que vuestra Alteza metiesse debaxo de su yugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían¹³¹⁹ necesidad de recibir las leyes quel vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi arte, podrían venir en el conocimiento della, como agora nós otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latin. Y cierto assí es que no sola mente los enemigos de nuestra fe, que tienen ya necesidad de saber el lenguaje castellano, mas los vizcaínos, navarros, franceses, italianos, y todos los otros que tienen algún trato y conversación en España y necesidad de nuestra lengua, si no vienen desde niños a la deprender por uso, podrán la más aína saber por esta mi obra.

La qual con aquella vergüença, acatamiento y temor, quise dedicar a vuestra real majestad, que Marco Varrón intituló a Marco Tulio sus Orígenes de la Lengua Latina; que Grilo intituló a Publio Virgilio poeta, sus Libros del Acento; que Dámaso papa a sant Jerónimo; que Paulo Orosio a sant Agustín sus libros de istorias; que otros muchos autores, los cuales endereçaron sus trabajos y velas a personas muy más enseñadas en aquello de que escribían. No para enseñarles alguna cosa que ellos no supiesen, mas por testificar el ánimo y voluntad que cerca dellos tenían, y por que del autoridad de aquéllos se consiguiesse algún favor a sus obras. Y assí después que yo deliberé, con gran peligro de aquella opinión que muchos de mí tienen, sacar la novedad desta mi obra de la sombra y tinieblas escolásticas a la luz de vuestra corte; a ninguno más justa mente pude consagrar este mi trabajo que a aquella en cuya mano y poder no menos está el momento de la lengua que el arbitrio de todas nuestras cosas.

¹³¹⁷ Çanja: zanja. Echar la primera piedra en una zanja es equivalente al actual poner los cimientos, poner la primera piedra.

¹³¹⁸ *Deprendía*: aprendía, del verbo deprender (aprender).

¹³¹⁹ *Ternían*: tendrían.

CARACTERIZACIÓN DE ALGUNAS NOVEDADES DE LA PROSA DIDÁCTICA CORTESANA

1. Primera innovación: tratados de moral cortesana, el *Corbacho* de Martínez Álvarez de Toledo:
 - a) El *Corbacho*, ejemplo de tratado de moral cortesana dirigido a nobles, tiene un desarrollo elocutivo propio de la homilética medieval. En la primera parte del capítulo ha utilizado en su elocución la estructura lógica de la persuasión sermonística con la utilización de ejemplos propio de las antiguas colecciones de exempla como el *Conde Lucanor*. Determina en el texto el ejemplo incluido y señala sus valores didácticos. ¿Por qué es apropiado para la enseñanza de los nobles?
 - b) En la segunda parte del capítulo va a utilizar, sobre todo, la elocución exhortativa y coloquial, en la que introducirá ejemplos de monólogos femeninos muy cercanos a la dramatización y al lenguaje popular. Observa en este capítulo esta nueva técnica, separando la exhortación propia del moralista y la utilización del monólogo ejemplar. ¿Cuántos monólogos hay? ¿Cuántas intervenciones de las mujeres hay con lenguaje popular? ¿Las protagonistas de estos monólogos son mujeres nobles o del pueblo llano? ¿Tiene rasgos dramáticos en los que no solo se incluye el diálogo sino que se dan informaciones sobre las acciones que acompañarían su representación? Razona tus respuestas con ejemplos comentados del texto.
 - c) En los episodios del huevo y de la gallina perdidos, tomados de Andrea Capellanus, se recrea con un extraordinario realismo temático (costumbrismo) y lingüístico (lengua popular) la vida del siglo XV. Señala las principales muestras de costumbres cotidianas de la Castilla del XV y del lenguaje de las clases populares de la época que observes en el fragmento. ¿Cabe hablar de cierta técnica dramática en estos fragmentos? ¿Por qué? ¿Qué modelo podría haber utilizado el autor? Razona tus respuestas.
 - d) La obra trata de la *Reprobación del amor humano* y es profundamente misógina, por lo que en cada uno de los capítulos de su segunda parte el autor retrata un vicio femenino, con ello pretende corregir los excesos de la poesía amorosa cancioneril y del amor desarrollado en los libros de caballerías. En este caso es el vicio de la avaricia. ¿Qué acusaciones concretas acumula contra la mujer avariciosa? ¿Tienen que ver con las relaciones amorosas del XV? ¿Qué relación puede tener esta moral con los intereses nobiliarios? ¿Tienen que ver con las obligaciones del estado del noble que hemos visto en el *Conde Lucanor*? Razona tus respuestas teniendo en cuenta las principales acusaciones realizadas por el autor y las afirmaciones que realiza al inicio y al final del texto.
2. Segunda innovación: los tratados nobiliarios y el prestigio político de la nobleza cortesana, el *Ceremonial de príncipes* de Diego Varela.
 - a) ¿Qué retrato realiza del Marqués de Villena? ¿Se corresponde con la alusión que de él realizó Manrique en las *Coplas*? Razona tus respuestas.

- b) ¿Por qué realiza el autor la obra? ¿Qué método va a utilizar para fundamentar sus asertos? Razona tus respuestas.
- c) Observa en este fragmento del *Ceremonial* la mentalidad nobiliaria señalando los elementos propios de la cultura caballeresca que presenta como marcas de distinción de la nueva nobleza levantisca. Señala en el texto la presencia de al menos los siguientes elementos:
- La ética consolatoria que justifica los éxitos y fracasos políticos.
 - La importancia del linaje como conciencia de clase.
 - La pretensión de prestigio social observable en la jerarquía de dignidades.
 - La existencia de una teoría caballeresca con obras y autoridades reconocidas.
- d) Pacheco alcanza un rotundo reconocimiento al ser nombrado marqués de Villena, el primer título de marqués otorgado por un monarca castellano. El nombramiento se produjo en 1445, agradeciendo su participación en la primera Batalla de Olmedo junto con el obispo de Cuenca Lope de Barrientos y el príncipe Enrique. ¿Crees que este hecho tiene que ver con la redacción de la obra? Razona tu respuesta.
3. Tercera innovación: el desarrollo de la cultura letrada hacia un nuevo humanismo, la *Gramática* de Nebrija.
- a) ¿Qué quiere decir el autor con la expresión «la lengua siempre fue compañera del imperio»? ¿Qué función tiene el castellano en el sistema político que establecen los Reyes Católicos? Razona tus respuestas.
- b) ¿Qué visión tiene el autor de la cultura clásica grecolatina? ¿Por qué el autor entiende que las lenguas griega y latina son superiores al castellano? Razona tus respuestas.
- c) Como es propio de la cultura letrada siempre al servicio del poder nobiliario o real, el autor ha de justificar su obra cultural por su utilidad práctica, para ello Nebrija da tres razones o beneficios de regular la gramática castellana. ¿Cuáles son? ¿Cambia la cultura castellana con la regulación gramatical de su lengua? ¿Tiene utilidad política su regulación? Razona tus respuestas.
- d) En los dos últimos párrafos del *Prólogo* Nebrija muestra cómo su cultura letrada tiene ya carácter humanista. ¿En qué se advierte su humanismo? Razona tu respuesta.

Práctica 36^a. Un sermón medieval

TEXTO: *EVANGELIO DEL MARTES DE PASCUA FLORIDA*, JUAN LÓPEZ DE SALAMANCA¹³²⁰

Libro segundo de los Evangelios moralizados

Aquí comieça el segundo libro de los evangelios moralizados de los domingos de todo el año, acopilados por frey Johán López de Salamanca, maestro en santa theología, de la Orden de los Predicadores

Evangelio del martes de Pascua florida

«*Stetit Ihesus in medio discipulorum suorum*» (Luce XXIII)

Aqueste santo evangelio faz mención de cómo nuestro Señor apareció a los apóstolos diez –que non estava allí santo Thomás– e certificóles por muchas maneras que veramente avía resurgido¹³²¹. E fizo nuestro Señor a los sus discípulos no como maestro nin señor, ni como Fijo de Dios, mas fizo como un leal amigo e cordial igual de aquellos, ca viéndolos tristes de su muerte e dudosos de su resurrección, quísolos consolar, quanto a lo primero, e certificar, quanto a lo segundo.

E destas cosas se faz mención en el santo evangelio, en el qual avremos tres conclusiones fundadas en tres partes del santo evangelio.

La primera, la visitación de grand admiración del buen Ihesú a su compañía.

La 2^a, una dubitación e recia turbación por la visión tan subitaña¹³²².

La 3^a, una consolación de dulce información por manera tan estraña.

[...]

La segunda conclusión es aquésta: de una dubitación e rezia turbación por visión tan subitaña. Por cuyo fundamento diz así la letra: «Conturban vero et conterriti estimabant se spiritum videre», quier dezir: «Conturbados¹³²³ e todos esterreçidos¹³²⁴ e espantados, extimávanse ver espíritu». Pensavan que era algund espíritu que tomara cuerpo e les apareciera.

Acerca de aquesta letra es de saber que los apóstoles de Ihesú Christo después de la Passión suya quedaron en dolor, en temor, en error. El dolor fue porque perdieran a su Señor, a su Maestro, a su Bienfechor, ca la Yglesia canta: «Tristes eran los apóstoles de la muerte de su Señor».

¹³²⁰ Tomado de la edición de Arturo Jiménez Moreno, *Vida y Obra de Juan López Zamora*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora-UNED, 2002.

¹³²¹ *Resurgido*: resucitado.

¹³²² *Subitaña*: súbita, repentina.

¹³²³ *Conturbados*: intranquilos, con el ánimo alterado.

¹³²⁴ *Esterreçidos*: aterrorizados.

El temor fue muy grande, que pensavan cada día que los judíos darían sobr'ellos e los matarían. E por tanto diz sant [...] ¹³²⁵ a que quando esta vez apareció, las puertas eran cerradas por miedo de los judíos. El terror fue porque lo vieron súbitamente estar en medio de todos, que estavan atentos a las nuevas fiestas que los discípulos que van al castillo de Emaús les contavan, e diziendo cómo lo avían conoçido en el partir del pan. Luego entró a puertas cerradas e les fabló, como ya dixe en la primera conclusión. E por ver onbre extraño fueron conturbados. E porque entró súbitamente, las puertas atrancadas, ovieron terror e espanto. Los unos de aquéllos creyan ¹³²⁶ que fuese así como ángel bueno o malo; los otros creyan que fuese nuestro Señor que oviese tomado cuerpo, non veramente el suyo, mas otro en que apareciesse e que no resuçitara veramente.

Las substancias spirituales, así divinas como angélicas, que han de aparecer del aire más puro toman forma qualquieren ¹³²⁷ quanto a la pareçiençia de fuera, que los miembros vitales de dentro non los han menester. E toman mixtura de colores, gestos e semblantes tales de cuerpo, altura, baxura, delicadez e grossura como les plaz, e quanto tiempo Dios ordena e consiente. E quando así toman tales cuerpos son cuerpos verdaderos de fuego o de aire, mas non son veramente aquellos cuerpos que paresçen: que paresçen donzellas e no lo son, mugeres e no lo son, onbres e no lo son. E por eso son llamados cuerpos fantásticos. Los spíritus en otra manera toman aun imágenes o apareçen a unos e no a otros; que pónense a omne en la fantasía e fabrican en ellas las imágenes que quieren.

E así como las imágenes que vemos van desd'el ojo fasta la fantasía o imaginaçión por los nervios orgánicos visivos, bien por allí viene la imagen o fantasma desde la fantasía e faz al que padescçe aquello ver lo que los otros no veen: que él vee en la niña de su ojo proprio e pienssa que lo vee de fuera algo e es nada.

Una vez un enbaidor enbayó ¹³²⁸ a mucha gente en un mercado, e ató un gallo con un filo ¹³²⁹ de lana al pie e echólo por el mercado. E toda la gente enbaída dizía que el gallo llevaba una viga de lagar, arrastrando con el pie. E aquello no era sino fantasma de viga. E todos se maravillavan e espantavan de aquella no maravilla.

Otro día enbayólos e tomó un cántaro e púsolo boca arriba e pidió ¹³³⁰ a un aldeano que estava con la otra gente una espada luenga que tenía e apostó un conbite el enbaidor con el aldeano que aquella espada tan grande fiziesse caber toda en el cantarillo sin la doblar ni quebrar. Apostóle el aldeano un almuerzo que non lo faría. Entonce el enbaidor metió por la punta la espada en el cántaro. Sobravan quatro palmos. El aldeano fue alegre e dixo: —Amigo, debes.

Dixo el enbaidor: —Agora lo verás.

Alçó la mano e dio una grand palmada e lançó la espada en el cántaro. E oteavan ¹³³¹ todos e non la vieron. Tomó a su muger e lançóla dentro en el cántaro de cabeça e non pareció. E tomó un moço que le traya los juegos ¹³³² e lançólo también de cabeça en el cántaro, e que fuesse a llamar a su muger, que avía entrado por la espada.

La gente estava espantada e maravillada. El aldeano estava fuera de sí e amarillo por la pérdida de la espada. Enpeçó a dezir: —Amigos, creo que mi moço faz traición con mi muger, pues no vienen. Perdonadme que quiero ir en pos dellos ¹³³³.

¹³²⁵ Espacio en blanco en el manuscrito, pero se refiere a san Juan 20, 19 (nota del editor).

¹³²⁶ *Creyan*: creían.

¹³²⁷ *Qualquieren*: cualquiera o literalmente como quieren.

¹³²⁸ *Un enbaidor enbayó*: un embaucador engaño o embaucó.

¹³²⁹ *Filo*: hilo.

¹³³⁰ *Pidió*: pidió.

¹³³¹ *Oteavan*: escudriñaban, miraban con cuidado y atención.

¹³³² *Que le traya los juegos*: que le seguía el juego.

¹³³³ *Ir en pos dellos*: ir tras ellos.

E pareció a todos que se lanzó de cabeza en el cántaro e non apareció. E toda aquella gente estava enbaída cuándo saldrían del cántaro.

Estando así, allegó¹³³⁴ uno por la plaza que salía de beber de una taverna. E quando vido tanta gente otear al cántaro, dixo que qué fazía tanta gente allí. Respondiéronle que esperavan al enbaidor saliese del cántaro. Dixo el caminero entonce: —Andar, diablos, yo lo dexo en aquella taverna con su muger e su moço, echando un cántaro de vino sobre una espada¹³³⁵.

Quando esto oído ovo el aldeano, corrió para la taverna diciendo: —Pues lo he de pagar, quiero ir ayudar a beber.

E los otros burlaron e silvaron al aldeano, e el enbaidor a todos.

Aquellas cosas todas son fantasías.

Así pensavan aquéstos que nuestro Señor no era el que parecía. Ansimesmo¹³³⁶ las ánimas, quando han liçençia de aparesçer, toman semejanzas quales les cumplen e dizen sus nesçesidades. Mas aquel error que ovieron los gentiles que las ánimas de unos fablan en otras personas e mandan dezir treitanarios¹³³⁷ e misas e que saldrán de pena no es verdat aquello, que el diablo es el que fabla e por fazer creer que es ánima diz las cosas que acontecieron a la persona cuya ánima diz que es.

Testigo Dios, que non mentió, que en esta semana tercera de quaresma fabló en una mocuela de diez años un espíritu e díxose que era muger de Álvaro Perrero, e dixo muchas cosas porque lo creyesen. E mandó que le dixessen tres treintanarios e tres misas e que luego saldría de pena. Esto fue a la primera conjuración. E toda Çamora fue alvoroçada, creyendo que la muger del ferrero fablando andava acá e allá, la qual yo conosco e tenía fama de buena muger. Una biuda honesta enbióme a un fijo e a un yerno de aquella muger que dezía fablar en la moça a saber si era de conplir lo que mandava. Respondí que no. Bien fazer sienpre era bueno e los sacrificios buenos, pero que aquél era diablo e no ánima e venía a dos cosas: la una a enfamar¹³³⁸ aquella finada, la otra a causar error en los cathólicos, como en los gentiles. E por tanto enbí dezir a la dueña que la fiziese otra vez conjurar. E levaron¹³³⁹ la niña a la iglesia e conjuráronla. E vino en ella el espíritu e seis varones avían que tener en ella, que contra su voluntad se alçava con ellos. E por fuerça del nombre de Dios, ovo de confesar que era diablo e no ánima. E así lo prediqué el quarto domingo luego siguiente. E aquesta es sentencia de santo Thomás de Aquino, cuya fiesta era aquel quarto domingo que yo esta su doctrina prediqué.

Así que queda agora que quando la ánima ora esté en paraíso, ora en purgatorio, ora en el infierno, nunca aparece en cuerpo bivo de onbre ni de muger grande ni pequeño, mas toma cuerpo de fuego o de aire, en que se muestre con liçençia de Dios. Aquestos discípulos quando súbitamente lo vieron entre sí, pensaron que era espíritu, ora angelical, ora diabolical, ora humanal. E, por tanto, ovieron terror e orripilación, e estavan enbaçados¹³⁴⁰. E aquí es fin de la segunda conclusión.

[..]

E agora non más de aqueste evangelio.

¹³³⁴ *Allegó*: llegó, se acercó.

¹³³⁵ *Echando [...] sobre una espada*: pagando con el empeño de la espada.

¹³³⁶ *Ansimesmo*: así mismo.

¹³³⁷ *Treitanarios*: treintanario o misas de san Gregorio era una costumbre piadosa de celebrar durante treinta días una misa diaria en sufragio de un difunto.

¹³³⁸ *Enfamar*: infamar.

¹³³⁹ *Levaron*: llevaron.

¹³⁴⁰ *Enbaçados*: pasmados, confundidos.

ANÁLISIS DE LA FORMA Y FUNCIÓN DEL SERMÓN MEDIEVAL

1. Según las *artes praedicandi* el sermón comienza con el tema, una cita bíblica que será objeto de su desarrollo. ¿Cuál es el tema de este sermón? ¿Cómo se indica en el texto? Razona tu respuesta.
2. Tras el tema, se procede a la *divisio*, esto es, a indicar las partes en las que se desarrollará el sermón. Señala el texto donde se determinan estas partes.
3. Como las tres partes de este sermón son cada una de ellas es en sí misma un sermón cuasi independiente, solo hemos seleccionado en la actividad una de ellas. ¿Cuál es? Razona tu respuesta.
4. Ya en el XV, la espiritualidad franciscana y desde ella otras, como la dominica, insisten en la contemplación de la pasión (de ahí las *Vita Christi* en verso y prosa de la literatura de la época). En ellas, frente a los elementos legendarios y los falsos anacronismos (como los moros que crucifican a Cristo en el *Duelo* de Berceo del siglo XIII) se centra la contemplación en hacer visible el relato evangélico o, en su caso, hagiográfico. Comenta como se utiliza esta técnica contemplativa en este sermón.
5. El predicador utiliza un digresión explicativa en la que desarrolla un conocimiento elevado, universitario, para explicar un elemento clave de su interpretación: la realidad del cuerpo resucitado de Cristo. ¿Qué efecto puede causar en su público su explicación? ¿Qué valor divulgativo puede tener entre gente analfabeta? Razona tu respuesta.
6. Ante la posible dificultad del público de entender un contenido universitario, el predicador recurre a una técnica homilética básica: el ejemplo. Señala la extensión del ejemplo y explica cómo lo utiliza el autor y qué conclusión saca de él.
7. El predicador va a confirmar sus asertos, no solo con la ciencia universitaria y la sabiduría popular, sino que recurre también a la autoridad de la experiencia y de los doctores de la Iglesia. Advierte ambas fuentes de autoridad en este sermón.
8. Observa el brusco final sin conclusión explícita de esta predicación. ¿Por qué lo realiza así el predicador? Intenta proponer una hipótesis explicativa.



TEMA VII. EL TEATRO MEDIEVAL

Práctica 37^a. Documentación del teatro medieval castellano

TEXTOS: DOCUMENTOS DEL TEATRO PARALITÚRGICO Y CORTESANO EN CASTILLA

*Partida I, Alfonso X, siglo XIII*¹³⁴¹

*Título VI. De los clérigos, et de las cosas que les pertenescen facer et de las que les son vedadas*¹³⁴²

Ley xxxiv. Cómo los clérigos deben decir las horas et facer las cosas que son buenas et convenientes et guardarse de las otras.

[Los clérigos] nin deben ser facedores de juegos por escarnio¹³⁴³ porque los vengan a ver las gentes como los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanias et desaposturas¹³⁴⁴, nin deben otrosí estas cosas facer en las iglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonoradamientre sin pena ninguna a los que los fecieren; ca la iglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella. Et así lo dixo nuestro señor lesu Cristo en el Evangelio, que la su casa era llamada casa de oración, et non debe ser fecha cueva de ladrones. Pero representaciones hi ha¹³⁴⁵ que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor lesu Cristo que demuestra como el ángel vino a los pastores et díxoles como era nacido, et otrosí de su aparecimiento como le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra como fue crucificado et resurgió¹³⁴⁶ al tercer día. Tales cosas como estas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden. Et demás porque los homes hayan remembranza¹³⁴⁷ que segunt aquello fueron fechas de verdat; mas esto deben facer apuestamente¹³⁴⁸ et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieren sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello.

¹³⁴¹ Texto tomado de la edición decimonónica realizada por la Real Academia de la Historia: *Las siete Partidas del rey don Alfonso el sabio*, Madrid, Imprenta Real, 1807, vol. I.

¹³⁴² *Vedadas*: prohibidas.

¹³⁴³ *Escarnio*: burla. Hace referencia a representaciones satíricas y humorísticas, a menudo soeces.

¹³⁴⁴ *Desaposturas*: indecencias.

¹³⁴⁵ *Hi ha*: hay.

¹³⁴⁶ *Resurgió*: resucitó.

¹³⁴⁷ *Remembranza*: recuerdo.

¹³⁴⁸ *Apuestamente*: adecuadamente.

*Constituciones sinodales de Alonso Manrique (1501)*¹³⁴⁹

Título onze. Que en las iglesias no se exerciten negociaciones segulares ni se fagan juegos ni representaciones deshonestas e de la honestidad con que han de estar los que por temor de la justicia seglar a ellas se acojen.

Capítulo primero. Que en las iglesias no se hagan representaciones deshonestas.

Fallamos que muchas vezes en algunas iglesias e monesterios, assí de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color¹³⁵⁰ de conmemorar cosas sanctas e contemplativas, fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passión e Resurrección de Nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesu Cristo, e se fazen de tal manera que comunmente provocan más el pueblo a derisión¹³⁵¹ e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solennidad, e, lo que peor es, que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución¹³⁵². Por ende, nós, deseando extirpar de la iglesia todo escándalo, santa sínodo aprobante¹³⁵³, ordenamos e mandamos que las tales representationes¹³⁵⁴ de aquí adelante no se fagan so pena de dos mil maravedíes.

*Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas (1585)*¹³⁵⁵

En aviendo dicho la postcomunicanda¹³⁵⁶ [de la misa del Gallo], començarán los caperos¹³⁵⁷ la primera antífona de laudes y proseguirán con ellas como es costumbre. Entre tanto que se dizen, se irán todos los clerizones, salvo los que sirven, a su escuela, y vestir se an¹³⁵⁸ como pastorçicos. A los quales dará capotes su maestro y subir se an¹³⁵⁹ al altar mayor hasta que sea tiempo. Y allí andarán riendo y saltando de una parte a otra.

El preste y los ministros¹³⁶⁰ se sentarán quando dixeren el psalmo, scilicet¹³⁶¹ «Laúdate Dominum de celis». Y aviendo dicho el verso, scilicet «Ut faciam in eis juditium», etc., cesarán y poner se an¹³⁶² los caperos en el vanco y començarán una antífona, que dize: «Pastores, diçite, quitnam vidistis et anunçiate Cristi nativitatem». La qual se cantará toda en el coro que fuere la semana. Y irá allá el capero de aquel coro y los pastorçicos cantarán desde en medio del coro mayor: «Infantem vidimus panis involutum et choros angelorum laudantes salvatorem».

¹³⁴⁹ Edición propia desde la versión digitaliza en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: *Constituciones e estatutos fechos e ordenados por el muy reverendo e muy magnifico señor don Alfonso Manrique por la gracia de Dios e d'la sancta yglesia de Roma obispo de Badajoz* [Salamanca: Juan de Porras, ca. 1501]. En línea: <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=485765>> [mayo 2020].

¹³⁵⁰ *So color*: con la excusa de.

¹³⁵¹ *Derisión*: risa.

¹³⁵² *Disolución*: inmoralidad.

¹³⁵³ *Santa sínodo aprobante*: aprobándolo el santo sínodo.

¹³⁵⁴ *Representationes*: representaciones.

¹³⁵⁵ Tomado de la ponencia de Pedro Cátedra «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, págs. 3-28.

¹³⁵⁶ *Poscomunicanda*: momento de la misa posterior a la comunión.

¹³⁵⁷ *Caperos*: clérigos que asisten al coro revestidos de capas pluviales.

¹³⁵⁸ *Vestir se an*: se vestirán.

¹³⁵⁹ *Subir se an*: se subirán.

¹³⁶⁰ *El preste y los ministros*: el sacerdote que preside la ceremonia litúrgica y el resto de clérigos (sacerdotes o diáconos) que le asisten.

¹³⁶¹ *Scilicet*: esto es o así.

¹³⁶² *Poner se an*: se pondrán.

Luego dirán en el coro en boz alta el verso, *siliçet*¹³⁶³ «Laúdate Dominum infanti Iesus». Y otra vez començarán los caperos la sobredicha antíphona, *siliçet* «Pastores, diçite». Y cantar se a¹³⁶⁴ en el coro donde no es la semana. Y los pastorçicos dirán entre los dos coros: «Ynfantem vydyumus». Y en el coro cantarán el otro verso: «Laúdate eum yn virtutibus eius», etc.

Y los caperos comentarán otra vez desde el banco la sobredicha antíphona, «Pastores, diçite», y cantar se a en el coro donde es la semana. Y los pastorçicos desde la puerta del coro del Arçobispo y adentro: «Infantem vidimus», etc. Y en el coro dirán todos los versos que restan del dicho psalmo con «Gloria Patri». Y volverán la antíphona, *scilicet* «Parvulus filius», etc.

Entre tanto que se acaba el psalmo, se legarán¹³⁶⁵ los pastorçicos çerca de las gradas del águila por la parte del coro del Arçobispo y los caperos así mesmo se llegarán a ellos, y en estando allí, cantarán los caperos el villancico siguiente, a el qual responderá todo el coro:

*¡Bien vengades*¹³⁶⁶, *pastores,*
*hé*¹³⁶⁷, *que bien vengades!*

Pastores del ganado,
dezidnos buen mandado.
¡Que bien vengades!

Pastores, do andubistes
dezínos lo que vistes.
¡Que bien vengades!

Y luego los pastorçicos cantarán las coplas siguientes y responderá todo el coro a cada una dellas «¡Que bien vengades!».

Vimos qu'en Belén, señores,
naşció la flor de las flores.
¡Que bien vengades!

Esta flor que oy es nascida
nos dará fructo de vida.
¡Que bien vengades!

Es un Niño y Rey del cielo
que oy a nascido n'el suelo.
¡Que bien vengades!

Está entre dos animales
embuelto en pobres pañales.
¡Que bien vengades!

Virgen y limpia quedó
la Madre que lo parió.
¡Que bien vengades!

¹³⁶³ *Siliçet*: esto es.

¹³⁶⁴ *Cantar se a*: se cantará.

¹³⁶⁵ *Legarán*: llegarán.

¹³⁶⁶ *Bien vengades*: bien vengáis.

¹³⁶⁷ *Hé*: interjección, e o jé, con aspiración.

Al Hijo y Madre roguemos
 les plega¹³⁶⁸ que nos salvemos.
¡Que bien vengades!

En siendo acabadas las coplas, tomarán los caperos por las manos a los dos pastorcicos delanteros y traerlos an consigo, siguiéndoles los otros, cantando el cantarçillo hasta que se pongan en el vanco y los pastorcicos entre el vanco y las gradas del águila, los quales cantarán y su maestro, el claustrero, con ellos un villancico de canto de órgano aplicado a la fiesta. Y después de aver dicho algunas coplas dél, se saldrán cantando por la puerta de el coro del Deán.

Momo de la Serpiente¹³⁶⁹

Y pasado este día y lo más de la noche, después de la cena en la sala de arriba, do la señora Condesa estaba en su cámara¹³⁷⁰, estando el señor Condestable y los señores obispo y arcediano su hermano con todas las otras gentes que apenas podrían caber, una infantería de pages pequeños vinieron vestidos de jubones¹³⁷¹ de fino brocado, y sobre ellos unas jaquetas¹³⁷² cortas mui bien trepadas¹³⁷³ de paño verde, forradas en fino amarillo, las mangas largas trepadas con sus capirotos¹³⁷⁴, los quales tomaron por imbención que era una gente de ignota y luenga tierra, la qual venía destrozada y venzida de gente enemiga, y que no solamente les habían destruido sus personas y bienes, mas los templos de la fee¹³⁷⁵ suya, los quales decían que entendían hallar en estos señores Condestable y Condesa; e que viniendo cerca de aquella ciudad, en el paso de una deshabitada selva, una mui fea y mui fiera serpiente los había tragado, y que pedían subsidio para dende¹³⁷⁶ salir a la puerta de una cámara que estaba al otro cabo¹³⁷⁷ de la sala. Enfrente do estaba la señora Condesa, asomó la cabeza de la dicha serpiente mui grande, fecha de madera pintada, y por su artificio lanzó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego; y así mismo los pages como traían las faldas y mangas y capirotos llenas de aguardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemaban en llamas. Fue cosa por cierto que mucho bien pareció y después que buen rato ovieron danzado y bailado, cesaron de aquello y fecha la colación¹³⁷⁸, todos se fueron a reposar y dormir.

¹³⁶⁸ *Les plega*: les place.

¹³⁶⁹ Este texto de *Los Hechos del condestable don Lucas de Iranzo* está tomada de la edición de la *Relación de los fechos del mui magnífico e más virtuoso señor el señor don Miguel Lucas, mui digno condestable de Castilla*, edición de P. de Gayangos en el volumen *VIII del Memorial histórico español* publicado por la Real Academia de la Historia, 1855 [digitalizado por Google Books].

¹³⁷⁰ *Cámara*: habitación.

¹³⁷¹ *Jubones*: el jubón, según define la RAE, era una vestidura que cubría desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo.

¹³⁷² *Jaquetas*: chaquetas.

¹³⁷³ *Trepadas*: adornadas con guaniciones cosidas a la orilla de la prenda y que va dando la vuelta por ella.

¹³⁷⁴ *Capirotos*: el capirote, según la RAE, es una capucha antigua con falda que caía sobre los hombros y a veces llegaba a la cintura.

¹³⁷⁵ *Fee*: fe.

¹³⁷⁶ *Dende*: desde allí.

¹³⁷⁷ *Otro cabo*: otra punta.

¹³⁷⁸ *Colación*: comida de dulces, pastas o fiambres para celebrar algún suceso.

Momo de los Reyes Magos¹³⁷⁹

Y desde¹³⁸⁰ ovieron cenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña cavallera¹³⁸¹ en un asnito sardesco¹³⁸², con un niño en los brazos, que representaba ser nuestra Señora la Virgen María con el su bendito y glorioso fijo, y con ella Joseph. Y en modo de gran devoción, el dicho señor Condestable la recibió y la subió arriba a el asiento do estaba, y la puso entre la dicha señora Condesa y doña Juana su hermana y doña Guiomar Carrillo su madre, y las otras dueñas y doncellas que ende¹³⁸³ estaban, y el dicho señor se retrajo¹³⁸⁴ a una cámara que está a el otro cabo de la sala. Y dende a poco¹³⁸⁵, salió de la dicha cámara con los pages mui bien vestidos, con visajes¹³⁸⁶ y sus coronas en las cabezas, a la manera de los tres Reyes magos, y sendas copas en las manos con sus presentes. Y asimismo vino por la sala adelante mui mucho paso¹³⁸⁷ y con mui jentil contenenencia¹³⁸⁸, mirando el estrella que los guiaba, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estaba, y así llegó al cabo de ella do la Virgen con su fijo estaba y ofreció sus presentes con mui grandes estruendos de trompetas y atavales y otros estromentos. Y esto así fecho, retrayose a la dicha cámara, do salió vestido de otra manera, y luego tocaron las chirimías¹³⁸⁹ y comenzó a danzar con la dicha señora Condesa y doña Juana su hermana y después otros jentiles hombres y pages y donzellas. Y desde ovieron un rato danzado y bailado, trujeron la colación y retrayose a dormir. Esta fiesta fazía y solemnizaba el dicho señor Condestable cada un año, según dicho es, lo uno por devoción, y lo otro porque en tal día nació el Rey nuestro Señor, cuyo servicio él tanto deseaba y procuraba.

Farsa morisca¹³⁹⁰

Y el domingo que fue segundo día de Pascua, después de comer, se acordaron doscientos cavalleros de los más principales y mejor arreados¹³⁹¹ de su casa y de la ciudad de Jaén, la mitad de los cuales fueron en hábito morisco de barbas postizas y los otros christianos; y los moros fingieron venir con su Rey de Marruecos de su Reino, y traían delante a su profeta Maoma de la casa de Meca, con el alcorán e libros de su Ley, con gran ceremonia, en una mula mui emparamentada, y ensomo¹³⁹² un paño rico en quatro varas que traían quatro alfaquíes¹³⁹³, y a sus espaldas venía el dicho Rey de Marruecos mui ricamente arreado con todos sus cavalleros bien ajaezados¹³⁹⁴, y con muchas trompetas y atavales delante. E desde fue aposentado,

¹³⁷⁹ Tomado de la edición de *Los Hechos del condestable don Lucas de Iranzo*, edición de P. de Gayangos en el volumen *VIII del Memorial histórico español* publicado por la Real Academia de la Historia, 1855 [digitalizado por Google Books].

¹³⁸⁰ *Desde*: después de que.

¹³⁸¹ *Cavallera*: montada.

¹³⁸² *Sardesco*: pequeño.

¹³⁸³ *Ende*: allí.

¹³⁸⁴ *Retrajo*: retiró.

¹³⁸⁵ *Y dende a poco*: y desde allí al poco tiempo.

¹³⁸⁶ *Visajes*: rostros, esto es, caretas o barbas que disfrazan a los participantes en la representación.

¹³⁸⁷ *Mui mucho paso*: muy despacio.

¹³⁸⁸ *Contenenencia*: disposición del cuerpo y del semblante.

¹³⁸⁹ *Chirimías*: instrumento musical antiguo de viento hecho de madera similar a un clarinete.

¹³⁹⁰ Tomado de la edición de *Los Hechos del condestable don Lucas de Iranzo*, edición de P. de Gayangos en el volumen *VIII del Memorial histórico español* publicado por la Real Academia de la Historia, 1855 [digitalizado por Google Books].

¹³⁹¹ *Arreados*: adornados, engalanados.

¹³⁹² *Ensomo*: por encima.

¹³⁹³ *Alfaquíes*: doctores o sabios de la ley coránica.

¹³⁹⁴ *Ajaezados*: con las caballerías bien adornadas.

embió con dos cavalleros suyos una carta vermeja¹³⁹⁵ a el dicho señor Condestable, los quales desde la puerta de su posada, les fizieron saber cómo estaban allí dos cavalleros del Rey de Marruecos que le querían fazer reverencia, y dar una carta que del Rey su señor le traían; a los quales el dicho señor Condestable mandó responder que entrasen e luego descavalgaron de sus cavallos, y entraron en una sala de su posada mui bien guarnecida¹³⁹⁶ de jentiles paños franceses, do le fallaron con la señora Condesa su muger, él y ella mui ricamente vestidos y bien acompañados de muchos cavalleros y escuderos y dueñas y donzellas de su casa, e de la dicha ciudad.

[...]

La carta leída, el dicho señor Condestable respondió a los dichos cavalleros que le plazió de buena voluntad¹³⁹⁷ y luego cavalgó y mandó que todos los cavalleros que estaban en punto veniesen a jugar las cañas con los dichos moros; el qual juego se fizo en la plaza de Santa María por espacio de más de tres horas, tan porfiado que ya los cavalleros no se podían mover, do andaban muchos braceros y mui desembueitos cavalleros. Y después que ovieron jugado las cañas, el Rey de Marruecos con todos sus moros, levando¹³⁹⁸ su profeta Maomad y su alcorán delante, llegó a el dicho señor Condestable, y fízole un razonamiento so la forma siguiente:

«Mui noble señor Condestable, yo he visto y bien conocido que no menos en el juego de las cañas que en las peleas vuestro Dios vos ayuda, por do se debe creer que vuestra ley es mejor que la nuestra; y pues así es, yo y mis moros renegamos de ella y de su alcorán y de nuestro profeta Maomad». Y diziendo y faziendo, dieron con él, y con los libros que traían en tierra, y con mui grandes alegrías y gritas, y con muchas trompetas y atavales fueron con el dicho señor Condestable por toda la ciudad fasta la Magdalena, y en la fuente de ella lanzaron el su profeta Maomad, y a su Rey derramaron un cántaro de agua por como¹³⁹⁹ de la cabeza en señal de bautismo, y él y todos sus moros le besaron la mano; y de allí toda la cavallería y gran gente de pie de hombres y niños vinieron a la posada del señor Condestable con mucho plazer y alegría, dando gritos y voces, do a todos generalmente dieron colación de muchas frutas y vinos.

DIFERENCIACIÓN DE LA PARATEATRALIDAD LITÚRGICA Y DE LA ESPECTACULARIDAD CORTESANA

1. Documentos del teatro paralitúrgico:

a) *Partida I*, de Alfonso X:

- i) El texto nos da información sobre actividades teatrales prohibidas por la Iglesia y otras permitidas. Señala razonadamente unas y otras.
- ii) Busca en internet o en el manual qué es un ciclo teatral en la Edad Media. Tras ello, responde: ¿Qué ciclos del teatro paralitúrgico aparecen potenciados en el texto? ¿Qué formas teatrales dentro de cada ciclo pueden reconocerse? Razona tus respuestas.

¹³⁹⁵ *Vermeja*: roja.

¹³⁹⁶ *Guarnecida*: adornada.

¹³⁹⁷ *Le plazió de buena voluntad*: le agradó concederles el pedido de la carta.

¹³⁹⁸ *Levando*: llevando.

¹³⁹⁹ *Por como*: por encima.

- iii) ¿Para qué ha de ser el teatro representable en las Iglesias y cómo debe representarse? Razona tu respuesta.
- b) *Constituciones sinodales* de Alonso Manrique:
- i) ¿Qué problema observa el sínodo pacense en las representaciones de finales de la Edad Media? ¿Es parecido al que se advertía en las *Partidas* de Alfonso X el sabio en el siglo XIII? Razona tu respuesta.
- ii) ¿Qué ciclos teatrales se documentan en las *Constituciones* pacenses? ¿Son los mismos que los documentados en las *Partidas* de Alfonso X? Razona tu respuesta.
- iii) ¿Por qué se condena a una multa a quienes realicen las representaciones? Razona tu respuesta.
- c) *Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas*:
- i) En el texto hay elementos propios de la liturgia y elementos paralitúrgicos (paralelos a la liturgia pero que no forman parte de ella). Señálalos razonadamente en el texto.
- ii) En el texto hay un tropo propio del *Officium pastorum* y una versión romance del mismo tropo. Señala la presencia de ambos en el texto. ¿Qué diferencia fundamental se da en la vinculación de ambos con la liturgia y en la representación de ambas manifestaciones parateatrales? Razona tu respuesta.
- iii) ¿Qué valoración estética te merecen los versos romances? Razona tu respuesta.
- d) Para considerar una actividad paralitúrgica, ha de cumplir estas cuatro condiciones:
- i) Ha de realizarse vinculada a la liturgia bien dentro de la celebración ritual o bien en torno a ella.
- ii) Ha de tener un carácter ceremonial, reglado, que se repite dentro de la fiesta religiosa correspondiente, por ello se realiza en el templo y con una caracterización tradicional y consuetudinaria.
- iii) El texto se conserva de manera accidental y secundaria, pues la representación se basa en la tradición oral que pasa de boca a boca y de actor a actor.
- iv) Tiene una elocución musical, indicándose en ocasiones la diferencia entre leído (cantando en el sentido litúrgico) y rezado (recitado sin música en su sentido litúrgico) y terminando habitualmente con una composición cantada (habitualmente un villancico).

Teniendo en cuenta estas condiciones, demuestra que las representaciones aludidas en los tres documentos anteriores son paralitúrgicas.

2. Documentos del teatro cortesano:

a) *Momo de la serpiente*

i) Señala los elementos constitutivos del momo que aparecen en el texto. Para ello ten en cuenta que un momo ha de tener:

(1) Música y danza.

(2) Disfraz: vestidos y máscaras caracterizadores de los personajes.

(3) Invención: texto y letras que explican o refuerzan el significado simbólico del espectáculo.

ii) ¿Es un espectáculo teatral? Razona tu respuesta.

iii) ¿Qué elementos espectaculares te llaman la atención? Razona tu respuesta.

b) *Momo de los Reyes Magos*:

i) ¿Por qué este texto no es un auto paralitúrgico? Razona tu respuesta.

ii) ¿Qué elementos comunes tiene este texto con los autos paralitúrgicos? Razona tu respuesta.

iii) ¿Qué elementos propios del momo cortesano tiene este texto? Razona tu respuesta.

c) *Farsa morisca*:

i) ¿Qué elementos teatrales tiene el espectáculo que se relata? Razona tu respuesta.

ii) ¿Qué elementos propios de los momos aparecen en él? Razona tu respuesta.

iii) ¿En qué espacios se desarrolla el espectáculo? ¿Quiénes participan en él? Razona tu respuesta.

d) La espectacularidad cortesana desarrolla a lo largo del siglo XV tres claros elementos parateatrales:

i) Un escenario, esto es, un lugar o varios donde los mensajes se escenifican con personajes caracterizados (sobre todo en sus vestidos) y elementos simbólicos.

ii) Un lenguaje iconográfico en el que las imágenes se cargan de una simbología política e ideológica claramente comprensible para los espectadores.

iii) Una representación parateatral estática con figuras fijas o con personajes que en ocasiones llegan a utilizar de manera esporádica la palabra.

Teniendo en cuenta estos tres elementos parateatrales explica cómo los tres documentos cortesanos presentan esta parateatralidad cortesana.

Práctica 38^a. El ciclo del corpus en Plasencia

TEXTOS: DOCUMENTOS DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA Y DE LAS DANZAS DE TRUJILLO

Documentación de la catedral placentina¹⁴⁰⁰

[...] non era menester muchos entremeses en la procesión. (1505)

Su Señoría será servido, e le placirá, que la dicha procesión vaya honrada e acompañada con los entremeses [...] para ella. (1505)

[...] procure se hagan cosas nuevas e bien ordenadas e de devoción. (1517)

Los dichos señores¹⁴⁰¹ dijeron que por quanto por experiencia se ha visto lo mucho que se gasta en hacer el día del Corpus Christi autos, a causa de lo cual la obra de la capilla¹⁴⁰² no anda como había de andar, mandaron que de aquí adelante no se haga auto el dicho día ni vísperas, y que se hagan, entre viejas y nuevas, seis danzas, y que no se llamen ministriles¹⁴⁰³ altos, sino trompetas, como suelen. (1535)

[...] no sacase la danza de los guineos¹⁴⁰⁴, por ser cosa muy antigua y enfadosa, y que saque el día tres danzas nuevas, y que no traya¹⁴⁰⁵ de fuera foliones¹⁴⁰⁶ ni los saque, si no fuera a las vísperas, y que para vísperas haya un entremés, y no danzas de las nuevas, salvo algunas, si le pareciere. (1541)

[...] se haga un auto, e haya dos danzas de las nuevas, de las de ahora un año, con los vestidos que hay en la casa de la obra para ellas, e salgan en la procesión los gigantes grandes y pequeños, y guineos, segadores, y bardanzas¹⁴⁰⁷, y judíos, e se traigan seis trompetas buenas. (1545)

¹⁴⁰⁰ Documentación aportada por José López-Calo, *La música en la catedral de Plasencia*, Trujillo, ediciones de la Coria, 1995.

¹⁴⁰¹ Los canónigos de la catedral.

¹⁴⁰² Hace referencia a la obra de construcción de la nueva catedral.

¹⁴⁰³ *Ministriles*: músicos.

¹⁴⁰⁴ *Guineos*: negros, de Guinea.

¹⁴⁰⁵ *Traya*: traiga.

¹⁴⁰⁶ *Foliones*: personas que cantan y bailan folías. Debía tratarse de danzantes profesionales, posiblemente de origen portugués, que realizaban danzas ruidosas con gran número de participantes.

¹⁴⁰⁷ *Bardanzas*: danzas de galanteo o correcales.

Los dichos señores dijeron que tienen por bien quel día de Corpus Christi salgan tres danzas, e que para ellas dé el mayordomo de la fábrica¹⁴⁰⁸ las vestiduras e aderezos que oviere en la casa de la obra e para ellas fueren menester, e que se den a cada danza cinco ducados de la fábrica y a la que saliere mejor, a la determinación del Cabildo, se le den otros cinco ducados demasidos¹⁴⁰⁹, de manera que sean veinte ducados por todas tres danzas; e más desto se les den a todas tres danzas veinte reales por los tamborinos. (1559)

Danzas de Trujillo¹⁴¹⁰

[...] una dança de momos y otra de personajes y otra de canarios y otra de negros. (1530)

[...] fazer quatro danças la una a la víspera y las otras al día y an de ser estas danças una a la bestera de un pavellón¹⁴¹¹ e ciertos hermitaños e el día una dança de rabinos e otro de seis romeros franceses e otra de seis moros con adaragas¹⁴¹² e lanças e una justa de seis cavallos e una vitoria del Rey David contra el gigante Goliad e una farça de un ciergo e una negra e un pastor e un abto¹⁴¹³ de la Purificación de Nuestra Señora y del Santo Simeón, a de faser otra dança de dicha festa qual quisiere Paredes. (1535)

[...] para el día un auto de Santiago y una dança de la Asunción de Nuestra Señora y la dança de los Salvages y para la bispera un sermón y una dança de placebo¹⁴¹⁴ y una dança de personajes y otra dança de San Gregorio. (1547)

Este día se concertó con Juan López texedor que tiene de faser una dança de mugeres bejaranas e otra de judíos para la bíspera del Corpus Christi, e para el día tres danças: una de quando Noe salió del arca e otra de Pari que siendo pastor le hablaron las diosas e otra de la destrucción del Rey don Rodrigo e que la cibdad le dé veinte e quatro ducados e quatro fanegas de trigo e a de faser a las bísperas una farsa en la iglesia de Santa María. (1553)

OBSERVACIÓN DEL DESARROLLO ESPECTACULAR DEL CICLO DEL CORPUS

1. Las tradiciones teatrales documentadas en Plasencia:

- a) ¿Qué tipo de espectáculos se dan en la procesión del Corpus de Plasencia? ¿Cuáles son teatrales y cuáles parateatrales? Razona tus respuestas.
- b) ¿Qué dos elementos espectaculares dominan en la parateatralidad del Corpus placentino? Razona tu respuesta.
- c) ¿Qué indicaciones de los textos nos muestran que estamos ante una tradición espectacular constante y de raíces muy antiguas? Razona tu respuesta fijándote en las menciones temporales y en los gastos documentados.

¹⁴⁰⁸ *De la fábrica*: de la renta que la iglesia cobraba para la reparación de sus edificios y para costear el culto divino.

¹⁴⁰⁹ *Demasidos*: además de los cinco que les corresponden.

¹⁴¹⁰ Documentación aportada por Carmelo Solís Rodríguez, «Música y danzas de las fiestas del Corpus», *Alminar* 45 (mayo de 1983), págs. 16-18.

¹⁴¹¹ *Bestera de un pavellón*: fachada de un pabellón.

¹⁴¹² *Adáragas*: adargas, escudos de cuero de forma ovalada o de corazón.

¹⁴¹³ *Abto*: auto.

¹⁴¹⁴ *De placebo*: danza de difícil reconocimiento, posiblemente vinculada con plaza y sus significados derivados como placear y placero.

2. La parateatralidad de las danzas de Trujillo:

- a) ¿Qué tipo de espectáculos se dan en la procesión del Corpus de Trujillo? ¿Cuáles son teatrales y cuáles parateatrales? Razona tus respuestas.
- b) ¿Qué técnica parateatral se utiliza en las danzas trujillanas? Razona tu respuesta teniendo en cuenta que las danzas tienen música, vestuario y algunas de ellas cierta historia representada.
- c) Señala razonadamente cómo se desarrolla progresivamente la espectacularidad en las tradiciones parateatrales de las danzas. Fíjate en la caracterización de los danzantes y en los argumentos representados.

Práctica 39^a. *El Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, teatro paralitúrgico

TEXTO: GUÍA DE LECTURA DEL *AUTO DE LA PASIÓN* DE ALONSO DEL CAMPO

Al no existir ninguna edición que presente el orden del texto que hemos defendido en nuestro artículo «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo» (*Anuario de Estudios Filológicos* 19 –1996–, págs. 255-275) hemos de trabajar con nuestra propia edición incluida en el Anexo III.

En su lectura el alumno ha de atender a:

- Señalar razonadamente las dos partes temáticas en las que se puede dividir el texto e indicar si tienen unidad de representación.
- Observar qué partes del texto se ligan por su métrica al *Auto de los Reyes Magos* (pareados) y qué partes a *la Representación del Nasçimiento* de Gómez Manrique (cuartetos).
- Enumerar distintas formas de hacer teatro que puedan ejemplificarse desde el *Auto de la Pasión*.
- A vincular la representación del *Auto* al Jueves o al Viernes Santo según el contenido de sus escenas.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y DE LAS TRADICIONES TEATRALES DEL *AUTO DE LA PASIÓN*¹⁴¹⁵

1. Análisis de su estructura temática:

- a) Señalad razonadamente las dos partes en las que se puede dividir el texto según el tema de sus escenas.
- b) ¿Qué unidad temática cabe advertir en cada parte? ¿Se advierte cierta simetría en la estructura de cada parte? ¿Tienen unidad de representación, esto es, pueden representarse separadamente? ¿Tiene la obra una auténtica unidad temática? Razonad vuestras respuestas.

¹⁴¹⁵ Esta práctica cabe realizarse en tres grupos que, desde la utilización completa del *Auto*, analicen respectivamente su temática, sus tradiciones literarias y sus formas de representación. En la puesta en común del trabajo de los grupos se podrá advertir su valor documental y ejemplar del teatro paralitúrgico medieval.

- c) ¿Tienen las distintas escenas unidad métrica y de estilo? ¿Qué fuentes utiliza el autor en cada una de ellas? ¿A quién se debe la organización de los materiales que componen las distintas escenas? ¿Tiene la obra una unidad estructural o es una mera yuxtaposición de materiales diversos? Documentad vuestras respuestas.
- d) ¿Hay originalidad en la rememoración de la historia evangélica que se representa? ¿A qué ciclo del teatro paralitúrgico medieval correspondería? Razonad vuestras respuestas comparando la obra teatral con los desfiles de Semana Santa.
2. Análisis de las huellas específicas de tradiciones medievales del teatro paralitúrgico:
- a) ¿Qué partes del texto se ligan por su métrica al *Auto de los Reyes Magos* (parreados)? ¿Qué partes del texto relacionáis por su métrica a la *Representación del Nacimiento* (cuartetos)? ¿Qué partes del texto por su métrica pertenecen a la poesía cancioneril (coplas reales)? Demostrad vuestras respuestas.
- b) Alberto Blecua demostró que Alonso del Campo partía de una primitiva pasión toledana que iba ampliando. ¿Observáis reiteración del contenido en el principio de las escenas I y II? ¿A qué puede deberse? ¿Cómo se denominan los personajes? ¿Por qué hay esos desajustes? Razonad vuestras respuestas.
- c) En la Edad Media hay diversas tradiciones dramáticas en el teatro paralitúrgico. En Castilla destacan dos en su documentación y textos: los misterios en los que de manera dinámica se representa la escena conmemorada y el planto en el que de forma estática se relata la acción de la fuente bíblica. Señalad razonadamente qué escenas del *Auto* se vinculan a estas tradiciones.
- d) La jerarquía eclesiástica de finales del XV insiste una y otra vez en la necesidad de reformar el teatro paralitúrgico, tal y como hemos visto, por ejemplo, en las *Constituciones* de Alonso de Manrique. ¿Cabe considerar que la obra realizada por Alonso del Campo tiene esta pretensión renovadora? ¿A qué ciclo del teatro paralitúrgico correspondería? Razonad vuestra respuesta.
3. Análisis de las formas de representación del teatro medieval paralitúrgico:
- a) Si tuvieseis que repartir la representación del *Auto* entre el Jueves y el Viernes Santo, ¿qué reparto haríais? ¿Por qué? ¿Cabría pensar en que la representación se haría en el Corpus? Razonad vuestras respuestas.
- b) ¿Son todos los diálogos del texto iguales? Ejemplificad con casos concretos las distintas formas de diálogo que os parezca advertir clasificándolas razonadamente como diálogos, monólogos y cantos.
- c) ¿Hay indicaciones de cómo se debe representar? Señalad todas las acotaciones que creáis ver y, desde ellas, intentad explicar cómo se moverían los actores, cómo declamarían su texto, qué vestuario y qué decorados tendría la obra.
- d) Alonso del Campo utiliza en su obra técnicas de los momos cortesanos, versos de poemas cancioneriles de prestigio, música..., todo ello puesto al servicio de actualizar una tradicional pasión toledana. ¿Por qué utiliza todos estos materiales en la renovación de una obra teatral anterior? ¿A qué necesidades del público pretende atender? ¿Consigue con ello la finalidad que pretende? Razonad vuestras respuestas.

Práctica 40ª. La fórmula teatral de Juan del Encina

TEXTO: GUÍA DE LECTURA DEL AUTO DE LAS GRANDES LLUVIAS, DE JUAN DEL ENCINA

Lee la obra en alguna de las ediciones recomendadas como pueden ser:

- *Teatro completo*, ed. M. Á. Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 1991.
- *Teatro*, ed. A. del Río, est. preliminar de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Crítica, 2001.

En la lectura el alumno ha de atender a los siguientes aspectos:

- Explica la caracterización y función de los pastores.
- Anota cómo aparecen los constituyentes del *Officium pastorum*.
- Señala dónde se introduce la realidad social del momento concreto de la representación en la obra.
- Señala elementos cortesanos que pueden advertirse en el texto.

ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y DE LAS CONVENCIONES TEATRALES DE LA ÉGLOGA

1. Análisis de su estructura temática:

- a) ¿Qué partes puedes hacer en la *Égloga de las grandes lluvias*? ¿Tiene unidad de representación la obra? Razona tus respuestas.
- b) ¿Es uniforme la métrica del texto o es tan variada como la del *Auto de la Pasión*? Razona tu respuesta.

2. Análisis de las huellas específicas de tradiciones medievales:

- a) ¿Cómo aparecen en la obra los constituyentes del *Officium pastorum*? Razona tu respuesta teniendo en cuenta que el *officium pastorum* consta de cuatro elementos fundamentales: el diálogo de los pastores, el anuncio del ángel, la decisión de ir al portal a adorar al Niño Dios y una adoración sin diálogo apoyada en un canto final.
- b) ¿Podemos vincular la métrica y el estilo de la obra a la poesía cancioneril? Razona tu respuesta.

3. Análisis de la forma de representación de la fórmula enciniana:

- a) ¿Qué personajes actúan en la obra? ¿Todos tiene el mismo decoro teatral (recuerda que el decoro es la conformidad entre el comportamiento y lenguaje de los personajes y sus respectivas condiciones sociales)? ¿Pueden observarse elementos cortesanos en el texto? Razona tus respuestas.
- b) ¿Qué funciones dramáticas tienen los pastores en la obra? ¿Cómo se han caracterizado lingüísticamente a los pastores? ¿Y en su comportamiento? ¿Se corresponde esta caracterización con la realidad social del siglo XV? Razona tus respuestas.
- c) ¿Cómo se introduce la realidad social del momento concreto de la representación en la obra? ¿Ocurría esto en el teatro paralitúrgico tradicional? ¿Dónde y cuándo se representa la obra? Razona tus respuestas.



TEMA VIII.
LA CELESTINA

Práctica 41ª. La autoría y el género de *La Celestina*

TEXTOS: TEXTOS PROLOGALES DE *LA CELESTINA*¹⁴¹⁶

El Autor a un su amigo

Suelen los que de sus tierras absentes¹⁴¹⁷ se hallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia¹⁴¹⁸ o falta padezca, para con la tal servir a los conterráneos, de quien en algún tiempo beneficio recibido tienen e, viendo que legítima obligación a investigar lo semejante me compelia¹⁴¹⁹ para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas, assaz¹⁴²⁰ vezes retraído en mi cámara¹⁴²¹, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores¹⁴²² e mi juicio a bolar, me venía a la memoria, no solo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes e enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles; no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas. E como mirasse su primor, sutil¹⁴²³ artificio, su fuerte e claro metal, su modo e manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leílo tres o quatro vezes. E tantas quantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo, e tanto más me agradava, y en su processo nuevas sentencias sentía. Vi, no solo ser dulce en su principal historia, o ficción toda junta; pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontezas de filosofía, de otros agradables donaires, de otros avisos e consejos contra lisonjeros e malos sirvientes, e falsas mugeres hechiceras. Vi que no tenía su firma del auctor, el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota; pero quien quier¹⁴²⁴ que fuesse, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas¹⁴²⁵, que so color de donaires¹⁴²⁶ tiene. ¡Gran filósofo

¹⁴¹⁶ Todos los textos de *La Celestina* incluidos en las prácticas de este capítulo se han tomado de la edición de Julio Cejador (Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913) digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina--1/>> [mayo 2020].

¹⁴¹⁷ *Absentes*: ausentes.

¹⁴¹⁸ *Inopia*: escasez.

¹⁴¹⁹ *Compelia*: empujaba.

¹⁴²⁰ *Assaz*: muchas o bastantes.

¹⁴²¹ *Retraído en mi cámara*: retirado o a solas en mi habitación.

¹⁴²² *Ventores*: seguidores de un rastro por el olfato.

¹⁴²³ *Sotil*: sutil.

¹⁴²⁴ *Quién quier*: quienquiera.

¹⁴²⁵ *Entrexeridas*: entretejidas, insertadas.

¹⁴²⁶ *So color de donaires*: bajo apariencia de entretenimiento o dichos agudos.

era! E pues él con temor de detractores e nocibles¹⁴²⁷ lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, quiso celar e encubrir su nombre, no me culpéis, si en el fin baxo que lo pongo, no espressare el mío. Mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad e quien lo supiesse diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo hiziesse, antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiesse. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Assimesmo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientras mis socios¹⁴²⁸ en sus tierras, en acabarlo me detuviesse, como es lo cierto; pero aun más tiempo e menos acepto. Para desculpa de lo qual todo, no solo a vos, pero a quantos lo leyeren, offrezco los siguientes metros. E porque conozcais dónde comiençan mis maldoladas¹⁴²⁹ razones, acordé que todo lo del antiguo auctor fuesse sin división en un aucto o cena¹⁴³⁰ incluso, hasta el segundo aucto, donde dize: «Hermanos míos, etc.». Vale.

[Coplas acrósticas]

El autor

Escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye e compara

El silencio escuda e suele encubrir
 La falta de ingenio e torpeza de lenguas;
 Blasón que es contrario, publica sus menguas
 A quien mucho habla sin mucho sentir.
 Como hormiga que dexa de ir,
 Holgando por tierra, con la provisión:
 Jactose con alas de su perdición:
 Leváronla en alto, no sabe dónde ir.

Prosigue

El aire gozando ageno y estraño,
 Rapiña es ya hecha de aves que buelan
 Fuertes más que ella, por cevo la llievan:
 En las nuevas alas estava su daño.
 Razón es que aplique a mi pluma este engaño,
 No despreciando a los que me arguyen
 Assí, que a mí mismo mis alas destruyen,
 Nublosas e flacas, nascidas de ogaño¹⁴³¹.

Prosigue

Donde esta gozar pensava bolando
 O yo de screvir cobrar mas honor¹⁴³²
 Del uno y del otro nació disfavor:
 Ella es comida e a mí están cortando¹⁴³³

¹⁴²⁷ *Nocibles*: nocivas, perjudiciales.

¹⁴²⁸ *Socios*: compañeros.

¹⁴²⁹ *Maldoladas*: imperfectas.

¹⁴³⁰ *Cena o çena*: escena.

¹⁴³¹ *Ogaño*: hogaño, época actual.

¹⁴³² *Cobrar mas honor*: alcanzar más fama u honra.

¹⁴³³ *E a mí están cortando*: y a mí me están haciendo, en el sentido de criticar.

Reproches, revistas e tachas¹⁴³⁴. Callando
 Obstara, e los daños de invidia e murmulos¹⁴³⁵
 Insisto remando, e los puertos seguros
 Atrás quedan todos ya quanto más ando.

Prosigue

Si bien queréis ver mi limpio motivo,
 A cuál se endereça de aquestos estremos,
 Con cuál participa, quién rige sus remos,
 Apollo, Diana o Cupido altivo,
 Buscad bien el fin de aquesto que escribo,
 O del principio leed su argumento:
 Leeldo, veréis que aunque dulce cuento,
 Amantes, que os muestra salir de cativo¹⁴³⁶.

Comparación

Como el doliente que píldora amarga
 O la recela, o no puede tragar,
 Métela dentro del dulce manjar;
 Engañase el gusto, la salud se alarga:
 Desta manera mi pluma se embarga¹⁴³⁷,
 Imponiendo dichos lascivos, rientes,
 Atrae los oídos de penadas gentes:
 De grado escarmientan e arrojan su carga.

Buelve a su propósito

Estando cercado de dubdas e antojos,
 Compuse tal fin que el principio desata;
 Acordé dorar con oro de lata¹⁴³⁸
 Lo más fino tíbar¹⁴³⁹ que vi con mis ojos
 Y encima de rosas sembrar mill abrojos.
 Suplico, pues, suplan discretos mi falta.
 Teman grosseros y en obra tan alta
 O vean e callen o no den enojos.

Prosigue dando razones por que se movió a acabar esta obra

Yo vi en Salamanca la obra presente:
 Movime acabarla¹⁴⁴⁰ por estas razones:
 Es la primera, que está en vacaciones,
 La otra imitar la persona prudente;
 Y es la final, ver la más gente

¹⁴³⁴ *Tachas*: faltas.

¹⁴³⁵ *Murmulos*: murmuraciones, críticas.

¹⁴³⁶ *Salid de cativo*: salir del cautiverio (de amores).

¹⁴³⁷ *Se embarga*: se detiene, se entorpece.

¹⁴³⁸ *Oro de lata*: oropel, hoja muy fina de latón de color amarillo.

¹⁴³⁹ *Tíbar*: oro de Tíbar, el considerado más fino entre los orfebres.

¹⁴⁴⁰ *Movime acabarla*: decidí o determiné acabarla.

Buelta e mezclada en vicios de amor.
 Estos amantes les pornán¹⁴⁴¹ temor
 A fiar de alcahueta, ni falso sirviente.

E assí que esta obra en el proceder
 Fue tanto breve, quanto muy sutil,
 Vi que portava sentencias dos mil
 En forro de gracias¹⁴⁴², labor de plazer¹⁴⁴³.
 No hizo Dédalo cierto a mi ver
 Alguna más prima entretalladura¹⁴⁴⁴,
 Si fin diera en esta su propia escriptura
 Cota o Mena con su gran saber.

Jamás yo no vide en lengua romana,
 Después que me acuerdo, ni nadie la vido,
 Obra de estilo tan alto e sobido
 En tusca¹⁴⁴⁵, ni griega, ni en castellana.
 No trae sentencia, de donde no mana
 Loable a su auctor y eterna memoria,
 Al qual Jesucristo resciba en su gloria
 Por su pasión santa, que a todos nos sana.

*Amonesta a los que aman que sirvan a Dios
 y dexen las malas cogitaciones¹⁴⁴⁶
 e vicios de amor*

Uos, los que amáis, tomad este enxemplo,
 Este fino arnés con que os defendáis:
 Bolved ya las riendas, porque no os perdáis;
 Load siempre a Dios visitando su templo.
 Andad sobre aviso; no seáis d'exemplo
 De muertos e bivos y propios culpados:
 Estando en el mundo yazéis sepultados.
 Muy gran dolor siento quando esto contemplo.

Fin

O damas, matronas, mancebos, casados,
 Notad bien la vida que aquestos hizieron,
 Tened por espejo su fin qual ovieron:
 A otro que amores dad vuestros cuidados
 Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,
 Virtudes sembrando con casto bivar,
 A todo correr devéis de huir,
 No os lance Cupido sus tiros dorados

¹⁴⁴¹ *Pornán*: pondrán.

¹⁴⁴² *En forro de gracias*: forradas de diversión o dicho ingenioso.

¹⁴⁴³ *Labor del plazer*: bordado (labor) de entretenimiento o gusto.

¹⁴⁴⁴ *Entretalladura*: bajorrelieve.

¹⁴⁴⁵ *Tusca*: toscana, italiana.

¹⁴⁴⁶ *Cogitaciones*: pensamientos.

Prólogo

Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: «Omnia secundum litem fiunt». Sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria. E como sea cierto que toda palabra del hombre sciente¹⁴⁴⁷ está preñada, desta se puede dezir que de muy hinchada y llena quiere rebentar, echando de sí tan crescidos ramos y hojas, que del menor pimpollo¹⁴⁴⁸ se sacaría harto fruto entre personas discretas. Pero como mi pobre saber no baste a más de roer sus secas cortezas de los dichos de aquellos, que por claror de sus ingenios merescieron ser aprovados, con lo poco que de allí alcançare, satisfaré al propósito deste breve prólogo. [...]

Pues si discurrimos por las aves e por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. [...] ¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto? ¿Quién explanará¹⁴⁴⁹ sus guerras, sus enemistades, sus embidias, sus aceleramientos e movimientos e descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar e renovar edificios, e otros muchos afectos diversos e variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen?

E pues es antigua querella e visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha seído instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolíxa¹⁴⁵⁰, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas e tan diferentes condiciones a solo Dios pertenesce. Mayormente pues ella con todas las otras cosas que al mundo son, van debaxo de la vandera desta notable sentencia: «que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las canas, es batalla». Los niños con los juegos, los moços con las letras, los mancebos con los deleites, los viejos con mil especies de enfermedades pelean y estos papeles con todas las edades. La primera los borra e rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda¹⁴⁵¹. Unos les roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso e utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho¹⁴⁵², ríen lo donoso¹⁴⁵³, las sentencias e dichos de philosophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus autos¹⁴⁵⁴ e propósitos. Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer¹⁴⁵⁵, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda? Que aun los impressores han dado sus punturas¹⁴⁵⁶, poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada aucto, narrando en breve lo que dentro contenía: una cosa bien escusada¹⁴⁵⁷ según lo que

¹⁴⁴⁷ *Sciente*: sabio, instruido.

¹⁴⁴⁸ *Pimpollo*: tallo nuevo de las plantas.

¹⁴⁴⁹ *Explanará*: explicará.

¹⁴⁵⁰ *Prolíxa*: prolíja, larga en exceso.

¹⁴⁵¹ *Discorda*: discrepa, no está de acuerdo.

¹⁴⁵² *Coligen la suma para su provecho*: deducen lo que hay de provechoso en ella.

¹⁴⁵³ *Donoso*: entretenido, gracioso.

¹⁴⁵⁴ *Autos*: actos.

¹⁴⁵⁵ *Acaescer*: ocurrir.

¹⁴⁵⁶ *Han dado sus punturas*: punturas es un término técnico de impresión. La frase es una imagen que viene a significar «que los impressores también han hecho sus propias aportaciones al texto en el momento de imprimirlo».

¹⁴⁵⁷ *Una cosa bien excusada*: algo innecesario.

los antiguos scriptores usaron. Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer auctor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, e llamola comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía, e llamela tragicomedia. Assí que viendo estas contiendas, estos dissonos¹⁴⁵⁸ e varios juizios, miré a donde la mayor parte acostava¹⁴⁵⁹, e hallé que querían que se alargasse en el processo de su deleite destes amantes, sobre lo qual fuy muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor e tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

Síguese

La Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios. Assí mesmo fecha en aviso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros sirvientes.

ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO DE LA CELESTINA

1. ¿Cómo se llama la obra? ¿Por qué? ¿Qué información sobre la creación de *La Celestina* nos ofrece el cambio del título de *Comedia* a *Tragicomedia*? Razona tus respuestas.
2. ¿Quién es el autor según la *Carta*? ¿Quién es el autor, según las *Coplas acrósticas*? ¿Quién amplía la *Comedia* según el *Prólogo*? Demuestra con citas del texto tus afirmaciones.
3. ¿Nos informa el *Incipit* sobre el género de la obra? Razona tu respuesta teniendo en cuenta que la comedia humanística sigue la tradición terenciana de denunciar el engaño amoroso mediante el triángulo de engañador, dama y vieja.
4. ¿Qué proceso de creación ha sufrido la obra, según las informaciones de estos textos prologales? Señala las cuatro intervenciones que en los textos se indican.
5. ¿Qué intención comunicativa y qué utilidad tiene la obra según estos textos prologales? ¿Se mantiene Fernando de Rojas dentro de la tradición terenciana del ejemplo ex contrario o va más allá en su condena de los amores ilícitos? Razona tus respuestas.

¹⁴⁵⁸ *Dissonos*: disonantes, opuestos.

¹⁴⁵⁹ *Donde la mayor parte acostava*: donde la mayor parte se inclinaba.

Práctica 42^a. La trama dramática de *La Celestina*

TEXTOS: GUÍA DE LECTURA DE *LA CELESTINA*, AUTO II (CENA 3^a) Y AUTO III (CENA 3^a)

Guía de lectura de *La Celestina*

La realización de la práctica supone la lectura completa de la obra que ha de realizarse desde una de las ediciones recomendadas:

- *La Celestina*, ed. D. Severin y M. Cabello, Madrid, Cátedra, 1987. Se basa en la edición de Zaragoza, 1507.
- *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. Rusell, Madrid, Castalia, 1991, 2^a ed. corregida en 1993. El texto se utiliza en la edición didáctica realizada por Marta Haro y Juan Carlos Conde (Madrid, Castalia, 2002, col. Castalia Didáctica) que contiene una excelente guía de lectura.
- *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y est. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000. Esta edición, dirigida por Francisco Rico, ha sido actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).

En su lectura el alumno ha de realizar las siguientes anotaciones:

- Realiza un detallado resumen del argumento, para que al final de la obra puedas explicar con cierto detalle qué acontecimientos se producen en la obra y qué personajes los protagonizan.
- Diseña una estructura de la obra dividiendo la trama en planteamiento, nudo y desenlace y señalando sus límites.
- Anota las características de los personajes para poder realizar la caracterización al menos de Celestina, Calisto, Melibea, Pármemo, Sempronio, Elicia, Areúsa, Centurio y Pleberio.
- Propón una explicación, con datos tomados de la obra, de cómo son las relaciones de todos los personajes con Celestina.
- En la trama de la obra las acciones se producen por un largo encadenamiento de causa y efecto: por la causa de perder el azor Calisto conoce a Melibea, por cono-

cerla se enamora, por enamorarse recurre a Celestina... Reconstruye con datos del argumento este encadenamiento causal desde el principio hasta el final de la obra.

- Diseña los distintos espacios y el discurrir del tiempo de la acción.
- Contesta, tras leer la obra, la siguiente pregunta: ¿te parece que el autor ha respetado la advertencia de un principio en la que promete «demás de su agradable y dulce estilo, muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños encerrados en sirvientes y alcahuetas»? Razona tu respuesta.

Auto II, Cena 3ª

PÁRMENO.—Aquí estoy señor.

CALISTO.—Yo no, pues no te veía. No te partas¹⁴⁶⁰ della, Sempronio, ni me olvides a mí e ve con Dios.

CALISTO.—Tú, Pármeno, ¿qué te parece de lo que oy ha pasado? Mi pena es grande, Melibea alta, Celestina sabia e buena maestra destos negocios. No podemos errar. Tú me la has aprobado con toda tu enemistad. Yo te creo. Que tanta es la fuerza de la verdad, que las lenguas de los enemigos trae a sí. Assí que, pues ella es tal, más quiero dar a esta cient monedas, que a otra cinco.

PÁRMENO.—¿Ya lloras? ¡Duelos tenemos! ¡En ella se havrán de ayunar estas franquezas!¹⁴⁶¹

CALISTO.—Pues pido tu parecer, seyme agradable, Pármeno. No abaxes¹⁴⁶² la cabeça al responder. Mas como la embidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su voluntad, que mi temor. ¿Qué dixiste, enojoso?

PÁRMENO.—Digo, señor, que irían mejor empleadas tus franquezas en presentes e servicios a Melibea, que no dar dineros aquella, que yo me conozco e, lo que peor es, fazerte su cativo¹⁴⁶³.

CALISTO.—¿Cómo, loco, su cativo?

PÁRMENO.—Porque a quien dizes el secreto, das tu libertad.

CALISTO.—Algo dize el necio¹⁴⁶⁴; pero quiero que sepas que, quando ay mucha distancia del que ruega al rogado o por gravedad de obediencia o por señorío de estado o esquividad de género¹⁴⁶⁵, como entre esta mi señora e mí, es necesario intercessor o medianero, que suba de mano en mano mi mensaje hasta los oídos de aquella a quien yo segunda vez hablar tengo por impossible. E pues que así es, dime si lo fecho apruevas.

PÁRMENO.—¡Apruévelo el diablo!

CALISTO.—¿Qué dizes?

PÁRMENO.—Digo, señor, que nunca yerro vino desacompañado e que un inconveniente es causa e puerta de muchos.

¹⁴⁶⁰ *Partas*: separes.

¹⁴⁶¹ *En ella se havrán de ayunar estas franquezas*: en ella (la casa de Calisto) se ayunará por las dádivas o regalos que han de darse a Celestina.

¹⁴⁶² *Abaxes*: bajas.

¹⁴⁶³ *Fazerte su cativo*: hacerte su cautivo.

¹⁴⁶⁴ *Algo dize el necio*: alguna verdad dice el necio.

¹⁴⁶⁵ *Esquividad de género*: comportamiento necesariamente esquivo, desdeñoso, del amor que la mujer ha de tener socialmente por el decoro de su género.

CALISTO.—El dicho yo le apruevo; el propósito no entiendo.

PÁRMENO.—Señor, porque perderse el otro día el neblí¹⁴⁶⁶ fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar, la entrada causa de la ver e hablar, la habla engendró amor, el amor parió tu pena, la pena causará perder tu cuerpo e alma e hazienda. E lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos¹⁴⁶⁷, después de tres vezes emplumada¹⁴⁶⁸.

CALISTO.—¡Assí, Pármeno, di más deso, que me agrada! Pues mejor me parece, quanto más la desalabas. Cumpla conmigo e emplúmenla la quarta. Desentido¹⁴⁶⁹ eres, sin pena hablas: no te duele donde a mí, Pármeno.

PÁRMENO.—Señor, más quiero que airado me reprehendas, porque te dó enojo, que arrepentido me condenes, porque no te di consejo, pues perdiste el nombre de libre, quando cautivaste tu voluntad.

CALISTO.—¡Palos querrá este vellaco! Di, malcriado, ¿por qué dizes mal de lo que yo adoro? E tú ¿qué sabes de honra? Dime ¿qué es amor? ¿En qué consiste buena criança, qué te me vendes por discreto? ¿No sabes que el primer escalón de locura es creerse ser sciente?¹⁴⁷⁰ Si tú sintiesses mi dolor, con otra agua rociarías aquella ardiente llaga, que la cruel frecha de Cupido me ha causado. Quanto remedio Sempronio acarrea con sus pies, tanto apartas tú con tu lengua, con tus vanas palabras. Fingiéndote fiel, eres un terrón de lisonja, bote de malicias, el mismo mesón e aposentamiento de la embidia. Que por disfamar¹⁴⁷¹ la vieja, a tuerto o a derecho, pones en mis amores desconfiança. Pues sabe que esta mi pena e flutuoso¹⁴⁷² dolor no se rige por razón, no quiere avisos, carece de consejo e, si alguno se le diere, tal que no aparte ni desgozne¹⁴⁷³ lo que sin las entrañas no podrá despegarse. Sempronio temió su ida e tu quedada. Yo quiselo todo e assí me padezco su ausencia¹⁴⁷⁴ e tu presencia. Valiera más solo, que mal acompañado.

PÁRMENO.—Señor, flaca es la fidelidad, que temor de pena la convierte en lisonja, mayormente con señor, a quien dolor o afición priva e tiene ageno de su natural juizio. Quitarse ha el velo de la ceguedad, passarán estos momentáneos fuegos: conoscerás mis agras¹⁴⁷⁵ palabras ser mejores para matar este fuerte cancre¹⁴⁷⁶, que las blandas de Sempronio, que lo cevan, atizan tu fuego, abivan tu amor, encienden tu llama, añaden astillas, que tenga que gastar fasta ponerte en la sepultura.

CALISTO.—¡Calla, calla, perdido! Estó yo penado e tú filosofando. No te espero mas. Saquen un cavallo. Límpienle mucho. Aprieten bien la cincha. ¡Por si passare por casa de mi señora e mi Dios!

¹⁴⁶⁶ *Neblí*: ave de rapiña muy apreciada en cetrería.

¹⁴⁶⁷ *Trotaconventos*: trotaconventos, sinónimo de alcahueta o celestina, ya utilizada por Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*.

¹⁴⁶⁸ *Emplumada*: castigo por condena de alcahuetería. Consistía en untar de miel o melaza a la emplumada y pegarle plumas en un paseo público por las calles.

¹⁴⁶⁹ *Desentido*: sin sentido, necio.

¹⁴⁷⁰ *Sciente*: conocedor.

¹⁴⁷¹ *Disfamar*: difamar, decir mal de una persona.

¹⁴⁷² *Flutuoso*: fluctuante.

¹⁴⁷³ *Desgozne*: arrancar de los goznes, esto es, arrancar de cuajo.

¹⁴⁷⁴ *Absencia*: ausencia.

¹⁴⁷⁵ *Agras*: agrías.

¹⁴⁷⁶ *Cancre*: cáncer.

Auto III, Cena 3ª

CELESTINA.—Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos¹⁴⁷⁷ fuegos, que los hervientes étnicos montes manan, gobernador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias¹⁴⁷⁸, Tesífone¹⁴⁷⁹, Megeira¹⁴⁸⁰ e Aleto¹⁴⁸¹, administrador de todas las cosas negras del reino de Stigie e Dite¹⁴⁸², con todas sus lagunas e sombras infernales, e litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías¹⁴⁸³, con toda la otra compañía de espantables e pavorosas ydras¹⁴⁸⁴; yo, Celestina, tu más conocida cliéntula¹⁴⁸⁵, te conjuro por la virtud e fuerza destas vermejas¹⁴⁸⁶ letras; por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas; por la gravedad de aquestos nombres e signos, que en este papel se contienen; por la áspera ponçoña de las bívoras, de que este azeite fue hecho, con el qual unto este hilado: vengas sin tardança a obedeser mi voluntad e en ello te embuelvas e con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que aya, lo compre e con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, e se le abras e lastimes de crudo e fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí e me galardone mis passos e mensaje. Y esto hecho, pide e demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme¹⁴⁸⁷ por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes e oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. E otra e otra vez te conjuro. E así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto.

ANÁLISIS DE LA MOTIVACIÓN DE LAS ACCIONES EN LA CELESTINA

Desde la lectura de las escenas terceras de los Actos II y III, que incluyen la explicación causal del enamoramiento de Calisto en palabras de Pármeno y el conjuro de Celestina para enamorar a Melibea, discute la motivación de las acciones en *La Celestina* contestando las siguientes preguntas teniendo en cuenta las anotaciones realizadas en tu lectura:

1. Señala a lo largo de la obra cómo se hace realidad la advertencia de Pármeno sobre la causa de encontrar el neblí, la concatenación de las acciones que produce y su resultado final que «causará perder tu cuerpo e alma e hacienda».

¹⁴⁷⁷ *Sulfúreos*: de azufre.

¹⁴⁷⁸ *Furias*: personificaciones femeninas de la venganza que perseguían a los culpables de ciertos crímenes.

¹⁴⁷⁹ *Tesífone*: furia que castigaba los delitos de sangre.

¹⁴⁸⁰ *Megeira*: furia que castigaba los delitos de infidelidad.

¹⁴⁸¹ *Aleto*: furia que castigaba los delitos morales.

¹⁴⁸² *Reino de Stigie y Dite*: reino de Estigia, personificación del río Estigia del Hades o inframundo grecolatino, y ciudad de Dite, en la mitología homónimo de Plutón. Ambos elementos son usados por Dante en su *Divina Comedia*. En el canto VIII del *Infierno* en su *Divina Comedia* tras cruzar el Estigia, llegan a la ciudad de Dite en la que se desarrolla el canto noveno como sexto círculo del *Infierno* donde son castigados los herejes.

¹⁴⁸³ *Harpías*: seres maléficos con cuerpo de ave de rapaña, horrendo rostro de mujer, orejas de oso y afiladas garras, que llevaban consigo tempestades, pestes e infortunio.

¹⁴⁸⁴ *Ydras*: monstruo mitológico con siete cabezas que renacían cuando se las cortaban.

¹⁴⁸⁵ *Cliéntula*: pequeña clienta.

¹⁴⁸⁶ *Vermejas*: rojas.

¹⁴⁸⁷ *Ternásme*: me tendrás.

2. ¿Qué función tiene el amor en el comportamiento de Calisto? ¿Por qué decide utilizar una alcahueta? ¿Es propio su comportamiento del servicio de amores trazado en la poesía de cancionero? Responde con datos de las escenas seleccionadas que confirmes con otros datos de lectura.
3. ¿Qué función cumplen Sempronio, Pármeneo y Celestina? ¿Responden al engaño amoroso propio de la tradición terenciana? Responde con datos de las escenas seleccionadas que confirmes con otros datos de la lectura íntegra de la obra.
4. Atendiendo al conjuro de Celestina, ¿qué función crees que tiene la magia en su intervención como alcahueta y en el enamoramiento de Melibea? Responde con datos de las escenas seleccionadas que confirmes con otros datos de lectura íntegra de la obra (fíjate sobre todo en la conversación entre ellas en los actos IV y X).

Práctica 43ª. El arte literario de *La Celestina*

TEXTO: QUINTO AUTO DE LA CELESTINA

ARGUMENTO DEL QUINTO AUTO

Despedida Celestina de Melibea, va por la calle hablando consigo misma entre dientes. Llegada a su casa, halló a Sempronio, que la aguardava. Ambos van hablando hasta llegar a su casa de Calisto e, vistos por Pármeno, cuéntalo a Calisto su amo, el qual le mandó abrir la puerta.

CALISTO, PÁRMENO, SEMPRONIO, CELESTINA.

[Cena 1ª]

CELESTINA.—¡O rigurosos trances! ¡O cruda osadía! ¡O gran sofrimiento! ¡E qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición! ¡O amenazas de donzella brava! ¡O airada donzella! ¡O diablo a quien yo conjuré! ¿Cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí? En cargo te soy. Assí amansaste la cruel hembra con tu poder e diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. ¡O vieja Celestina! ¿Vas alegre? Sábeta que la meitad está hecha, quando tienen buen principio las cosas. ¡O serpentino¹⁴⁸⁸ azeite! ¡O blanco filado¹⁴⁸⁹! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! ¡O!, ¡yo rompiera todos mis atamientos hechos e por fazer ni creyera en yervas ni piedras ni en palabras! Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleito, que de quinze virgos, que renovarás, ¡O malditas haldas¹⁴⁹⁰, prolixas e largas, cómo me estorváis de llegar adonde han de reposar mis nuevas! ¡O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, e a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al covarde. ¡O quantas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dizen quien las sabe las tañe e que es más cierto médico el experimentado que el letrado e la esperiencia e escarmiento haze los hombres arteros¹⁴⁹¹ e la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar del vado, como maestra. ¡Ay cordón, cordón! Yo te faré traer por fuerça, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado.

[Cena 2ª]

SEMPRONIO.—O yo no veo bien o aquella es Celestina. ¡Válala el diablo, haldear que trae!¹⁴⁹² Parlando¹⁴⁹³ viene entre dientes.

¹⁴⁸⁸ *Serpentino*: de serpiente.

¹⁴⁸⁹ *Filado*: hilado.

¹⁴⁹⁰ *Haldas*: faldas.

¹⁴⁹¹ *Arteros*: astuto, mañoso.

¹⁴⁹² *Haldear que trae*: movimiento de las faldas al andar rápido: «qué faldear trae».

¹⁴⁹³ *Parlando*: hablando.

CELESTINA.—¿De qué te santiguas, Sempronio? Creo que en verme.

SEMPRONIO.—Yo te lo diré. La raleza¹⁴⁹⁴ de las cosas es madre de la admiración; la admiración concebida en los ojos deciendo¹⁴⁹⁵ al ánimo por ellos; el ánimo es forzado descubriendo por estas exteriores señales. ¿Quién jamás te vido por la calle, abaxada¹⁴⁹⁶ la cabeça, puestos los ojos en el suelo, e no mirar a ninguno como agora? ¿Quién te vido hablar entre dientes por las calles e venir aguijando¹⁴⁹⁷, como quien va a ganar beneficio? Cata¹⁴⁹⁸ que todo esto novedad es para se maravillar quien te conoce. Pero esto dexado, dime, por Dios, con qué vienes. Dime si tenemos hijo o hija. Que desde que dio la una te espero aquí e no he sentido mejor señal que tu tardança.

CELESTINA.—Hijo, essa regla de bovos no es siempre cierta, que otra hora me pudiera más tardar e dexar allá las narizes; e otras dos narizes e lengua; e assí que, mientras más tardasse, más caro me costasse.

SEMPRONIO.—Por amor mío, madre, no passes de aquí sin me lo contar.

CELESTINA.—Sempronio amigo, ni yo me podría parar ni el lugar es aparejado¹⁴⁹⁹. Vente conmigo. Delante Calisto oirás maravillas. Que será desflorar mi embaxada comunicándola con muchos. De mi boca quiero que sepa lo que se ha hecho. Que, aunque ayas de haver alguna partizilla del provecho, quiero yo todas las gracias del trabajo.

SEMPRONIO.—¿Partezilla, Celestina? Mal me parece eso que dizes.

CELESTINA.—Calla, loquillo, que parte o partezilla, quanto tú quisieres te daré. Todo lo mío es tuyo. Gozémonos e aprovechémonos, que sobre el partir nunca reñiremos. E también sabes tú quanta más necesidad tienen los viejos que los moços, mayormente tú que vas a mesa puesta.

SEMPRONIO.—Otras cosas he menester más de comer.

CELESTINA.—¿Qué, hijo? ¡Una dozena de agujetas¹⁵⁰⁰ e un torce¹⁵⁰¹ para el bonete¹⁵⁰² e un arco para andarte de casa en casa tirando a páxaros e arojando¹⁵⁰³ páxaras a las ventanas! Mochachas digo, bovo, de las que no saben bolar, que bien me entiendes. Que no ay mejor alchahete para ellas que un arco, que se puede entrar cada uno hecho moxtrenco¹⁵⁰⁴, como dizen: en achaque de trama¹⁵⁰⁵ etc. ¡Mas ay, Sempronio, de quien tiene de mantener honra e se va haziendo vieja como yo!

SEMPRONIO.—[Aparte.] ¡O lisonjera vieja! ¡O vieja llena de mal! ¡O cobdiciosa e avarenta garganta! También quiere a mí engañar como a mi amo, por ser rica. ¡Pues mala medra

¹⁴⁹⁴ *Raleza*: rareza.

¹⁴⁹⁵ *Deciendo*: descendiendo.

¹⁴⁹⁶ *Abaxada*: abajada.

¹⁴⁹⁷ *Aguijando*: acelerando. Aguijar es golpear al caballo con las espuelas para que cabalgue más rápido.

¹⁴⁹⁸ *Cata*: mira.

¹⁴⁹⁹ *Aparejado*: apropiado.

¹⁵⁰⁰ *Agujetas*: correas o cintas que servían para sujetar las prendas de vestir al ensartarse en ojales y atarse.

¹⁵⁰¹ *Torce*: cordón de adorno para el bonete.

¹⁵⁰² *Bonete*: gorro.

¹⁵⁰³ *Arojando*: ojeando. Hace referencia a la práctica de la caza de levantar las piezas con el grito de «ox», «ox», y juega con el equívoco de «ojar» igual a mirar. Esto es, al mirar tar galanamente vestido a las damas, las cazará amorosamente.

¹⁵⁰⁴ *Hecho moxtrenco*: como los animales sin dueño, perdidos.

¹⁵⁰⁵ *En achaque de trama*: es el inicio de un refrán que dice «En achaque de trama, ¿está acá nuestra ama?», esto es, «Con el pretexto de vender hilo (trama), se pregunta por si hay ama que guarde la casa o si está libre el acceso a las muchachas sin guarda de la casa».

tiene¹⁵⁰⁶! ¡No le arriendo la ganancia! Que quien con modo torpe sube en lo alto, más presto cae, que sube. ¡O, qué mala cosa es de conocer el hombre! Bien dizen que ninguna mercadería ni animal es tan difícil! ¡Mala vieja, falsa, es ésta! ¡El diablo me metió con ella! Más seguro me fuera huir desta venenosa bívora, que tomalla. Mía fue la culpa. Pero gane harto¹⁵⁰⁷, que por bien o mal no negará la promessa.

CELESTINA.—¿Qué dizes, Sempronio? ¿Con quien hablas? ¿Viénesme royendo las haldas? ¿Por qué no agujas?

SEMPRONIO.—Lo que vengo diziendo, madre mía, es que no me maravillo que seas mudable, que sigues el camino de las muchas. Dicho me avías que diferirías¹⁵⁰⁸ este negocio. Agora vas sin seso por dezir a Calisto quanto passa. ¿No sabes que aquello es en algo tenido que es por tiempo desseado, e que cada día que él penasse era doblarnos el provecho?

CELESTINA.—El propósito muda el sabio; el nescio persevera. A nuevo negocio, nuevo consejo se requiere. No pensé yo, hijo Sempronio, que así me respondiera mi buena fortuna. De los discretos mensajeros es hazer lo que el tiempo quiere. Assí que la qualidad de lo fecho no puede encubrir tiempo dissimulado. E más que yo sé que tu amo, según lo que dél sentí, es liberal¹⁵⁰⁹ e algo antojadizo. Más dará en un día de buenas nuevas, que en ciento que ande penado e yo yendo e viniendo. Que los acelerados e súpitos¹⁵¹⁰ plazer es crían alteración, la mucha alteración estorva el deliberar. Pues ¿en qué podrá parar el bien sino en bien, e el alto mensaje sino en luengas albricias¹⁵¹¹? Calla, bovo, dexa fazer a tu vieja.

SEMPRONIO.—Pues dime lo que passó con aquella gentil donzella. Dime alguna palabra de su boca. Que, por Dios, assí peno por sabella, como mi amo penaría.

CELESTINA.—¡Calla, loco! Altérase te la complexión¹⁵¹². Ya lo veo en ti, que querrías más estar al sabor, que al olor deste negocio. Andemos presto, que estará loco tu amo con mi mucha tardança.

SEMPRONIO.—E aun sin ella se lo está.

[Cena 3^a]

PÁRMENO.—¡Señor, señor!

CALISTO.—¿Qué quieres, loco?

PÁRMENO.—A Sempronio e a Celestina veo venir cerca de casa, haziendo paradillas de rato en rato e, quando están quedos¹⁵¹³, hazen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea.

CALISTO.—¡O desvariado, negligente! Veslos venir: ¿no puedes decir¹⁵¹⁴ corriendo a abrir la puerta? ¡O alto Dios! ¡O soberana deidad! ¿Con qué vienen? ¿Qué nuevas traen? Que tan grande ha sido su tardança, que ya más esperava su venida, que el fin de mi remedio. ¡O mis tristes oídos! Aparejaos a lo que os viniere, que en su boca de Celestina está agora aposentado el alivio o pena de mi corazón. ¡O!, ¡si en sueño se pasasse este poco tiempo, hasta ver el principio e fin de su habla! Agora tengo por cierto que es más penoso al delincente esperar la cruda e capital sentencia, que el acto de la ya sabida muerte. ¡O espacioso Pármeno, manos

¹⁵⁰⁶ *Mala medra tiene*: tiene mala mejora o ganancia.

¹⁵⁰⁷ *Harto*: bastante o mucho.

¹⁵⁰⁸ *Diferirías*: retrasarías.

¹⁵⁰⁹ *Liberal*: generoso.

¹⁵¹⁰ *Súpitos*: súbitos, repentinos, inesperados.

¹⁵¹¹ *Luengas albricias*: largos (luengas) regalos que se dan por buenas noticias a quien las da por vez primera (albricia).

¹⁵¹² *Altérase te la complexión*: se te altera el físico, la apariencia.

¹⁵¹³ *Quedos*: quietos.

¹⁵¹⁴ *Decir*: descender, forma arcaica por bajar.

de muerto! Quita ya esa enojosa aldava¹⁵¹⁵; entrará esa honrrada dueña, en cuya lengua está mi vida.

CELESTINA.—¿Oyes, Sempronio? De otro temple¹⁵¹⁶ anda nuestro amo. Bien difieren estas razones a las que oímos a Pármeno e a él la primera venida. De mal en bien me parece que va. No ay palabra de las que dize, que no vale a la vieja Celestina más que una saya¹⁵¹⁷.

SEMPRONIO.—Pues mira que entrando hagas que no ves a Calisto e hables algo bueno.

CELESTINA.—Calla, Sempronio, que aunque aya aventurado mi vida, más merece Calisto e su ruego e tuyo e más mercedes¹⁵¹⁸ espero yo dél.

ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN Y ESTILO

En esta práctica, para determinar la dramaticidad de *La Celestina*, se han de analizar las técnicas de representación y el estilo, especialmente los espacios, acciones y tipos de parlamentos, del Acto V, teniendo en cuenta las informaciones que sobre la representación de la obra dan las *Coplas de Proaza*, contestando a estas cuestiones:

1. ¿Por qué pueden señalarse escenas en el texto, aunque así no aparecía en las ediciones originales –han sido añadidas por los críticos–? ¿Por qué crees que el texto es un auto? ¿Qué unidad encuentras en ambas unidades de representación? Razona tus respuestas.
2. ¿En qué espacios se desarrolla la acción del auto? Intenta caracterizarlos desde el texto.
3. ¿Qué acciones hacen los personajes en el auto? ¿Por qué puedes indicarlas? ¿Cómo las representarías en un escenario? Razona tus respuestas.
4. ¿Qué tiempo es el de la acción del auto? Ponlo en relación con los actos anteriores y posteriores. ¿Cuánto se tardaría en representar este acto? Razona tus respuestas.
5. ¿Qué tipos de diálogo se dan en el texto? Señala razonadamente ejemplos de diálogo amplio (parlamento) y breve (réplicas), de monólogos y de apartes en el texto.
6. Señala el uso de sentencias o refranes en el texto, comentando, al menos, tres casos diferentes en Celestina y en Sempronio.
7. Contrasta dos fragmentos, uno de clara retórica culta y otro de claro coloquialismo popular. ¿Por qué son cultos o populares? ¿Se pueden encontrar en el mismo personaje? Razona tus respuestas.

¹⁵¹⁵ *Aldava*: cerrojo que asegura el cierre de la puerta.

¹⁵¹⁶ *Temple*: disposición.

¹⁵¹⁷ *Saya*: falda.

¹⁵¹⁸ *Mercedes*: premios por un trabajo.

Práctica 44^a. El mundo social de *La Celestina*

TEXTOS: ACTO I (CENA 10^a), ACTO IX (CENAS 2^a Y 3^a) Y ACTO XIV
(CENA 7^a)

Acto I, cena 10^a

PÁRMENO.—Calla, madre, no me culpes ni me tengas, aunque moço, por insipiente. Amo a Calisto, porque le devo fidelidad, por criança, por beneficios, por ser dél honrrado e bientratado, que es la mayor cadena, que el amor del servidor al servicio del señor prende, quanto lo contrario aparta. Véole perdido e no ay cosa peor que ir tras desseo sin esperança de buen fin e especial, pensando remediar su hecho tan árduo e difícil con vanos consejos e necias razones de aquel bruto Sempronio, que es pensar sacar aradores¹⁵¹⁹ a pala e açadón. No lo puedo sufrir. ¡Dígolo e lloro! [...]

CELESTINA.—¡Mala landre te mate! ¡E cómo lo dize el desvergonçado! Dexadas burlas e pasatiempos, oye agora, mi fijo, e escucha. [...] Por tanto, mi hijo, dexa los ímpetus de la juventud e tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte. ¿E dónde mejor, que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remetieron? E yo, assí como verdadera madre tuya, te digo, so¹⁵²⁰ las malediciones que tus padres te pusieron si me fueses inobediente, que por el presente sufras¹⁵²¹ e sirvas a este tu amo, que procuraste, hasta en ello haver otro consejo mío. Pero no con necia lealtad, proponiendo firmeza sobre lo movable, como son estos señores deste tiempo. E tú gana amigos, que es cosa durable. Ten con ellos constancia. No vivas en flores. Dexa los vanos prometimientos de los señores, los cuales deshechan la substancia de sus sirvientes con huecos e vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradescen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón.

¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entran sanava uno. Estos señores deste tiempo más aman a sí, que a los suyos. E no yerran. Los suyos igualmente lo deven hazer. Perdidas son las mercedes, las magnificencias, los actos nobles. Cada uno destos cativa¹⁵²² e mezquinamente procuran su interesse con los suyos. Pues aquellos no deven menos hazer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley. Dígolo, fijo Pármeno, porque este tu amo, como dizen, me parece rompenecios; de todos se quiere servir sin merced. Mira bien, créeme. En su casa cobra¹⁵²³ amigos, que es el mayor

¹⁵¹⁹ *Aradores*: el parásito arácnido propio de la sarna.

¹⁵²⁰ *So*: bajo.

¹⁵²¹ *Sufras*: soportes, aguantos.

¹⁵²² *Cativa*: indigna.

¹⁵²³ *Cobra*: consigue.

precio mundano. Que con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de los estados o condiciones pocas veces conteezca. Caso es ofrecido, como sabes, en que todos medremos e tú por el presente te remedies. Que lo al¹⁵²⁴, que te he dicho, guardado te está a su tiempo. E mucho te aprovecharás siendo amigo de Sempronio.

PÁRMENO.—Celestina, todo tremo¹⁵²⁵ en oírte. No sé qué haga, perplexo esté. Por una parte téngote por madre; por otra a Calisto por amo. Riqueza desseo; pero quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió. No quería bienes malganados.

CELESTINA.—Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.

Acto IX, cena 2ª

SEMPRONIO.—Tía señora, a todos nos sabe bien. ¡Comiendo e hablando! Porque después no habrá tiempo para entender en los amores deste perdido de nuestro amo e de aquella graciosa e gentil Melibea.

ELICIA.—¡Apártateme allá, dessabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes!, tal comida me has dado. Por mi alma, revesar¹⁵²⁶ quiero quanto tengo en el cuerpo, de asco de oírte llamar aquella gentil. ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú, Jesú!, ¡je qué hastío e enojo es ver tu poca vergüença! ¿A quién, gentil? ¡Mal me haga Dios, si ella lo es ni tiene parte dello, sino que ay ojos, que de lagaña¹⁵²⁷ se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad e poco conocimiento. ¡O quién estoviesse de gana para disputar contigo su hermosura e gentileza! ¿Gentil es Melibea? Entonce lo es, entonce acertarán, quando andan a pares los diez mandamientos. Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive quatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia, que no en Melibea. Que si algo tiene de hermosura, es por buenos atavíos, que trae. Poneldos a un palo, también diréis que es gentil. Por mi vida, que no lo digo por alabarme; mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea.

AREUSA.—Pues no la has tu visto como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topasses, si aquel día pudieses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas¹⁵²⁸ de mil suziedades. Por una vez que aya de salir donde pueda ser vista, enviste¹⁵²⁹ su cara con hiel e miel, con unas *tostadas e higos passados* e con otras cosas, que por reverencia de la mesa dexo de dezir. Las riquezas las hazen a estas hermosas e ser alabadas; que no las gracias de su cuerpo. Que assí goze de mí, unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido: no parecen sino dos grandes calabazas. El vientre no se le he visto; pero, juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo, como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, porque dexa de amar otras, que más ligeramente podría haver e con quien más él holgasse; *sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo*.

SEMPRONIO.—Hermana, paréceme aquí que cada bohonero¹⁵³⁰ alaba sus agujas, que el contrario desso se suena por la cibdad.

AREUSA.—Ninguna cosa es más lexos de verdad que la vulgar opinión. Nunca alegre vivirás, si por voluntad de muchos te riges. Porque estas son conclusiones verdaderas, que qualquier cosa, que el vulgo piensa, es vanidad; lo que fabla, falsedad; lo que reprueba es

¹⁵²⁴ Al: otro.

¹⁵²⁵ Tremo: tiemblo.

¹⁵²⁶ Revesar: vomitar.

¹⁵²⁷ Lagaña: legaña.

¹⁵²⁸ Mudás: afeites (cosméticos) para la cara.

¹⁵²⁹ Enviste: cubre.

¹⁵³⁰ Bohonero: buhonero, vendedor ambulante.

bondad; lo que aprueva, maldad. E pues este es su más cierto uso e costumbre, no juzgues la bondad e hermosura de Melibea por esso ser la que afirmas.

SEMPRONIO.—Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores e así yo creo que, si alguna toviessse Melibea, ya sería descubierta de los que con ella más que con nosotros tratan. E aunque lo que dizes concediesse, Calisto es cavallero, Melibea fijadalgo, assí que los nacidos por linaje escogido búscanse unos a otros. Por ende no es de maravillar que ame antes a ésta que a otra.

AREUSA.—Ruín sea quien por ruín se tiene. Las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán e Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí e no vaya buscar en la nobleza de sus passados la virtud.

CELESTINA.—Hijos, por mi vida que cessen essas razones de enojo. E tú, Elicia, que te tornes a la mesa e dexes esos enojos.

ELICIA.—Con tal que mala pro¹⁵³¹ me hiziesse, con tal que rebentasse en comiéndolo. ¿Havía yo de comer con esse malvado, que en mi cara me ha porfiado que es más gentil su andrajo de Melibea, que yo?

SEMPRONIO.—Calla, mi vida, que tú la comparaste. Toda comparación es odiosa, tú tienes la culpa e no yo.

AREUSA.—Ven, hermana, a comer. Noagas agora, esse plazer a estos locos porfiados; si no, levantarme he yo de la mesa.

ELICIA.—Necessidad de complazerte me haze contentar a esse enemigo mío e usar de virtud con todos.

Acto IX cena 3ª

ELICIA.—Madre, a la puerta llaman. ¡El solaz es derramado!

CELESTINA.—Mira, hija, quién es: por ventura será quien lo acreciente e allegue.

ELICIA.—O la boz me engaña o es mi prima Lucrecia.

CELESTINA.—Ábrela e entre ella e buenos años. Que aun a ella algo se le entiende desto que aquí hablamos; aunque su mucho encerramiento le impide el gozo de su mocedad.

AREUSA.—Assí goze de mí, que es verdad, que estas, que sirven a señoras, ni gozan deleite ni conocen los dulces premios de amor. *Nunca tratan con parientes, con iguales a quien pueden hablar tú por tú, con quien digan: ¿qué cenaste?, ¿estás preñada?, ¿quántas gallinas crías?, llévame a merendar a tu casa; muéstrame tu enamorado; ¿quánto ha que no te vido?, ¿cómo te va con él?, ¿quién son tus vezinas?, e otras cosas de igualdad semejantes. ¡O tía, y qué duro nombre e qué grave e sobervio es señora contino en la boca!* Por esto me vivo sobre mí, desde que me sé conocer. Que jamás me precié de llamarme de otrie¹⁵³²; sino mía. Mayormente destas señoras, que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo e con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años. Denostadas, maltratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante dellas no osan. E quando veen cerca el tiempo de la obligación de casallas, levántanles un caramillo¹⁵³³, que se echan con el moço o con el hijo o pidenles celos del marido o que meten hombres en casa o que hurtó la taça o perdió el anillo; danles un ciento de açotes e échanlas la puerta fuera, las haldas en la cabeça, diziendo: allá irás, ladrona, puta, no destruirás mi casa e honra. Assí que esperan galardón, sacan baldón; esperan salir casadas, salen amenguadas, esperan vestidos e joyas de boda, salen desnudas e

¹⁵³¹ *Pro*: provecho.

¹⁵³² *Otrie*: otro.

¹⁵³³ *Caramillo*: chisme, mentira.

denostadas. Estos son sus premios, estos son sus beneficios e pagos. Oblíganseles a dar marido, quítanles el vestido. La mejor honra que en sus casas tienen es andar hechas callejeras, de dueña en dueña, con sus mensajes a cuestras. Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas; sino puta acá, puta acullá. ¿A dó vas tiñosa? ¿Qué heziste, vellaca? ¿Por qué comiste esto, golosa? ¿Cómo fregaste la sartén, puerca? ¿Por qué no limpiaste el manto, suzia? ¿Cómo dixiste esto, necia? ¿Quién perdió el plato, desaliñada? ¿Cómo faltó el paño de manos, ladrona? A tu rufián lo avrá dado. Ven acá, mala muger, la gallina havada no paresce: pues búscala presto; si no, en la primera blanca de tu soldada la contaré. E tras esto mill chapinazos¹⁵³⁴ e pellizcos, palos e açotes. No ay quien las sepa contentar, no quien pueda sofrillas¹⁵³⁵. Su plazer es dar bozes, su gloria es reñir. De lo mejor fecho menos contentamiento muestran. Por esto, madre, he quesido¹⁵³⁶ más vivir en mi pequeña casa, esenta e señora, que no en sus ricos palacios sojuzgada e cativa.

CELESTINA.—En tu seso has estado, bien sabes lo que hazes. Que los sabios dizen: que vale más una migaja de pan con paz, que toda la casa llena de viandas con renzilla. Mas agora cesse esta razón, que entra Lucrecia.

Acto XIV, cena 7ª

CALISTO¹⁵³⁷.—*¡O mezquino yo!, quanto me es agradable de mi natural la solicitud e silencio e escuridad. No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición, que fize en me despartir¹⁵³⁸ de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonor. ¡Ay, ay!, que esto es. Esta herida es la que siento agora, que se ha resfriado¹⁵³⁹. Agora que está elada la sangre, que ayer hervía; agora que veo la mengua de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona de la muerte que de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ¿En qué me detuve? ¿Cómo me puedo sufrir, que no me mostré luego presente, como hombre injuriado, vengador, sobervio e acelerado de la manifiesta injusticia que me fue hecha? ¡O mísera suavidad desta brevíssima vida! ¿Quién es de ti tan cobdicioso que no quiera más morir luego, que gozar un año de vida denostado e prorogarle con deshonor, corrompiendo la buena fama de los passados? Mayormente que no ay hora cierta ni limitada ni aun un solo momento. Deudores somos sin tiempo, contino estamos obligados a pagar luego. ¿Por qué no salí a inquirir siquiera la verdad de la secreta causa de mi manifiesta perdición? ¡O breve deleite mundano! ¡Cómo duran poco e cuestan mucho tus dulçores! No se compra tan caro el arrepentir. ¡O triste yo! ¿Quando se restaurará tan grande pérdida? ¿Qué haré? ¿Qué consejo tomaré? ¿A quién descubriré mi mengua? ¿Por qué lo celo¹⁵⁴⁰ a los otros mis servidores e parientes? Tresquillanme¹⁵⁴¹ en concejo e no lo saben en mi casa. Salir quiero; pero, si salgo para dezir que he estado presente, es tarde; si absente¹⁵⁴², es temprano. E para proveer amigos e criados antiguos, parientes e allegados, es menester tiempo e para buscar armas e otros aparejos de vengança. ¡O cruel juez!, je qué mal pago me has dado del pan que de mi padre comiste! Yo pensava que pudiera con tu favor matar mil hombres sin temor de castigo, iniquo falsario, perseguidor de verdad, hombre de baxo suelo. Bien dirán de ti que te hizo alcalde mengua de hombres buenos. Mirarás que tú e los que mataste en servir a mis passados e*

¹⁵³⁴ Chapinazos: zapatazos.

¹⁵³⁵ Sofrillas: aguantarlas.

¹⁵³⁶ Quesido: querido.

¹⁵³⁷ Es convención tipográfica marcar en las ediciones críticas de *La Celestina* mediante la cursiva aquellos textos añadidos por la *Tragicomedia* en los actos de la *Comedia*.

¹⁵³⁸ Despartir: separar.

¹⁵³⁹ Resfriado: enfriado.

¹⁵⁴⁰ Celo: oculto.

¹⁵⁴¹ Tresquillanme: me trasquilian.

¹⁵⁴² Absente: ausente.

a mí érades compañeros; mas, quando el vil está rico, no tiene pariente ni amigo. ¿Quién pensara que tú me avías de destruir? No ay, cierto, cosa más empecible¹⁵⁴³, qu' el incogitado enemigo. ¿Por qué quesiste que dixessen: del monte sale con que se arde e que crié cuervo que me sacasse el ojo? Tú eres público delinquent e mataste a los que son privados. E pues sabe que menor delito es el privado que el público, menor su utilidad, según las leyes de Atenas disponen, las quales no son escritas con sangre, antes muestran que es menor yerro no condenar los malhechores, que punir los inocentes. ¡O cuán peligroso es seguir justa causa delante injusto juez! Quánto más este exceso de mis criados, que no carecía de culpa. Pues mira, si mal has hecho, que ay sindicado en el cielo y en la tierra, assí que a Dios e al rey serás reo e a mí capital enemigo. ¿Qué pecó el uno por lo que hizo el otro, que por solo ser su compañero los mataste a entrambos? ¿Pero qué digo? ¿Con quién hablo? ¿Estoy en mi seso? ¿Qué es esto, Calisto? ¿Soñavas, duermes o velas? ¿Estás en pie o acostado? Cata que estás en tu cámara. ¿No vees que el ofendedor no está presente? ¿Con quién lo has?¹⁵⁴⁴ Torna en ti. Mira que nunca los absentes se hallaron justos. Oye entrambas partes para sentenciar. ¿No vees que por executar la justicia no avía de mirar amistad ni deudo ni criança? ¿No miras que la ley tiene de ser igual a todos? Mira que Rómulo, el primer cimentador de Roma, mató a su propio hermano, porque la ordenada ley traspasó. Mira a Torcato romano, cómo mató a su hijo, porque excedió la tribunicia constitución. Otros muchos hizieron lo mesmo. Considera que, si aquí presente él estoviese, respondería que hazientes e consintientes merecen igual pena; aunque a entrambos matasse por lo que el uno pecó. E que, si aceleró en su muerte, que era crimen notorio e no eran necessarias muchas pruebas e que fueron tomados en el acto del matar, que ya estava el uno muerto de la caída que dio. E también se deve creer que aquella lloradera moça, que Celestina tenía en su casa, le dio rezia priessa con su triste llanto e él, por no hazer bullicio, por no me disfamar, por no esperar a que la gente se levantasse e oyessen el pregón, del qual gran infamia se me seguía, los mandó justiciar tan de mañana, pues era forçoso el verdugo y bozeador para la execución e su descargo. Lo qual todo, assí como creo es hecho, antes le quedo deudor e obligado para quanto biva, no como a criado de mi padre, pero como a verdadero hermano. E pueste caso que assí no fuesse, pueste caso que no echasse lo passado a la mejor parte¹⁵⁴⁵, acuérdate, Calisto, del gran gozo passado. Acuérdate de tu señora e tu bien todo. E pues tu vida no tienes en nada¹⁵⁴⁶ por su servicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor igualará con el rescebido plazer.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES DE LA CELESTINA

Analiza los personajes y sus relaciones a lo largo de la obra, partiendo de la lectura analítica de las escenas 10 del acto primero, el acto IX y el monólogo de Calisto de la escena 7ª del acto XIV.

1. Caracteriza desde la lectura de estos fragmentos, y teniendo en cuenta el resto de la obra, la personalidad de los principales personajes (Celestina, Calisto, Melibea, Pármene, Sempronio, Elicia, Areusa) y las relaciones entre ellos. En tu ejercicio ten en cuenta la tradición terenciana de los diferentes personajes y las innovaciones que en su desarrollo incluye Rojas.

¹⁵⁴³ *Empecible*: dañina.

¹⁵⁴⁴ *¿Con quién lo has?*: ¿con quién lo tienes?, con el sentido de ¿con quién disputas?

¹⁵⁴⁵ *Que no echasse lo passado a la mejor parte*: que no buscasse la mejor parte (la mejor solución) a cuenta del pasado (en que fue protegido por el padre de Calisto).

¹⁵⁴⁶ *No tienes en nada*: no aprecias nada.

2. En la escena 2ª del Acto IX Elicia y Areúsa realizan una ácida crítica de la belleza de Melibea.
 - a) ¿Hay resentimiento social en sus argumentos? Razona tu respuesta.
 - b) Elicia cierra su crítica a Melibea con una frase de profundo calado social: «Las obras hazen linaje, que al fin todos somos hijos de Adán e Eva». ¿Qué supone esta afirmación en una sociedad estamental como la de la Edad Media? Razona tu respuesta.
3. ¿El comportamiento de Calisto favorece las relaciones armónicas entre las distintas clases sociales? ¿Cumplen los personajes con su función social en la obra? Razona tus respuestas.
4. En las escenas 10ª del Acto I y 3ª del Acto IX, Celestina y Areúsa muestran cómo han cambiado las relaciones sociales entre amos y criados en el siglo XV. Describe cómo son esas nuevas relaciones. ¿Tienen que ver las relaciones que has descrito con el servicio personal feudovasallático? ¿Pármemo responde a las relaciones de servidumbre propias del mundo feudal? ¿Cuál es el nuevo vínculo del servicio entre amos y señores en el siglo XV? Razona tus respuestas.
5. La escena 7ª del Acto XIV refleja la conciencia social de Calisto.
 - a) Según lo que dice, ¿crees que está cumpliendo con sus obligaciones sociales como noble? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Cómo es la relación de Calisto con el juez? ¿A qué tipo de modelo jurisdiccional pertenece? ¿Por qué puede defender Rojas en su obra una aplicación igualitaria de la justicia? ¿Se advierte en este monólogo que Rojas es un jurista? Razona tus respuestas.
6. El interés parece ser el motor de las relaciones sociales de la obra.
 - a) Demuestra esta afirmación con ejemplos del texto.
 - b) ¿Se rompe el equilibrio de intereses en la obra? Justifica tu respuesta y, de ser esta afirmativa, indica las causas por las que crees que se rompe ese equilibrio.

Práctica 45^a. El caso de amores en *La Celestina*

TEXTOS: AUTO XIV Y PLANTO DE PLEBERIO (AUTO XXI)

Quatorzeno auto

ARGUMENTO DEL QUATORZENO AUTO

Está Melibea muy afligida hablando con Lucrecia sobre la tardanza de Calisto, el qual le avía hecho voto de venir en aquella noche a visitalla, lo qual cumplió, e con él vinieron Sosia e Tristán. E después que cumplió su voluntad bolvieron todos a la posada. Calisto se retrae en su palacio e quexase por aver estado tan poca cantidad de tiempo con Melibea e ruega a Febo que cierre sus rayos, para haver de restaurar su desseo¹⁵⁴⁷.

MELIBEA, LUCRECIA, SOSIA, TRISTÁN, CALISTO.

[Cena 1^a]

MELIBEA.—Mucho se tarda aquel cavallero que esperamos. ¿Qué crees tú o sospechas de su estada¹⁵⁴⁸, Lucrecia?

LUCRECIA.—Señora, que tiene justo impedimento e que no es en su mano venir más presto¹⁵⁴⁹.

MELIBEA.—Los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro, que su tardanza no me es pena. Mas, cuitada, pienso muchas cosas, que desde su casa acá le podrían acaecer. *¿Quién sabe, si él, con voluntad de venir al prometido plazo en la forma que los tales mancebos a las tales horas suelen andar, fue topado de los alguaziles noturnos e sin le conocer le han acometido, el qual por se defender los ofendió¹⁵⁵⁰ o es dellos ofendido? ¿O si por caso los ladrones perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hazer ni acatamiento de personas, le ayan mordido? ¿O si ha caído en alguna callada o hoyo, donde algún daño le viniese? ¡Mas, o mezquina de mí! ¿Qué son estos inconvenientes, que el concebido amor me pone delante e los atribulados imaginamientos me acarrearán? No plega a Dios que ninguna destas cosas sea¹⁵⁵¹, antes esté quanto le plazerá sin verme.* Mas escucha, que passos suenan en la calle e aun parece que hablan destotra parte del huerto.

¹⁵⁴⁷ Recuerda que la cursiva señala el texto añadido o cambiado por la *Tragicomedia* sobre la *Comedia*.

¹⁵⁴⁸ *Estada*: demora en un lugar, aquí retraso.

¹⁵⁴⁹ *Presto*: rápido.

¹⁵⁵⁰ *Offendió*: atacó.

¹⁵⁵¹ *No plega a Dios que ninguna destas cosas sea*: no quiera Dios que ocurra ninguna de estas cosas.

[Cena 2ª]

SOSIA.—Arrima essa escalera, Tristán, que este es el mejor lugar, aunque alto.

TRISTÁN.—Sube, señor. Yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están.

CALISTO.—Quedaos, locos, que yo entraré solo, que a mi señora oigo.

[Cena 3ª]

MELIBEA.—Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima. ¡O mi señor!, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baxa, baxa poco a poco por el escala; no vengas con tanta pressura.

CALISTO.—¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora e mi gloria! En mis braços te tengo e no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.

MELIBEA.—Señor mío, pues me fie en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa, que si fuera esquivia e sin misericordia; no quieras perderme por tan breve deleite e en tan poco espacio¹⁵⁵². Que las malfechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver e llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano bolver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO.—Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, quando me la diessen, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo. No me pidas tal covardía. No es fazer tal cosa de ninguno, que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?

MELIBEA.—Por mi vida, que aunque hable tu lengua quanto quisiere, no obren las manos quanto pueden. Está quedo¹⁵⁵³, señor mío. Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata¹⁵⁵⁴ que del buen pastor es propio tresquillar¹⁵⁵⁵ sus ovejas e ganado; pero no destruirlo y estragarlo.

CALISTO.—¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienço? Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad e poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo e lindas e delicadas carnes.

MELIBEA.—Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO.—¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.

MELIBEA.—Yo no los quiero de mi yerro. Si pensara que tan desmesuradamente te avías de haver conmigo, no fiara mi persona de tu cruel conversación.

[Cena 4ª]

SOSIA.—Tristán, bien oyes lo que passa. ¡En qué términos anda el negocio!

TRISTÁN.—Oigo tanto, que juzgo a mi amo por el más bienaventurado hombre que nació. E por mi vida que, aunque soy mochacho, que diesse tan buena cuenta como mi amo.

¹⁵⁵² *En tan poco espacio*: en tan poco tiempo.

¹⁵⁵³ *Quedo*: quieto.

¹⁵⁵⁴ *Cata*: mira.

¹⁵⁵⁵ *Tresquillar*: trasquilar.

SOSIA.—Para con tal joya quienquiera se ternía manos¹⁵⁵⁶; pero con su pan se la coma, que bien caro le cuesta: dos moços entraron en la salsa destes amores.

TRISTÁN.—Ya los tiene olvidados. ¡Dexaos morir sirviendo a ruines, hazed locuras en confianza de su defensión¹⁵⁵⁷! Viviendo con el conde, que no matase al hombre, me dava mi madre por consejo. Veslos a ellos alegres e abraçados e sus servidores con harta mengua degollados.

MELIBEA.—¡O mi vida e mi señor! ¿Cómo has quisido¹⁵⁵⁸ que pierda el nombre e corona de virgen por tan breve deleite? ¡O pecadora de mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte e me la darías a mí por fuerça! ¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre! ¡Cómo sería yo fin quexosa de tus días! ¡O mi padre honrado, cómo he dañado tu fama e dado causa e lugar a quebrantar tu casa! ¡O traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!

SOSIA.—¡Ante quisiera yo oírte esos miraglos! Todas sabes essa oración, después que no puede dexar de ser hecho. ¡E el bovo de Calisto, que se lo escucha!

[Cena 5ª]

CALISTO.—Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? No me parece que ha una hora, que estamos aquí, e da el relox las tres.

MELIBEA.—Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta; de noche donde tú ordenares. *Sea tu venida por este secreto lugar a la mesma ora, porque siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches.* E por el presente te ve con Dios¹⁵⁵⁹, que no serás visto, que haze muy oscuro, ni yo en casa sentida, que aun no amanecese.

CALISTO.—Moços, poné el escala.

SOSIA.—Señor, vesla aquí. Baxa.

MELIBEA.—Lucrecia, vente acá, que estoy sola. Aquel señor mío es ido. Comigo dexa su coraçón, consigo lleva el mío. ¿Asnos oído?¹⁵⁶⁰

LUCRECIA.—No, señora, dormiendo he estado.

[Cena 6ª]

SOSIA.—*Tristán, devemos ir muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los cobdiciosos de temporales bienes, los devotos de templos, monesterios e iglesias, los enamorados como nuestro amo, los trabajadores de los campos e labranças, e los pastores que en este tiempo traen las ovejas a estos apriscos a ordeñar, e podría ser que cogiessen de pasada alguna razón, por do toda su honra e la de Melibea se turbasse.*

TRISTÁN.—¡O simple rascacavallos! ¡Dizes que callemos e nombras su nombre della! Bueno eres para adalid o para regir gente en tierra de moros de noche. Assí que, prohibiendo, permites; encubriendo, descubres; asegurando, ofendes; callando, bozeas e pregonas; preguntando, respondes. Pues tan sutil e discreto eres, ¿no me dirás en qué mes cae Santa María de Agosto, porque sepamos si ay harta paja en casa que comas ogaño?¹⁵⁶¹

¹⁵⁵⁶ *Se ternía manos*: tendría manos, con el sentido de podría, lo haría.

¹⁵⁵⁷ *Defensión*: defensa.

¹⁵⁵⁸ *Quesido*: querido.

¹⁵⁵⁹ *Te ve con Dios*: vete con Dios.

¹⁵⁶⁰ *¿Asnos oído?*: ¿Nos has oído?

¹⁵⁶¹ *Ogaño*: hogaño, ahora, con el sentido de época actual no de momento puntual.

CALISTO.—Mis cuidados e los de vosotros no son todos unos. Entrad callando, no nos sientan en casa. Cerrad esa puerta e vamos a reposar, que yo me quiero sobir solo a mi cámara. Yo me desarmaré. Id vosotros a vuestras camas.

[Cena 7^a]

CALISTO.—¡O mezquino yo!, quanto me es agradable de mi natural la solicitud e silencio e escuridad. No sé si lo causa que me vino a la memoria la traición, que fize en me despartir¹⁵⁶² de aquella señora, que tanto amo, hasta que más fuera de día, o el dolor de mi deshonra. ¡Ay, ay!, que esto es. Esta herida es la que siento agora, que se ha resfriado¹⁵⁶³. Agora que está elada la sangre, que ayer hervía; agora que veo la mengua¹⁵⁶⁴ de mi casa, la falta de mi servicio, la perdición de mi patrimonio, la infamia que tiene mi persona de la muerte, que de mis criados se ha seguido. ¿Qué hize? ¿En qué me detuve? [...] E puesto caso que así no fuesse, puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte¹⁵⁶⁵, acuérdate, Calisto, del gran gozo passado. Acuérdate de tu señora e tu bien todo. E pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor igualará con el rescebido plazer.

¡O mi señora e mi vida! Que jamás pensé en ausencia ofenderte. Que parece que tengo en poca estima la merced que me has hecho. No quiero pensar en enojo, no quiero tener ya con la tristeza amistad. ¡O bien sin comparación! ¡O insaciable contentamiento! ¿E cuándo pidiera yo más a Dios por premio de mis méritos, si algunos son en esta vida, de lo que alcançado tengo? ¿Por qué no estoy contento? Pues no es razón ser ingrato a quien tanto bien me ha dado. ¡Quiérollo conocer, no quiero con enojo perder mi seso, porque perdido no caiga de tan alta possessión! No quiero otra honra; ni otra gloria, no otras riquezas, no otro padre ni madre, no otros deudos, no parientes. De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel, entre aquellas suaves plantas e fresca verdura. ¡O noche de mi descanso, si fuesses ya tornada! ¡O luziente Febo¹⁵⁶⁶, date priessa a tu acostumbrado camino! ¡O deleitosas estrellas, apareceos ante de la continua orden! ¡O espacioso relox, aun te vea yo arder en vivo fuego de amor! Que si tú esperasses lo que yo, quando des doze, jamás estarías arrendado a la voluntad del maestro que te compuso. Pues ¡vosotros, invernales meses, que agora estais escondidos!, ¡viniessedes con vuestras muy complidas noches a trocarlas por estos prolixos días! Ya me parece haver un año, que no he visto aquel suave descanso, aquel deleitoso refrigerio de mis trabajos. [...]

Pero tú, dulce imaginacion, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luziente, bueloe a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel apártate allá, señor, no llegues a mí, aquel no seas descortés, que con sus rubicundos¹⁵⁶⁷ labrios vía sonar, aquel no quieras mi perdición, que de rato en rato proponía, aquellos amorosos abraços entre palabra e palabra, aquel soltarme e prenderme, aquel huir e llegarse, aquellos açucarados besos, aquella final salutación con que se me despidió. ¡Con quanta pena salió por su boca! ¡Con quantos desperozos!¹⁵⁶⁸ ¡Con quantas lágrimas, que parecían granos de aljófara¹⁵⁶⁹, que sin sentir se le caían de aquellos claros e resplandecientes ojos!

¹⁵⁶² Despartir: separar.

¹⁵⁶³ Resfriado: enfriado.

¹⁵⁶⁴ Mengua: falta, empobrecimiento.

¹⁵⁶⁵ E puesto caso que así no fuesse, puesto caso que no echasse lo passado a la mejor parte: al suprimir toda la parte del monólogo referida a sus relaciones con el juez esta expresión queda sin sentido. Recordando el fragmento omitido, Calisto, tras increpar al juez por justiciar a sus criados publicando su deshonra y tras reparar en que la rápida actuación del juez puede haber sido motivada para acallar el escándalo en su beneficio, resuelve que da lo mismo una situación u otra, pues solo le interesa su recuerdo amoroso para regir su comportamiento.

¹⁵⁶⁶ Febo: el dios sol, un epíteto de Apolo.

¹⁵⁶⁷ Rubicundos: rojos.

¹⁵⁶⁸ Desperozos: movimientos para desentumecer el cuerpo, en este sentido, exagerados, muy visibles.

¹⁵⁶⁹ Aljófara: perla irregular y pequeña.

[Cena 8ª]

SOSIA.—Tristán, ¿qué te parece de Calisto, qué dormir ha hecho? Que son ya las quatro de la tarde e no nos ha llamado ni ha comido.

TRISTÁN.—Calla, que el dormir no quiere priessa. Demás desto, aquíxale¹⁵⁷⁰ por una parte la tristeza de aquellos moços, por otra le alegra el muy gran plazer de lo que con su Melíbea ha alcançado. Assí que dos tan rezios contrarios verás qué tal pararán un flaco subjecto¹⁵⁷¹, donde estuviere aposentados.

SOSIA.—¿Piénsaste tú que le penan a él mucho los muertos? Si no le penasse más a aquella, que desde esta ventana veo yo ir por la calle, no llevaría las tocas de tal color.

TRISTÁN.—¿Quién es, hermano?

SOSIA.—Llégate acá e verla has¹⁵⁷² antes que trasponga. Mira aquella lutosa, que se limpia agora las lágrimas de los ojos. Aquella es Elicia, criada de Celestina e amiga de Sempronio. Una muy bonita moça; aunque queda agora perdida la pecadora, porque tenía a Celestina por madre e a Sempronio por el principal de sus amigos. E aquella casa, donde entra, allí mora una hermosa muger, muy graciosa e fresca, enamorada, medio ramera; pero no se tiene por poco dichoso quien la alcança tener por amiga sin grande escote¹⁵⁷³ e llámase Areúsa. Por la cual sé yo que ovo el triste de Pármeno más de tres noches malas e aun que no le plaze a ella con su muerte.

Planto de Pleberio

¿Qué haré, quando entre en tu cámara e retrainiento¹⁵⁷⁴ e la halle sola? ¿Qué haré de que no me respondas, si te llamo? ¿Quién me podrá cobrir la gran falta, que tú me hazes? Ninguno perdió lo que yo el día de oy, aunque algo conforme parecía la fuerte animosidad de Lambas de Auria¹⁵⁷⁵, duque de los ginoveses, que a su hijo herido con sus braços desde la nao echó en la mar. Porque todas estas son muertes que, si roban la vida, es forçado de complir con la fama. Pero ¿quién forzó a mi hija a morir, sino la fuerte fuerça de amor? Pues, mundo, halaguer, ¿qué remedio das a mi fatigada vegez? ¿Cómo me mandas quedar en ti, conociendo tus falacias, tus lazos, tus cadenas e redes, con que pescas nuestras flacas voluntades? ¿A dó me pones mi hija? ¿Quién acompañará mi desacompañada morada? ¿Quién terná en regalos¹⁵⁷⁶ mis años, que caducan? ¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas passé, ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huida en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me avía librado, quando los quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera, quando me ví con el fruto, que me cortaste el día de oy. No pensé que tomavas en los hijos la vengança de los padres. Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa; lastimas el corazón. Hazes que feo amen e hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre, que no te conviene? Si amor fuesses, amarías a tus sirvientes. Si los amasses, no les darías pena. Si alegres viviessen, no se matarían, como agora mi amada hija. ¿En qué pararon tus sirvientes e sus ministros? La falsa alcahueta Celestina murió a manos de los más fieles compañeros que ella, para su servicio enponçoñado, jamás halló. Ellos murieron degollados. Calisto, despeñado. Mi triste hija quiso tomar la misma muerte por seguirle. Esto

¹⁵⁷⁰ *Aquíxale*: le aqueja.

¹⁵⁷¹ *Dos tan rezios contrarios verás qué tal pararán un flaco subjecto*: máxima médica que significa que dos emociones contrarias afectan negativamente a un hombre débil.

¹⁵⁷² *Verla has*: la verás.

¹⁵⁷³ *Escote*: paga o gasto.

¹⁵⁷⁴ *Cámara e retrainiento*: habitación y refugio.

¹⁵⁷⁵ *Lambas de Auria*: duque genovés que participó en una batalla contra los venecianos en la que ocurrió el suceso relatado. La anécdota la toma Rojas de las *Epístolas familiares* de Petrarca.

¹⁵⁷⁶ *Terná en regalos*: tendrá en atenciones.

todo causas. Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes. No das iguales galardones. Iniqua¹⁵⁷⁷ es la ley, que a todos igual no es. Alegra tu sonido; entristece tu trato. Bienaventurados los que no conociste o de los que no te curaste¹⁵⁷⁸. Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata¹⁵⁷⁹ qué Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen. Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congoxosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego de pintan, pobre e moço. Pónente un arco en la mano, con que tiras a tiento¹⁵⁸⁰; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni veen el desabrido galardón que saca de tu servicio. Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal dó llega. La leña que gasta tu llama son almas e vidas de humanas criaturas, las cuales son tantas, que de quien començar pueda, apenas me ocurre. No solo de christianos; mas de gentiles e judíos e todo en pago de buenos servicios. ¿Qué me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, cómo acabó amando, cuyo triste fin tú fuiste la causa? ¿Qué hizo por ti Paris?¹⁵⁸¹ ¿Qué Elena?¹⁵⁸² ¿Qué hizo Ypermestra?¹⁵⁸³ ¿Qué Egisto?¹⁵⁸⁴ Todo el mundo lo sabe. Pues a Sapho¹⁵⁸⁵, Ariadna¹⁵⁸⁶, Leandro¹⁵⁸⁷, ¿qué pago les diste? Hasta David e Salomón¹⁵⁸⁸ no quisiste dexar sin pena. Por tu amistad Sansón¹⁵⁸⁹ pagó lo que mereció, por creerse de quien tú le forçaste a darle fe. Otros muchos, que callo, porque tengo harto que contar en mi mal.

Del mundo me quexo, porque en sí me crió, porque no me dando vida, no engendrara en él a Melibea, no nascida no amara, no amando cessara mi quexosa e desconsolada postrimería. ¡O mi compañera buena! ¡O mi hija despedaçada! ¿Por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿Por qué no hoviste lástima de tu querida e amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste, quando yo te había de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle?¹⁵⁹⁰

¹⁵⁷⁷ *Iniqua*: injusta, malvada.

¹⁵⁷⁸ *Curaste*: atendiste, procuraste.

¹⁵⁷⁹ *Cata*: mira.

¹⁵⁸⁰ *Tiras a tiento*: tiras a tientas, sin ver, a ciegas.

¹⁵⁸¹ *Paris*: hijo del rey Príamo de Troya y de su esposa Hécuba, fue conocido como «El de la hermosa figura». Al enamorarse de Elena y raptarla causó la Guerra de Troya narrada en la Iliada.

¹⁵⁸² *Elena*: Helena de Troya o Helena de Esparta, mujer de Menelao, rey de Esparta, era considerada hija de Zeus y pretendida por muchos héroes debido a su gran belleza. Fue seducida o raptada por Paris, príncipe de Troya, lo que dio origen a la Guerra de Troya.

¹⁵⁸³ *Ypermestra*: única de las 50 hijas del rey Danao de Argos que no obedeció a su padre y respetó la vida de su marido en la noche de bodas, lo que terminó acarreado la muerte de Danao a manos de su yerno.

¹⁵⁸⁴ *Egisto*: fruto del amor incestuoso de Tieste y su hija Pelopia, durante la guerra de Troya permaneció en Grecia y sedujo a Clitemnestra, esposa de Agamenón. De acuerdo con ella, asesinó a Agamenón a su vuelta de la guerra. Orestes, hijo de Agamenón y Clitemnestra, vengó la muerte de su padre matando a ambos amantes.

¹⁵⁸⁵ *Sapho*: Safo de Mitelene o de Lesbos muere, según la leyenda, al suicidarse desde la roca de Léucade lanzándose al mar cuando su amor por Faón no se vio correspondido.

¹⁵⁸⁶ *Ariadna*: hija de Minos y Pasífae, que eran los reyes de Creta, se enamoró de Teseo a quien ayudó a escapar del laberinto del Minotauro. Como correspondencia a su amor Teseo la abandonó dejándola dormida en Naxos.

¹⁵⁸⁷ *Leandro*: enamorado de Hero, vivían separados por el Helesponto (Estrecho de los Dardanelos) que cruzaba cada noche el joven enamorado para ver a su amada guiado por una lumbre. Una noche de tormenta la llama se apagó y Leandro perdido en el mar pereció ahogado.

¹⁵⁸⁸ *David e Salomón*. La Biblia relata los pecados amorosos de David, enamorado adúlteramente de Betzabé, y de Salomón quien por sus múltiples amores con esposas y concubinas no hebreas (como la reina de Saba) terminó apartándose del Señor. En ambos casos Yahvé castiga el comportamiento errado de ambos reyes.

¹⁵⁸⁹ *Sansón*: su enamorada Dalila, comprada por los filisteos, corta el cabello del héroe con lo que pierde su fuerza y es apresado por sus enemigos.

¹⁵⁹⁰ *In hac lachrymarum valle*: fragmento de la Salve, oración dedicada a la Virgen María.

ANÁLISIS DE LAS CONDENAS PARÓDICA Y MORAL DEL AMOR CORTÉS

1. Advierte la condena literaria del amor cortés en *La Celestina* respondiendo a las siguientes cuestiones referidas al Auto XIV:
 - a) Separa en las escenas 1ª y 3ª parlamentos propios de la idealización del amor cortés o de su servicio de amores y parlamentos propios de la realidad prosaica del amor cotidiano o lujurioso. ¿Qué amor se declara mantener por Calisto y Melibea? ¿Qué amor realmente se mantiene por parte de ambos? Razona tus respuestas mediante las citas comentadas que hayas señalado.
 - b) ¿Actúa Melibea como la tónica amada de la poesía de cancionero? ¿Se plantea en algún momento un conflicto entre su amor y su honra? ¿Cómo lo resuelve? ¿Es esta solución igual a la de la poesía cancioneril? ¿Coincide con la solución de *Cárcel de amor*? Razona tus respuestas.
 - c) Señala los reproches morales que realizan Sosia y Tristán en la escena 4ª. ¿Te parecen ajustados al argumento de la obra? ¿Podrían haberse dado otros comportamientos amorosos en la Castilla del siglo XV? Razona tus respuestas.
 - d) ¿Están de acuerdo los remordimientos de Calisto en la escena 7ª con su comportamiento en la 8ª? ¿Cumple Calisto con las obligaciones propias del servidor de amor de la poesía cancioneril? ¿Cumple Calisto con sus obligaciones de caballero? Razona tus respuestas y valora moralmente su comportamiento. En tus respuestas ten en cuenta que estas escenas son añadidos de la *Tragicomedia* a la *Comedia*.
2. Analiza la condena moral que del amor cortés propone Fernando de Rojas en el *Planto de Pleberio* respondiendo a las siguientes preguntas:
 - a) ¿Quién es el causante de la muerte de los protagonistas? ¿Quién es el responsable de su muerte? ¿Hay referencias argumentales a ello? Razona tu respuesta.
 - b) ¿Justifica el argumento de la obra la condena que del amor hace Pleberio? ¿Por qué, si él ya ha vencido al amor con su matrimonio, también es víctima de la destrucción del amor? ¿Se justifica en la obra su aviso inicial de estar hecha también «en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes»? Razona tus respuestas.
 - c) Fernando de Rojas es un jurista, está acostumbrado a las relaciones de causa y efecto y al castigo de los culpables basándose en pruebas fehacientes de sus delitos. ¿Ha actuado así en *La Celestina*? ¿Hay una condena literaria equivalente a la judicial del comportamiento inmoral de los personajes? Razona tus respuestas.
 - d) La obra termina con esta expresión: «¿Por qué me dexaste triste e solo *in hac lachrymarum valle?*» ¿Tiene algo que ver con el principio de la obra: «En esto veo Melibea la grandeza de Dios»? Razona tu respuesta con datos del argumento, teniendo en cuenta que uno de los tópicos de la poesía cancioneril

es la *religio amoris* y el aviso del último elemento prologal: «Síguese la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dizen ser su dios».

- e) Parte de la crítica ha señalado, sobre todo en este final de la obra, la falta de referentes cristianos y la presencia de cierto existencialismo nihilista en el pensamiento de Fernando de Rojas. Después de leer este fragmento del *Planto de Pleberio* y teniendo en cuenta la trama de toda la obra, ¿estás de acuerdo con esa afirmación? Razona tu respuesta con datos argumentales.



ANEXOS

Anexo I. Claves de corrección

PRÁCTICA 1ª. LA TRANSMISIÓN DE UN TEXTO MEDIEVAL

Esta práctica ayuda a descubrir las claves conceptuales y culturales de la Edad Media y sus fuentes de estudio.

Las tres primeras preguntas se corresponde con diversos contenidos del epígrafe 1 del capítulo 1 de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Concepto y cronología de la literatura medieval» (págs. 8-13 de la ed. virtual; págs. 15-22 de la ed. impresa). En concreto, podemos encontrar las siguientes vinculaciones:

- Pregunta 1): «1.2.B. Una compleja realidad lingüística». Presenta las diferencias lingüísticas de la literatura medieval con respecto al lector actual.
- Pregunta 2): «1.2.C. Una literatura recreada». Muestra cómo los problemas de transmisión hacen necesaria la utilización de ediciones críticas.
- Pregunta 3): «1.1. La Edad Media». Suscita la reflexión sobre el término, el concepto y la cronología de lo que entendemos como literatura medieval románica.

La última pregunta se corresponde con contenidos del epígrafe 2 del capítulo 1 de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Fuentes para el estudio de la literatura medieval» (págs. 14-27 de la ed. virtual; págs. 23-40 de la ed. impresa). En concreto, podemos encontrar las siguientes vinculaciones:

- Pregunta 4.a): «2.2.B. Manuales introductorios». Busca presentar las primeras herramientas de consulta al alcance del alumno para introducirse en el estudio de la literatura medieval.
- Pregunta 4.b): «2.2.A. Bibliografías generales». Informa sobre las principales herramientas de búsqueda bibliográfica inicial para la ampliación de estudios.
- Pregunta 4.c): «2.1.A. Catálogo de manuscritos». Pretende familiarizar al alumno con las eficaces herramientas de búsqueda de fuentes primarias existentes.

Por otro lado, si se pretende profundizar en la distancia cultural entre nuestra cultura actual y la Edad Media, despejando los prejuicios y falsas imágenes que tenemos sobre lo medieval, es recomendable la lectura del libro de R. Pernoud, *Para acabar con la Edad Media*, Barcelona, Oñaeta, 1998.

PRÁCTICA 2ª. CLAVES DE LA SOCIEDAD Y CULTURA MEDIEVALES

El objetivo de esta práctica es informativo. Se trata de acercar al alumno a algunos aspectos fundamentales de la vida y la cultura medievales muy alejados de su realidad cultural y que no se tienen en cuenta de manera explícita en el manual *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (aunque sí se da sobre ello una amplia orientación bibliográfica en su epígrafe «2.3. Estudios complementarios» del capítulo primero, págs. 23-27 de la edición virtual, págs. 36-40 de la edición impresa).

La mera lectura y discusión de los textos ya cumple con el objetivo de acercamiento del alumno a las claves de la cultura medieval. No obstante, en la formulación de las actividades se ofrece a los alumnos, a modo de ejemplo, dos consultas en línea: la primera de carácter divulgativo y la segunda que introduce a su estudio con mayor profundidad. Con los contenidos presentados en esta segunda indicación cabe contrastar el resultado de la discusión de las respuestas, según la siguiente correspondencia:

1. Documentación sobre la figura del rey y el ejercicio del poder medieval: César González Mínguez, «Luchas por el poder en la corona de Castilla», *Clío & Crimen*, nº 6 (2009), págs. 36-51.
2. Documentación sobre el feudalismo y las relaciones de vasallaje: Carlos Estepa Díez, «Notas sobre el feudalismo castellano en el marco historiográfico general», en *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, eds. Sarasa Sánchez, Esteban y Serrano Martín, Eliseo, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 77-105.
3. Documentación sobre la sociedad estamental de la Edad Media: Virginia de la Torre Veloz y Lourdes Gómez Voguel, *Breves notas sobre la organización del feudalismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1996.
4. Documentación sobre las minorías sociales de judíos y moros en Castilla: José Hinojosa Montalvo «Los judíos en la España Medieval: de la tolerancia a la expulsión», en *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, coord. María Desamparados Martínez San Pedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, págs. 25-41.
5. Documentación sobre el concepto y proceso de la reconquista: Francisco García Fitz, «La Reconquista: un estado de la cuestión», *Clío & Crimen* nº 6 (2009), págs. 142-215.
6. Documentación sobre el progresivo desarrollo de una cultura vinculada a las cortes: Nicasio Salvador Miguel, «Cultura eclesiástica, cortesana y urbana en la Castilla del siglo XIII», en *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII*, ed. M. González Jiménez, Sevilla, 2006, págs. 177-201.
7. Documentación sobre la educación en la Edad Media: Manuel Lázaro Pulido, «Principios educativos de la educación occidental: la Edad Media», *Revista Brasileira de Educação*, 23 (2018), en línea.
8. Documentación sobre la presencia de la cultura clásica grecolatina en la Edad Media: Francisco Crosas López, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010.

PRÁCTICA 3ª. UN MÉTODO DE COMENTARIO

Esta práctica pretende un doble objetivo. En primer lugar, favorecer la adquisición de un método de comentario explicativo e interpretativo de los textos literarios, en este caso medievales. Para ello han de contrastarse los hábitos y técnicas de comentario personales con el método ofrecido en el Anexo II «Un método de comentario de texto». Esta propuesta parte del conocido y aceptado método desarrollado por Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón (*Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2006, 28 ed., cuya lectura se recomienda).

En segundo lugar ofrece un ejemplo de lírica tradicional castellana cuyos constituyentes básicos se trabajan en la práctica siguiente.

De forma complementaria se reflexiona sobre la necesidad de reconstrucción textual en el estudio de la literatura medieval, en línea con lo desarrollado en el epígrafe «1.2.C. Una literatura recreada» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (pág. 13 de la edición virtual, págs. 21-22 de la edición impresa). En cuanto a su incidencia sobre *Tres morillas* cabe profundizar su estudio con el artículo de Vicente Beltrán «Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria», en *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, 1998, págs. 113-135.

PRÁCTICA 4ª. GÉNEROS DE LA LÍRICA TRADICIONAL

En esta práctica se trabaja con los tres géneros característicos de la lírica tradicional medieval. La primera pregunta presenta las características propias de las jarchas mozárabes, que han de advertirse en los textos objeto de análisis. Esta caracterización se explican en el epígrafe 1.2 del capítulo segundo de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Las jarchas» (págs. 32-35 de la ed. virtual; págs. 47-51 de la ed. impresa). En concreto cabe señalar las siguientes vinculaciones, que caracterizan el género histórico de las jarchas desde los constituyentes propios del formalismo ruso:

- Pregunta 1.a): «1.2.C. Temática de las jarchas». Señala la temática apropiada de las jarchas conservadas.
- Pregunta 1.b): «1.2.B. Definición de jarcha» y «1.2.D. Estilo de las jarchas». En ambos se señalan las estructuras reconocibles propias del género.
- Pregunta 1.c): «1.2.D. Estilo de las jarchas». Tras caracterizar su estructura, este epígrafe indica varios recursos propios del estilo de las jarchas.

Para el contraste comparativo que se exige en la segunda pregunta, ha de partirse de las respuestas a la primera pregunta y de la somera descripción de las cantigas d'amigo, útil para su comparación con las jarchas y los villancicos, que se puede leer en el subepígrafe 1.1.D del capítulo segundo de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Un testimonio semifolclórico: las cantigas d'amigo» (págs. 31-32 de la ed. virtual; págs. 45-46 de la ed. impresa).

La tercera pregunta trabaja los villancicos castellanos desde la caracterización que de ellos se hace en el epígrafe 1.3 del capítulo segundo de la *Aproximación a la*

literatura castellana de la Edad Media titulado «El villancico castellano» (págs. 35-41 de la ed. virtual; págs. 51-60 de la ed. impresa). Su estudio se aborda, tras caracterizar su métrica peculiar, de forma contrastiva con jarchas y cantigas d'amigo. En concreto cabe encontrar las siguientes vinculaciones con los contenidos de la manual:

- Pregunta 3.a): «1.3.B. Concepto y forma del villancico castellano». Analiza las diversas formas métricas que puede adoptar el género.
- Preguntas 3.b) y 3.c): «1.3.B. Concepto y forma del villancico castellano», «1.3.C. Temática tradicional», y «1.3.D. Estilo de los villancicos». En esta caracterización métrica, temática y estilística de los villancicos cabe encontrar similitudes con las jarchas y las cantigas d'amigo anteriormente analizadas. Desde este análisis contrastivo se puede realizar la ordenación exigida según la mayor o menor coincidencia de similitudes entre los villancicos y los otros géneros comparados.

Por último, para los alumnos que deseen profundizar en la caracterización de los géneros de la poesía tradicional es útil la consulta del artículo de Verónica Orazi, «Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico», *Cuadernos ASPI* 1 (2013), págs. 23-42.

PRÁCTICA 5ª. RECONSTRUCCIÓN DE UN CANTAR DE GESTA

En esta práctica se comprueban las tesis pidalianas sobre el origen de la épica y sobre sus huellas en crónicas y romances. Por ello, los contenidos necesarios para su realización se encuentran en el epígrafe 2 del capítulo segundo de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La poesía épica» (págs. 42-51 de la ed. virtual; págs. 60-75 de la ed. impresa). En concreto, se advierten las siguientes vinculaciones en las preguntas realizadas:

- Pregunta 1): «2.1.A. Definición de la épica». En la pregunta se pretende demostrar con los datos argumentales del texto la definición dada en el manual.
- Pregunta 2): «2.1.A. Definición de la épica». Desde la definición de cantar de gesta incluida en este epígrafe han de deducirse las diferencias métricas que presenta el texto B y la hace no poder ser un fragmento de un cantar.
- Preguntas 3) y 4): «2.2.B. Huellas de la épica». Este epígrafe da la base teórica para realizar las respuestas al informar sobre el proceso de prosificación y de pervivencia en los romances.
- Pregunta 5): «2.3.A. Ciclos épicos». En él se da información sobre el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*.
- Pregunta 6): «2.3.B. Temas y estructuras de la épica castellana». Su información sobre la estructura temática propia de los cantares castellanos permite responder a este pregunta.

La ampliación de la relación entre historia, leyenda, cantares y romances cabe realizarla con el interesante artículo de Víctor Millet, «Tradición y epopeya. Ensayo metodológico sobre la poesía épica castellana», *Cultura Neolatina*, 54 (1994), págs. 125-160.

PRÁCTICA 6ª. LA COMPOSICIÓN DEL CANTAR DE MIO CID

Con esta práctica se comienza con el estudio del *Cantar de mio Cid*, atendiendo a los problemas de su historia externa, relativos a su composición y a la discusión sobre la historicidad del cantar así como a la hipótesis sobre los procesos de nacimiento y transmisión de la épica románica. Estos aspectos se atienden en el epígrafe 3.1 del capítulo segundo de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Transmisión y composición» (págs. 51-55 de la ed. virtual; págs. 74-79 de la ed. impresa). En concreto se advierte la siguiente vinculación entre la teoría y las preguntas del ejercicio práctico:

- Pregunta 1: «3.1.C. La autoría del Cantar». Explica los problemas de autoría desde los datos aportados por el colofón y su interpretación crítica atendidos en las cuestiones a y b. «3.1.B. Fecha de composición». Reseña la discusión crítica sobre la fecha y forma de composición del *Cantar* desde los datos aportados en su colofón, respondiendo a las cuestiones c y d.
- Pregunta 2: La discusión sobre la historicidad se atiende de manera tangencial en los epígrafes anteriores, a los que cabría añadir el epígrafe «3.1. Testimonios del *Cantar*» que atiende a sus fuentes y el epígrafe «2.1.B. Origen de la poesía épica románica» (*Aproximación...*, págs. 42-43 de la ed. virtual; págs. 61-63 de la ed. impresa) que presenta las dos tesis opuestas del individualismo y del neotradicionalismo. Este último también sirve de orientación para la pregunta 1.e, sobre la posible disparidad entre difusión y creación del *Cantar*.

Las notas de ampliación del explicit del copista (vv. 3731-3733) y del colofón del recitador (vv. 3734-3735b) de la edición del *Cantar* de Alberto Montaner ofrecen un completo panorama crítico sobre sus problemas de autoría y fecha (*Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993, págs. 683-690). La lectura íntegra del artículo de Francisco Rico aporta más argumentación y abundantes ejemplos en la discusión de la historicidad y génesis del *Cantar*:

- Francisco Rico, «Un canto de frontera: “La gesta de Mio Cid el de Bivar”», en *Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, págs. XI-XLIII.

PRÁCTICA 7ª. EL MOTIVO DE LAS BODAS EN EL CANTAR DE MIO CID

En esta práctica se pretende, por un lado, repasar y articular el argumento del *Cantar* revisando un motivo central en su estructura; por otro, se dan las claves de la unidad estructural y de la ideología de la obra, marcando el proceso ascensional del héroe. Para ello se exige realizar un análisis detallado de la función estructural del motivo de las bodas y de su significado ideológico, similar al que realiza el manual en sus epígrafes «3.2.E. La unidad estructural del motivo de las bodas» y «3.2.F. El proceso ascensional del héroe» (*Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, págs. 64-70 de la ed. virtual; págs. 93-100 de la ed. impresa).

Por su articulación argumental, no cabe realizar una vinculación de las preguntas con cada uno de los epígrafes señalados, pues ambos han de tenerse en cuenta para la respuesta de las preguntas incluidas en la práctica. Desde un punto de vista

social Eukene Lacarra estudió el motivo en su artículo «La mujer ejemplar en textos épicos castellanos», *Cuadernos de Investigación Filológica* 14 (1988), págs. 5-20. También Alfonso Boix ha realizado un análisis narratológico del motivo desde la estructura de los cuentos populares («El *Cantar de Mio Cid* y la inversión de los modelos narrativos folclóricos», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 8 -2007-, págs. 99-104).

PRÁCTICA 8ª. LA ESTRUCTURA DEL CANTAR DE MIO CID

En esta práctica se consolida el argumento del *Cantar*, repasando la propuesta estructural de Ian Michael, y se determinan sus partes desde la hipótesis de una estructura bimembre que responde a dos esquemas tradicionales de la épica unidos por un motivo común ya estudiado, el motivo de las bodas, pero resueltos de manera original por un compilador que tiene mucho de original en su labor.

La primera pregunta consolida el argumento estudiado y obliga a trazar un itinerario de la evolución del héroe que ha de justificarse desde la lectura que el alumno haya hecho de la obra. En *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, esta lectura y su justificación se ofrecen de manera muy detallada en el epígrafe «3.2. Estructura del *Cantar*» (págs. 55-70 de la ed. virtual; págs. 79-100 de la ed. impresa).

La segunda pregunta, permite una discusión de propuestas entre el alumno y el artículo de Alan Deyermond, que en gran medida coincide con el manual aunque tiene algunas variantes (en especial en lo que se refiere al proceso ascensional, *vid.* el epígrafe «3.2.F. El proceso ascensional del héroe» de *Aproximación...*). En este contraste se puede tener también en cuenta lo indicado, desde las tesis de Francisco Rico, en el epígrafe «3.2.A. Una nueva épica de frontera» (*Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, pág. 70 de la ed. virtual; págs. 100-101 de la ed. impresa).

El proceso de la honra y la evolución del *Cid* puede ampliarse con el artículo de Aristóbulo Pardo, «La trayectoria de *Mio Cid* y la armadura del *Poema*», *Thesaurus* 28 (1973), págs. 46-85. La ampliación de la discusión de la estructura puede hacerse con la lectura completa del artículo de Alan Deyermond «La estructura del *Cantar de Mio Cid*, comparada con la de otros poemas épicos medievales», *El Cid, poema e historia: Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, Ayuntamiento de Burgos, 2000, págs. 25-39.

PRÁCTICA 9ª. EL ESTILO ÉPICO DEL CANTAR

En esta última práctica del tema segundo se analizan la métrica y el estilo propios de la épica con textos del único cantar conservado casi en su integridad. Este estilo se caracteriza en el epígrafe 3.4 del capítulo segundo de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «El estilo épico en el *Cantar de Mio Cid*» (págs. 77-82 de la ed. virtual; págs. 111-118 de la ed. impresa). En concreto se advierte la siguiente vinculación entre la teoría y las preguntas del ejercicio práctico:

- Pregunta 1): «3.4.A. La métrica fluctuante de la épica». En este epígrafe se analizan métricamente los versos indicados y se observa su peculiar ritmo.

- Pregunta 2.a): «3.4.B. Los verbos en la narración épica». En el epígrafe se señala el peculiar uso de los tiempos verbales en el relato épico.
- Pregunta 2.b): «2.4.C. El estilo oral formulario». La explicación de este estilo permite observar en el texto la presencia de fórmulas orales y sus diversos tipos.
- Pregunta 2.c) y 2d): «2.4.D. Recursos de actualización de la acción». En él se realizan observaciones sobre el uso del diálogo y de la apelación juglaresca en el *Cantar*.

Una visión actual renovadora de la métrica épica se puede ampliar en el artículo de Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona, «Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*, cesura y hemistiquios en el verso épico», *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. 2, págs. 67-79. El estilo formular tiene una reciente aproximación en el libro de Pablo Justel, *El sistema formular del Cantar de mio Cid: Estudio y registro*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 2017.

PRÁCTICA 10ª. EL MANIFIESTO LITERARIO DEL ALEXANDRE

En esta práctica se realiza un comentario escolar del conocido exordio del *Libro de Alexandre* con el fin de caracterizar la literatura realizada por el mester de clerecía, tanto en sus aspectos culturales (pregunta 2) como en su difusión (pregunta 3), sus contenidos (pregunta 4) y formas métricas (pregunta 1); en la pregunta 5, se propone el clásico comentario de la copla c2 como síntesis caracterizadora del mester de clerecía. El estudio de la literatura del mester de clerecía se realiza en el epígrafe 1.2 del capítulo tercero de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La poesía del mester de clerecía» (págs. 94-100 de la ed. virtual; págs. 136-144 de la ed. impresa). El análisis del exordio del *Alexandre* se realiza con detenimiento, en su epígrafe «1.2.A. Características del mester de clerecía». Ampliamente ha sido comentado por Amaia Arizaleta, «El exordio del Libro de Alexandre», *Revista de Literatura medieval* (1997) págs. 9-22.

PRÁCTICA 11ª. CLERECÍA Y JUGLARÍA, DOS CULTURAS DIFERENTES

El conocido pasaje de Tarsiana juglaresca del *Libro de Apolonio* sirve para discutir la tradicional oposición entre el mester de juglaría y el mester de clerecía. Esta oposición se estudia en el epígrafe 1.1 de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La clerecía del mester» (págs. 88-94 de la ed. virtual; págs. 127-136 de la ed. impresa). El contraste entre la clerecía y la juglaría se realiza de manera detallada en el epígrafe «1.1.B. Clerecía frente a juglaría». En él, como en el ejercicio, se advierten las diferencias en sus actividades (preguntas 1 y 2) y sus fines (pregunta 3), dando así un nuevo significado cultural a la tradicional oposición entre el mester de juglaría y el de clerecía, no basada ya en la forma literaria sino en sus soportes de difusión y en sus funciones socioculturales (pregunta 4).

La caracterización de la cultura de clerecía medieval la realiza Francisco Rico en un ejemplar artículo de imprescindible lectura: «La clerecía del mester», *Hispanic Review* 53 (1985), págs. 1-23 y 127-150.

PRÁCTICA 12ª. BERCEO, EJEMPLO DEL MESTER DE CLERECÍA DEVOCIONAL

Esta práctica analiza, mediante un comentario guiado, la estructura, los personajes y el significado de un milagro de Berceo, el *Clérigo simple* (IX), ejemplo del mester de clerecía inicial y de los contenidos devocionales de su didactismo. El estudio de la obra de Gonzalo de Berceo se realiza en el epígrafe 1.3 de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La obra de Gonzalo de Berceo» (págs. 100-106 de la ed. virtual; págs. 144-153 de la ed. impresa). El análisis de la estructura y significado de los milagros berceanos se hace en el epígrafe 1.3.C. En él se atiende a su estructura narrativa (preguntas 1 y 2), a la clasificación temática de los milagros (pregunta 3) y a su significado, propio del vasallaje espiritual (pregunta 4).

Juan Manuel Rozas tiene un ejemplar análisis de este milagro berceano en su artículo «Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo», *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, tomo III, págs. 431-452.

PRÁCTICA 13ª. LA AMBIGÜEDAD DEL LIBRO DE BUEN AMOR

Esta práctica intenta, al inicio del estudio del *Libro de Buen Amor*, descubrir su clave interpretativa desde la discusión de un concepto básico de la crítica, su ambigüedad, y desde los elementos prologales que invitan en la obra a realizar una correcta interpretación. El *Libro de Buen Amor* se atiende en el epígrafe 2 del capítulo tercero de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «El *Libro de Buen Amor*» (págs. 107-140 de la ed. virtual; págs. 153-201 de la ed. impresa).

Para la respuesta de las preguntas de la práctica, es de especial interés su epígrafe 2.2.B. «La ambigüedad de la moralización ovidiana» (*Aproximación...*, págs. 113-117 de la ed. virtual; págs. 162-168 de la ed. impresa). En él se encontrarán diversas referencias al pasaje objeto de análisis y argumentos aplicables para la realización de la práctica. Puede ampliarse el análisis del pasaje del *Debate de griegos y romanos* y la necesidad de una interpretación activa del lector con la lectura del trabajo de Eduardo José Jacinto García, «El *Libro de Buen Amor* como obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco», *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»*, coords. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, págs. 379-385, o con la de Gastón Celaya, «El *Libro de Buen Amor*. El arte del didactismo y la defensa», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 3 (2005), págs. 13-24.

PRÁCTICA 14ª. EL SIGNIFICADO DEL LIBRO DE BUEN AMOR

En esta práctica se pretende realizar una interpretación fundada del *Libro* desde la lectura de fragmentos fundamentales desde diferentes posturas críticas. Esta discusión se realiza en el epígrafe 2.2 del capítulo tercero de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «El significado del *Libro de Buen Amor*» (págs. 112-125 de la ed. virtual; págs. 161-178 de la ed. impresa).

El manual se inclina por la lectura moral (postura a) defendiéndola en los epígrafes «2.2.C. Razones en favor de una interpretación moral» y «2.2.D. Los excursos morales» (*Aproximación...*, págs. 118-122 de la ed. virtual; págs. 169-175 de la ed. impresa). Cabe ampliar esta lectura desde la breve reflexión de Carmen Parrilla en su artículo «Instruyendo a las dueñas en el *Libro de Buen Amor*», *Arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor»*. *Congreso homenaje a Alan Deyermond*, eds. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates, Alcalá la Real (Jaén), Ayuntamiento de Alcalá la Real, Área de Cultura, 2008, págs. 303-319; o desde el magistral librito de Domingo Ynduráin, *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, SEMYR, 2001.

PRÁCTICA 15ª. LA ESTRUCTURA DEL LIBRO DE BUEN AMOR

En esta práctica se articula el argumento del *Libro de Buen Amor* realizando un esquema de sus diferentes unidades narrativas, descubriendo su función y su unidad dentro del género de autobiografía ovidiana. Este contenido se estudia en el epígrafe 2.3 del capítulo tercero de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Estructura del *Libro de Buen Amor*» (págs. 125-132 de la ed. virtual; págs. 179-189 de la ed. impresa).

Para la respuestas de las preguntas de la práctica han de tenerse especialmente en cuenta los epígrafes «2.3.B. Episodios del *Libro de Buen Amor*», «2.3.C. La autobiografía del Arcipreste» y «2.1.C. El género del *Libro de Buen Amor*» (*Aproximación...*, págs. 125-131 y 110-111 de la ed. virtual; págs. 180-187 y 158-160 de la ed. impresa). Su ampliación puede realizarse desde la lectura completa del artículo de Francisco Rico: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales* 4 (1967), págs. 301-325.

PRÁCTICA 16ª. EL ESTILO DE JUAN RUIZ

La práctica analiza, en una aventura con doble redacción en cuaderna vía y en una forma lírica (*La serrana Mega Lloriente*, cc. 993-1005), elementos característicos del estilo de Juan Ruiz, con una breve caracterización temática y métrica del género lírico de las serranas. Los epígrafes 2.4 y 2.5 del capítulo tercero de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulados «El estilo de Juan Ruiz» y «El *Libro de Buen Amor*, cancionero del XIV» (págs. 132-140 de la ed. virtual; págs. 189-201 de la ed. impresa). En concreto se advierte la siguiente vinculación entre la teoría y las preguntas del ejercicio práctico:

- Preguntas 1) y 6): «2.4.C. Realismo popular» y «2.4.B. La retórica culta de la *amplificatio*». En el primer epígrafe se señala el uso que Juan Ruiz realiza del lenguaje popular. El segundo muestra ejemplos del uso de la enumeración en Juan Ruiz.
- Pregunta 2): «2.4.B. La retórica culta de la *amplificatio*». En el estudio del lenguaje culto se señala la utilización de fórmulas pseudojugualescas.
- Preguntas 3, 4 y 5): «2.5.D. Las serranas de Juan Ruiz». El epígrafe analiza las características temáticas y estilísticas de las serranas incluidas en el *Libro de Buen Amor*.

Un sintético análisis estilístico del *Libro*, útil para profundizar en las actividades de la práctica, lo ofrece la introducción de María Rosa Lida de Malkiel a su libro *Juan Ruiz. Selección del «Libro de Buen Amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, págs. 1-32.

PRÁCTICA 17ª. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA CANCIONERIL

La práctica intenta caracterizar los principales constituyentes de la poética cancioneril. Sigue en su caracterización el estudio que de la poesía cancioneril se realiza en el epígrafe 1.3 del capítulo cuarto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La poesía cancioneril» (págs. 157-178 de la ed. virtual; págs. 224-254 de la ed. impresa). En concreto, las preguntas del ejercicio práctico se han de realizar teniendo en cuenta los contenidos del epígrafe «1.3.C. Poética de la poesía cancioneril», en el que se caracteriza sintéticamente la poética cancioneril en seis rasgos de su estilo.

En la introducción que Álvaro Alonso realiza a su antología de *Poesía de Cancionero* (Madrid, Cátedra, 1995, 3ª ed.) se encuentra un cuadro caracterizador de la poesía cancioneril que complementa la visión ofrecida en el manual.

PRÁCTICA 18ª. GÉNEROS DE LA POESÍA CANCIONERIL

En esta práctica se pretenden alcanzar dos objetivos distintos. Por un lado, caracterizar contrastivamente los dos géneros fundamentales de la poesía cancioneril: la canción y el decir. Por otro, determinar los conceptos y tópicos fundamentales de su concepción amorosa, el servicio de amores heredado de la poesía cortés, que se mantendrá vigente hasta la nueva realidad amorosa del Romanticismo en la cultura occidental.

Para su contestación han de utilizarse dos epígrafes diferentes de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*:

- «1.3.D. Géneros de la poesía cancioneril» (págs. 168-175 de la ed. virtual; págs. 239-250 de la ed. impresa). En él se caracterizan y diferencian los géneros de la canción y el decir, así como se reseña su historia y los géneros menores emparentados con ellos.
- «1.3.E. La concepción amorosa de la poesía cancioneril» (págs. 176-178 de la ed. virtual; págs. 250-254 de la ed. impresa). El epígrafe explica el concepto y los tópicos principales del servicio de amores cancioneril.

El prólogo de Vicente Beltrán a su antología *Poesía Española 2. Edad Media: lírica y cancioneros* (Barcelona, Crítica, 2002, págs. 7-78)¹⁵⁹¹ profundiza en la historia de la poesía cancioneril, caracterizando y trazando la evolución de sus géneros. El capítulo segundo del libro de Ana María Rodado, *Tristura conmigo va: Fundamentos de amor cortés* (Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2000) ofrece una completa visión de los conceptos y motivos de la concepción amorosa cancioneril.

¹⁵⁹¹ Existe nueva edición en Madrid, Vísor, 2009.

PRÁCTICA 19ª. LECTURA DE LAS COPLAS DE JORGE MANRIQUE

La práctica pretende contrastar las tradicionales lecturas morales de la obra con las más recientes interpretaciones políticas y circunstanciales de su significado vinculado a la disputa del maestrazgo de la Orden de Santiago tras la muerte de Rodrigo Manrique. Esa línea explicativa es la que ofrece el epígrafe «1.4.E. Jorge Manrique» de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 185-188 de la ed. virtual; págs. 264-267 de la ed. impresa). Para profundizar el contenido de la práctica es fundamental la lectura de la introducción de María Morrás a su edición de *Poesía* de Jorge Manrique (Madrid, Castalia, 2003, especialmente las páginas 9-16 y 44-68).

PRÁCTICA 20ª. LA TRADICIONALIDAD DE LOS ROMANCES

El contraste que se realiza en la práctica entre las dos versiones del romance de la *Muerte del príncipe don Juan*, separadas por cerca de cuatrocientos años y unidas por una constante transmisión oral, permite observar las peculiares características de la tradicionalidad de los romances según las teorías de don Ramón Menéndez Pidal. La transmisión y vida tradicional de los romances se atiende en el epígrafe 2.1 del capítulo cuarto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Historia del romancero» (págs. 190-196 de la ed. virtual; págs. 271-279 de la ed. impresa). Los tipos de cambios que sufren los romances a lo largo de su vida tradicional, observables en esta práctica, se atienden de manera expresa en el epígrafe «2.1.B. La tradicionalidad del romance».

Para profundizar en el contraste entre distintas versiones de romances desde la tradicionalidad de su composición y transición es ilustrativa la lectura del artículo de Diego Catalán «El motivo y la variación en la trasmisión tradicional del romancero», *Bulletin Hispanique* 61 (1959), págs. 149-182. Un estudio de las diversas variantes del romance de la muerte del príncipe Juan, centrado en la diferencia entre las versiones modernas y la historia original, es el de Clara Marías Martínez, «Historia y ficción en el romance de la *Muerte del príncipe don Juan*. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media II*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Universitat de València, 2015, págs. 643-669.

PRÁCTICA 21ª. EL ROMANCE COMO GÉNERO

La siguiente práctica adapta el método propuesto en el Anexo II para realizar un análisis de forma contrastiva que sirva para caracterizar al romance como género literario histórico, según el formalismo ruso. Esta caracterización se detalla con abundantes ejemplos en el epígrafe 2.2 del capítulo cuarto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Constituyentes del romance» (págs. 196-206 de la ed. virtual; págs. 279-293 de la ed. impresa). En el comentario que se realice en la práctica habrán de detallarse en el texto los elementos característicos del género del romance presentes en él.

La caracterización del romance como género y la historia del Romancero pueden profundizarse en el magnífico prólogo de Paloma Díaz-Mas a la antología *Romancero*

(Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994, págs. 1-50). El análisis contrastivo de *El prisionero* puede contrastarse con el artículo de Fco. Javier Grande Quejigo, «Un ejemplo de evolución literaria: *Romance de El prisionero*», *Tejuelo* 2 (2008), págs. 7-12.

PRÁCTICA 22ª. CLASIFICACIÓN DE LOS ROMANCES

La práctica pretende conseguir tres objetivos. El primero de ellos es caracterizar los romances según su triple origen: épico, histórico o de otras fuentes literarias escritas u orales (literarios). El segundo de ellos es mostrar la diversidad típica que existe en los romances de estas tres categorías. El tercero intenta mostrar cómo los tipos clasificatorios de romances novelescos y romances caballerescos no son propiamente tipos de romances sino temas que pueden afectar a romances de origen diverso. Como en la práctica siguiente se analizará el proceso de novelización que tienen los romances tradicionales, en los romances novelescos se ha incidido más en el análisis del romance de aventuras; por el contrario, en los romances caballerescos se ha intentado observar cómo es una ambientación común a romances épicos, históricos y literarios.

El epígrafe 2.3 del capítulo cuarto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Clasificación de los romances» (págs. 206-215 de la ed. virtual; págs. 294-306 de la ed. impresa) caracteriza con detenimiento y ejemplos los tres tipos de romances señalados: épicos, históricos y literarios, así como sus diferentes variedades temáticas y evolutivas.

Los diferentes orígenes de los romances y su variedad temática se reseñan de manera sintética en el estudio introductorio de Samuel G. Armistead, «Los siglos del Romancero: tradición y creación», a la antología *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994, págs. ix-xxi, y en el proemio de don Ramón Menéndez Pidal a su clásica *Flor nueva de romances viejos* (Madrid, Espasa Calpe, 1973, 19ª ed.).

PRÁCTICA 23ª. PROCESO DE NOVELIZACIÓN EN ROMANCES TRADICIONALES

La práctica analiza en tres versiones de la *Serrana de la Vera*, desde su primera versión conocida a una muy reciente de finales del siglo XX, el proceso de novelización que se da en el romancero tradicional. Este proceso se estudia en el epígrafe 2.4 del capítulo cuarto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Novelización de los romances tradicionales» (págs. 215-219 de la ed. virtual; págs. 306-312 de la ed. impresa). Los tres procesos analizados en los subepígrafes se atienden en las preguntas con la siguiente correspondencia:

- «2.4.B. Especialización de la anécdota»: preguntas 1 y 2.
- «2.4.C. Complejidad narrativa»: preguntas 3, 4 y 5.
- «2.4.D. Tendencia al cierre narrativo»: pregunta 6.

Más ejemplos del proceso de novelización y una explicación más amplia del mismo puede consultarse en el artículo de Fco. Javier Grande Quejigo, «Procesos de novelización en el romancero extremeño», *Garroza*, 5 (2005), págs. 101-118.

PRÁCTICA 24ª. MÉTODOS HISTORIOGRÁFICOS MEDIEVALES

El objetivo de esta práctica es contrastar el método historiográfico alfonsí, propio de taller y de crónica general, basado en el acopio exhaustivo de fuentes, con las nuevas técnicas historiográficas testimoniales fruto de cronistas coetáneos a los hechos y de la documentación cancillerescas propias de las crónicas reales posteriores. La obra de Alfonso X y la del Canciller Ayala se atienden en los epígrafes 2 y 3.1.C del capítulo quinto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulados «Alfonso X el sabio» y «La obra de Pero López de Ayala» (págs. 235-247 y 250-251 de la ed. virtual; págs. 334-349 y 353-355 de la ed. impresa).

Las cuestiones de la práctica cabe resolverlas contrastando lo que se dice en el epígrafe 3.1.C sobre las técnicas historiográficas y la ideología de las crónicas de Ayala con los epígrafes «2.2.B. Labor cultural de Alfonso X», «2.2.C. La obra literaria de Alfonso X» y «2.3.B. La *Estoria de España*, modelo de crónica general». Para profundizar en el método historiográfico alfonsí cabe consultar el artículo de Inés Fernández-Ordóñez, «La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 18-19 (1993), págs. 101-132. La comparación entre el modelo alfonsí y las crónicas de Ayala se puede ampliar con el estudio de Michel Garcia, «El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala», *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. Georges Martin, Madrid, casa de Velázquez, 2000, págs. 125-140.

PRÁCTICA 25ª. REALIDAD Y LEYENDA EN LAS CRÓNICAS MEDIEVALES

La presente práctica no tiene un correlato directo con alguno de los epígrafes de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*. Las referencias de la práctica anterior pueden servir de apoyo, aunque no directo. En la práctica se pretende observar cómo la materia legendaria (épica o romancística, pero siempre de naturaleza oral y popular) se utiliza en las crónicas como discurso justificativo del poder que en ellas se hace.

Para ello, cabe observar cómo historia y leyenda se suelen yuxtaponer y no mezclar en el relato cronístico (preguntas 1 y 2). En segundo término se pueden advertir diferencias de estilo, e incluso fórmulas introductorias, de las diferentes fuentes que se utilizan (pregunta 3). Por último, el cronista altera la materia legendaria para hacerla coincidir con sus fines (preguntas 4, 5 y 6).

Como apoyo para la realización del ejercicio (o como contraste de su significado) cabe apoyarse en el artículo de David Pattison «Leyendas épicas en las crónicas alfonsíes: Enfoque de la cuestión», en *L'histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XIII^e-XV^e siècle)*, París, Ediciones de la Sorbona, 1997¹⁵⁹², y en el de Julio Valdeón Baroque, «La propaganda ideológica, arma de combate de Enrique de Trastámara (1366-1369)», *Historia. Instituciones. Documentos* 19 (1992), págs. 459-468. El tratamiento de los romances cabe observarlo en el artículo de Mercedes Vaquero «El cantar de la Jura de Santa Gadea y la tradición del Cid como vasallo rebelde», *Olifant*

¹⁵⁹² Disponible en línea: <<https://books.openedition.org/psorbonne/24398?lang=es#text>> [mayo 2020].

15 (1990), págs. 47-84, y en la detallada anotación de los romances sobre doña Blanca de la antología de Paloma Díaz-Mas (*Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994), en la que compara las diferencias entre la versión de los romances y la crónica de Ayala.

PRÁCTICA 26ª. EL CRONISTA EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LOS SIGLOS XIV Y XV

El objetivo de esta práctica es analizar el perfil de los cronistas posteriores a Alfonso X y caracterizar la metodología de las crónicas reales, de las crónicas particulares y de las semblanzas. La historiografía posterior a Alfonso X se estudia en el epígrafe 3 del capítulo quinto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 247-264 de la ed. virtual; págs. 349-373 de la ed. impresa). En concreto, con las actividades de la práctica cabe advertir la siguiente relación:

- Pregunta 1: «3.1.A. Características de la crónica real».
- Pregunta 2: «3.2.A. Caracterización de la crónica particular».
- Preguntas 3: «3.3.A. Caracterización de las semblanzas».

La nueva mentalidad historiográfica de los cronistas posalfonsíes se puede ampliar con el artículo de Josué Villa Prieto, «La escritura de la Historia en la baja Edad Media: deseo racional *versus* propaganda política. La mentalidad de los cronistas», *Historiografías* 10 (2015), págs. 65-84. Los cambios historiográficos debidos a los intereses nobiliarios se profundizan con el estudio de Inés Fernández-Ordóñez, «Actores y autores de la historia al margen de la corte regia en la Edad Media ibérica (1200-1460)», *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, eds. Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras y Emma Falque, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, págs. 589-614.

PRÁCTICA 27ª. EL LIBRO DE CABALLERÍAS COMO GÉNERO LITERARIO

La práctica analiza los constituyentes fundamentales del género de libro de caballerías observándolos en un capítulo del *Amadís*. La narrativa medieval se atiende en el epígrafe 4 del capítulo quinto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La prosa de ficción medieval» (págs. 265-292 de la ed. virtual; págs. 373-410 de la ed. impresa).

La caracterización del libro de caballerías, tal como se propone en la práctica, se realiza en el epígrafe «4.2.A. Constituyentes del género», que ha de complementarse con lo indicado en el epígrafe «4.2.B. El concepto de aventura». Un amplio panorama sobre los libros de caballería hispánicos y sus constituyentes como género desde el *Amadís* al *Quijote*, lo traza José Luis Lucía Megías, «Género literario, corpus y difusión de los libros de caballerías castellanos», *Libros de caballerías castellanos. 2. Género literario, corpus y difusión*, coords. Marta Haro Cortés y José Manuel Lucía Megías, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, Monografías Aula Medieval, 9, 2019, págs. 5-45¹⁵⁹³.

¹⁵⁹³ Consulta en línea: <<http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=GeneroLiterario>> [mayo 2020].

PRÁCTICA 28ª: AVENTURA Y CULTURA CORTESANA EN LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES

En esta práctica se ejemplifica uno de los elementos que explican el éxito de público y editorial del que gozaron las narraciones caballerescas a finales de la Edad Media: su ambientación e ideología cortesana. También se reflexiona sobre el mecanismo narrativo de estas narraciones (peripecia y anagnórisis) y sobre su difusión impresa. El epígrafe 4.4 del capítulo quinto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Las historias caballerescas breves» (págs. 280-283 de la ed. virtual; págs. 394-397 de la ed. impresa) analiza brevemente el género. Para la realización del ejercicio, además de los epígrafes «4.2.A. Constituyentes del género» y «4.2.B. El concepto de aventura» que caracterizan al relato de aventuras medieval y que también se utilizan en la práctica anterior, han de utilizarse los epígrafes «4.4.A. Caracterización de un género editorial» y «4.4.C. Historias caballerescas impresas». La práctica puede profundizarse con el artículo de Lucila Lobato, «Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: características persistentes del personaje protagonista», *Destiempos.com* 23 (diciembre 2009-enero 2010), *Caballerías (dossier)*, págs. 379-402.

PRÁCTICA 29ª. EL CASO DE AMORES DE CÁRCEL DE AMOR

La práctica analiza tres elementos básicos de los tratados de amores, al hilo de la lectura de diversos fragmentos (iniciales, mediales y finales) de *Cárcel de amor*: la alegoría de amores, la transformación de los casos de amores cancioneriles en casos de honra y la muerte de amores real y no fingida. La novela sentimental se atiende en el epígrafe 4.6 del capítulo quinto de la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 286-292 de la ed. virtual; págs. 402-410 de la ed. impresa). Para la realización de las actividades de la práctica son de especial interés sus epígrafes «4.6.B. Características del género» y «4.6.D. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro».

La práctica puede profundizarse con el estudio de César Besó Portalés, «El sentimiento amoroso en la *Cárcel de amor*», *Espéculo* 21 (2002), en línea: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/carcelam.html>> [mayo 2020].

PRÁCTICA 30ª. LA PROSA Y LA FORMACIÓN DE NOBLES

La práctica estudia los diversos modelos medievales de formación de nobles y cómo generan diversas formas literarias y utilizan diferentes fuentes y técnicas de traducción. La caracterización de los usos didácticos de la prosa medieval se realiza en el epígrafe 1 del capítulo sexto de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «La prosa didáctica» (págs. 305-312 de la ed. virtual; págs. 427-437 de la ed. impresa). Junto a esta caracterización general de su función, en esta práctica han de tenerse en cuenta los siguientes epígrafes:

- Preguntas 1, 2, 3 y 4: «2.1.A. Función y forma de la literatura sapiencial» y «2.1.C. Colecciones de sentencias» (págs. 312-314 y 317-319 de la ed. virtual; págs. 437-439 y 443-446 de la ed. impresa). En estos epígrafes se indican la función de la literatura sapiencial puesta al servicio de la formación del gobernante mediante el consejo,

las características que como género tienen las colecciones de sentencias basadas en preguntas y respuestas y sus fuentes orientales y occidentales.

- Preguntas 5 y 6: «4.3.A. Prehumanismo y cultura letrada» y «4.3.B. Las nuevas traducciones» (págs. 367-370 de la ed. virtual; págs. 510-514 de la ed. impresa). Muestran el cambio cultural hacia el prehumanismo del XV y cómo este nuevo modelo de formación del noble genera un conjunto de traducciones, muchas de ellas de materia clásica, que sirven para que el noble se forme ya directamente a través de su lectura.
- Pregunta 7: «1.2. Formas de la prosa didáctica medieval» (págs. 309-312 de la ed. virtual; págs. 432-437 de la ed. impresa). Traza la evolución de los modelos de formación de nobles alfonsíes y trastámaras.

Una visión general de las formas de educación de nobles en la Edad Media castellana puede obtenerse como contraste de la práctica en el artículo de Isabel Beceiro Pita, «Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales* 21 (1991), págs. 571-590.

PRÁCTICA 31ª. GÉNEROS Y ESTRUCTURA DE EL CONDE LUCANOR

La práctica observa las diferentes referencias que *El Conde Lucanor* realiza sobre su género y estructura para determinar sus partes y los diferentes géneros de literatura didáctica que utiliza: ejemplos, sentencias y tratado. La obra se atiende en el epígrafe 3 del capítulo sexto de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «*El Conde Lucanor* de don Juan Manuel» (págs. 321-358 de la ed. virtual; págs. 449-497 de la ed. impresa). Las actividades de la práctica se desarrollan de manera expresa y muy detallada en el epígrafe «3.2. *El Conde Lucanor*». Cabe contrastar lo que allí se dice con el excelente estudio introductorio de M^a Jesús Lacarra, «El conde Lucanor», en *Don Juan Manuel y su producción literaria*, coord. M^a Jesús Lacarra, *Aula Medieval Monografías 3*, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, 2014, págs. 67-86.

PRÁCTICA 32ª. LA ESTRUCTURA DEL EJEMPLO EN EL CONDE LUCANOR

En esta práctica se analiza la estructura tópica del ejemplo manuelino. Para su resolución ha de aplicarse el análisis que se realiza en el epígrafe «3.3.A. Estructura discursiva del ejemplo» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 335-338 de la ed. virtual; págs. 467-471 de la ed. impresa). Cabe complementar este análisis con el epígrafe «3.4.B. La enseñanza nobiliaria de *El Conde Lucanor*» (págs. 346-350 de la ed. virtual; págs. 482-487 de la ed. impresa) sobre el alcance estamental de su didactismo.

La función y el esquema de pregunta y respuesta de consejo, con la inclusión de un ejemplo en medio, se profundiza en el artículo de Marta Ana Diz, «Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en *El Conde Lucanor* (*Exemplo I*)» en *El conde Lucanor: estudios y edición*, coord. Marta Haro Cortés, *Aula Medieval Monografías 4*, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, 2014, págs. 57-63.

PRÁCTICA 33ª. COMPLEJIDAD NARRATIVA Y TEMÁTICA NOBILIARIA DE *EL CONDE LUCANOR*

La práctica pretende alcanzar tres objetivos: 1) Observar la ideología nobiliaria del didactismo de don Juan Manuel; 2) advertir su gran conocimiento de la literatura de su tiempo observable en su amplia variedad de fuentes; 3) descubrir su gran maestría narrativa visible en los distintos grados de complejidad narrativa con la que adapta sus fuentes según sus intereses didácticos. Los epígrafes «3.3. Las narraciones del *Conde Lucanor*» y «3.4. El didactismo de los ejemplos» (*Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, págs. 335-358 de la ed. virtual; págs. 467-497 de la ed. impresa) atienden con detalle a responder la complejidad narrativa, la variedad de fuentes, la temática y la ideología nobiliaria de los ejemplos de *El Conde Lucanor*.

Cabe contrastar este análisis y ampliarlo con el artículo de Leonardo Funes, «Entre política y literatura: estrategias discursivas en don Juan Manuel», *Medievalia* 18 (2015), págs. 9-25, sobre la intención política de su didactismo y con el trabajo de María Cristina del Solar, «El Conde Lucanor o el arte de narrar», presentado en el *IX Congreso Argentino de Hispanistas. «El Hispanismo ante el Bicentenario»*, La Plata, 27-30 de abril de 2010, en línea: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>> [mayo 2020], sobre su complejidad narrativa.

PRÁCTICA 34ª. CONCIENCIA DE ESTILO EN DON JUAN MANUEL

En esta práctica se observa el estilo y originalidad de don Juan Manuel, contrastando su utilización de una fuente común con Juan Ruiz. El estilo manuelino se atiende en el epígrafe «3.4.D. La conciencia de estilo de don Juan Manuel» (*Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, págs. 354-358 de la ed. virtual; págs. 492-497 de la ed. impresa). Para la cuestión sobre estructura y didactismo han de tenerse en cuenta los epígrafes correspondientes referidos en las prácticas 32ª y 33ª. En cuanto al estilo y moralización de Juan Ruiz han de recordarse los epígrafes señalados en las prácticas 16ª y 14ª respectivamente. Un clásico estudio contrastivo entre don Juan Manuel y Juan Ruiz se encuentra en el artículo de Manuel Alvar, «Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel», *Revista de Filología Española* 68 (1988), págs. 13-32.

PRÁCTICA 35ª. TRES INNOVACIONES DE LA DIDÁCTICA TRASTÁMARA

La práctica presenta tres de las múltiples innovaciones didácticas que se producen en la prosa trastámara, caracterizadas todas por su carácter nobiliario. La primera de ellas afecta a la moral cortesana, ejemplificada en el *Corbacho* de Martínez de Toledo. La segunda muestra la nueva concepción nobiliaria de clase muy vinculada a los intereses políticos de la nobleza, tal como cabe observar en el *Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera. La tercera observa cómo la cultura letrada, muy vinculada a una formación con clara intención política, culmina con el humanismo ejemplificado en la *Gramática castellana* de Nebrija. Las novedades de la prosa didáctica trastámara se

estudian en el epígrafe 4 del capítulo sexto de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Cauces de la prosa didáctica trastámara» (págs. 358-372 de la ed. virtual; págs. 498-529 de la ed. impresa).

Las preguntas de la práctica suponen conocer el tipo de prosa atendido en ellas, con la siguiente correlación:

- Pregunta 1): «4.1.B. Tratados morales» y el dedicado a «Alonso Martínez de Toledo, un clérigo cortesano» (4.4.D). En el primero se señalan los temas de los tratados morales dirigidos a nobles y en el segundo se atiende de manera específica al *Corbacho*.
- Pregunta 2): «4.2.B. Doctrinal de caballeros y literatura nobiliaria» y el dedicado a «Diego de Valera, un letrado cortesano» (4.4.F). En el primero se reseñan los principales géneros dedicados a la tratadística nobiliaria y en el segundo se presenta la obra de Diego de Valera.
- Pregunta 3): «4.3.A. Prehumanismo y cultura letrada» y «4.3.C. La prosa filológica». El primero atiende a la novedad y peculiaridades del humanismo castellano del XV y el segundo atiende a una de sus principales manifestaciones, la prosa filológica cuyo máximo representante es la *Gramática castellana* de Nebrija.

Una ampliación de la práctica se puede hacer con el artículo de Julio Vélez Sainz, «¿Reprobatio amoris o reprobatio amoris mundi?: Alfonso Martínez de Toledo, la tradición misógina gregoriana y la corte de Juan II», *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, eds. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, 2010, págs. 425-433, sobre la misoginia y teatralidad del *Cobacho* y el análisis de Antonio Salvador Plans de los monólogos del huevo y la gallina trabajados en la práctica: «El episodio de la pérdida del huevo y la gallina: Alfonso Martínez de Toledo y Rodrigo de Reinosa», *Anuario de Estudios Filológicos* 30 (2007), págs. 335-352. Una visión de la tratadística nobiliaria de Diego de Valera, con una escueta mención al *Ceremonial*, se encuentra en el trabajo de Gonzalo Águila Escobar, «La educación del caballero. *Tratado de los rieptos e desafíos y Ceremonial de príncipes* de Diego de Valera», *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, coord. María Isabel Montoya Ramírez, María Nieves Muñoz Martín, 2006, Universidad de Granada, págs. 299-318. La aportación de Nebrija a la formación de la lengua y a su función política puede ampliarse en el artículo de Juan Luis Monreal Pérez, «Nebrija y su tiempo: la construcción de la lengua», *Revista de Filología Románica* 28 (2011), págs. 157-168.

PRÁCTICA 36ª. UN SERMÓN MEDIEVAL

Los sermones medievales tienen una gran importancia cultural porque, aunque disponemos de pocos sermones conservados, fueron la fuente básica de divulgación de la cultura escrita a un pueblo mayoritariamente iletrado. La práctica muestra cómo se realizaba este trasvase cultural en un sermón de los *Evangelios moralizados* de Juan López de Salamanca. La *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* dedica el epígrafe «4.1.D. Sermones en Castilla» a su estudio (págs. 361-364 de la ed. virtual; págs. 502-506 de la ed. impresa). La estructura del sermón cabe contrastarla con la

estudiada por Lillian von der Walde Moheno, «Artes *praedicandi*: La estructura del sermón», *Destiempos.com* 18 (enero-febrero 2009), págs. 1-14.

PRÁCTICA 37ª. DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

Varios son los objetivos de la práctica. Por un lado, documentar la existencia de un peculiar teatro medieval, espectáculo paralitúrgico o cortesano con escasa presencia del texto, constante a lo largo de la Edad Media. Por otro, mostrar la evolución espectacular de esta parateatralidad, diferenciando sus manifestaciones paralitúrgicas de las cortesanas. Por último, caracterizar las principales formas dramáticas de estas tradiciones en sus diferentes ciclos paralitúrgicos (y sus formas teatrales correspondientes) y caracterizar los momos cortesanos. Las tradiciones del teatro medieval se analizan en el epígrafe 1 del capítulo séptimo de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «El teatro medieval castellano» (págs. 397-431 de la ed. virtual; págs. 551-597 de la ed. impresa).

Para la realización de la práctica han de tenerse especialmente en cuenta los epígrafes:

- «1.1.A. El concepto de teatro en la Edad Media». Precisa qué considerar teatral y parateatral y la laxitud del concepto teatral medieval.
- Para el teatro paralitúrgico: «1.1.B. Origen litúrgico y poligénesis del teatro medieval», que precisa el concepto de paraliturgia dramática; «1.1.D. Ciclos del teatro religioso medieval»; «1.2.B. Desarrollo del drama paralitúrgico romance»; «1.4. El desarrollo del teatro paralitúrgico en la segunda mitad del siglo XV». Determinan las características, ciclos y manifestaciones del teatro paralitúrgico y la evolución de su espectacularidad reflejada por los documentos.
- Para el teatro cortesano: «1.2.D. Espectacularidad cívica y cortesana», «1.5.A. La simbología política de los espectáculos cívicos y cortesanos» y «1.5.B. La teatralidad cortesana: Momos y diálogos». Trazan el desarrollo de una espectacularidad profana, muy iconográfica y simbólica, en la que se desarrollan dos géneros parateatrales cercanos a la representación: los momos y los diálogos cancioneriles sin elementos narrativos.

Un panorama de la realidad teatral de la Castilla del siglo XV, para profundizar y contrastar los contenidos de la práctica, se encuentra en el artículo de Miguel Ángel Pérez Priego, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos* 5 (1989), págs. 141-163.

PRÁCTICA 38ª. EL CICLO DEL CORPUS EN PLASENCIA

Esta práctica observa el desarrollo espectacular del último ciclo teatral paralitúrgico medieval: el ciclo del Corpus, del que arrancará el desarrollo del teatro profesional del siglo XVI. Para ello se utiliza la documentación de la diócesis de Plasencia, en dos estadios: el de la catedral, más dramático, y el de las danzas de Trujillo más parateatral. En ambos puede verse el desarrollo espectacular que se analiza en el

epígrafe «1.4. El desarrollo del teatro paralitúrgico en la segunda mitad del siglo XV» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 415-421 de la ed. virtual; págs. 575-584 de la ed. impresa) con especial paralelismo con el apartado «1.4.B. El teatro en Toledo en el siglo XV».

Si se quiere un contraste directo con las preguntas del ejercicio habrá de consultarse el artículo de Francisco Javier Grande Quejigo, «El espectáculo evangelizador: El desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico» (*Cauriensa* 10 –2015–, págs. 163-196), en especial su epígrafe «IV. La parateatralidad del Corpus medieval y del XVI en Extremadura».

PRÁCTICA 39ª. EL AUTO DE LA PASIÓN DE ALONSO DEL CAMPO, TEATRO PARALITÚRGICO

La práctica nos ofrece una revisión de diferentes tradiciones teatrales reflejadas en el auto paralitúrgico realizado por Alonso del Campo. Con ello se ejemplifica el estudio del epígrafe «2.1. Los autos paralitúrgicos» del capítulo séptimo de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (págs. 431-436 de la ed. virtual; págs. 597-604 de la ed. impresa). El análisis detallado del *Auto de la Pasión* se realiza en el epígrafe «2.2» (págs. 436-444 de la ed. virtual; págs. 604-615 de la ed. impresa). Un análisis más detenido de la obra puede encontrarse en el artículo de Fco. Javier Grande Quejigo «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos* 19 (1996), págs. 255-275.

PRÁCTICA 40ª. LA FÓRMULA TEATRAL DE JUAN DEL ENCINA

En esta práctica se observan las diferencias entre el teatro paralitúrgico tradicional y la fórmula cortesana de Juan del Encina. La fórmula del teatro de Juan del Encina se atiende en el epígrafe «1.5.C. Juan del Encina y el nacimiento del teatro cortesano» (*Aproximación...*, págs. 426-428 de la ed. virtual; págs. 591-593 de la ed. impresa). La fórmula del teatro religioso cortesano se estudia en el epígrafe «2.3» (págs. 444-453 de la ed. virtual; págs. 616-628 de la ed. impresa). La *Égloga de las grande llluvias* se analiza en su apartado 2.3.B.

El artículo de María Luisa Castro Rodríguez, «Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Encina», *Medievalia* 46 (2014), págs. 25-33, analiza con detalle la fórmula de teatro religioso iniciada por el dramaturgo salmantino.

PRÁCTICA 41ª. LA AUTORÍA Y EL GÉNERO DE LA CELESTINA

La práctica atiende a la historia externa de *La Celestina* y a determinar su género. Intenta mostrar cómo una comedia humanística inicial termina siendo superada en la continuación de Fernando de Rojas en una nueva propuesta que ha de inventar la denominación de su nuevo género. La historia externa y el género de *La Celestina* se atienden en el epígrafe 1 del capítulo octavo de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Composición y difusión de *La Celestina*» (págs. 459-467 de la ed. virtual; págs. 635-646 de la ed. impresa).

La autoría y el proceso creativo de la obra (preguntas 1, 2 y 4) se atiende en el epígrafe «1.1.B. Autoría y proceso compositivo» y su género (preguntas 1, 3 y 5) se explica en el epígrafe «1.2.A. El género de *La Celestina*».

La profundización de la práctica puede hacerse desde la concepción tradicional de la autoría de Rojas (la defendida en al *Aproximación...*) expuesta por Nicasio Salvador Miguel en su artículo, «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7 (1991), págs. 275-290; o desde la revisión de la postura clásica realizada por José Luis Canet en la introducción a su edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, 2011, págs. 9-53. En esta introducción también se revisan el proceso creativo y el género de la obra.

PRÁCTICA 42ª. LA TRAMA DRAMÁTICA DE LA CELESTINA

En esta práctica, desde la reflexión de dos escenas de los actos segundo y tercero, se articula la trama de toda la obra aportando ejemplos personales de su lectura. Con ello se advertirán los motivos dinámicos de la trama que justifican los comportamientos de los personajes. La estructura dramática de la *Celestina* se estudia en el epígrafe «2» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad* (págs. 467-484 de la ed. virtual; págs. 646-668 de la ed. impresa). Las preguntas de la práctica tienen la siguiente relación directa con los epígrafes:

- Pregunta 1): «2.2.A. La fuerza del amor».
- Pregunta 2): «2.2.B. Los errores de Calisto».
- Pregunta 3): «2.2.D. La condena jurídica, principio estructurador de *La Celestina*».
- Pregunta 4): «2.2.C. La magia y Melibea».

Para profundizar sobre la función del amor en la trama de *La Celestina* cabe consultar el artículo de Antonio de Padua Andino Sánchez, «La originalidad literaria del amor de comedias en *Celestina*», *Colindancias* 9 (2018), págs. 129-146. Sobre la presencia y función de la magia. Alberto Montaner y Eva Lara ofrecen un actualizado panorama sobre la función de la magia en «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMYR, 2016, págs. 433-482.

PRÁCTICA 43ª. EL ARTE LITERARIO DE LA CELESTINA

En la práctica se analizan los recursos dramáticos de *La Celestina*, para poder determinar su carácter dramático. Las técnicas teatrales de la obra se atienden en el epígrafe «3.1. Estilo y técnicas dramáticas de *La Celestina*» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad* (págs. 484-493 de la ed. virtual; págs. 668-680 de la ed. impresa). En concreto, las preguntas de la práctica se vinculan a los siguientes epígrafes:

- Preguntas 1, 2, 3 y 4): «3.1.A. Unidades dramáticas y representación». Se analizan los actos, escenas, tiempos, espacios y acciones en *La Celestina*.

- Pregunta 5): «3.1.B. Diálogo dramático».
- Pregunta 6): «3.1.C. Sentencias y refranes».
- Pregunta 7): «3.1.D. El estilo común».

Para contrastar las técnicas dramáticas utilizadas por Rojas es de interés el artículo de José Antonio Bernaldo de Quirós, «*La Celestina* desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de autoría», *Lemir* 13 (2009), págs. 97-108, aunque no compartimos sus conclusiones sobre la autoría de *La Celestina*. El lenguaje de la obra puede contrastarse con el trabajo de Marta López Izquierdo, «Personaje y lengua en *La Celestina*: Nuevas perspectivas de estudio», *Celestinesca* 32 (2008), págs. 165-189.

PRÁCTICA 44ª. EL MUNDO SOCIAL DE LA CELESTINA

La práctica, siguiendo las tesis de José María Maravall, analiza la caracterización y relaciones de los personajes de *La Celestina*. El epígrafe «3.2. El mundo social de *La Celestina*» de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad* (págs. 493-495 de la ed. virtual; págs. 680-683 de la ed. impresa) estudia estos aspectos. En concreto, cabe advertir la siguiente relación con las preguntas de la práctica, aunque también hay que tener en cuenta algún epígrafe anterior:

- Pregunta 1): «3.2.A. Los personajes de *La Celestina*».
- Preguntas 2 y 4): «3.2.B. Las relaciones sociales en *La Celestina*».
- Preguntas 3 y 5): «2.2.B. Los errores de Calisto» (págs. 474-478 de la ed. virtual; págs. 654-660 de la ed. impresa).
- Preguntas 5 y 6): «2.2.D. La condena jurídica, principio estructurador de *La Celestina*» (págs. 480-484 de la ed. virtual; págs. 662-668 de la ed. impresa).

La caracterización somera de los personajes puede contrastarse con el epígrafe «VII. Los personajes» de la *Introducción* de Peter R. Russell a su edición de *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, de Fernando de Rojas* (Madrid, Castalia, 1991, págs. 76-104). No obstante, es muy recomendable la lectura del ejemplar estudio de José Antonio Maravall, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1968¹⁵⁹⁴.

PRÁCTICA 45ª. EL CASO DE AMORES EN LA CELESTINA

En esta última práctica se discute el significado de *La Celestina*, destacando entre las distintas posturas críticas las lecturas de condena de amores, tanto literaria mediante la parodia, como claramente moral, en línea con los tratados de amores de la novela sentimental. El epígrafe 4 del capítulo octavo de *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* titulado «Significados de *La Celestina*» (págs. 495-513 de la

¹⁵⁹⁴ Actualmente digitalizado en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-mundo-social-de-la-celestina--0/>> [mayo 2020].

ed. virtual; págs. 683-706 de la ed. impresa) analiza su significado. En la realización de la práctica cabe la siguiente relación de epígrafes y preguntas:

- Pregunta 1): «4.2. La condena del amor cortés».
- Pregunta 2): «4.3. *La Celestina* como caso de amores».

La condena paródica de los casos de amores puede profundizarse con el artículo de Dorothy S. Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro* 3 (1984), págs. 275-279. La interpretación que de la obra se da en la *Aproximación...* puede contrastarse con la lectura existencial del artículo de Diana Galarreta, «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra», *Celestinesca* 35 (2011), págs. 43-66; o puede compararse con la interpretación moral con trasfondo jurídico del trabajo de Carlota Fernández-Jáuregui, «El peligro moral de *La Celestina*. Análisis interdiscursivo jurídico-económico y literario de la circularidad de los bienes», *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014), págs. 223-242. A ello cabe añadir la excelente interpretación que del significado de la obra ofrece José Antonio Maravall en *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1968.

Anexo II. Un método de comentario de texto

UN ENFOQUE COMUNICATIVO

¿Qué es un texto?

Antes de abordar la metodología nos tenemos que preguntar qué es un texto: ¿un mensaje? ¿o una información? O dicho de otro modo ¿hay diferencias entre un mensaje y una información? Para contestar veamos un supuesto:

¿Qué es un texto?

¿Un mensaje?



¿Una información?

- El sonido que hace un gallo al cantar o el hecho de que un gallo cante

quiquiriquí



Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora



¿Cuántos mensajes hay en la ilustración anterior? ¿Cuántas informaciones? Si la observamos con atención veremos que hay seis mensajes diferentes:

- Tres mensajes icónicos o imágenes (Un paisaje con un gallo, la cabeza de un gallo sobre notas musicales y la silueta de un gallo en blanco y negro).
- Tres mensajes verbales que responde a una onomatopeya («quiquiriquí»), una expresión literaria («Las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora») y una oración enunciativa («El sonido que hace un gallo al cantar o el hecho de que un gallo cante»).

Sin embargo, solo hay una única información. Todos los mensajes, con independencia de la forma que han adoptado o del código que utilizan, transmiten la misma información que ha enunciado la oración: informarnos del canto de un gallo.

Por lo tanto, no hemos de confundir información con mensaje. ¿En qué difieren? Sintéticamente podemos decir que el mensaje es la forma que adopta la información para ser transmitida.

Esta forma puede ser transparente y utilitaria, como un cristal a través del cual vemos la información, sin apenas darnos cuenta de la forma que ha adoptado para transmitirse. O bien puede ser opaca: en ocasiones la información se encripta, como en los mensajes de los espías, de manera que no podemos entenderla sin descodificarla, sin darnos cuenta de la forma que tiene y del significado especial que adquiere. En una clave, por ejemplo, hemos de saber que la forma 2, significa la letra b, y hemos de hacer esa sustitución para poder entender el mensaje. Algo similar ocurre con el texto literario. En él la forma que adquiere la información para ser transmitida, el mensaje, es muy significativo, encierra múltiples significados que hay que descubrir para captar plenamente la información que transmite el autor. Esa es la labor de un comentario de texto: deshacer la forma que tiene el mensaje para poder descubrir la información que nos ofrece en su lectura y la información que podemos deducir sobre la historia literaria en la que se produce y difunde.

UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Para conseguirlo proponemos un método de comentario que se desarrolla en diversas fases que plantean el comentario como el análisis de una comunicación. Este método es el seguido por Evaristo Correa y Fernando Lázaro Carreter en un libro que es un clásico de la didáctica de la literatura: *Cómo se comenta un texto literario*. El método de estos autores tiene la ventaja de adecuarse al proceso de creación de la retórica clásica que entiende la composición de mensajes en tres fases: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. Con unos ligeros cambios de aplicación y la sustitución de su última fase por un análisis de historia literaria proponemos su método que consiste en las siguientes fases:

- Fase previa de lectura y comprensión literal y argumental del texto.
- Fase I de determinación del tema que pretende descubrir qué comunicación se finge en el texto, ya que toda la literatura se realiza (al ser una comunicación *in absentia*) como una comunicación dentro de la que establecen escritor y lector. Esta fase se corresponde en parte con la *inventio* retórica, ya que nos sitúa en el umbral comunicativo y de contenido del texto.
- Fase II de diseño de la estructura. Si el texto es una comunicación que se finge dentro de la comunicación entre escritor y lector, cabe preguntarnos en qué orden se realiza la comunicación del texto. Este orden influye en su recepción porque la literatura es un arte lineal, en el que la secuencia de su desarrollo es altamente significativa. Esta fase se corresponde con la *dispositio* retórica por la cual el autor guiaba al receptor para asegurarse la eficacia de su mensaje.
- Fase III de interpretación del texto. Sabiendo qué tipo de comunicación adopta el texto y siguiendo el orden que establece el autor en su estructura, hay que inter-

El texto ofrece pocos problemas de vocabulario, pero aun así es necesario conocer los significados específicos de «garridas» («dicho de una mujer: lozana y bien parecida», *DRAE*), «desmaídas» (desmayadas, «faltas de fuerza», *DRAE*), «lozanas» (hermosas, físicamente atractivas, en su significado clásico; hoy en cambio solo significa saludables).

En cuanto a su anécdota cabe resumirla en la marcha de tres bellas morillas, de las que está enamorado el poeta, que van a recoger olivas en Jaén y las encuentran ya recogidas, aunque regresan cansadas y pálidas. La historia parece repetirse cuando van a coger manzanas, pero se interrumpe la historia o, al menos, no tiene continuación.

Fase I: Determinación del tema

La fase I de determinación del tema pretende descubrir qué comunicación se finge en el texto, ya que, al ser una comunicación *in absentia*, todos los textos fingen o se componen como una comunicación dentro de la que se establecen escritor y lector. Esta primera forma que adopta el mensaje para transmitir su información, como si fuese una comunicación independiente que observamos o recibimos como receptores, es la que hay que determinar. Para ello se trata de responder a la pregunta de qué tipo de mensaje es el texto. Por ejemplo, es una carta, una queja, una petición, un lamento, un grito, una denuncia...

El tema del texto que analizamos es una canción de trabajo para la recolección de la aceituna sobre el recuerdo amoroso de tres morillas («Iban a coger olivas»).

El tema, que es la oración con la que generalmente comienza el comentario, ha de expresarse brevemente, mediante una única frase (a ser posible nominal, esto es, sin verbos). Es muy útil comenzar la definición del tema con un sustantivo del decir del tipo: canción, queja, disputa, lamento, carta, monólogo, improprio, etc.

Fase II: Diseño de la estructura

Tras determinar el tema, ha de analizarse la disposición en la que lo desarrolla el texto, esto es, su estructura. En esta fase ha de atenderse a la doble estructura que adopta todo texto: su estructura externa y su estructura interna. La estructura externa refleja de manera inmediata la forma en la que se ha envuelto el mensaje para ser transmitido, cómo se ha empaquetado: ¿qué forma externa ha adoptado el texto para transmitirse: es prosa o verso?, ¿qué unidades formales de creación se han utilizado?

Este análisis descriptivo es muy importante porque hay estructuras externas muy libres (la prosa narrativa o el versículo surrealista, por ejemplo) y otras que limitan mucho la expresión del autor pues lo obligan a expresarse dentro de unos rígidos límites (como ocurre con el soneto). La descripción de las unidades formales son la métrica, en el caso de la poesía, y los párrafos, capítulos, diálogos, escenas, etc., según sean prosa narrativa o teatro. En cada caso la descripción debe ser muy breve y precisa, sin indicar otra cosa que las características especiales que tenga esa forma, si las tiene. Por ejemplo, si es un fragmento en prosa habrá de decirse si tiene unidad formal (es un capítulo y con ello muestra que el autor ha querido subrayar su unidad, por ejemplo) o si es un mero fragmento sin unidad estructural. Si es verso,

por ejemplo cuaderna vía, basta con decir el número de estrofas que utiliza, no hay que definirla, pues el comentario de textos no es un examen teórico. Por otro lado, junto a la descripción formal hay que señalar las limitaciones y oportunidades que da a la comunicación la forma elegida por el autor (si es que la forma elegida permite deducir una intención comunicativa especial).

El texto que comentamos es un zéjel, lo que da al autor libertad en la extensión de su poema (puede utilizar las mudanzas que necesite), aunque le obliga a un pensamiento reiterativo ya que el último verso tras cada mudanza, el verso de vuelta o versos (pues en este caso hay dos), ha de rimar con la cabeza y en este poema no solo rima sino que el autor repite en él los mismos versos: el lugar donde viven y el nombre de las tres morillas que continuamente le vienen a la imaginación.

Tras analizar la estructura externa ha de pasarse a determinar la estructura interna, esto es, las partes ordenadas y relacionadas en las que el autor ha articulado el texto para transmitirlo. Se trata de delimitar las distintas unidades comunicativas de la información: las partes del tema señalado, que puede responder a disposiciones estructurales muy diferentes. Una de las más habituales y canónica es la tradicional de planteamiento, nudo y desenlace. Pero también son muy habituales las estructuras bimembres (en dos partes, como suelen dividirse los sonetos: cuartetos/ tercetos) o las antitéticas (en las que una parte contradice o se opone a la otra), etc. En todo caso ha de tenerse en cuenta que la literatura es una comunicación lineal, como la música, por lo que las partes no pueden ser discontinuas, esto es, no puede darse el caso de que comience la primera parte, se interrumpa con la segunda, vuelva a continuar la primera... Si se advierte esto en un texto realmente estamos señalando tres partes: una primera, una segunda y una tercera en la que el autor recuerda o defiende lo dicho en la primera; pero es parte diferente a ella porque nunca en literatura puede separarse una parte.

Las partes que constituyen la estructura interna han de darse mediante un esquema que indique los distintos subtemas que tienen y la relación que se da entre ellos, así como los límites que ocupa. En verso los límites se dan indicando el número del primer y último verso de la parte. En el caso de la prosa se indican recogiendo las primeras palabras de su inicio y las últimas de su final, separadas por puntos suspensivos, y anotando el número de la primera línea y de la última. Ha de tenerse en cuenta que normalmente no se suelen producir divisiones dentro de unidades formales muy cerradas. Por ello, no hay partes que dividan un verso, e incluso es difícil que dividan estrofas muy rígidas como las cuartetos, los tercetos, la cuaderna vía, etc. No se separan tampoco las partes en mitad de una oración en prosa o en medio del diálogo de un personaje en teatro, etc. Y hay que evitar dos errores fundamentales:

- La estructura no se redacta, se realiza en forma de esquema. ¿Por qué? Porque al redactarla se tiende a hacer un resumen y del resumen se suele pasar a una paráfrasis amplificativa que impide decir más de lo que ya se ha dicho y dificulta analizar con detalle lo que el texto dice. Un esquema, y nada más.
- Tampoco se pone el carro delante de los bueyes. No se dan primero los límites y luego el tema de cada parte. Se procede al revés: se caracteriza la parte mediante su tema y luego se precisan sus límites.

El zéjel que analizamos tiene dos partes:

- *Una declaración de amores que se realiza en la cabeza del poema (vv. 1-3).*
- *Y una historia de amores que se desarrolla en dos momentos:*
 - *I: El amor en el trabajo que es la recolección de la aceituna (mudanzas 1-2, vv. 4-13).*
 - *II: El amor en el huerto, simbolizado en las manzanas (mudanza 3, vv. 14-18).*

Diseñar la estructura de un texto es aplicarle un criterio distributivo que responde a la estrategia comunicativa que descubrimos en él. Por ello, tras diseñar las partes de una estructura hay que justificarlas brevemente, esto es, hay que explicar qué estrategia de comunicación advertimos en ella.

El poema, como es propio de las poesías con cabeza y mudanzas, suele presentar un tema en la cabeza que se glosa, esto es, se explica en las mudanzas. Así ocurre aquí en el que se presenta una declaración de amores (a las morillas) y se evoca una doble relación amorosa con ellas (en el trabajo y en el huerto o bien en dos momentos de trabajo distintos: la recolección de aceitunas y de manzanas).

Fase III: Interpretación del texto

La fase de interpretación del texto se realiza según el plan comunicativo que se ha diseñado en la estructura. Siguiendo ese orden se interpreta linealmente el texto indicando la información que cabe deducir en cada parte por la forma expresiva que ha adoptado el mensaje. Esta interpretación lineal se realiza por unidades: del verso a la estrofa en poesía; de la oración al párrafo en prosa. Y se realiza siguiendo la técnica de fotocopiadora: se analiza todo el texto y siguiendo su orden del principio al fin. Para ello ha de tenerse en cuenta que el primer verso se interpreta desde él mismo y solo desde él mismo, pues no sabemos qué dirá el segundo. Sin embargo, por ejemplo, el verso 7 se interpreta desde él mismo y teniendo en cuenta los seis anteriores porque ya los hemos leído.

En la interpretación no se pueden hacer vacíos. No podemos dejar ninguna parte del texto sin analizar. Hay que ser exhaustivos. Es evidente que en textos de cierta extensión el comentario ha de ser más superficial en unos lugares que en otros, pero se ha de dar cuenta de todos ellos en la interpretación. Y de forma ordenada, sin saltos, siguiendo el orden de la lectura. Ello quiere decir que no podemos comentar el verso cuarto y luego el segundo y luego el décimo para volver al sexto. Ha de irse según el orden de escritura: el primer verso, el segundo, el tercero, el cuarto, etc. Así hasta el final y sin omitir ninguno. Cuando los textos son amplios las unidades de análisis también se amplían y en lugar de comentar verso a verso comentamos estrofa a estrofa, por ejemplo, pero siempre sin saltos, siendo más extensos en unas partes que en otras, sí; pero sin omitir ninguna, y siguiendo su orden: la primera estrofa, la segunda, la tercera, etc.

En esta interpretación del texto se parte del significante literario, esto es, del mensaje literal del texto. En él encontramos diversos elementos de los que la antigua crítica literaria denominaba forma literaria. En ella hay temas (ej. el sufrimiento amoroso) y motivos (formas argumentales o descriptivas que sirven para desarrollar los

temas, ej., las lágrimas) en sus contenidos y figuras literarias en sus expresiones lingüísticas.

Estas figuras literarias responden a la función poética por la que nos fijamos en cómo se ha hecho el mensaje. Esta función utiliza dos procedimientos: las repeticiones para subrayar elementos sobre los que quiere llamar la atención el autor y los desvíos que nos obligan a interpretar de otra manera aquello que dice, pues de manera literal no tienen sentido. Las repeticiones técnicamente son anáforas, paralelismos, bimbismos, enumeraciones, anadiplosis, quiasmos, antítesis, sinonimias, figuras etimológicas, etc. Lo importante no es tanto su nombre técnico (que siempre que se sepa se debe decir porque muestra un mayor conocimiento crítico por parte del comentarista) sino saber que allí donde el autor repite quiere que nos fijemos. Hemos de detenernos necesariamente allí donde el autor se repite porque con ello nos señala que hemos de encontrar el porqué de su reiteración.

El desvío, que técnicamente son metáforas, metonimias, símiles, símbolos, paradojas, dilogías, paronomasias, calambures, etc..., nos obliga siempre a detenernos porque lo que dice el autor es literalmente falso, esconde un sentido encubierto que debemos desvelar para poder continuar la lectura. Cuando Lorca dice que «las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora» es imposible hacerle caso literal: ¿cómo van a cavar los gallos con piquetas, que no tienen, algo que no tiene un cuerpo físico como es la aurora? Hemos de traducirlo: los gallos con sus picos rompen el silencio que domina la aurora cuando todavía se sigue durmiendo y el campo está solitario.

Teniendo esto en cuenta para nada sirven las listas de figuras o la descripción de recursos expresivos si no las señalamos para justificar la interpretación que hacemos del texto. El autor no las pone por que sí, las utiliza para ayudarnos y para obligarnos a descubrir la información que ha escondido en su texto y que quiere que comprendamos.

El análisis del significante literario, la forma, se realiza para poder determinar objetivamente el significado literario. El significado del mensaje literario, gracias a las repeticiones y los desvíos, se configura mediante la focalización y la autonomía significativa. Las repeticiones focalizan, señalan lo más importante del texto. Son como una linterna que utiliza el autor para señalarnos dónde tenemos que cavar para descubrir el significado. Los desvíos posibilitan que la literatura ofrezca textos con autonomía significativa, esto es, que en ella las palabras designen realidades nuevas e impensables en el mundo de la ciencia o de la experiencia. Veamos un ejemplo de Miguel Hernández:

Un albañil quería... No le faltaba aliento.
Un albañil quería, piedra tras piedra, muro
tras muro, levantar una imagen al viento
desencadenador en el futuro.

Quería un edificio capaz de lo más leve.
No le faltaba aliento. ¡Cuánto aquel ser quería!
Piedras de plumas, mares de pájaros los mueve
una imaginación al mediodía.

Reía. Trabajaba. Cantaba. De sus brazos,
con un poder más alto que el ala de los truenos,
iban brotando muros lo mismo que aletazos.
Pero los aletazos duran menos.

Al fin, era la piedra su agente. Y la montaña
tiene valor de vuelo si es totalmente activa.
Piedra por piedra es peso y hunde cuanto acompaña
aunque esto sea un mundo de ansia viva.

Un albañil quería... Pero la piedra cobra
su torva densidad brutal en un momento.
Aquel hombre labraba su cárcel. Y en su obra
fueron precipitados él y el viento.

¿De qué albañil se trata? ¿En qué empresa trabaja? ¿Cómo un edificio puede ser «capaz de lo más leve»? ¿Cómo son las «piedras de plumas»? ¿Cuánto pesan? ¿Qué son «los mares de pájaros»? ¿Cómo se precipita el viento? Aplicando los códigos de la realidad, los textos literarios no pueden alcanzar un significado porque las palabras, al ser utilizadas literariamente, se llenan de autonomía significativa. La mera consulta del diccionario no nos da su significado real. Entonces, ¿cómo saber qué significan las palabras y las expresiones de un texto literario?

A través de la funcionalidad de sus expresiones, focalizadas por la repetición y traducidas desde el desvío, siguiendo la creación del significado que ofrece la propia linealidad del texto. Conforme se despliega el texto, crea una red de relaciones contextuales que facilitan y precisan el nuevo significado que adquieren estas palabras o expresiones por su uso artístico. Por ello, para interpretar el significado que las palabras y expresiones tienen hay que ir construyendo su significado desde la linealidad de sus contextos, aplicando estas dos reglas básicas:

1. La interpretación del texto siempre ha de ser lineal: el verso primero explica el segundo, pero no al revés.
2. El significado del texto se logra a través del contexto más inmediato: en primer lugar las expresiones han de interpretarse desde el contexto del propio texto, esto es, desde las relaciones que establece una palabra o expresión con todas las expresiones que la preceden en el texto. Si este contexto es insuficiente para explicar el significado, hay que buscarlo en el contexto de la tradición literaria basándonos en qué significa esa expresión en otras obras del autor o en otras obras de la época o en otras obras literarias. Cuando tampoco la tradición literaria nos dé la explicación, tendremos que recurrir al contexto cultural, esto es, al significado que socialmente se suele admitir: por ejemplo, en nuestra cultura occidental el negro es símbolo de luto, pero en un poema hindú el símbolo de luto sería el blanco. Estos tres contextos: el textual, el literario y el cultural pueden coincidir y, con ello, reforzar nuestra interpretación (y aplicaremos los tres), pero siempre han de aplicarse en el orden indicado: primero el texto; en segundo lugar la tradición literaria; y, por último, la convención cultural. De ser contradictorios, siempre hay que elegir según el orden indicado: el textual es el principal, después el literario y solo en última instancia el cultural.

¿Qué hacer si ninguno de los tres contextos nos aclara el significado de un término o expresión? En ese caso tenemos que proponer una hipótesis personal y subjetiva de explicación desde nuestra capacidad crítica. Y por lo tanto se dice que es una suposición o conjetura personal (por ejemplo: «ante la falta de evidencias que permitan precisar este significado proponemos que quizás pueda ser...»), y en la medida de lo posible se justifica diciendo en qué basamos nuestra suposición.

Algo que hay que evitar en la interpretación del texto es el error muy generalizado de la paráfrasis. Este error consiste en decir lo mismo que dice el texto pero con otras palabras. Hay ciertas muletillas expresivas que nos llevan irremediablemente a ella. Cuando en el comentario se incluyen expresiones del tipo: «El texto dice...», «El autor dice...», estamos cayendo en la paráfrasis. La interpretación ha de descubrir un significado nuevo y enriquecedor sobre la literalidad del texto, ha de trascender su argumento, para podernos explicar la información que oculta (su denotación en términos lingüísticos) y los nuevos valores significativos que ha ganado por la forma en la que está escrito (sus connotaciones) que muestran el porqué se ha escrito así, qué pretende lograr sobre el receptor, qué proceso creativo ha realizado el autor, qué lugar ocupa ese texto en la literatura de su época, qué añade a las tradiciones literarias que utiliza, etc.

El zéjel de las «Tres morillas» comienza con una declaración de amores en su cabeza. Su primer verso expresa un realidad: «Tres morillas me enamoran». El marco afectivo en el que se desenvuelve el autor se muestra en el uso del diminutivo: «morillas» que nos acerca al significado amoroso que se hace explícito en el verbo «enamoran». El plural del verbo nos lleva hacia la irrealidad de ese sentimiento amoroso que el poeta siente nacer en él (que es cautivado por las morillas ya que «lo enamoran»). Y el plural es irreal porque las relaciones amorosas suponen una relación personal, no grupal como en este caso. Por ello más que estarse iniciando una relación amorosa entre el poeta y las tres morillas el primer verso nos sitúa en una relación de admiración amorosa: el poeta se siente atraído por las tres morillas que contempla.

Un hecho exige un tiempo y un lugar. El verbo nos ha dado el tiempo: el presente («me enamoran»), el lugar nos lo da el segundo verso: «En Jaén». La ubicación de la relación amorosa aumenta su verosimilitud, ya que Jaén es tierra fronteriza en la Baja Edad Media donde hay una abundante población mudéjar en la que es habitual las relaciones amorosas entre moras y cristianos.

La verosimilitud de la historia se refuerza en el tercer verso que indica los nombres claramente árabes de las morillas: Axa y Fátima y Mairén. La enumeración con polisíndeton de la conjunción copulativa, así como la maurofilia que cabe advertir en la eufonía de los nombres, hace que el deseo inicial (la admiración amorosa del poeta) se concrete ahora en una realidad evocada (el recuerdo de los nombres) que parece sugerir el sueño de conseguirlas. Con ello cabe advertir el contraste entre la verosimilitud de los datos que ofrecen los versos segundo y tercero (el lugar, el nombre de las amadas) y la irrealidad del primero: un enamoramiento de tres morillas a la vez que es inverosímil. La atracción puede ser múltiple, pero la sincera relación amorosa solo cabe con una amada al tiempo, salvo que el poeta quiera hacer en este caso una parodia de la poligamia musulmana que sí permitiría una

relación múltiple o que se mantenga en el terreno del sueño evocativo en el que recuerda la belleza de cada una de ellas.

En las dos primeras mudanzas el poema desarrolla una historia de amores en el olivar dentro de un claro marco de trabajo. El primer verso de la primera mudanza (el cuarto del poema) inicia la ida a la recolección en la que las protagonistas son las morillas evocadas en la cabeza. En este verso se hace explícita la cualidad por la que se produce el enamoramiento: su belleza, indicada con el calificativo popular de «tan garridas». Con ello insiste el poeta en la caracterización amorosa. Estas hermosas morillas deseadas por el poeta se presentan en una situación cotidiana en la Castilla medieval y las labores agrícolas actuales: la recogida de la aceituna («iban a coger olivas», v. 5). El sueño de todo campesino es ir a realizar un trabajo duro y ya encontrárselo hecho. Ello es lo que ocurre en el verso sexto: «y hallábanlas cogidas». El contraste entre estos dos versos y el verso inicial de la mudanza es aun mayor que el que se ha producido en la cabeza: una historia inicialmente amorosa (la de las morillas del verso 4) se transforma en una realidad y un deseo propios de las labores campesinas: la recogida de la aceituna. Los versos de vuelta repiten la realidad: el lugar y la evocación sugerente de los nombres amados: «en Jaén / Axa y Fátima y Mairén» (vv. 7-8). El poema se orienta en esta primera mudanza hacia un canto de recolección que refleja su realidad sociológica (la recogida de olivas en Jaén) y su función laboral: su ritmo facilita la labor y coordina los movimientos de los distintos jornaleros que recogen la cosecha.

La segunda mudanza va a desarrollar la historia de amores al regreso de la recolección. La vuelta de la recolección narrada en el verso nueve, «Y hallábalas cogidas», muestra la inutilidad de haber ido hasta el campo para realizar la labor o, más bien, el deseo de que la labor ya estuviese realizada... o quizás, siguiendo con el tono sugerente de la letanía reiterada del nombre de las mujeres que le producen el deseo amoroso, el deseo de ir al olivar a realizar actividades diferentes a las laborales. El verso diez precisa estas posibilidades significativas: las morillas que han ido a la recolección regresan («y tornaban») «demaídas», desmayadas, sin fuerzas. ¿Cómo regresar agotadas si no han trabajado? La tradición literaria puede aclararlo. Otro villancico tradicional incluido en un cancionero musical, el Cancionero de la Colombina, utiliza la misma expresión con claro valor erótico:

¿Cómo no le andaré yo,
mezquina, tan desmaída?

Dijo la niña al pastor:
—Mira, pastor, qué tetas.
Dijo el pastor a la niña:
—Más me querría dos setas,
mi zurrón, mi zamarrón,
mi cayada y mi almarada
y mi yesca y mi eslabón.

La realidad del regreso cansado del trabajo del verso diez se ha tornado en el cumplimiento del deseo amoroso del verso nueve y se confirma en el sueño amoroso del verso once en el que las morillas deseadas regresan con «las colores perdidas», signo del encuentro de amores, que ha producido el demudar del semblante. La reiteración letánica de los versos

de vuelta (vv. 12 y 13) intensifica la evocación del posible encuentro soñado en la realidad (Jaén) y la imaginación de los nombres recordados («Axa y Fátima y Mairén») que abren tres posibilidades a la ensoñación del poeta.

La tercera mudanza reitera la historia situada ahora en un marco distinto: el manzano, signo del huerto, del locus amoenus, tal como cabe advertir en el poema «Razón de amor» del siglo XIII en el que el encuentro amoroso entre el escolar y una soñada dama que se le entrega en mitad de su siesta se produce debajo de un manzano. Nuevamente la historia la protagonizan las morillas dignas de amor por su belleza, expresada mediante un procedimiento de leixa-pren en el que «garrida» es sustituida por su sinónimo «lozanas», en el verso catorce. Ha de tenerse en cuenta que en la tradición literaria la unión de lozana y garrida subraya la belleza física que suscita el amor pasional, sobre todo en el mundo rural, como ponen de manifiesto estos versos de Juan del Encina de «Égloga representada en requesta de unos amores»:

Mingo ¡Ay, Pascuala, que te veo
 Tan lozana y tan garrida,
 que yo te juro a mi vida
 que deslumbro si te oteo!
 Y porque eres tan hermosa
 te quiero; mira, verás,
 quiéreme, quiéreme más,
 pues por ti dejo a mi esposa.

La nueva realidad («iban a coger manzanas») de la recolección se reitera en un paralelismo similar al leixa-pren (mantiene «Iban a coger», cambia «olivas» por «manzanas»); esta nueva variante se aleja ya de la realidad laboral propia del marco real que insistentemente vienen subrayando los versos de vuelta repitiendo la cabeza: Jaén. Si bien es cierto que el monocultivo del olivar en Jaén no se extiende hasta el siglo XX, sí que esta zona se ha caracterizado por una significativa producción olivarera. No ocurre lo mismo con el manzano, que se limita a valores ornamentales y de producción para el autoconsumo en huertos urbanos (esto es, jardines) y por ello son lugares más apropiados para el encuentro amoroso (como en «Razón de amor») que para las tareas agrícolas. Este cambio de realidad potencia la verosimilitud del sueño del verso siguiente que reitera con quiasmo el verso sexto: «y cogidas las hallaban» («y las hallaban cogidas», v. 6). El cambio de orden parece sugerir también un cambio de realidad. El verso despliega la evocación del ensueño amoroso del manzano al pasar a ser la fruta cogida un doble signo del encuentro de amores: la fruta cogida o las rosas cogidas son símbolo de entrega sexual en los villancicos populares y la recogida del fruto prohibido en el Edén pasará del higo a la pera y a la manzana como símbolo del pecado y del descubrimiento del sexo en el Occidente cristiano.

La letanía de los versos de vuelta no da entrada a una nueva mudanza que concluya la historia deseada en esta tercera mudanza de desarrollo paralelo a la primera, aunque antitética por su simbolismo amoroso más evidente que en el inicial canto de trabajo, ya que el texto está incompleto y se termina bruscamente. Este fragmentarismo denuncia su origen popular y su recogida accidental por parte de un autor culto que ha conservado la parte del texto que era objeto de su interés.

Fase IV: Conclusiones histórico-literarias

En las conclusiones histórico-literarias han de deducirse de forma sintética y conclusiva las principales informaciones que nos ofrece el texto sobre la época, el movimiento, el género literario y el autor. Se trata de recoger las principales aportaciones que en nuestro comentario (y desde nuestro comentario) se hayan hecho sobre características de época, características de movimiento, características de género histórico, características de autor u originalidad de la obra. Ha de tenerse en cuenta que es una fase conclusiva, por lo que ha de ser breve y recoger de manera selectiva las principales aportaciones de nuestro comentario (que suelen oscilar de dos a seis). Como conclusión que es de nuestro comentario todo lo que se recoja en esta fase ha de basarse en elementos que hayamos mencionado o explicado a lo largo del mismo.

Como conclusión de nuestro comentario, cabe indicar que el poema es un tópico ejemplo de poesía tradicional. Su métrica es tónica, pues hemos visto que se corresponde con el zéjel, forma básica del villancico castellano. Su estilo también es tradicional, pues presenta reiteraciones rítmicas (el paralelismo cercano al leixa-pren entre las mudanza primera y tercera) y simbolismo popular (el motivo de la recogida del fruto real –olivas– y erótico –manzanas–). Por su función, tanto en su tema como en su desarrollo, parece responder a las tradicionales funciones de cantos de trabajo (la recolección de la aceituna) o, por sus connotaciones amorosas, a las de los cantos de ronda o galanteo. Como originalidad del poema cabe señalar el que sea una poesía popular con motivos amorosos (me enamoran) puesta en boca de hombre y no de mujer, como suele ser más característico.

REDACCIÓN DEL COMENTARIO

Tras analizar el texto solo queda redactar el comentario. Para ello ha de tenerse en cuenta que en su expresión el comentario debe ser preciso y breve, aunque esta brevedad no debe suponer una redacción telegráfica o una interpretación insuficiente del texto. La brevedad debe conseguirse evitando las repeticiones innecesarias, las digresiones de contenidos literarios que no tengan que ver directamente con el texto (como son, por ejemplo, la vida del autor, el argumento de la obra, las características culturales de la Edad Media, etc.), las explicaciones de aquellos elementos que con un término preciso ya se han definido (por ejemplo, no cabe explicar qué es un romance o el concepto de metáfora, etc.) y el resumen de lo que «dice» el texto, pues es el camino inevitable de la paráfrasis. La redacción debe hacerse con un lenguaje académico que evite los coloquialismos y la expresión en primera persona. Por otra parte hay que ir progresivamente ganando en tecnicismos que identifiquen los distintos recursos del lenguaje literario (figuras, motivos, tópicos, etc.) que se utilizan en el texto. Por último, hay que fundamentar siempre las afirmaciones que se realizan. Siempre han de darse pruebas textuales o de historia literaria de aquello que se afirma. Para ello es necesario muy a menudo el realizar citas del texto y explicar por qué de esa cita se puede deducir la información que explicamos en el comentario.

A lo largo de las fases anteriores hemos ido redactando el comentario teniendo en cuenta estas recomendaciones. Hemos dejado prueba de ello en los párrafos en cursiva. A continuación los recogemos de seguido para dar un ejemplo de cómo puede redactarse el comentario del texto propuesto:

El tema del texto que analizamos es una canción de trabajo para la recolección de la aceituna sobre el recuerdo amoroso de tres morillas («Iban a coger olivas»).

El texto es un zéjel, lo que da al autor libertad en la extensión de su poema (puede utilizar las mudanzas que necesite), aunque le obliga a un pensamiento reiterativo ya que el último verso tras cada mudanza, el verso de vuelta o versos (pues en este caso hay dos), ha de rimar con la cabeza y en este poema no solo rima sino que el autor repite en él los mismos versos: el lugar donde viven y el nombre de las tres morillas que continuamente le vienen a la imaginación.

Este zéjel tiene dos partes:

- Una declaración de amores que se realiza en la cabeza del poema (vv. 1-3).
- Y una historia de amores que se desarrolla en dos momentos:
 - I: El amor en el trabajo que es la recolección de la aceituna (mudanzas 1-2. vv. 4-13).
 - II: El amor en el huerto, simbolizado en las manzanas (mudanza 3, vv. 14-18).

El poema, como es propio de las poesías con cabeza y mudanzas, suele presentar un tema en la cabeza que se glosa, esto es, se explica en las mudanzas. Así ocurre aquí en el que se presenta una declaración de amores (a las morillas) y se evoca una doble relación amorosa con ellas (en el trabajo y en el huerto o bien en dos momentos de trabajo distintos: la recolección de aceitunas y de manzanas).

El zéjel de las «Tres morillas» comienza con una declaración de amores en su cabeza. Su primer verso expresa un realidad: «Tres morillas me enamoran». El marco afectivo en el que se desenvuelve el autor se muestra en el uso del diminutivo: «morillas» que nos acerca al significado amoroso que se hace explícito en el verbo «enamoran». El plural del verbo nos lleva hacia la irrealidad de ese sentimiento amoroso que el poeta siente nacer en él (que es cautivado por las morillas ya que «lo enamoran»). Y el plural es irreal porque las relaciones amorosas suponen una relación personal, no grupal como en este caso. Por ello más que estarse iniciando una relación amorosa entre el poeta y las tres morillas el primer verso nos sitúa en una relación de admiración amorosa: el poeta se siente atraído por las tres morillas que contempla.

Un hecho exige un tiempo y un lugar. El verbo nos ha dado el tiempo: el presente («me enamoran»), el lugar nos lo da el segundo verso: «En Jaén». La ubicación de la relación amorosa aumenta su verosimilitud, ya que Jaén es tierra fronteriza en la Baja Edad Media donde hay una abundante población mudéjar en la que es habitual las relaciones amorosas entre moras y cristianos.

La verosimilitud de la historia se refuerza en el tercer verso que indica los nombres claramente árabes de las morillas: Axa y Fátima y Mairén. La enumeración con polisíndeton de la conjunción copulativa, así como la maurofilia que cabe advertir en la eufonía de los nombres, hace que el deseo inicial (la admiración amorosa del poeta) se concrete ahora en una realidad evocada (el recuerdo de los nombres) que parece sugerir el sueño de conseguirlas. Con ello cabe advertir el contraste entre la verosimilitud de los datos que ofrecen los versos segundo y tercero (el lugar, el nombre de las amadas)

y la irrealidad del primero: un enamoramiento de tres morillas a la vez que es inverosímil. La atracción puede ser múltiple, pero la sincera relación amorosa solo cabe con una amada al tiempo, salvo que el poeta quiera hacer en este caso una parodia de la poligamia musulmana que sí permitiría una relación múltiple o que se mantenga en el terreno del sueño evocativo en el que recuerda la belleza de cada una de ellas.

En las dos primeras mudanzas el poema desarrolla una historia de amores en el olivar dentro de un claro marco de trabajo. El primer verso de la primera mudanza (el cuarto del poema) inicia la ida a la recolección en la que las protagonistas son las morillas evocadas en la cabeza. En este verso se hace explícita la cualidad popular por la que se produce el enamoramiento: su belleza, indicada con el calificativo popular de «tan garridas». Con ello insiste el poeta en la caracterización amorosa. Estas hermosas morillas deseadas por el poeta se presentan en una situación cotidiana en la Castilla medieval y las labores agrícolas actuales: la recogida de la aceituna («iban a coger olivas», v. 5). El sueño de todo campesino es ir a realizar un trabajo duro y ya encontrárselo hecho. Ello es lo que ocurre en el verso sexto: «y hallábanlas cogidas». El contraste entre estos dos versos y el verso inicial de la mudanza es aun mayor que el que se ha producido en la cabeza: una historia inicialmente amorosa (la de las morillas del verso 4) se transforma en una realidad y un deseo propios de las labores campesinas: la recogida de la aceituna. Los versos de vuelta repiten la realidad: el lugar y la evocación sugerente de los nombres amados: «en Jaén / Axa y Fátima y Mairén» (vv. 7-8). El poema se orienta en esta primera mudanza hacia un canto de recolección que refleja su realidad sociológica (la recogida de olivas en Jaén) y su función laboral: su ritmo facilita la labor y coordina los movimientos de los distintos jornaleros que recogen la cosecha.

La segunda mudanza va a desarrollar la historia de amores al regreso de la recolección. La vuelta de la recolección narrada en el verso nueve, «Y hallábalas cogidas», muestra la inutilidad de haber ido hasta el campo para realizar la labor o, más bien, el deseo de que la labor ya estuviese realizada... o quizás, siguiendo con el tono sugerente de la letanía reiterada del nombre de las mujeres que le producen el deseo amoroso, el deseo de ir al olivar a realizar actividades diferentes a las laborales. El verso diez precisa estas posibilidades significativas: las morillas que han ido a la recolección regresan («y tornaban») «demaídas», desmayadas, sin fuerzas. ¿Cómo regresar agotadas si no han trabajado? La tradición literaria puede aclararlo. Otro villancico tradicional incluido en un cancionero musical, el *Cancionero de la Colombina*, utiliza la misma expresión con claro valor erótico:

¿Cómo no le andaré yo,
mezquina, tan desmaída?

Dijo la niña al pastor:
—Mira, pastor, qué tetas.
Dijo el pastor a la niña:
—Más me querría dos setas,
mi zurrón, mi zamarrón,
mi cayada y mi almarada
y mi yesca y mi eslabón.

La realidad del regreso cansado del trabajo del verso diez se ha tornado en el cumplimiento del deseo amoroso del verso nueve y se confirma en el sueño amoroso del verso once en el que las morillas deseadas regresan con «las colores perdidas», signo del encuentro de amores, que ha producido el demudar del semblante. La reiteración

letánica de los versos de vuelta (vv. 12 y 13) intensifica la evocación del posible encuentro soñado en la realidad (Jaén) y la imaginación de los nombres recordados («Axa y Fátima y Mairén») que abren tres posibilidades a la ensoñación del poeta.

La tercera mudanza reitera la historia situada ahora en un marco distinto: el manzano, signo del huerto, del *locus amoenus*, tal como cabe advertir en el poema «Razón de amor» del siglo XIII en el que el encuentro amoroso entre el escolar y una soñada dama que se le entrega en mitad de su siesta se produce debajo de un manzano. Nuevamente la historia la protagonizan las morillas dignas de amor por su belleza, expresada mediante un procedimiento de leixa-pren en el que «garrida» es sustituida por su sinónimo «lozanas», en el verso catorce. Ha de tenerse en cuenta que en la tradición literaria la unión de lozana y garrida subraya la belleza física que suscita el amor pasional, sobre todo en el mundo rural, como ponen de manifiesto estos versos de Juan del Encina de «Égloga representada en requesta de unos amores»:

Mingo ¡Ay, Pascuala, que te veo
tan lozana y tan garrida,
que yo te juro a mi vida
que deslumbro si te oteo!
Y porque eres tan hermosa
te quiero; mira, verás,
quiéreme, quiéreme más,
pues por ti dejo a mi esposa.

La nueva realidad («iban a coger manzanas») de la recolección se reitera en un paralelismo similar al leixa-pren (mantiene «Iban a coger», cambia «olivas» por «manzanas»); esta nueva variante se aleja ya de la realidad laboral propia del marco real que insistentemente vienen subrayando los versos de vuelta repitiendo la cabeza: Jaén. Si bien es cierto que el monocultivo del olivar en Jaén no se extiende hasta el siglo XX, sí que esta zona se ha caracterizado por una significativa producción olivera. No ocurre lo mismo con el manzano, que se limita a valores ornamentales y de producción para el autoconsumo en huertos urbanos (esto es, jardines) y por ello son lugares más apropiados para el encuentro amoroso (como en «Razón de amor») que para las tareas agrícolas. Este cambio de realidad potencia la verosimilitud del sueño del verso siguiente que reitera con quiasmo el verso sexto: «y cogidas las hallaban» («y las hallaban cogidas», v. 6). El cambio de orden parece sugerir también un cambio de realidad. El verso despliega la evocación del ensueño amoroso del manzano al pasar a ser la fruta cogida un doble signo del encuentro de amores: la fruta cogida o las rosas cogidas son símbolo de entrega sexual en los villancicos populares y la recogida del fruto prohibido en el Edén pasará del higo a la pera y a la manzana como símbolo del pecado y del descubrimiento del sexo en el Occidente cristiano.

La letanía de los versos de vuelta no da entrada a una nueva mudanza que concluya la historia deseada en esta tercera mudanza de desarrollo paralelo a la primera, aunque antitética por su simbolismo amoroso más evidente que en el inicial canto de trabajo, ya que el texto está incompleto y se termina bruscamente. Este fragmentarismo denuncia su origen popular y su recogida accidental por parte de un autor culto que ha conservado la parte del texto que era objeto de su interés.

Como conclusión de nuestro comentario, cabe indicar que el poema es un tópico ejemplo de poesía tradicional. Su métrica es tónica, pues hemos visto que se corresponde con el zéjel, forma básica del villancico castellano. Su estilo también es tradicional, pues presenta reiteraciones rítmicas (el paralelismo cercano al leixa-pren entre las mudanzas primera y tercera) y simbolismo popular (el motivo de la recogida del fruto real –oli-

vas- y erótico –manzanas-). Por su función, tanto en su tema como en su desarrollo, parece responder a las tradicionales funciones de cantos de trabajo (la recolección de la aceituna) o, por sus connotaciones amorosas, a las de los cantos de ronda o galanteo. Como originalidad del poema cabe señalar el que sea una poesía popular con motivos amorosos (me enamoran) puesta en boca de hombre y no de mujer, como suele ser más característico.

Anexo III. Edición del *Auto de la Pasión de Alonso del Campo*

Incluimos aquí nuestra propia edición del *Auto de Alonso del Campo* que ofrece un orden diferente al que se le viene dando desde la propuesta de sus primeras editoras Carmen Torroja y María Rivas (*Teatro en Toledo en el siglo XV: Auto de la Pasión de Alonso del Campo*, Madrid, RAE, 1977).

Estas son, en síntesis, las razones en las que fundamentamos nuestra propuesta¹⁵⁹⁵:

Folios 23v-24v: versos 311-415 y 510-521. Tradicionalidad de San Juan
[versos 510-521]

La localización de esta escena [vv. 311-415] y de su continuación no es clara [vv. 510-521]. Sirera propone que se sitúe tras la Sentencia de Pilatos, porque su última estrofa la da por leída. Sin embargo, Alonso del Campo se encuentra en este pasaje con una gran dificultad: ha de integrar materiales tradicionales previos –el Planto, la Sentencia, el Anuncio de San Juan a María, los Plantos de las Marías, etc.– en un todo unitario que se yuxtapone a la anterior representación del Prendimiento. Ello impide encontrar la coherencia constructiva de la primera parte del *Auto*. La selección de los fragmentos transcritos (máxime si admitimos con Blecua que Alonso del Campo copia textos ya previamente redactados) ha de indicarnos que el orden de copia es significativo para el autor.

Este criterio nos obliga a anticipar el diálogo de San Juan y la Virgen antes de la Sentencia de Pilatos. Narrativamente esta anticipación intensifica la fuerza dramática de la Sentencia, pues confirma el aviso de San Juan (aún en vida de Cristo según aparece en la *Passión Trobada*, modelo narrativo que sirve de base unificadora en la nueva disposición de Alonso del Campo). Por otro lado, al escuchar la sentencia se rompería trágicamente la duda que alberga María:

526 mas no sé sy creería
 que al mi Hijo tal hiziesen,
 e ninguno non plasaría
 que la tal muerte le diesen.

La Sentencia confirmaría y describiría con cierto detalle la muerte del Hijo.

Sea como fuere, se observa cierto desajuste en el engarce de las piezas previas: entre la Sentencia de Pilatos y las propias de las tradiciones que arrancan de la *Deposito*

¹⁵⁹⁵ Citamos nuestra argumentación realizada en «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión de Alonso del Campo*», *Anuario de Estudios Filológicos* 19 (1996), págs. 267-269 y 273.

(los plantos y la escena apócrifa de aviso de San Juan a Nuestra Señora). La tarea de taracea de Alonso del Campo no tiene aquí, como en el comienzo, la posibilidad de armonizar dramáticamente las distintas piezas con un modelo narrativo representable.

[...]

Folio 48r: versos 530-541. Enlace entre dos tradiciones

Cerrada ya la secuencia de la obra, aparece una estrofa desligada con dos Personajes («San Juan La Madalena») que las editoras incluyen en el diálogo entre San Juan y Nuestra Señora (escena séptima). Dudamos que formen parte de esta escena por dos razones:

- a) El tipo de rúbrica del diálogo entre San Juan y María se ha utilizado a lo largo del *Auto* para cerrar escenas mediante el cambio de interlocutor del protagonista. Así ocurre en la oración del Huerto: «Nuestro Señor a los discípulos» o en el beso de Judas: «Judas a los judíos». La indicación «Sant Juan a Nuestra Señora diga» más bien señala el cambio desde el Planto de San Juan al nuevo diálogo (que es como aparece en el manuscrito) que el inicio de una escena tras la Sentencia. Por contra, «Sant Juan La Madalena» es idéntica a las rúbricas iniciales de los Plantos: «San Pedro el Pilato [o el Planto]»; «San Juan Pilato [o el Planto]».
- b) La disposición de la estrofa (aislada) y de los personajes que aparecen viene a completar la nómina familiar de los protagonistas de los tradicionales lamentos ante la cruz. Ellos tres (con la Magdalena también silente) protagonizan las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. La ceremonia de las Marías, al atender a las palabras del Evangelio en la agonía de Cristo, parece que ha cambiado uno de los personajes femeninos por el del apóstol Juan, testigo de la Pasión al pie de la cruz.

El cierre de las ceremonias paralitúrgicas de valor teatral o parateatral ligadas a la Pasión tradicionalmente se venía realizando ante el monumento funerario en el que se simboliza tanto el Calvario (pendón de la cruz) como el Sepulcro. Atento a ello, Alonso del Campo incluye esta estrofa para enlazar temática y espacialmente la Sentencia de Pilatos con el Planto de María. El estatismo que supone Sirera, al entender que la posible representación en carros obligaba a «elipsis entre unas situaciones y otras», encuentra en estos enlaces un recurso dinámico que permite movimiento escénico y cambio de escenario:

535 rastro claro halarés
 por el qual mi alma llora
 que su sangre es guyadora
 y por ella os giarés.
 [...]

Por ello, creemos que es necesario, para mantener la intención creativa que puede rastrearse en el orden de copia del manuscrito, realizar unas cuantas correcciones textuales en la edición del *Auto* que viene admitiéndose. Las señalamos en el siguiente esquema que recoge la estructura unitaria, aunque bímembre, que hemos observado en la obra:

I. Parte: el Prendimiento.

- a) La Oración en el Huerto:
 - a.1) Oraciones de Jesús: vv. 1-63.
 - a.2) Diálogo con el Ángel: vv. 66-133.
 - a.3) Transición (Parlamento a los discípulos): vv. 134-143.

- b) El Beso de Judas: 144-180.
 - c) La Negación de Pedro: vv. 181-220.
 - d) Planto de San Pedro: vv. 221-310.
- II. Parte: Muerte de Jesús.
- a) Planto de San Juan: vv. 311-415 (eliminando los versos 318-324)¹⁵⁹⁶.
 - b) Anuncio de San Juan a María: 510-529.
 - c) Sentencia de Pilatos: 416-509.
 - d) Calvario:
 - d.1) Transición (San Juan y la Verónica): vv. 530-541.
 - d.2) Planto de Nuestra Señora: vv. 542-591.
- (El fragmento suelto –vv. 592-599– debe suprimirse)

En nuestra edición, realizada con los criterios gráficos aplicados al resto de textos, se tiene en cuenta las lecturas de los editores anteriores y se realiza una anotación original.

AUTO DE LA PASIÓN, ALONSO DEL CAMPO¹⁵⁹⁷

[I: *Oración en el Huerto*]¹⁵⁹⁸

Al oratorio del huerto

*Primera oración del huerto*¹⁵⁹⁹

[Nuestro Señor]

Amigos míos, aquí esperad
mientras entro a orar al huerto,

¹⁵⁹⁶ La razón de esta eliminación se dará en la nota correspondiente de la edición en el verso 317.

¹⁵⁹⁷ El *Auto de la Pasión* se atribuye a Alonso del Campo por haber aparecido en un Libro de cuentas de la capilla de don Pedro Tenorio, cuyo capellán era, libro que constaba en el testamento de Alonso del Campo en 1499. Por otra parte Alonso del Campo fue el responsable de las representaciones del Corpus de la catedral de Toledo de 1481 a 1499. El texto del Auto se conserva de forma dispersa, y en cierta medida desordenada, con algunos episodios tachados aprovechando los espacios en blanco del libro de cuentas, que se cerró en 1487, por lo que debió redactarse entre esa fecha y 1499. Como drama paralitúrgico diocesano la obra es una recreación lineal de algunos episodios evangélicos de la pasión de Cristo: La oración en el huerto, la traición de Judas y el prendimiento del Maestro, las negaciones de Pedro, la sentencia de Pilatos y el encuentro de San Juan y la Virgen. Con esas escenas alternan tres plantas a cargo de San Pedro, San Juan y la Virgen. Esta recreación, con profunda unidad dramática de representación, taracea y amalgama textos de distintas procedencias desde una antigua pasión toledana a la poesía cancioneril sacra de Diego de San Pedro. A lo largo de la lectura iremos indicando estos materiales.

¹⁵⁹⁸ El texto no muestra separación de escenas, sino que solo presenta rúbricas propias de la transcripción de la poesía cancioneril. La disposición del texto se debe a sus primeras editoras y descubridoras en el archivo de la catedral de Toledo, Carmen Torroja y María Rivas (*Teatro en Toledo en el siglo XV: el Auto de la Pasión*, Madrid, RAE, 1977). Para un mejor análisis de la obra indico las escenas señaladas por la crítica, aunque en alguna ocasión las rotulo de forma diferente.

¹⁵⁹⁹ Los versos 1 a 8 vienen a sustituir a una primera estrofa escrita por el autor en su borrador y tachada posteriormente que adaptaba, como las siguientes, la *Passión Trobada* de Diego de san Pedro. La posible razón de este cambio busca enlazar con el receptor repitiendo el comienzo en pareados irregulares de una pasión antigua que posteriormente será amplificada desde la poesía cancioneril. La pasión tradicional se retomará en el verso 134.

que mi ánima está triste hasta la muerte
que yo e de pasar muy fuerte¹⁶⁰⁰,

e mi cuerpo está gimiendo
y mi corazón desfalleciendo. 5

Velad conmigo mis amigos,
no me seáis desconocidos.

*Aquí se apartará y hincará las rodillas
y diga al Padre*¹⁶⁰¹

Padre mío piadoso,
oye la mi oración 10
y dale, Señor, reposo
aquel dolor temeroso
que cerca mi corazón;
hazme, Señor, consolado
que tengo fatiga fuerte, 15
que me siento muy turbado,
que me tiene atribulado
el angustia de la muerte¹⁶⁰².

Otra

Por enojo que tomaste
de la injuria a ti hecha 20
en el mundo me enbiaste
y mandaste y ordenaste
fuse¹⁶⁰³ por mí satisfecha.
Y vista tu voluntad
obedescí tu mandado 25
y en servir muy de verdad
a tu alta magestad
siempre e tenido cuidado.

Otra

Pero la muerte presente
y las ansias y temor 30
qu'esta carne triste siente,
me aquexa muy bravamente

¹⁶⁰⁰ *Yo e de pasar muy fuerte*: yo he de sufrir mucho.

¹⁶⁰¹ Tras la presentación inicial vinculada a la pasión tradicional, comienza a partir de esta rúbrica (en la que se señala un movimiento de actores) la amplificación dramática. En ella, la breve oración inicial en el huerto se transforma en tres oraciones que se señalan en las rúbricas. En su texto, Alonso del Campo que no es buen versificador se ayudará de la más brillante poesía devocional del cancionero adaptando los versos de la *Passión trobada* de Diego de San Pedro. En esta amplificación, las tres oraciones de Jesús se caracterizan por los movimientos escénicos.

¹⁶⁰² La métrica de este apartado toma el modelo cancioneril de San Pedro y son coplas reales con la estructura abaab:cdccd.

¹⁶⁰³ *Fuse*: fuese.

que te suplique, Señor;
 si a ti plaze otra cosa,
 por tu infinita bondad, 35
 ves aquí no perezosa
 esta mi carne medrosa,
 cúnplase tu voluntad.

*Aquí se levantará y irá a los discípulos
 y dirá¹⁶⁰⁴*

Nunca podistes velar
 una sola ora comigo, 40
 Amigos, quered orar
 y bien despiertos estar,
 por que sienta yo lo que digo;
 un escándalo avrés¹⁶⁰⁵ fuerte,
 por ende estad conteniendo 45
 y vuestro seso despierte,
 que la ora de mi muerte
 sabed que se va açercando.

Torna aora la segunda vez y dirá¹⁶⁰⁶

Padre no sé yo qué haga,
 pues mandas que muera yo, 50
 queriendo que satisfaga
 aquella incurable llaga
 qu'el primer padre dexó;
 mas pues tanta crueldad
 mi ánima triste hiere, 55
 si manda tu magestad,
 cúnplase tu voluntad,
 que la mía eso quiere.

*Aquí se bolverá a los discípulos y mirallos a¹⁶⁰⁷
 cómo están durmiendo, y callará, y
 bolverse a a orar la tercera ves, y diga¹⁶⁰⁸.*

Padre, si as ordenado
 que de todo en todo muera, 60

¹⁶⁰⁴ El movimiento escénico dibuja dos espacios: un primer plano de declamación y un segundo plano ocupado por los apóstoles, figurantes en persona o como imágenes. En ambos casos, se produce un efecto escénico (posiblemente con acompañamiento musical) que reforzaría el valor de la acción del diálogo.

¹⁶⁰⁵ *Avrés*: tendréis.

¹⁶⁰⁶ La copla que ocupa los versos 49 a 58 es original de Alonso del Campo, no está adaptada de Diego de San Pedro, ya que la segunda oración no se verbaliza en la *Passión trobada*, sino que meramente se refiere a ella en la copla.

¹⁶⁰⁷ *Mirallos a*: los mirará.

¹⁶⁰⁸ El comienzo de esta tercera oración adapta la estrofa 28 de la *Passión Trobada* de Diego de San Pedro con un lenguaje muy teatral. En efecto, la primera semiestrofa del poeta cancioneril dice así: «En la [vez] ya postrimera /que a la oración tornó,/ con fatiga lastimera /que la muerte le pusiera,/ lo que sigue añadió».

que se cunpla tu mandado,
pues ser por ti remediado
el linaje umano espera¹⁶⁰⁹.

*Aquí parecerá el Ángel¹⁶¹⁰ teniendo
las ensinias¹⁶¹¹ de la Pasión y mostrará
cada una por sí a su tienpo*

Señor, tu Padre te oyó
desde tu primer rogar 65
y nunca te respondió

por que medio no halló
para remedio te dar;
que bien debes Tú saber 70
que fue, Señor, tu venida
para muerte padesçer
y con ella guaresçer
toda la gente perdida¹⁶¹².

Sofrirás mucha tristura,
desonras de gran pesar, 75
jo divina hermosa!,
qu'este cáliz d'amargura

en ti s'a d'esecutar¹⁶¹³;
serás, Señor, acusado
de falsas acusaçiones, 80
açotado y coronado
y después cruçificado
en medio de dos ladrones.

Primero serás prendido
de los que oviste enseñado, 85
de los quales escopido
as de ser y escarneçido

y cruelmente ofensado;
de los judaicos varones
sofrirás a sin razón¹⁶¹⁴ 90
mil cuentos de sinrazones,
porque infinitas pasiones
consisten en tu Pasión.

¹⁶⁰⁹ Esta tercera oración tiene una extensión de solo media copla real (5 versos y no 10).

¹⁶¹⁰ Este diálogo entre el Ángel y el Señor adopta la estructura del debate cancioneril en sus rúbricas y presenta un doble contenido dramático: a) un momo inicial que no existe en Diego de San Pedro y b) un diálogo que dramatiza las intervenciones de Jesús en la *Pasión Trobada*.

¹⁶¹¹ *Ensinias*: insignias.

¹⁶¹² Esta primera estrofa proviene de Diego de San Pedro, el resto de la intervención del Ángel es creación de Alonso del Campo.

¹⁶¹³ *En ti s'a d'esecutar*: en ti se ha de ejecutar.

¹⁶¹⁴ *A sin razón*: sin justicia, sin causa.

*Respuesta de Nuestro Señor al Ángel*¹⁶¹⁵

¡O mensajero del cielo, quánto a que te esperaba mi penado desconsuelo, pensando que tu consuelo fuera qual yo deseava!	95
Aunque en saber do saliste gran consuelo tengo yo, pero aquella nueva triste q'en llegando me dixiste el corazón me quebró.	100

*El Ángel a Nuestro Señor*¹⁶¹⁶

Verdad es que Tú serás a sin culpa condenado, mas así redimirás con tu muerte quantos as para ti y por ti criado ¹⁶¹⁷ ;	105
que, Señor, si no criaras los primeros que heziste, cosas d'estas no pasaras ni mucho menos gustaras paso tan amargo y triste.	110

Nuestro Señor al Ángel

Ángel, mucho t'encomiendo que le digas a mi Padre, porque mi muerte sabiendo, será su bevir muriendo, que no olvide aquella Madre;	115
que, pensando su pasión, la muy grande mía olvido, tengo muerta la razón y tengo mi corazón en fuego d'amor ardido.	120

El Ángel

Señor, bien sabes que los santos padres que en el linbo están, sus tormentos y sus llantos, dolores y males tantos	125
---	-----

¹⁶¹⁵ Estas respuestas de Nuestro Señor siguen las estrofas 39 y 41 de la *Passión Trobada*.

¹⁶¹⁶ Es curioso cotejar las intervenciones de Jesús y del Ángel en Alonso del Campo y en Diego de San Pedro porque se observa que coinciden en sus intervenciones finales, pero no en el desarrollo del diálogo. El relato de San Pedro carece de estructura dramática al seriar las intervenciones (parlamentos del Ángel en coplas 33-37 y de Jesús en la 39-41). Alonso del Campo alterna los parlamentos en torno a un nuevo elemento teatral y cortesano: el momo de las insignias de la Pasión.

¹⁶¹⁷ *As / para ti y por ti criados*: has criato por ti y para ti.

con tu Pasión çesarán;
y dízete qu' Él hará
lo que más le encomiendas, 130
que tu Madre mirará
y tus siervos guardará
como Tú ge¹⁶¹⁸ lo ruegas.

*Nuestro Señor a los diçipulos*¹⁶¹⁹

Pues veis que no se mejora
este través¹⁶²⁰ qu'esperamos, 135
ya más no nos detengamos,
levantaos, amigos, vamos,
que ya es llegada la ora
para que el Hijo de Dios
reçiba inmensos dolores 140
por el pecado de dos,
al qual verés puesto vós
oy en manos de traidores¹⁶²¹.

*[II: El Beso de Judas]*¹⁶²²

[El Ihesu]

Amigos, çy qué hazés¹⁶²³
que tan gran sueño tenés? 145

Levantadvos y andemos,
que no es tiempo que aquí estemos;

que yo de verdad vos digo
que aquél que me trae la muerte
aína será conmigo. 150

¹⁶¹⁸ Ge: se.

¹⁶¹⁹ Suelta y aislada aparece esta estrofa en el manuscrito, acompañada de la siguiente rúbrica: «Nuestro Señor a los diçipulos». Las descubridoras del texto trasladaron esta estrofa al cierre de la Oración del Huerto. Parece asistirles la razón por su enlace temático (su contenido repite la intervención que Jesús protagoniza en los pareados con los que despierta a sus discípulos al inicio de la escena que sigue) y por su posible valor funcional de enlace, ya que tras la larga interpolación culta realizada sirve como transición para devolver al espectador al motivo temático del Prendimiento.

¹⁶²⁰ *Través*: metafóricamente desgracia, fatalidad.

¹⁶²¹ Es de notar cómo Alonso del Campo ha desarrollado esta escena de la Oración en el Huerto con una disposición dramática en torno al tres. Tres han sido las oraciones de Nuestro Señor; son tres los parlamentos del Ángel; y tres las intervenciones de Jesús: dos respuestas al Ángel y otra dirigida a los apóstoles.

¹⁶²² Los versos de este prendimiento parecen una escena aislada de una antigua pasión que desarrolla un motivo tradicional y bíblico: el beso de Judas, título que damos a esta segunda escena del *Auto*. Su independencia del fragmento anterior se advierte en el cambio métrico a pareados irregulares, propios de la más antigua tradición teatral castellana (el *Auto de los Reyes Magos*) y presentes en el inicio del *Auto de la Pasión*. La posibilidad de pertenecer a una antigua pasión toledana aumenta si atendemos al inusual cambio en la denominación del protagonista: «Nuestro Señor» ha pasado a denominarse «El Ihesu», rótulo que parece portar en su sintaxis una mención deíctica que reconoce a un personaje tradicional.

¹⁶²³ *Hazés*: hacéis.

Aquí vendrá Judas

Siempre ayas tú salud,
rabí santo de virtud,

viéneme a la voluntad
que te querría besar.

Besarte quiero, Señor, 155
que eres mi Dios y mi Criador.

El Ihesú¹⁶²⁴

Amigo, ¿esa tu color
cómo le traes demudada?
Si tú vienes con amor,
tu ánima es perturbada. 160

Judas

Señor, yo te vengo a besar
y a darte paz en la boca,
mi devoçión no es poca,
luego quiero començar.

Besarte quiero, Señor, 165
qu'eres mi Criador.

El Ihesú

Plázeme de te besar,
yo bien sé la tu falsía,
que vienes a perturbar
la mi santa conpañía. 170

Judas a los judíos

Amigos, caede¹⁶²⁵ aquí,
al cruel onbre tirano
que por dineros vendí
yo luego y echalde la mano,
y de tal manera lo atad 175
que no se os pueda soltar;

que si se os va d'entre manos
non lo avrés d'aquí a çien años;

y dalde mala ventura,
que bien lo meresçe por su locura. 180

¹⁶²⁴ Aquí hay un nuevo cambio métrico, junto a algunos pareados, aparecen las cuartetos también de métrica irregular: abab (con un caso de redondilla abba). Los pareados dramatizan el motivo de la traición y las cuartetos al beso del traidor.

¹⁶²⁵ *Caede*: «caed», en el sentido de venid aquí.

[III: La negación de San Pedro]¹⁶²⁶

[Sant Pedro]

Señora, por Dios os ruego
 me dedes¹⁶²⁷ algún lugar
 a llegarme aquese fuego
 que me querría escalentar¹⁶²⁸,
 que yo no puedo pasar
 el grande frío que faze;
 declaradme si os plaze
 de me dar este lugar. 185

*La Ançilla*¹⁶²⁹

Tú d'aqueste onbre eras,
 que no lo puedes negar,
 yo lo veo en tus maneras,
 yo te lo quiero provar:
 si te quisiese acusar
 al que la oreja cortaste,
 a questo solo te baste
 para te hazer matar. 190
 195

Sant Pedro

Nunca yo lo conosçí
 ni con Él uve notiçia¹⁶³⁰,
 pero soy venido aquí
 por mirar esta justiçia. 200

La Ançilla

Yo te vi en el huerto
 quando sacaste el cuchillo;
 por ello deviés ser muerto
 si curase de dezillo¹⁶³¹.

¹⁶²⁶ Al igual que en el comienzo del Beso de Judas, encontramos arcaísmos métricos y la ausencia de rúbrica en esta tercera escena probablemente tomada de una pasión anterior. En sus contenidos, la escena de la Negación de Pedro sigue de cerca el Evangelio y en ella volvemos a encontrar, ahora con mayor rigor culto, la misma disposición polimétrica que en la escena del Beso. El inicio del diálogo arranca en coplas castellanas (abab:acca) propias del XV. El enfrentamiento de las dos primeras negaciones se desarrolla en rápidas réplicas de cuartetos (abab) más propias del XIV y ya utilizadas en la *Representación* de Gómez Manrique. El cierre dramático de la tercera negación vuelve a utilizar la copla castellana del inicio, aunque con distinto esquema de rimas (abab:bcbc).

¹⁶²⁷ *Dedes*: deis.

¹⁶²⁸ *Escalentar*: calentar.

¹⁶²⁹ *Ançilla*: criada.

¹⁶³⁰ *Uve notiçia*: tuve noticia.

¹⁶³¹ *Si curase de dezillo*: si decidiese decirlo.

Sant Pedro

Agora vengo de Betania,
así Dios sea por mí;
nunca anduve en su compañía
ni tal onbre conoscí. 205

La Ançilla

Yo t'e visto cada día
este onbre aconpañar,
departiendo la eregía¹⁶³² 210
qu'Él solía predicar.

Sant Pedro

Yo te juro por Dios bivo
con tal onbre nunca anduve
y otra vez su nombre juro, 215
si no, Él nunca me ayude.
Y por que nadie no dubde,
quítame la vestidura
si queriés que me desnude
como onbre sin ventura. 220

*Aquí cantará el gallo*¹⁶³³

*[IV: Planto de San Pedro]*¹⁶³⁴*Sant Pedro. El planto*¹⁶³⁵

¡Ay, cuitado pecador!
¿Qué haré desanparado?
Pues negué tan buen Señor
mucho me siento culpado.
¿Quándo seré perdonado 225
d'este pecado tan fuerte?,

¹⁶³² *Departiendo la eregía*: conversando sobre la herejía o explicándola.

¹⁶³³ La naturaleza dramática de esta escena, en su enfrentamiento de diálogos, se cierra con una acotación que supone un efecto sonoro con función dinámica. El Planto que sigue quizás continuase con una armonía musical el efecto sonoro del canto del gallo.

¹⁶³⁴ En la tradición medieval (que en forma narrativa se da en el *Duelo de Berceo* y líricamente aparece en las pasiones del *Libro de Buen Amor*) el planto rememora los episodios de la Pasión que más impresionan a quien los relata. En este caso, el *Auto* renueva la tradición con una estructura lírico-narrativa que comienza con un fuerte contenido lírico de queja y continúa con la narración que explicita el motivo del dolor (prendimiento).

¹⁶³⁵ El Planto de san Pedro tiene tradición en la liturgia del Viernes Santo. Recuérdese que en el oficio de Tinieblas se cantaba el motivo de la negación. Su huella en el teatro no solo la recoge Alonso del Campo. En la rúbrica del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández leemos: «Y el primer introductor es / sant Pedro, el qual se va lamentando a fazer penitencia por la negacion de Christo como en / la Passion se toca: S: exiit foras et fleuit amare». Como recuerda Lucas Fernández ha de tenerse en cuenta que los plantos eran cantados.

- pues que le tratan la muerte
que muera crucificado¹⁶³⁶.
¡Ay, dolor!¹⁶³⁷
- Él me dixo así, cuitado, 230
quando a su mesa comía,
que antes del gallo cantado
tres vezes lo negaría.
Dixe que tal no haría,
aunque supiese ser muerto, 235
fuímosnos luego al huerto
viendo que el tiempo venía
¡Ay, dolor!
- En breve ovieron llegado
en harta de ora poca¹⁶³⁸, 240
con Judas, el renegado,
y otra compañía loca,
y diole paz en la boca,
por que viesen que era el Ihesu
tomáronlo luego preso 245
con reverençia muy poca.
¡Ay, dolor!
- Començaron de avatillo¹⁶³⁹
a poder de pescoçadas¹⁶⁴⁰,
dando fuertes bofetadas 250
en su presçioso carrillo.
Saqué luego mi cuchillo
con la gran cueita sobeja¹⁶⁴¹
y corté a Marco la oreja
non pudiendo más sofrillo. 255
¡Ay, dolor!
- Al que yo corté la oreja
vino luego el Redentor,
púsogela¹⁶⁴² muy pareja
como alto sabedor; 260

¹⁶³⁶ El Planto se escribe en coplas castellanas de la época del *Cancionero de Baena* con el esquema abab:bcccb.

¹⁶³⁷ Este estribillo, que simétricamente se recoge en el siguiente Planto de san Juan, tiene larga tradición en el *planctus passionis* paralitúrgico. En una consuetud mallorquina del siglo XIV se recoge dentro de un planto en latín el estribillo romance «Ay ten greus son nostras dolors» («Ay, qué grande son nuestros dolores»). Las *Lamentaciones fechas para Semana Santa* de Gómez Manrique incluyen también como estribillo «Ay dolor» en las lamentaciones de la Virgen María y de san Juan.

¹⁶³⁸ *En harta de poca hora*: en un momento.

¹⁶³⁹ *Avatillo*: abatirlo, humillarlo.

¹⁶⁴⁰ *Pescoçadas*: golpes en el cuello o la cabeza, pescozones.

¹⁶⁴¹ *Gran cueita sobeja*: con la enorme cuita o pena.

¹⁶⁴² *Púsogela*: se la puso.

tomaron luego al Señor,
 lleváronlo cas de Anás¹⁶⁴³,
 de los suyos ya no ay más,
 sino Juan e yo, pecador.
 ¡Ay, dolor!

265

Desque lo ovieron metido
 do avía de ser juzgado,
 yo quedé fuera, cuitado,
 y¹⁶⁴⁴ no fuese conosçido;
 y después que Juan me vido
 una muger fui rogar
 que me dexase entrar
 porque fezia¹⁶⁴⁵ gran frío.
 ¡Ay, dolor!

270

Entrando de presente
 fuime a sentar al fuego,
 ella preguntóme luego
 si era d'Aquel maldiziente.
 Yo juré muy falsamente
 que no sabía quién era
 y salíme luego fuera
 llorando de continente¹⁶⁴⁶.
 ¡Ay, dolor!

275

280

Como onbre muy culpado
 puse en tierra los finojos
 con lágrimas de mis ojos
 maldiziendo mi pecado;
 dezía: «Desmanparado¹⁶⁴⁷,
 quando en esta sazón¹⁶⁴⁸
 si no me enbía perdón
 el que de mí fue negado».
 ¡Ay, dolor!

285

290

Él me dixo así, cuitado:
 «Cata¹⁶⁴⁹, Pedro, qué heziste,
 mas por que no quedes triste
 todo te sea perdonado;
 e luego no seas tardado,
 faz penitencia d'aquesto

295

¹⁶⁴³ *Cas de Anás*: casa de Anás.

¹⁶⁴⁴ Y: allí, donde.

¹⁶⁴⁵ *Fezia*: hacía.

¹⁶⁴⁶ *De continente*: de inmediato.

¹⁶⁴⁷ *Desmanparado*: desamparado.

¹⁶⁴⁸ *Quando en esta sazón*: estando en esta situación.

¹⁶⁴⁹ *Cata*: mira.

pues que Ihesu, tu maestro,
a de ser crucificado»¹⁶⁵⁰. 300
¡Ay, dolor!

Estando muy afinado
llamándome pecador,
vi sacar muy desonrado
al mi presçioso Señor. 305
Él mostróme tanto amor
con quanta pena llevaba,
dixo que me perdonava
aviendo de mí dolor.

¡Ay, dolor! 310

[V: *Planto de san Juan*]¹⁶⁵¹

Sant Juan. Planto

Señor buen Ihesú amado,
de los buenos bien querido,
yo, Juan, el desanparado,
a hazer planto soy venido¹⁶⁵² 315
por la muerte que os a dado
vuestro pueblo el descreído¹⁶⁵³.
¡Ay, dolor!

¹⁶⁵⁰ El Planto ha tenido un desarrollo narrativo del motivo del dolor (la negación de Pedro) e incluye un cierre lírico-narrativo con función de clímax (el perdón de Jesús). Con ello, Pedro se convierte en ejemplo del espectador que ha asistido a la negación (y que también ha negado en su propia vida a Cristo al pecar).

¹⁶⁵¹ La yuxtaposición de plantos vinculados a la Pasión realizados por distintos personajes es propia de las tradiciones paralitúrgicas. De hecho, en las *Lamentaciones fechas para Semana Santa* de Gómez Manrique se yuxtaponen el *planctus Mariae* y el planto de san Juan que le sigue. Más interés tiene una consuetud mallorquina de hacia 1440 que se representaba los maitines de viernes santo y que ha sido recogida por Eva Castro (*Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, pág. 243): «Después de encendidos los cirios, se lleva a cabo el oficio de Maitines tal y como se describe en la consuetud. Tras el noveno responsorio, se hará el planto de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. En primer lugar, que se aproxime un presbítero vestido con dalmática imitando a san Pedro y que haga su planto ante el crucifijo dispuesto en medio de la nave central de la iglesia. Después se aproximará desde otro lugar un sacerdote que imite a san Juan, e inmediatamente después otro sacerdote que imite a María, Madre del Salvador, y otros dos presbíteros que imiten a María Magdalena y a María de Santiago, etc. Una vez hecha la representación de los plantos, que todos los clérigos se sitúen en el coro y digan Laudes».

¹⁶⁵² Frente a la función conclusiva que observábamos en el Planto de San Pedro (cerrando con el perdón las diversas traiciones del Prendimiento), el de San Juan, aunque mantiene el carácter lírico, pretende abrir un nuevo universo temático: el relato de la Pasión («por la muerte que os a dado/ vuestro pueblo el descreído»). La narración avanza más allá de la de Pedro. Sigue el hilo tradicional de motivos: prendimiento, juicio, flagelación, coronación de espinas, Jesús ante Herodes y sentencia de muerte. La tendencia a la simetría explica la duplicación del planto con forma similar, pero con función distinta: si en san Pedro el resumen produce una identificación con lo representado, en san Juan se presenta un prólogo narrativo de la representación de la Pasión.

¹⁶⁵³ El Planto de san Juan está escrito en sextinas de esquema ababab, prácticamente desconocidas en el siglo XV.

<p>¹⁶⁵⁴ Estando en el huerto orando, como solíades hazer, al vuestro Padre rogando que vos quisiese valer, el pueblo vino raviando, Señor mío, a vos prender. ¡Ay dolor!</p>	320
<p>Judas venía delante, que no se quedava atrás, corriendo como gigante, Señor, por ver vuestra faz, y el traidor con mal semblante saludóvos y dio's paz¹⁶⁵⁵. ¡Ay, dolor!</p>	325 330
<p>Soga a la garganta atada como a ladrón vos echaron e muy fuerte apretada a las manos vos ataron y con muchas bofetadas vuestra cara demudaron. ¡Ay, dolor!</p>	335
<p>Ante Anás vos llevaron do mucho mal vos fizieron, e a Cayfás vos presentaron do vos escarnesçieron, fasta Pilato non çesaron que vos matasen le pidieron. ¡Ay dolor!</p>	340 345

¹⁶⁵⁴ El Planto de san Juan tiene dos versiones: una corta, desechada por Alonso del Campo, y otra larga que es la que se edita. A ella se suele añadir aquí una estrofa de la versión breve que no aparece en la versión larga y que creemos que se debe eliminar por las siguientes razones: «El Planto de san Juan ofrece una dificultad textual: encontramos dos versiones muy distintas y distantes. La primera ocupa 14 estrofas (más una tachada) en los folios 23v y 24r y continúa el Planto de San Pedro. La segunda es más breve, solo tiene siete estrofas, y aparece aislada en los folios 78v-79r. Su contenido es semejante, con variantes de mayor valor artístico en la versión extensa (que además añade el estribillo del Planto de san Pedro). Solo la segunda estrofa de la versión breve no está recogida en el Planto extenso, por lo que los editores suelen incluirla. [...] La distancia extrema entre ambas versiones y la copia inmediata de la versión larga continuando la inicial versión breve del Planto de san Pedro, con el que enlaza estilísticamente, muestra que la elección creativa del autor es meditada y casi autoriza a concluir que la versión breve ha sido claramente desechada por el escritor» (Fco. Javier Grande Quejigo, «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos* 19 [1996], pág. 266). Por ello, a partir de aquí habrá un desfase de 7 versos entre nuestra numeración y el del resto de ediciones críticas. Este es el texto de la estrofa suprimida:

Por hartarme de llorar
y todos lloren conmigo,
contar quiero vuestro mal,
Señor, que vos es venido,
los judíos con maldad
a la muerte vos an traído.
¡Ay, dolor!

¹⁶⁵⁵ *Dios's paz*: dio su paz.

Por una sola palabra
que delante Anás dexistes
uno de la gente armada
a quien tanto bien hezistes
diovos una bofetada 350
que de los ojos non vistes.
¡Ay, dolor!

Señor, desque esto fue hecho,
mayor mal vos ordenaron
los traidores con despecho, 355
a Pilato vos levaron¹⁶⁵⁶
a tuerto e a sin derecho,
falsas cosas vos acusaron.
¡Ay, dolor!

Pilato con vos fabló 360
por mejor se informar
de la verdad e no halló
por qué vos oviese de matar;
a un poste vos ató
e vos fizo açotar. 365
¡Ay, dolor!

Desque fustes¹⁶⁵⁷ açotado
y llagada vuestra persona
por que fuédes más penado,
según mi dicho razona, 370
en vuestra cabeça ovo asentado
d'espinas fuerte corona.
¡Ay, dolor!

Desde fustes coronado,
Señor mío, cruelmente 375
a Eroles vos ovo enbiado
por vos dar pena más fuerte,
pues Eroles suso juzgado¹⁶⁵⁸
que vos condenase a muerte.
¡Ay, dolor! 380

Herodes vos preguntara,
Señor Ihesú, asaz razones;
desque vido que no hallara
en vos malas presunçiones¹⁶⁵⁹,
a Pilato vos tornaron 385
viendo sus intinçiones.
¡Ay, dolor!

¹⁶⁵⁶ *Levaron*: llevaron.

¹⁶⁵⁷ *Fustes*: fuisteis.

¹⁶⁵⁸ *Suso juzgado*: sobre lo juzgado, esto es, juzgase nuevamente.

¹⁶⁵⁹ *Presunçiones*: indicios de culpabilidad.

Señor, quién podría contar,
andando estas jornadas,
que tal vos fueron parar 390
de açotes e bofetadas,
e vuestras barvas mesadas
a muy grandes pulgaradas¹⁶⁶⁰.
¡Ay, dolor!

Pilatos gran temençia¹⁶⁶¹ 395
que le irían a mesclar¹⁶⁶²,
diera contra vos sentençia
que vos llevasen matar
y sin ninguna conçiençia 400
en la cruz cruçificar.
¡Ay, dolor!

La sentençia ya leída,
los judíos descreídos
con alegría conplida
davan grandes apellidos¹⁶⁶³, 405
dezían: «La nuestra vida
es ya quitada de ruidos»¹⁶⁶⁴.
¡Ay, dolor!

[VI: *San Juan y la Virgen*]¹⁶⁶⁵

*Sant Juan a Nuestra Señora diga*¹⁶⁶⁶

Lenvantadvos dende¹⁶⁶⁷, Señora,
e andad luego conmigo 410
que non sabedes vos agora
el mal que vos es venido¹⁶⁶⁸.

¹⁶⁶⁰ Mesar las barbas tirando con los pulgares es un motivo tradicional de escarnio público y deshonra que ya lo recoge el *Cantar de Mio Cid*.

¹⁶⁶¹ *Temençia*: temor.

¹⁶⁶² *Mesclar*: calumniar, atribuir falsamente algo deshonoroso.

¹⁶⁶³ *Apellidos*: gritos.

¹⁶⁶⁴ *Quitada de ruidos*: sin discordias, sin problemas o enfrentamientos.

¹⁶⁶⁵ Esta escena tomada de una tradición popular devocional se engarza con cierto desajuste. Alonso del Campo utiliza diversas tradiciones muy estáticas en su dramaticidad: la Sentencia de Pilatos y las propias de las tradiciones que arrancan de la Depositio (los plantos y la escena apócrifa de aviso de san Juan a Nuestra Señora). La tarea de taracea de Alonso del Campo no tiene aquí, como en el comienzo, la posibilidad de armonizar dramáticamente las distintas piezas con un modelo narrativo representable. Los editores anteriores, obviando el orden de copia, sitúan estos versos tras la sentencia de Pilatos. Sin embargo, tanto métrica como temáticamente (la duda de María) y por transmisión (orden de copia) esta escena debería continuar el Planto de san Juan. A ello han de añadirse las razones indicadas en la presentación de esta edición. Por ello, a partir de aquí no hay correspondencia entre nuestra numeración y la del resto de ediciones del *Auto*.

¹⁶⁶⁶ La rúbrica nos muestra la necesidad de marcar un movimiento escénico en la rígida figura del planto.

¹⁶⁶⁷ *Dende*: de allí.

¹⁶⁶⁸ Las estrofas utilizadas son cuartetas de base eneasílaba, abab, excepcionales en la tradición castellana.

El vuestro Hijo mucho amado
 los judíos le prendieron
 e anlo¹⁶⁶⁹ tanto atormentado 415
 fasta en cruz lo poner,

e llagáronlo atán fuerte
 que non vos lo puedo contar,
 e fasta le dar la muerte 420
 allá en el monte Calvar.

*Nuestra Señora a san Juan, rezado*¹⁶⁷⁰

Sobrino Juan, ¿qué cosa es esta
 que me vienes a dezir,
 que mi alma es dispuesta
 para de mi carne salir?

Mas no sé si creería 425
 que al mi Hijo tal hiziesen
 e ninguno non plazría
 que la tal muerte le diesen¹⁶⁷¹.

[VII: *Sentencia de Pilatos*]¹⁶⁷²

*Sentençia. [Pilatos]*¹⁶⁷³

Yo Pilato adelantado¹⁶⁷⁴,
 de Iherusalén regidor, 430
 en justiaçia delegado
 por mi señor el enperador¹⁶⁷⁵,

vistas las acusaciones
 contra Ihesú de Nazaret
 e por legítimas informaçiones 435
 que son hechas contra Él.

¹⁶⁶⁹ *Anlo*: lo han.

¹⁶⁷⁰ *Rezado*: recitado, esto es, dicho sin soporte musical, no cantado.

¹⁶⁷¹ La duda de María quedará definitivamente cerrada al presenciar la sentencia de Pilatos.

¹⁶⁷² Existe una tradición teatral de la Sentencia de Pilatos en el teatro medieval francés y catalán y se conserva un texto italiano del siglo XVI muy similar a la versión incluida en el *Auto de la Pasión*. El tema de la sentencia se toma de los Evangelios apócrifos. De la *Relación o Carta de Pilatos* la lista de acusaciones y de las *Actas de Pilatos* incluidas en el *Evangelio de Nicodemo* la comunicación a Jesús.

¹⁶⁷³ Esta versión de la *Sentençia* destaca por el formalismo jurídico al que se atiene (propio del XIII) y su correspondiente métrica fluctuante. Este verismo judicial hace que el texto sea una auténtica acta de lo sucedido: da fe de los hechos que se ordenan, por lo que nos hace asistir en primera fila a un acontecimiento fundamental en el que metonímicamente se engloba el drama de la Pasión: la sentencia que culmina la tragedia sacra.

¹⁶⁷⁴ *Adelantado*: un adelantado era un alto dignatario que llevaba a cabo o adelante una empresa jurídica, militar y civil por mandato, cuenta y bajo designio real. El autor asimila así la función del gobernador romano a la realidad sociopolítica de su tiempo.

¹⁶⁷⁵ El texto está escrito en cuartetas anisosilábicas con predominio de los octosílabos y tendencia a la asonancia (abab), con frecuentes irregularidades impropias de la poesía cancioneril del XV.

Éste se llamaba rey con título de reinado, hordenando la su ley por que le acusan este pecado.	440
En casa de architeclino ¹⁶⁷⁶ do mucha gente comía fizo de el agua vino con mal arte que sabía.	
A María Magdalena Aquéste la perdonó estando a la çena por que los sus pies lavó.	445
A Lázaro, su hermano, de quatro días podrido Aquéste lo resuçitó que todo el mundo lo vido.	450
A un çiego que no viera a la ora que lo llamó con un poco de lodo que fiziera la su vista le tornó.	455
A Simeón, que era plagado ¹⁶⁷⁷ , sanóle su gafedad ¹⁶⁷⁸ ; resuçitó un moço qu'era finado a la puerta de la cibdad.	460
En el templo este otro día desonró a los saçerdotes, con muy grande osadía lançolos fuera açotes;	
e otras muchas maldades qu'este onbre tiene fecho. Según qu'estas cosas yo hallo segund derecho	465
que lo condeno a muerte muy desonrado e cruelmente penado ¹⁶⁷⁹ .	470

¹⁶⁷⁶ *Architeclino*: maestresala.

¹⁶⁷⁷ *Plagado*: afectado por una plaga o enfermedad.

¹⁶⁷⁸ *Gafedad*: lepra.

¹⁶⁷⁹ En este caso solo se construye un terceto por posible pérdida de un verso. Igual ocurrirá más adelante en los versos 500-502.

E so protestaçon que hago¹⁶⁸⁰,
 si Ihesú culpa non oviere,
 a mí non sea demandado
 a doquier¹⁶⁸¹ que yo estudiere¹⁶⁸². 475

E hallo, contra mi voluntad,
 que Ihesú deve ser muerto
 e su muerte sea tal
 en una cruz enclavado e puesto,
 e luego sea llevado 480
 al monte Calvar¹⁶⁸³
 donde es acostumbrado
 de los malos fechores¹⁶⁸⁴ matar.

E después d'allá llegado,
 por su grande atrevimiento 485
 que sea cruçificado
 sin ningún detenimiento,

e sea enclavado
 con dos clavos en las sus manos,
 con otro a los pies entramos, 490
 e qu'esté así enclavado

en la cruz hasta que muera.
 E después que sea pasado
 d'esta vida umana,
 por que así penado muera 495

e su mal hecho con Él,
 e la gente así lo vea
 e sean castigados en Él
 por que otro no cometa
 rey del pueblo se llamar 500
 ca por esta vía derecha
 es devido de castigar.

E manden a vos don Çenturio,
 como justiçia e onrado,
 que vayades con Él luego 505
 a la cruz cruçificallo;

e llevad dos pregoneros
 por mi mandado secutado¹⁶⁸⁵,

¹⁶⁸⁰ *So protestaçon*: bajo protestaçon, esto es, con declaraçion pública de la firme determinaçion de llevarlo a cabo.

¹⁶⁸¹ *A doquier*: dondequiera.

¹⁶⁸² *Estudiere*: estuviere.

¹⁶⁸³ *Calvar*: calvario.

¹⁶⁸⁴ *Malos fechores*: malechores.

¹⁶⁸⁵ *Secutado*: ejecutado.

por que este pueblo parrero¹⁶⁸⁶
no tenga que so de su vando; 510

e dende non vernedes¹⁶⁸⁷
hasta que aya dado su espíritu,
por que a Çesar fe daredes
de la justiçia que avedes visto,

e llevadlo por esa çibdad 515
por las calles acostunbradas,
por que se publique su maldad
a las gentes que tenía engañadas.

Pues del enperador tengo liçençia
para hazer justicia, 520
ansí lo pronunçio por mi sentençia,
que muere por su malicia.

[VIII: El Calvario]¹⁶⁸⁸

*San Juan*¹⁶⁸⁹. *La Magdalena*¹⁶⁹⁰

¡Qué mal recabdo posistes¹⁶⁹¹
en vuestro Hijo, Señora!¹⁶⁹²

¡O qué gran crueldad, Señora!
Rastro claro hallarés, 525

por el qual mi alma llora,
que su sangre es guiadora
y por ella os guiarés¹⁶⁹³,
por que tanta le an sacado 530
los que oy le atormentaron

¹⁶⁸⁶ *Parrero*: insulto despectivo quizás vinculado a hablar (parlero), a parra (vid, referencia a borracho) o perro (perrero).

¹⁶⁸⁷ *Dende non vernedes*: no vengáis de allí.

¹⁶⁸⁸ Tras la muerte de Cristo, confirmada por la sentencia fatal, el autor vuelve al modelo culto para cerrar su drama dentro de la tradición conocida del Planto. El cierre de las ceremonias paralitúrgicas de valor teatral o parateatral ligadas a la Pasión tradicionalmente se venía realizando ante el monumento funerario en el que se simboliza tanto el Calvario (pendón de la cruz) como el Sepulcro.

¹⁶⁸⁹ Alonso del Campo incluye esta estrofa para enlazar temática y espacialmente la Sentencia de Pilatos con el Planto de María

¹⁶⁹⁰ La inclusión de la Magdalena completa la nómina familiar de los protagonistas de los tradicionales lamentos ante la cruz. Ellos tres (con la Magdalena también silente) protagonizan las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. La ceremonia parateatral de las Marías, al atender a las palabras del Evangelio en la agonía de Cristo, parece que ha cambiado uno de los personajes femeninos por el del apóstol Juan, testigo de la Pasión al pie de la cruz.

¹⁶⁹¹ *Recabdo*: cobro, fin.

¹⁶⁹² Estos dos versos copian el inicio de la estrofa 181 de la *Passión Trobada* de Diego de San Pedro. Este cambio de métrica y fuentes, marcan el inicio de esta última escena del *Auto*.

¹⁶⁹³ Estos versos puede hacer referencia a un movimiento escénico («su sangre es guiadora / y por ella os guiaréis») en el que de forma procesional las tres figuras que protagonizan los calvarios tradicionales se acercan a la cruz para representar el posterior *Planctus Mariae*.

que por doquier que ha pasado
 todo el suelo está vañado
 fasta donde lo pararon¹⁶⁹⁴.

*Nuestra Señora*¹⁶⁹⁵

¡Amigas, las que paristes, 535

ved mi cuita desigual,
 las que maridos perdistes,

que amastes y quesistes,
 llorad conmigo mi mal;

mirad si mi mal es fuerte, 540

mirad qué dicha la mía,
 mirad qué captiva suerte,
 que le están dando la muerte
 a un Hijo que yo tenía!

Vos nunca a nadie enojastes, 545

Hijo, colupna del temple¹⁶⁹⁶,

sienpre los buenos amastes,
 sienpre, Hijo, predicastes,

doctrinas de gran exemplo, 550

sienpre, Hijo, fue hallada
 en vuestra boca verdad,
 ¿por qu'es así tractada
 vuestra carne delicada
 con tan grande crueldad?

¡O, imajen a quien solien 555

los ángeles adorar!

¡O, mi muerte agora veen!

¡O, mi salud y mi bien!,
 ¿quién vos pudo tal parar?

¡O, qué tan bien me viniera, 560

o, qué tan bien yo librara
 que d'este mundo saliera
 antes que yo tal os viera
 por que nunca así os mirara!

¡O, Hijo, Rey de berdad! 565

¡O, gloriosa exçelencia!

¿Quál dañada voluntad
 tubo tanta crueldad

contra tan grande paçiençia?

¹⁶⁹⁴ Vuelve la métrica de cancionero con una copla real abaab:cdcc.

¹⁶⁹⁵ La obra se cierra con la tradición del *Planctus Mariae* (canto de dolor de María ante su Hijo muerto, cuya manifestación más conocida es el *Stabat Mater dolorosa* del siglo XIII atribuido a Jacopone da Todí), ya presente en las *Lamentaciones* de Gómez Manrique. Para su desarrollo utilizará una ampliación culta de una posible fuente tradicional, recurriendo a adaptar cinco coplas de las *Siete Angustias* de Diego de San Pedro.

¹⁶⁹⁶ *Temple*: Templo.

¡O, rostro abofeteado, 570
o, rostro tan ofendido,
o, rostro tan mesurado,
más para ser adorado
que para ser escopido!

¡O, sagrada hermosura, 575
que así se pudo perder!
¡O, dolorosa tristura!
¡O, madre tan sin ventura,
que tal as podido ver!

¡O, muerte, que no me entierra, 580
pues que d'ella tengo hambre!
¡O, cuerpo lleno de guerra!
¡O, boca llena de tierra!
¡O, ojos llenos de sangre!¹⁶⁹⁷

¹⁶⁹⁷ Los editores suelen incluir al final de la obra este fragmento suelto:

¡O, Hijo mío!
¡O, mi dulce amor!
¿Cuál razón sufre
que vaes vós a morir
y quede yo biva?
¡Por Dios vos ruego, señores,
que me matéis, por no biva
con tan grande dolor!

El lamento de estos versos es de muy difícil integración en el texto conservado porque carece de ritmo poético reconocible. Posiblemente Alonso del Campo está reseñando en él el contenido recordado de una fuente oral, ya que su información es redundante con la que ofrece el «Planto de Nuestra Señora». Su localización aislada en el manuscrito y alejada del resto del texto sugiere que pudo ser el modelo de una antigua Pasión que se amplifica en la última escena que Alonso del Campo tomó de la *Siete Angustias* de Diego de San Pedro.

Referencias bibliográficas

Siguiendo una tradición crítica, los autores medievales han sido alfabetizados por su nombre y no por su apellido.

ÁGUILA ESCOBAR G., «La educación del caballero. *Tratado de los rieptos e desafíos y ceremonial de príncipes* de Diego de Valera», en *Las letras y las ciencias en el medievo hispánico*, coord. María Isabel Montoya Ramírez, María Nieves Muñoz Martín, 2006, Universidad de Granada, págs. 299-318.

ALFONSO X: *Estoria de España I. Obra en prosa de Alfonso X el sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*, ed. Gago Jover, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011, <<http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm>> [mayo 2020].

— *General Estoria I*, en *Obra en prosa de Alfonso X el sabio. Digital Library of Old Spanish Texts*, ed. Gago Jover, Francisco, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2011: <<http://www.hispanicseminary.org/t&c/ac/index-es.htm>> [mayo 2020].

— *Las siete Partidas del rey don Alfonso el sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1807, 3 vols.

— *Primera crónica general. Estoria de España que mandó componer Alfonso el sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289. Tomo I. Texto*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906.

ALONSO DE CARTAGENA, *Traducción De officiiis de Marco Tulio Cicerón*, ed. José Luis Villacañas Berlanga, *Biblioteca Saavedra Fajardo*, Murcia, 2004: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0165.pdf>> [mayo 2020].

ALONSO MANRIQUE, *Constituciones e estatutos fechos e ordenados por el muy reverendo e muy magnífico señor don Alfonso Manrique por la gracia de Dios e d'la sancta yglesia de Roma obispo de Badajoz*, [Salamanca: Juan de Porras, ca. 1501]. En línea: <<https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=485765>> [mayo 2020].

ALONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, digitaliza la edición de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901): <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/>> [mayo 2020].

ALVAR M., «Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel», *Revista de Filología Española* 68 (1988), págs. 13-32.

ANDINO SÁNCHEZ A. DE P., «La originalidad literaria del *amor de comedias* en *Celestina*», *Colindancias* 9 (2018), págs. 129-146.

ANDREU GISBERT C., «La educación en la Edad Media», en *lclcarmen3* (18/2/2017): <<https://lclcarmen3.wordpress.com/2017/02/18/la-educacion-en-la-edad-media/>> [mayo 2020].

ANTONIO DE NEBRIJA; *Gramática castellana*, eds. Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija-SGEL, 1992.

- ARIZALETA A., «El exordio del Libro de Alexandre», *Revista de Literatura medieval* 9 (1997), págs. 47-60.
- ARMISTEAD S. G., «Los siglos del Romancero: tradición y creación», en *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994, págs. IX-XXI.
- BECEIRO PITA I., «Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)», *Anuario de Estudios Medievales* 21 (1991), págs. 571-590.
- BELTRÁN PEPIO V., «Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria», en *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, 1998, págs. 113-135.
- BERNALDO DE QUIRÓS J. A., «La Celestina desde el punto de vista escénico. Consecuencias para la atribución de autoría», *Lemir* 13 (2009), págs. 97-108.
- BESÓ PORTALÉS C., «El sentimiento amoroso en la *Cárcel de amor*», *Espéculo* 21 (2002): <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/carcelam.html>> [mayo 2020].
- Bocados de Oro*, en *Biblioteca Saavedra Fajardo*, transcripción adaptada de Asmaa Bouhrass a partir de la edición de Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495. En línea: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0787.pdf>> [mayo 2020].
- BOIX JOVANÍ A., «El *Cantar de Mio Cid* y la inversión de los modelos narrativos folclóricos», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 8 (2007), págs. 99-104.
- CANET J. L., «Introducción», en *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. J. L. Canet, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, 2011, págs. 9-166.
- Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.
- CASTRO E., *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.
- CASTRO RODRÍGUEZ M. L., «Estructura dramática del teatro devoto de Juan del Enzina», *Medievalia* 46 (2014), págs. 25-33.
- CATALÁN D., «El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero», *Bulletin Hispanique* 61 (1959), págs. 149-182.
- CÁTEDRA P., «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, I, págs. 3-28.
- CELAYA G., «El *Libro de Buen Amor*. El arte del didactismo y la defensa», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 3 (2005), págs. 13-24.
- Coplas de la panadera*, ed. Rafael Herrera Guillén, Murcia, Biblioteca Saavedra Fajardo, 2005: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0193.pdf>> [mayo 2020].
- CROSAS LÓPEZ F., *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010.
- DEYERMOND A., «La estructura del *Cantar de Mio Cid*, comparada con la de otros poemas épicos medievales», en *El Cid, poema e historia: Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, Ayuntamiento de Burgos, 2000, págs. 25-39.
- DIEGO DE SAN PEDRO, *Cárcel de amor*, en *Biblioteca Digital Ciudad Seva*: <<https://ciudadseva.com/texto/carcel-de-amor/>> [mayo 2020].
- DIEGO DE VALERA, *Ceremonial del príncipes*, Biblioteca Saavedra Fajardo, Murcia, 2005: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0183.pdf>> [mayo 2020].
- DIZ M. A., «Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en *El Conde Lucanor (Exemplo I)*» en *El conde Lucanor: estudios y edición*, coord. Marta Haro Cortés, Universidad de Valencia-Parnaseo, Monografías de Aula Medieval 4, 2014, págs. 57-63. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].
- EGPASCAL, «Resumen Ernst Robert Curtius – Edad Media Latina», en *Mis tareas críticas* (2/2/2018): <<https://mistareascriticas.blogspot.com/2018/02/resumen-ernst-robert-curtius-edad-media.html>> [mayo 2020].

- El libro de la nobleza y lealtad presentado a Fernando III por los doce sabios de su consejo* en *Biblioteca Saavedra Fajardo*, M: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0011.pdf>> [mayo 2020].
- El Romancero tradicional extremeño (1809-1910)*, ed. L. Casado de Otaola, Mérida, Asamblea de Extremadura-Fundación Menéndez Pidal, 1995.
- El Romancero viejo*, ed. M. Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1976.
- ESTEPA DÍEZ C., «Notas sobre el feudalismo castellano en el marco historiográfico general», en *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, eds. Sarasa Sánchez, Esteban y Serrano Martín, Eliseo, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 77-105
- FERNÁNDEZ-JÁUREGUI C., «El peligro moral de *La Celestina*. Análisis interdiscursivo jurídico-económico y literario de la circularidad de los bienes», *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014), págs. 223-242.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA G., «Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid, cesura y hemistiquios en el verso épico», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, Vol. 2, págs. 67-79).
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ I., «Actores y autores de la historia al margen de la corte regia en la Edad Media ibérica (1200-1460)», en *Medieval Studies in Honour of Peter Linehan*, eds. Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras y Emma Falque, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, págs. 589-614.
- «La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* 18-19 (1993), págs. 101-132.
- FERNANDO DE ROJAS, *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. Rusell, Madrid, Castalia, 1991, 2ª ed. corregida en 1993.
- *La Celestina*, ed. Julio Cejador, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913, digitalizada en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina--1/>> [mayo 2020].
- *La Celestina*, eds. D. Severin y M. Cabello, Madrid, Cátedra, 1987.
- *La Celestina*, eds. Marta Haro y Juan Carlos Conde, Madrid, Castalia, 2010, col. Castalia Didáctica.
- *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y F. Rico, Barcelona, Crítica, 2000. Esta edición, dirigida por Francisco Rico, ha sido actualizada en la Biblioteca Clásica de la RAE (Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011).
- FERNANDO DE PULGAR, *Los claros varones de España*; Coci, 1515 [digitalizado en Google Books].
- FERRÁN SÁNCHEZ DE VALLADOLID, *Crónica de Alfonso X*, edición de José Luis Villacañas Berlanga para la *Biblioteca Saavedra Fajardo*, Murcia, 2005: <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0153.pdf>> [mayo 2020].
- FLORES DEL MANZANO F., *Una cala en la tradición oral extremeña: Estado actual del Romancero en el Valle del Jerte*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994.
- FUNES L., «Entre política y literatura: estrategias discursivas en don Juan Manuel», *Medievalia* 18 (2015), págs. 9-25.
- GALARRETA D., «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra», *Celestinesca* 35 (2011), págs. 43-66.
- GARCI RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadís de Gaula (Sevilla 1539)*. *Colección de Textos Caballerescos Hispánicos*. Hispanic Seminary of Medieval Studies: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric>> [mayo 2020].
- GARCIA M., «El modelo alfonsí en las crónicas del Canciller Ayala», en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. Georges Martin, Madrid, casa de Velázquez, 2000, págs. 125-140.

- GARCÍA FITZ F., «La Reconquista: un estado de la cuestión», *Clio & Crimen* n° 6 (2009), págs. 142-215.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ C. «Luchas por el poder en la corona de Castilla: nobleza vs. monarquía (1252-1369)», *Clío & Crimen*, n° 6 (2009), págs. 36-51.
- GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Barcelona, Crítica, 1997.
- GRANDE QUEJIGO F. J., *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, Cáceres, UEx, 2020. De acceso libre en: <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/10587>> [mayo 2020].
- «El espectáculo evangelizador: El desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico», *Cauriensia* 10 (2015), págs. 163-196.
 - «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos* 19 (1996), págs. 255-275.
 - «Procesos de novelización en el romancero extremeño», *Garozza*, 5 (2005), págs. 101-118.
 - «Un ejemplo de evolución literaria: *Romance de El prisionero*», *Tejuelo* 2 (2008), págs. 7-12.
- GUTIERRE DÍEZ DE GAMÉS, *Cronica de don Pedro Niño conde de Buelna, por Gutierre Díez de Gamés su alférez*, la publica don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1782 [digitalizado en Google Books].
- HINOJOSA MONTALVO J., «Los judíos en la España Medieval: de la tolerancia a la expulsión», en *Los marginados en el mundo medieval y modern*, coord. María Desamparados Martínez San Pedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, págs. 25-41.
- «Historia medieval de España», en *Wikipedia*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_medieval_de_Espa%C3%B1a> [mayo 2020].
- «Introducción a la historia de la reconquista cristiana medieval de la Península Ibérica y Baleares», en *Arteguías* (marzo 2012): <<https://www.arteguias.com/reconquistacristiana.htm>> [mayo 2020].
- ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, eds. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- JACINTO GARCÍA E. J., «El *Libro de Buen Amor* como obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco», *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»*, cords. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros Mestres, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, págs. 379-385.
- JIMÉNEZ MORENO A., *Vida y Obra de Juan López Zamora*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora-UNED, 2002.
- JORGE MANRIQUE, *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.
- JUAN MANUEL, *Antología de las Obras de don Juan Manuel*, ed. C. Alvar y S. Finci, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, Monografías de Aula Medieval 2, 2014, págs. 197-294. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].
- *El conde Lucanor*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971 (actualizada en 2010 por Fernando Gómez Redondo),
 - *El conde Lucanor*; ed. G. Serés, Barcelona, Crítica, 1994 (actualizada en la edición de Barcelona, RAE-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2006).
 - *El conde Lucanor (antiguo)*, en *Biblioteca Digital Ciudad Seva*: <<https://ciudadseva.com/category/libros-completos/el-conde-lucanor-antiguo/>>.
 - *Obras completas*, ed. Carlos Alvar y Satrah Finci, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, Monografías de Aula Medieval 3, 2014, págs. 541-708. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].
- JUAN DE MENA, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- JUAN DEL ENCINA, *Obras completas*, ed. Ana M. Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, ed. A. Bleuca, Madrid, Cátedra, 1992.
- *Libro de Buen Amor*; ed. J. Cañas Murillo y F. J. Grande Quejigo, Barcelona, Área-De Bolsillo, 2002.
- JUNTA DE ANDALUCÍA, «2.2. La sociedad estamental», en *IEDA*: <http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/23032017/f3/es-an_2017032312_9134002/22_la_sociedad_estamental.html> [mayo 2020].
- JUSTEL P., *El Sistema formular del Cantar de mio Cid: Estudio y registro*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 2017
- La canción tradicional*, ed. V. Beltrán, Tarragona, Ed. Tarraco, 1976.
- La ystoria del noble cauallero Paris & dela muy hermosa donzella Uiana (Burgos, 1524)*. Colección de Textos Caballerescos Hispánicos. Hispanic Seminary of Medieval Studies: <<https://textred.spanport.lss.wisc.edu/chivalric>> [mayo 2020].
- LACARRA E, «La mujer ejemplar en textos épicos castellanos», *Cuadernos de Investigación Filológica* 14 (1988), págs. 5-20.
- LACARRA M^a. J., «El conde Lucanor», en *Don Juan Manuel y su producción literaria*, coord. M^a Jesús Lacarra, Valencia, Universidad de Valencia-Parnaseo, Monografías de Aula Medieval 3, 2014, págs. 67-86. En línea: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [mayo 2020].
- LÁZARO CARRETER F. Y E. CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2006, 28 ed.
- LÁZARO PULIDO M., «Principios educativos de la educación occidental: la Edad Media», *Revista Brasileira de Educação*, 23 (2018): <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/275/27554785017/html/index.html>> [mayo 2020].
- Libro de Apolonio*, ed. Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.
- Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1995, 2^a ed.
- LIDA DE MALKIEL M^a. R., *Juan Ruiz. Selección del «Libro de Buen Amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Lírica tradicional española*, ed. M^a. J. P. Elbers, Madrid, Taurus, 1987.
- LOBATO L., «Acercamiento al género caballeresco breve del siglo XVI: características persistentes del personaje protagonista», *Destiempos.com* 23 (diciembre 2009-enero 2010), *Caballerías (dossier)*, págs. 379-402.
- LÓPEZ IZQUIERDO M., «Personaje y lengua en *La Celestina*: Nuevas perspectivas de estudio», *Celestinesca* 32 (2008), págs. 165-189.
- LÓPEZ-CALO J., *La música en la catedral de Plasencia*, Trujillo, Ediciones de la Coria, 1995.
- Los Hechos del condestable don Lucas de Iranzo vid. Relación de los fechos del mui magnifico e más virtuoso señor el señor don Miguel Lucas*.
- LUCÍA MEGÍAS J. L., «Género literario, corpus y difusión de los libros de caballerías castellanos», *Libros de caballerías castellanos. 2. Género literario, corpus y difusión*, coords. Marta Haro Cortés y José Manuel Lucía Megías, Valencia, Parnaseo-Universidad de Valencia, Monografías Aula Medieval, 9, 2019, págs. 5-45. En línea: <<http://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=GeneroLiterario>> [mayo 2020]
- MARAVALL J. A., *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1968.
- MARÍAS MARTÍNEZ C., «Historia y ficción en el romance de la *Muerte del príncipe don Juan*. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media II*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Universitat de València, 2015, págs. 643-669.
- MARTÍN CODAX: *O cancionero de Martin Codax*, ed. Celso Ferreira da Cunha, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/o-cancionero-de-martin-codax--0/>> [mayo 2020].

- MENÉNDEZ PIDAL R., *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, 19ª ed.
- *Reliquias de la poesía épica española*, ed. Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, 2ª ed.
- MILLET V., «Tradición y epopeya. Ensayo metodológico sobre la poesía épica castellana», *Cultura Neolatina* 54 (1994), págs. 125-160.
- «Monarquía feudal», en *Wikipedia*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Monarqu%C3%ADa_feudal> [mayo 2020].
- MONREAL PÉREZ J. L., «Nebrija y su tiempo: la construcción de la lengua», *Revista de Filología Románica* 28 (2011), págs. 157-168.
- MONTAGUT CONTRERAS E., «La persecución a los judíos en la España cristiana a finales del siglo XIV», en *Los ojos de Hipatia. Revista cultural* (2/6/2013): <<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/la-persecucion-a-los-judios-en-la-espana-cristiana-a-finales-del-siglo-xiv/>> [mayo 2020].
- «Los Mudéjares», en *Los ojos de Hipatia. Revista cultural* (17/11/2013): <<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/los-mudejares/>> [mayo 2020].
- MONTANER A. Y E. LARA, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMYR, 2016, págs. 433-482.
- ORAZI V., «Los orígenes de la poesía ibérica: perfil de un proto-yo lírico», *Cuadernos ASPI* 1 (2013), págs. 23-42.
- PARDO A., «La trayectoria de Mio Cid y la armadura del Poema», *Thesaurus* 28 (1973), págs. 46-85.
- PARRILLA C., «Instruyendo a las dueñas en el *Libro de Buen Amor*», *Arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor»*. Congreso homenaje a Alan Deyermond, eds. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates, Alcalá la Real (Jaén), Ayuntamiento de Alcalá la Real, Área de Cultura, 2008, págs. 303-319.
- PATTISON D., «Leyendas épicas en las crónicas alfonsíes: Enfoque de la cuestión», en *L'histoire et les nouveaux publics dans l'Europe médiévale (XIII^e-XV^e siècle)*, París, Ediciones de la Sorbona, 1997, págs. 77-87.
- PÉREZ PRIEGO M. A., «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos* 5 (1989), págs. 141-163.
- PERO LÓPEZ DE AYALA, *Cronicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III, ...* Con las enmiendas del secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1779 [digitalizado en Google Books].
- Poema de Mio Cid*, ed. I. Michael, Madrid, Castalia, 1976.
- Poesía de Cancionero*, ed. Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1995, 3ª ed.
- Poesía Española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*; ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002 (nueva edición en Madrid, Vísor, 2009).
- Poesía española medieval*, ed. Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1978.
- Relación de los fechos del mui magnifico e más virtuoso señor el señor don Miguel Lucas, mui digno condestable de Castilla*, edición de P. de Gayangos en el volumen VIII del *Memorial histórico español* publicado por la Real Academia de la Historia, 1855, [digitalizado por Google Books].
- RICO F., «La clerecía del mester», *Hispanic Review* 53 (1985), págs. 1-23 y 127-150.
- «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *Anuario de Estudios Medievales* 4 (1967), págs. 301-325.
- «Un canto de frontera: “La gesta de Mio Cid el de Bivar”», en *Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, págs. XI-XLIII.
- RODADO A. Mª, *Tristura conmigo va: Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2000.

- Romancero, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994.
- ROZAS J. M., «Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, tomo III, págs. 431-452.
- RUSSELL P.; «Introducción», en Fernando de Rojas: *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea, de Fernando de Rojas*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 11-173.
- SALVADOR MIGUEL N., «Cultura eclesiástica, cortesana y urbana en la Castilla del siglo XIII», en *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII*, ed. M. González Jiménez, Sevilla, 2006, págs. 177-201. El artículo se presenta en su blog: <<http://www.nsalvadormiguel.com/cultura-eclesiastica-cortesana-y-urbana-en-la-castilla-del-siglo-xiii/>> [mayo 2020].
- «La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas», *Epos* 7 (1991), págs. 275-290.
- SALVADOR PLANS A., «El episodio de la pérdida del huevo y la gallina: Alfonso Martínez de Toledo y Rodrigo de Reinosa», *Anuario de Estudios Filológicos* 30 (2007), págs. 335-352.
- SEVERIN D. S., «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», *Edad de Oro* 3 (1984), págs. 275-279.
- SOLAR M. C. DEL, «El Conde Lucanor o el arte de narrar», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas. «El Hispanismo ante el Bicentenario»*, La Plata, 27-30 de abril de 2010, en línea: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>> [mayo 2020].
- SOLÍS RODRÍGUEZ C., «Música y danzas de las fiestas del Corpus», *Alminar* 45 (mayo de 1983), págs. 16-18.
- TENDENZIAS MEDIA, «Las relaciones de vasallaje», en *Sobrehistoria.com*: <<https://sobrehistoria.com/las-relaciones-de-vasallaje/>> [mayo, 2020].
- TORRE VELOZ V. DE LA Y L. GÓMEZ VOGUEL, *Breves notas sobre la organización del feudalismo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1996.
- Un Corpus electrónico de manuscritos cancioneros castellanos del siglo XV*, dir. D. S. Severin: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>> [mayo 2020].
- VALDEÓN BARUQUE J., «La propaganda ideológica, arma de combate de Enrique de Trastámara (1366-1369)», *Historia. Instituciones. Documentos* 19 (1992), págs. 459-468.
- VAQUERO M., «El cantar de la Jura de Santa Gadea y la tradición del Cid como vasallo rebelde», *Olifant* 15 (1990), págs. 47-84.
- VÉLEZ-SAINZ J., «¿Reprobatio amoris o reprobatio amoris mundi?: Alfonso Martínez de Toledo, la tradición misógina gregoriana y la corte de Juan II», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, eds. Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla, Cilengua-SEMYR, 2010, págs. 425-433.
- VILLA PRIETO J., «La escritura de la Historia en la baja Edad Media: deseo racional versus propaganda política. La mentalidad de los cronistas», *Historiografías* 10 (2015), págs. 65-84.
- WALDE MOHENO, L. WON DER, «Artes praedicandi: La estructura del sermón», *Destiempos.com* 18 (enero-febrero 2009), págs. 1-14.
- YNDURÁIN D., *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, SEMYR, 2001.

