

Francisco Javier  
Grande Quejigo

# Guía de lecturas de Textos de la literatura española medieval





---

Guía de lecturas de Textos  
de la literatura española medieval



---

Francisco Javier Grande Quejigo

Guía de lecturas de Textos  
de la literatura española medieval



Cáceres  
2024



Esta obra ha sido valorada, evaluada y aprobada para su publicación por el Consejo Asesor del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura en sesión ordinaria celebrada el 29 de abril de 2024.

1ª edición, 2024

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

Imagen de cubierta: Cancionero de Stúñiga (Manuscrito, f. 1r). Contiene la poesía de la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, llamado «el Magnánimo». El manuscrito fue confeccionado para la corte de Fernando (o Ferrante) I de Nápoles en pergamino de vitela con letra humanística, capitales iluminadas en oro y policromía y orla de tipo vegetal, siglo XV. Fuente: Wikimedia Commons

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones  
Plaza de Caldereros, 2. 10003 Cáceres (España)  
Tel. 927 257 041; Fax 927 257 046  
publicac@unex.es  
<https://publicauex.unex.es/>

*Maquetación y pdf multimedia:* Dosgraphic, s. l.

E-ISBN: 978-84-9127-267-0 (edición digital en acceso abierto)

**Dehesa** Repositorio  
Institucional

Acceso abierto en el Repositorio Institucional de la Universidad de Extremadura



*A mi familia y mis amigos,  
que han sabido guiarme  
para leer  
los acontecimientos de mi vida.*



# Índice

*Páginas*

Presentación.....	17
-------------------	----

## ***Cantar de mio Cid***

---

<i>Cantar del Mio Cid</i> .....	21
Ediciones recomendadas.....	21
Gesta del destierro.....	21
Cantar primero.....	22
I. Preparativos para el destierro [1-18].....	22
II. Campaña del Henares [18-26].....	23
III. Campaña del Jalón [26-46].....	24
IV. Campaña del Jiloca [46-63].....	24
Cantar segundo.....	25
V. Iniciación de la campaña levantina [64-71].....	25
VI. Campaña de Valencia [72-77].....	25
VII. El Cid establecido en Valencia [78-95].....	26
VIII. El Cid reivindicado [96-104].....	27
Razón de la afrenta de Corpes.....	28
I. Los matrimonios [104-111].....	28
Cantar tercero.....	29
II. Los Infantes en Valencia [112-123].....	29
III. Venganza de los Infantes [124-130].....	30
IV. El Cid se propone obtener desagravio [131-135].....	31
V. El Cid reivindicado otra vez [135-152].....	31

### **Libro de buen amor**

<i>Libro del Buen Amor</i> .....	37
Ediciones recomendadas .....	37
I. Apertura: Exordios interpretativos (cc. 11-70).....	37
Exordio (cc. 11-18) .....	37
Gozos de Santa María (cc. 19-43) .....	38
Digresión inicial sobre el significado del «Libro» (cc. 44-70) .....	38
II. Primer bloque: el servicio amoroso ovidiano (cc. 77-944) .....	39
Primera aventura, la dueña cuerda (cc. 71-104).....	39
Segunda aventura, Cruz panadera (cc. 107-122) .....	40
Tercera aventura, la dueña de prestar (cc. 123-180).....	40
Alegoría de la pelea con don Amor (cc. 181-575) .....	40
Denuestos contra don Amor (cc. 181-422) .....	41
Consejos de don Amor (cc. 423-575) .....	42
Cuarta Aventura amorosa: don Melón y doña Endrina (cc. 576-944).....	45
Monólogo del arcipreste (cc. 576-583).....	45
Paráfrasis libre del Pamphilus de amore (cc. 584-891).....	45
Sermón final del arcipreste moralizador (cc. 892-909) .....	47
Quinta aventura amorosa: la dueña joven (cc. 910-944).....	48
III. Parodia del amor ovidiano (cc. 945-1042) .....	49
Sexta aventura: la vieja rahez (cc. 945-949) .....	49
Las serranas (cc. 950-1042).....	49
Séptima aventura amorosa: la serrana Chata de Lozoya (cc. 950-971) .....	49
Octava aventura amorosa la serrana Gadea de Riofrío (cc. 972-992)..	50
Novena aventura amorosa la serrana Menga Lloriente (cc. 993-1005)..	50
Décima aventura amorosa la serrana Alda de Tablada (cc. 1006-1042).....	50
IV. Conversión de amores y triunfo del buen amor (cc. 1043-1512) .....	50
Cancionero religioso (cc. 1043-1066).....	51
Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma (cc. 1067-1314) .....	51
Batalla paródica entre Don Carnal y Doña Cuaresma (cc. 1067-1209) .....	51
Triunfo de Don Amor (cc. 1210-1324) .....	52
Undécima aventura amorosa: la viuda loçana (cc. 1315-1320).....	54
Duodécima aventura amorosa: la dueña que casa con otro (cc. 1321-1330).....	54

Decimotercera aventura: la monja Doña Garoça (cc. 1331-1507) .....	54
El amor de monja (cc. 1331-1343).....	54
Primer diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoça (cc. 1344-1395)..	55
Segundo diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoça (cc. 1396-1493).....	55
El buen amor del Arcipreste y Doña Garoça (cc. 1499-1507).....	55
Decimocuarta aventura amorosa: la mora (cc. 1508-1517) .....	56
Excurso sobre el soporte musical de las canciones (cc. 1513-1517)....	56
V. Epílogo moral (cc. 1513-1625).....	56
Alegoría moral sobre la Muerte (cc. 1518-1617) .....	56
Planto por Trotaconventos (cc. 1520-1572) .....	57
Epitafio de Urraca (cc. 1573-1578).....	57
Digresión moral sobre las armas del cristiano (cc. 1579-1605) .....	57
Digresión sobre el tópico de la <i>brevitas</i> en elogio de las dueñas chicas (cc. 1606-1617) .....	57
Decimoquinta aventura amorosa: Don Hurón y doña Fulana (cc. 1618-1625).....	58
VI. Cierre final (cc. 1626-1634) .....	58

### **Romancero viejo**

---

<b>Romancero viejo .....</b>	<b>63</b>
Edición utilizada .....	63
Romances épicos .....	63
Romances de épica nacional.....	63
Los siete infantes de Lara.....	64
Romances del Cid .....	64
Romances de Fernán González.....	65
Romances de Bernardo del Carpio.....	65
Romances cronísticos del rey Rodrigo .....	66
Romances carolingios.....	66
Romances de Roncesvalles.....	67
Otros romances carolingios.....	67
Romances históricos .....	68
Romances noticieros .....	69
Romances de acontecimientos.....	69
Romances propagandísticos del rey don Pedro .....	69
Romances fronterizos .....	70

Romances literarios.....	71
Romances de fuentes literarias cultas.....	71
Romances cronísticos.....	71
Romances clásicos.....	72
Romances bíblicos y hagiográficos.....	72
Romances de fuentes orales folclóricas.....	73
Romances de la baladística europea.....	73
Romances rústicos.....	74
Romances líricos de influencia culta y popular.....	74
Romances vinculados a la lírica popular.....	74
Romances de influencia trovadoresca.....	75
Romances líricos en su versión trunca.....	75
Romances orales juglarescos.....	76

### ***El conde Lucanor***

---

<i>El conde Lucanor</i> .....	79
Ediciones recomendadas.....	79
Elementos prologales.....	79
Parte I: Libros de los ejemplos.....	80
La formación del estado nobiliario (Ej. 1-3).....	80
La prudencia del noble como guía de comportamiento (Ej. 4-8).....	81
La acciones de gobierno del noble (Ej. 9-48).....	82
La política de alianzas.....	82
La defensa del estado.....	84
Otras obligaciones nobiliarias.....	86
Epílogo moral.....	87
Partes II, III y IV: El libro de los proverbios.....	88
Razonamiento que hace don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica.....	88
Segunda colección de sentencias (Parte III).....	89
Parte V: Tratado de la salvación del alma.....	89

### ***La Celestina***

---

<i>La Celestina</i> .....	93
Ediciones recomendadas.....	93

Textos prologales.....	94
El Autor a un su amigo.....	94
Coplas acrósticas .....	94
Prólogo.....	94
Síguese [Incipit].....	95
Argumento .....	95
I. Celestina primitiva: Planteamiento de una comedia terenciana (Auto I)..	95
Auto I.....	96
II. Nudo: Mediación de Celestina (Autos II-XI). .....	97
Los engaños amorosos: Magia y Codicia (Autos II-VI) .....	97
Auto II.....	97
Auto III .....	98
Auto IV .....	98
Auto V.....	98
Auto VI.....	99
La espera y realidad de los engaños: el amor como sexo (Autos VII-IX) ..	99
Auto VII.....	99
Auto VIII.....	100
Auto IX .....	100
Triunfo de los engaños: Rendición de Melibea y pago de servicios (Autos X-XI) .....	101
Auto X.....	101
Auto XI .....	101
III. Desenlace trágico (Comedia Autos XII-XVI / Tragicomedia: Autos XII-XXI).....	102
Condena de la codicia: muertes de Celestina y los criados (Autos XII-XIII).....	103
Auto XII.....	103
Auto XIII.....	104
Tratado de Centurio: causalidad de las muertes (autos XIV-XVIII) .....	104
Auto XIV.....	104
Auto XV .....	105
Auto XVI.....	105
Auto XVII .....	106
Auto XVIII.....	106
Condena de la Pasión: Muerte de Calisto y Melibea (XIX y XX).....	106
Auto XIX.....	107
Auto XX .....	107

IV. Conclusión moral: Planto de Pleberio (Auto XXI) .....	108
Textos epilógicos .....	109
Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó .....	109
Coplas de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector .....	109

### **Anexo: Guía lectora de la evolución literaria de la Edad Media**

Orientación inicial .....	113
Claves culturales de la Edad Media.....	113
La sociedad estamental medieval.....	113
Libro de los estados de don Juan Manuel.....	113
La guerra como forma de vida en la Edad Media castellana .....	114
Libro de los estados de don Juan Manuel.....	114
El sistema formativo medieval.....	115
General Estoria de Alfonso X.....	115
Transmisión y creación de la literatura medieval.....	115
Oralidad de la literatura medieval.....	115
Tipos de juglares .....	116
La literatura cortesana.....	117
Evolución de la poesía en la Edad Media .....	117
La literatura oral de creación tradicional.....	117
Las manifestaciones de la lírica tradicional .....	118
Cantares de gesta.....	119
La poesía culta de los siglos XIII y XIV .....	121
Poemas de Clerecía cortesana.....	121
Poemas de clerecía devocional.....	122
Poemas de clerecía escolar.....	123
Poemas de clerecía aljamiada.....	123
Evolución del mester de clerecía .....	124
La poesía cortesana del siglo XV.....	124
Poetas del Cancionero de Baena.....	125
Poetas de la etapa de plenitud de los cancioneros .....	126
Poetas del Cancionero general.....	129
Evolución de la prosa narrativa medieval .....	132
El modelo de Alfonso X el sabio .....	132

Prosa histórica posalfonsí.....	133
Crónicas generales .....	133
Crónicas reales.....	134
Crónicas particulares.....	135
Semblanzas y genealogías .....	135
Hagiografías en prosa .....	136
Prosa de ficción .....	136
Historias caballerescas breves .....	136
Libros de caballería hispánicos.....	137
Tratado de amores o novela sentimental.....	138
Evolución de la prosa didáctica medieval .....	138
Prosa sapiencial alfonsí.....	139
Colecciones de exempla.....	139
Colecciones de sentencias .....	139
Prosa didáctica trastámara.....	140
Didáctica moral.....	140
Didáctica nobiliaria .....	141
Prehumanismo.....	141
Evolución del teatro medieval.....	142
Documentación del teatro medieval castellano.....	142
Documentos sobre el teatro paralitúrgico .....	142
Documentos sobre el teatro cortesano.....	144
Dramas paralitúrgicos .....	144
Paraliturgia diocesana .....	144
Teatro religioso cortesano .....	145

### **Referencias bibliográficas**

Ediciones del <i>Cantar de mio Cid</i> .....	149
Ediciones del <i>Libro de buen amor</i> .....	149
Edición del Romancero .....	149
Ediciones de <i>El Conde Lucanor</i> .....	149
Ediciones de <i>La Celestina</i> .....	150
Otras obras referenciadas.....	150



# Presentación

Esta *Guía de lecturas de Textos de la literatura española medieval* es fruto del proyecto de innovación educativa «El aprendizaje autodirigido y la metacognición como metodología para el aprendizaje de la Filología Hispánica», desarrollado por el Grupo de innovación docente en estudios lingüísticos y literarios hispánicos de la Universidad de Extremadura en el curso 2022-2023. En este proyecto se diagnosticaron los problemas de lectura autónoma de textos medievales castellanos de los alumnos de segundo curso del grado de Filología Hispánica de la UEx. Al hilo de este diagnóstico, se utilizó una guía de lectura para orientar la lectura autónoma de los alumnos de una obra de lectura obligatoria (*El conde Lucanor*).

De lo experimentado, se ha implementado la presente *Guía* que ofrece un programa autónomo de análisis de las obras de lectura obligatoria en la asignatura de Textos de la literatura medieval española de segundo curso del grado de Filología Hispánica de la UEx. Aborda la lectura del *Cantar de mio Cid*, el *Libro de buen amor*, una antología del *Romancero*, el *Conde Lucanor* y *La Celestina*. Se incluye un anexo que ofrece una selección de lecturas de la *Antología didáctica de la literatura española medieval* que publicamos en 2022. En esta selección se da una visión evolutiva de la literatura medieval en sus diferentes géneros poéticos, narrativos, didácticos y teatrales.

Con esta obra cerramos los materiales didácticos elaborados a lo largo de nuestra experiencia docente para la enseñanza de la literatura medieval, compuestos por un manual (*Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*, 2020), un libro de prácticas (*Prácticas de Textos de la literatura española medieval*, 2021) y una antología de textos ilustrativos de la cultura y literatura de la Edad Media (*Antología didáctica de la literatura española medieval*, 2022). Con ello intentamos cumplir con el mandato del *Libro de Alexandre*: «Debe de lo que sabe omne largo ser» (1d), con la humildad de Juan Ruiz quien reconocía que «Señores, évos servido con poca sabiduría» (1633a).





# CANTAR DE MIO CID



# Cantar del Mio Cid

## EDICIONES RECOMENDADAS

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.

Si tenéis muchas dificultades de lectura, al ser la primera lectura, podéis utilizar la edición de Timoteo Riaño Rodríguez y M<sup>a</sup> del Carmen Gutiérrez Aja, *Cantar de Mio Cid. 3: Texto modernizado*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2007. En línea: <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar\\_de\\_mio\\_cid/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/)>.

Estructuramos la obra según el esquema de Ian Michael (*Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 35-36) y utilizamos el argumento, por el que seguiremos la lectura de la obra, elaborado por Alberto Montaner para la página web *Camino del Cid. Un viaje por la Edad Media*. En línea: <<https://www.caminodelcid.org/cid-historia-leyenda/cantar-mio-cid/argumento/>>.

## GESTA DEL DESTIERRO

Esta es la primera parte del *Cantar* y en ella se desarrollan ocho núcleos argumentales, desde «1. Preparativos para el destierro» hasta «8. El Cid reivindicado», en ella el Cid ha de hacer frente, según la crítica, a la pérdida de su honor público a causa del destierro. Para recuperarlo tendrá que recurrir a la figura del vasallo rebelde, aquel que se enfrenta a la injusticia que le deshonor y es capaz de vencerla por las armas. Así, tras una continua lucha contra los moros en cuyo territorio ha de desterrarse,

el Cid consigue dejar de ser el desterrado infanzón de Vivar para alcanzar a ser el señor de Valencia (la tierra más disputada por los diferentes reinos cristianos y taifas del siglo XI) y alcanzar el perdón real. Con ello consigue aumentar el honor inicial perdido. Sin embargo, en este caso el modelo del vasallo rebelde no se realiza frente a su rey, quien injustamente lo destierra por saña real, sino contra los enemigos naturales de Castilla: los moros que la amenazan. Y consigue el perdón real, no forzando la voluntad del rey (como Bernardo del Carpio o Fernán González), sino mediante el vasallaje y la lealtad manifestadas en las tres dádivas sucesivas que manda al rey de Castilla mostrando así que sigue siendo su vasallo, a pesar de haber conquistado un reino. La estructura narrativa utilizada y el desarrollo bélico de esta parte nos llevan a denominarla *Gesta del destierro* (vv. 1-2060).

### Cantar primero

Atendiendo al motivo argumental central de cada uno de los cantares, Menéndez Pidal denominó al primero *Cantar del destierro*, por iniciarse con este motivo hasta que el Cid se aproxima a la ansiada ciudad de Valencia.

#### I. Preparativos para el destierro [1-18]<sup>1</sup>

El *Cantar de mio Cid* es un poema épico anónimo del siglo XII que refiere las hazañas de madurez del Cid, en torno al episodio central de la conquista de Valencia, tras ser desterrado de Castilla por el rey Alfonso. Este le condena al exilio por haber dado crédito a los envidiosos cortesanos enemigos del Cid, quienes lo habían acusado falsamente de haberse quedado parte de los tributos pagados a la corona por el rey moro de Sevilla.

El texto conservado se inicia cuando el Cid y sus hombres se preparan para salir apresuradamente de Castilla, pues se acerca el final del plazo impuesto por el rey Alfonso.

#### Lee las tiradas 1 a 4

- El Cid sale desterrado de Vivar (1-2): ¿Qué deja allí? ¿Por qué llora? ¿Qué indican los agüeros?
- El Cid llega a Burgos (3-4) ¿Qué contraste hay entre el rey y el Cid? ¿Por qué se encuentra el Cid con la niña? ¿Qué nos dice eso sobre la personalidad y la caracterización del Cid?

En esta situación reciben el auxilio de un caballero burgalés vasallo del héroe, Martín Antolínez, que prefiere abandonarlo todo antes que dejar al Cid a su suerte (5). Sin embargo, su ayuda no es suficiente, pues el héroe, que carece del oro supuestamente malversado, no posee los recursos necesarios para mantener a sus hombres.

<sup>1</sup> Los números se refieren a las tiradas del *Cantar*.

Por ello, con la ayuda del astuto Martín, urde una treta para financiar la salida de Castilla (6-11):

*Lee las tiradas 6 a 11*

- Se trata del episodio, en parte humorístico, de Rachel y Vidas, usureros judíos de Burgos, engañados por Martín Antolínez. ¿En qué consiste el engaño? ¿Por qué puede producirse?
- ¿Qué justifica que el Cid recurra al engaño de unos judíos?
- ¿Cómo remata el engaño Martín Antolínez? ¿Están bien caracterizados los personajes?

Consigue así seiscientos marcos de oro, cantidad suficiente para subvenir a las necesidades más inmediatas. A continuación el Cid y los suyos siguen viaje hacia San Pedro de Cardeña (12-15), un monasterio benedictino donde se ha acogido la familia del héroe, mientras este se halle en el destierro.

*Lee la tirada 16*

- En esta tirada el Cid se despide de su familia. ¿Hay patetismo y emoción en la despedida? ¿Por qué?
- ¿Qué le pide doña Jimena al Cid? ¿Y él qué le ofrece?
- ¿Por qué aparece el motivo de las bodas en esta tirada? ¿Qué significado puede tener?

La estancia aquí es, sin embargo, muy breve, porque el plazo para salir del reino se agota. Tras una desgarradora despedida (16-17, *vid.* sobre todo versos 368-375), el Cid prosigue viaje y, esa misma noche, llega a la frontera de Castilla con el reino moro de Toledo (18).

## *II. Campaña del Henares [18-26]*

Antes de cruzarla, cerca de Navapalos, el héroe recibe en sueños la aparición del arcángel Gabriel, quien le profetiza que todo saldrá bien (Visión de la Figueruela, 19).

Animado por el aviso celestial, el Cid entra en tierras toledanas (20-22) dispuesto a sobrevivir en tan duras condiciones, iniciando su actividad primordial en la primera parte del destierro: la obtención de botín de guerra y el cobro de tributos de protección a los musulmanes. Para ello desarrolla una primera campaña en el valle del río Henares, compuesta de dos acciones combinadas: mientras el Cid, con una parte de sus hombres, consigue tomar la plaza de Castejón, la otra parte, al mando de Álvar Fáñez, su lugarteniente, realiza una expedición de saqueo río abajo, hacia el sur (23). Las dos operaciones resultan un éxito y se obtienen grandes ganancias(24).

*Lee la tirada 25*

- ¿Por qué le dedica el *Cantar* tanta extensión y tanto detallismo a la descripción del botín y a su reparto?

- Contrasta lo que se dice en esta tirada y lo que dicen los versos 300-303. ¿Se cumple lo que dice el Cid? ¿Por qué?
- ¿Por qué no se queda el Cid en Castejón? ¿Qué hace con él? ¿Era normal en la Edad Media lo que hace el Cid?

El Cid abandona Castejón y sigue viaje en dirección nordeste (26).

### III. Campaña del Jalón [26-46]

La segunda campaña tendrá como escenario el valle del Jalón. Tras recorrerlo saqueándolo a su paso, el Cid establece un campamento estable (27-28), con dos objetivos: cobrar tributos a las localidades vecinas y ocupar la importante plaza de Alcocer (actualmente un despoblado junto a Ateca). La toma de Alcocer (29-31), que el *Cantar de mio Cid* presenta como la clave estratégica de la zona, hace cundir la alarma entre la población musulmana circundante, que acude a pedir auxilio al rey Tamín de Valencia. Éste, preocupado por la pujanza del Cid, envía a dos de sus generales, Fáriz y Galve, para que lo derroten (32-33). Estos lo asedian en Alcocer, pero el héroe, aconsejado por Álvar Fáñez, decide atacar a los sitiadores por sorpresa al amanecer lo que le proporcionará una sonada Victoria.

Lee las tiradas 34, 35, 36, 37, 38 y 39

- ¿Por qué y para qué luchan el Cid y sus hombres?
- Esta es una batalla tónica de los cantares de gesta. Señala las partes narrativas que tiene.
- ¿Qué motivos muestran la bravura y la dureza de los guerreros?
- ¿Se exagera la victoria cristiana? ¿Por qué?
- ¿Está el héroe solo en la batalla? Justifica tu respuesta.
- ¿Cómo se caracteriza a los contendientes?
- ¿Cómo actúa el Cid en la batalla? ¿Es el único guerrero sobresaliente?

En ese momento, ha adquirido ya tantas riquezas que se decide a enviar a Álvar Fáñez con un regalo para el rey Alfonso y para Santa María de Burgos, como muestra de buena voluntad y un primer paso hacia la obtención de su perdón (40-43). Pese al triunfo, el Cid considera que se halla en una situación difícil, así que, como en Castejón, vende Alcocer y prosigue viaje hacia el sudeste (44-45).

### IV. Campaña del Jiloca [46-63]

Mientras su embajador va a Castilla, el Cid se adentra por el valle del Jiloca, hasta hacerse fuerte en un monte llamado El Poyo del Cid, nombre que, según el poema, se debe a este asentamiento de su héroe. Desde allí, el Cid realiza diversas incursiones y obliga a los habitantes de la zona a pagarle tributo (46). En Castilla, el rey acepta la dádiva del Cid y tiene dos gestos de perdón: perdona a Álvar Fáñez y permite a los guerreros castellanos ir como mesnadas del Cid (47-48).

Más tarde se desplaza hacia el este, a la zona del Maestrazgo, que se hallaba bajo el protectorado del conde de Barcelona, realiza en ella diversas rancias y recibe con gozo a Álvar Fáñez al regresar de la corte (49-54). El conde de Barcelona, al conocer la actuación del Cid, se propone darle un escarmiento y se dirige en su busca con un fuerte ejército. La batalla se producirá en el pinar de Tévar y, como siempre, el Cid resulta victorioso (55-56).

### *Lee la tirada 57*

- Esta tirada es un ejemplo de arenga épica. ¿Quién la realiza?
- ¿Qué argumentos se dan para enardecer a los hombres ante la batalla?
- ¿Qué tipo de vida llevan el Cid y sus hombres?

Además de obtener un rico botín, el héroe y los suyos capturan a los principales caballeros barceloneses y al propio conde, ganando la famosa Colada, la espada más apreciada por el Cid (58). El conde, despechado, decide dejarse morir de hambre, pero al cabo de tres días, cuando el Cid le propone dejarlo en libertad sin pagar rescate, a cambio de que coma a su mesa, el conde accede muy contento, olvidando sus anteriores promesas (59-63).

## **Cantar segundo**

El v. 1085, «Aquí se comienza la gesta de mio Cid el de Vivar» señala el inicio del segundo cantar que Menéndez Pidal denominó con el motivo de su final: tras la conquista de Valencia se acuerdan la bodas de las hijas del Cid, por lo que lo tituló *Cantar de las bodas*.

### *V. Iniciación de la campaña levantina [64-71]*

Tras su victoria (bélica y moral) sobre el conde de Barcelona, el Cid comienza su campaña en Levante (64). Su objetivo último ya no es el saqueo y la ocupación transitoria, como en Castejón y Alcocer, sino la conquista definitiva de Valencia y la creación de un nuevo señorío, donde el héroe y sus vasallos puedan vivir permanentemente. Para ello, el héroe comienza por controlar la zona que rodea Valencia, para estrechar el cerco en torno a ella.

Tras la toma de Murviedro (Sagunto, 65), los moros valencianos intentan detener su avance asediándolo allí. Sin embargo, como había pasado antes en Alcocer, las tropas del Cid los derrotan por completo, lo que aún les da más ímpetu en sus propósitos de conquista (66-68).

Al cabo de tres años, han ocupado casi todo el territorio levantino, dejando aislada a Valencia (69-71).

### *VI. Campaña de Valencia [72-77]*

Sus habitantes, desesperados, piden ayuda al rey de Marruecos, pero éste no puede dársela (72). Perdida toda esperanza de socorro, el Cid cierra el cerco y, tras

nueve meses de asedio, cuando el hambre aprieta ya a los valencianos, se produce la rendición (73).

*Lee la tirada 74*

- ¿Por qué hay tantos guerreros que acuden en ayuda del Cid a cercar Valencia?
- ¿Qué consiguen con ello? ¿Solo ganancias o algo más?
- Infórmate sobre qué son los caballeros de frontera y razona si se trata de estos caballeros los que acuden en ayuda del Cid.

La conquista de Valencia no asegura aún su posesión. Al conocer la noticia, el rey moro de Sevilla organiza una expedición para intentar recuperarla, pero fracasará por completo, al ser derrotado por el Cid y los suyos, que completan con el enorme botín las grandes riquezas obtenidas tras la toma de la ciudad (75). Y toma una serie de medidas para garantizar la adecuada colonización de la ciudad y su organización interna.

*Lee la tirada 76*

- ¿Qué han conseguido los guerreros que han acompañada al Cid?
- ¿Qué leyes pone el Cid para asegurarse la repoblación de Valencia?
- ¿De qué ciudades castellanas de la época son propios el ascenso social y el fuero que tienen los conquistadores de Valencia y sus nuevos pobladores?

Afianzada la situación, el Cid envía de nuevo a Álvar Fáñez con un nuevo regalo para el rey Alfonso, al que pedirá permiso para que la familia del Cid se reúna con él en Valencia (77).

*VII. El Cid establecido en Valencia [78-95]*

El Cid aprovecha la llegada de un clérigo guerrero, el francés Jerónimo, para instaurar un obispado valenciano (78-79). La embajada de Álvar Fáñez es un éxito, pues el rey acepta complacido la dádiva y concede el permiso solicitado (80-81). Además, provoca efectos contrarios entre los cortesanos, pues despierta la envidia de los calumniadores que habían provocado su exilio (encabezados por Garcí Ordóñez) y la admiración de otros aristócratas, entre ellos los Infantes de Carrión, que se plantean la posibilidad de casar con las hijas del Cid y beneficiarse así de sus riquezas.

*Lee la tirada 82*

- ¿Cómo presenta Alvar Fáñez al Cid, señor del reino de Valencia, ante el rey Alfonso de Castilla? ¿Por qué crees que lo hace así?
- El rey perdona a la familia y vasallos del Cid, ¿cómo lo hace y por qué?
- ¿Contrasta la salida del Cid de Castilla con la de su familia? Razona la respuesta.
- ¿Por qué los Infantes de Carrión piensan casarse con las hijas del Cid?

Acompañadas por Álvar Fáñez, la esposa y las hijas del Cid, junto con sus damas, se dirigen a Valencia (83). Mientras tanto, el Cid es informado allí de la decisión real y envía una escolta a buscarlas a Medinaceli, extremo de la frontera castellana (84). Desde allí, la comitiva avanza hacia Valencia, donde el héroe la espera impaciente. Su llegada es motivo de un recibimiento a la vez solemne y alegre (85).

#### *Lee la tirada 86*

- ¿Cómo es el encuentro familiar del Cid y su familia? ¿Tiene ecos con las escenas de despedida que has leído?
- ¿Qué diferencias fundamentales tiene?

La llegada de la familia del Cid se corresponde con un período de calma y felicidad (87). Sin embargo, la llegada de la siguiente primavera (época en que los ejércitos se movilizaban) les trae el ataque del rey Yúcef de Marruecos (88-89).

#### *Lee la tirada 90*

- ¿Por qué ha de luchar nuevamente el Cid contra los moros?
- ¿Qué tiene en común su vida en el destierro y en el señorío de Valencia?
- ¿Por qué aparece al final de esta tirada nuevamente el motivo de las bodas?

Se va a librar entonces el mayor de los combates descritos en el *Cantar de mio Cid*, pues es el único que dura dos días seguidos (91-94). Pese a la superioridad numérica del adversario, el empleo de una sabia táctica dará una vez más el triunfo al Cid y a los suyos (95).

### *VIII. El Cid reivindicado [96-104]*

Gracias al importante botín obtenido, el héroe puede enviar un tercer regalo al rey Alfonso, de nuevo por mano de Álvar Fáñez (96-98).

La alegría del rey es tan grande como la ira de los cortesanos enemigos del Cid (99-100).

#### *Lee las tiradas 101 y 102*

- ¿Por qué piden los Infantes de Carrión casarse con las hijas del Cid? ¿Qué pretenden con ello?
- ¿Y por qué accede el rey? ¿Qué pretende con ello?
- ¿Qué le parece al Cid de las bodas? ¿Por qué accede?
- ¿Qué relación pueden tener las bodas con el perdón del Cid?

El rey accede y decide a la vez otorgar formalmente su perdón al Cid.

La reconciliación del monarca y el héroe se produce en una solemne reunión de la corte junto al río Tajo, que dura tres días (103). El primero, el Cid es recibido a su llegada por el rey, quien lo perdona públicamente y luego los agasaja a él y a sus

hombres. El segundo día es el Cid quien organiza un banquete en honor del rey. Por último, al tercer día, se abordan las negociaciones matrimoniales. El Cid se muestra bastante remiso a este matrimonio, pero accede por deferencia hacia el rey.

#### *Lee la tirada 104*

- En esta tirada el rey perdona al Cid: señala los versos en los que se realiza este perdón.
- ¿Se muestran en la tirada las relaciones feudovasalláticas propias de la Castilla de la época? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo muestra la tirada la honra y prosperidad del Cid, señor de Valencia? ¿Es la misma de la del comienzo del *Cantar*? ¿Por qué?
- ¿Qué relación hay entre el perdón del rey y la boda de las hijas del Cid? ¿Por qué el *Cantar* incluye este motivo al final de la *Gesta del destierro*?
- ¿Quién casa a las hijas del Cid? Valora la actitud que el Cid tiene ante las bodas.

### RAZÓN DE LA AFRENTA DE CORPES

La segunda parte del *Cantar*, más breve que la anterior, se desarrolla en cinco núcleos argumentales, desde «1. Los matrimonios» hasta «5. El Cid reivindicado otra vez». Según la crítica en esta segunda parte el Cid pierde su honor privado, por la deshonor de sus hijas traicionadas por los Infantes de Carrión, y la recupera sobradamente tras una victoria judicial y unas segundas bodas con reyes, no con condes. El desarrollo argumental consigue la venganza familiar como también se consigue en los *Infantes de Lara* o el *Romanz del infant Garcia*. Sin embargo, frente a estos modelos de épica tradicional, el *Mío Cid* consigue la reparación mediante una acción legal, las cortes y los duelos –sin final cruento–, y no mediante la venganza de la sangre. Consigue mayor honra, pues públicamente deshonra a los Infantes de Carrión y públicamente sus hijas mejoran su estado social al alcanzar una bodas socialmente más honrosas que las primeras. El carácter cortesano de la ambientación de la historia y su cuidada trama de causa y efecto nos hacen denominar a esta parte, *Razón de la afrenta de Corpes* (vv. 2068-3730).

Ha de advertirse cómo ambas partes están muy relacionadas, ya que la tirada 104 se inicia como fin de la gesta del destierro (relatando el perdón real en el primer día de las vistas en el Tajo, vv. 2060). Los vv. 2065 a 2068 sirven de transición al relatar sintéticamente un segundo día de las vistas claramente intranscendente. En el v. 2068 se inicia el tercer día de las vistas en el que comienza la negociación de la propuesta de boda entre las hijas del Cid y los Infantes y con ello da inicio la segunda parte del poema, la razón.

#### *I. Los matrimonios [104-111]*

La tirada 104 es una tirada de transición en la que la estructura de Ian Michael finaliza la Gesta del destierro con el perdón del rey (vv. 2034-2045) y comienza, con una estrecha vinculación estructural, la segunda parte del *Cantar* o Razón de

la afrenta de Corpes mediante las negociaciones nupciales. En ellas el Cid hace una petición especial.

*Lee la tirada 105*

- ¿Qué pide el Cid en esta tirada?
- ¿Por qué crees que lo pide? Para responder acuérdate de lo que pedía el Cid en la tirada 16.

Acordado, pues, el enlace, la reunión se disuelve y el Cid y los suyos, acompañado por los Infantes y por numerosos nobles castellanos que quieren acudir a sus bodas, regresan a Valencia (106-107).

*Lee las tiradas 108, 109 y 110*

- En estas tres tiradas se ofrece una escena íntima y familiar del Cid en la que comunica a su familia la boda. ¿Cómo reciben la noticia la mujer y las hijas del Cid?
- ¿Está el Cid satisfecho con la boda? ¿En qué es en lo que más insiste? ¿Por qué crees que lo hace?

Allí tienen lugar las nupcias, que se celebran con el lujo apropiado al nivel social que ha alcanzado el Cid y con profusión de celebraciones caballerescas, que duran quince días (111).

### Cantar tercero

La marca de final del *Cantar segundo* muestra el comienzo de este último cantar:

Las coplas de este cantar aquí se van acabando  
El Criador os valga con todos los sus santos. (vv. 2276-2277)

Este cantar, tras unas escenas costumbristas en Valencia, arranca con la vejación de las hijas del Cid en el robledo de Corpes y su posterior satisfacción legal en las Cortes, cerrándose con el motivo de las segundas bodas. Por ello Menéndez Pidal le dio el título de *Cantar de Corpes*.

#### II. Los Infantes en Valencia [112-123]

Tras las bodas, los Infantes se quedan a vivir en Valencia, siendo la convivencia satisfactoria durante un par de años.

*Lee la tirada 112*

- Este es uno de los episodios más conocidos, y humorísticos, del *Cantar*, el episodio del león: ¿Cómo muestran en él su cobardía los infantes de Carrión?
- ¿Cómo muestra el Cid su valor y gallardía? ¿Por qué el león le es sumiso?
- ¿Cómo consideran los vasallos del Cid y toda la corte valenciana a los Infantes? ¿Cómo lo manifiestan? ¿Lo sabe el Cid?

La cobardía de los Infantes quedará confirmada poco después, cuando las tropas del rey Búcar de Marruecos acudan a intentar de nuevo recuperar Valencia. Allí, frente a las proezas de los demás hombres del Cid, sus yernos huirán ante los moros, y sólo la buena voluntad de los principales caballeros impide que el héroe se entere de ello (113-115). Discurre la batalla con la destacada valentía del obispo don Jerónimo y la victoria del Cid (116-118).

### *Lee la tirada 118*

- Esta tirada dará lugar al romance épico *Búcar sobre Valencia* («Helo, helo, por do viene...», n° 17): relata el enfrentamiento entre el Cid y el rey Búcar.
- ¿Cómo exagera el juglar las capacidades bélicas del Cid?
- ¿Qué botín alcanza el Cid en esta acción?
- Lee el romance *Búcar sobre Valencia* y señala las semejanzas y diferencias con este pasaje.

Engañado el Cid por la prudencia de sus hombres, alaba las falsas proezas de sus yernos contra los moros (119-120). Como es habitual en el *Cantar*, tras la victoria se describe la riqueza del botín (121-122) y el gozo del Cid por su éxito familiar y político. Sin embargo, los Infantes conocen las críticas de que son objeto por parte del resto de los hombres del Cid por lo que urden un plan para llevarse la riqueza obtenida tras el reparto del botín y para vengarse de las ofensas sufridas (123).

### *III. Venganza de los Infantes [124-130]*

Para vengarse, deciden abandonar Valencia con la excusa de mostrarles a las hijas del Cid sus propiedades en Carrión, a fin de dejarlas abandonadas por el camino (124). Así lo ponen en práctica y, colmados de regalos por el Cid, se ponen en marcha (125). Por el camino, intentan asesinar a Avengalvón, el gobernador musulmán de Molina, aliado del Cid. Sin embargo, este descubre sus planes y, por consideración hacia el héroe, los deja marchar (126-127).

Los Infantes y su séquito siguen su marcha, hasta llegar al robledo de Corpes donde se produce la afrenta:

### *Lee las tiradas 128, 129 y 130.*

- En estas tiradas se relata la famosa afrenta de Corpes: ¿en qué consiste?
- Para poder realizar la afrenta los Infantes de Carrión han de quedarse a solas con las hijas del Cid y estas desamparadas: ¿cómo lo consiguen hacer los Infantes de Carrión?
- El lugar de la afrenta, el robledo de Corpes se caracteriza con los elementos tópicos del *locus amoenus*. Señálalos. ¿Es un lugar apropiado para amar o para odiar? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo contrasta la actitud moral de las hijas del Cid con la de los Infantes? Señala pruebas de ello.

- ¿Cómo dejan los Infantes a las hijas del Cid tras escarnecerlas?
- ¿De qué y por qué se jactan los Infantes de Carrión?
- ¿Por qué y para qué aparece el motivo de las bodas en este pasaje?

#### IV. *El Cid se propone obtener desagravio [131-135]*

Afortunadamente, su primo Félez Muñoz, al que el Cid había enviado en su compañía, acude a rescatarlas y da aviso al Campeador.

*Lee las tiradas 131, 132 y 133*

- Frente a la dureza de las escenas anteriores, en estas tiradas domina la intimidad y la ternura cortesanas. Muéstralo con diferentes ejemplos en la actitud y palabras de los personajes.
- En estas tiradas aparecen los motivos de la justa venganza o desagravio y de las bodas. ¿Están juntos o separados? ¿Por qué?
- ¿A quién han deshonorado los Infantes de Carrión según la tirada 133? ¿Por qué?
- ¿Se puede mantener desde lo que dice la tirada 133 que la pérdida de la honra en la segunda parte del *Cantar* es una pérdida de honra familiar? ¿Por qué?
- ¿Cómo reacciona el rey? ¿Está solo el Cid en su demanda de honra?
- ¿Contrasta la actitud del rey con el Cid ante esta deshonra con la actitud que mantiene el rey al principio del *Cantar*? ¿Por qué?

Al aceptar el rey la demanda del Cid, convoca una reunión judicial de la corte (134), a fin de dictaminar lo más justo a la que los Infantes intentan no asistir (135).

#### V. *El Cid reivindicado otra vez [135-152]*

La tirada 135 es de transición, pues a partir del vv. 3000 comienza a relatar la reunión de las cortes en Toledo a las que acuden el rey, los Infantes de Carrión con sus deudos (a los que se suma Garcí Ordóñez) y el Cid con sus principales caballeros (135-136). Se inician las Cortes y el Cid consigue que se inicie un pleito para su desagravio (137). Éste reclama a sus yernos los dos excelentes espadas, Colada y Tizón que les había regalado al despedirse de ellos. Los Infantes se las devuelven y respiran satisfechos, creyendo que el héroe se conforma con eso. Sin embargo, a continuación les reclama los tres mil marcos de la dote de sus hijas, que la disolución del matrimonio les obliga a restituir. Los Infantes, que unen a sus anteriores defectos el ser unos dilapidadores, deben devolverle al Cid esa suma en especie, pues carecen de liquidez. Con todo, se avienen a ello pensando, como antes, que la demanda se acaba ahí. De nuevo se equivocan, pues el héroe ha dejado para el final el asunto más grave: la afrenta recibida por el maltrato y abandono de sus hijas.

*Lee las tiradas 138, 139, 140, 141, 142 y 143*

- Se muestra en estas tiradas el grueso del enfrentamiento legal entre el Cid y sus enemigos, altos nobles de la corte: ¿Cuál es la rencura mayor del Cid?
- La tirada 139 muestra la intimidad del Cid ante la corte con unas expresiones sobriamente poéticas. Señálalas y coméntalas.
- Infórmate de lo que significa legalmente menos valer en la Castilla medieval, porque es un término jurídico.
- La barba en la Edad Media era un signo de virilidad y una grave ofensa el dejarse tirar de ella (mesar). Desde este punto de vista puedes observar el contraste de honra y virilidad entre el Cid y el conde García Ordóñez en la tirada 140.
- La tirada 141 muestra el orgullo nobiliario de los Infantes. ¿Cómo considera Fernán González a las hijas del Cid? ¿Qué valor le da a las bodas con ellas?
- Las tiradas 142 y 143 narran el reto legal que hace el paladín del Cid, en este caso Pero Bermúdez, primo de las hijas del Cid. ¿De qué acusa Pero Bermúdez a Fernán González? ¿El comportamiento de ambos justifica esta acusación?
- El simbolismo de los epítetos épicos en este enfrentamiento es muy significativo. El paladín del Cid es calificado como Pero Mudo, ¿cómo califica Pero Bermúdez a Fernán González para mostrar antitéticamente que el mudo actúa y que quien habla es un cobarde que no hace nada?

De acuerdo con los usos de la época, se produce un desafío de los caballeros del Cid a los Infantes, a los que se suma su hermano mayor, Asur González (143-148). El rey acepta los desafíos y determina que las correspondientes lides judiciales se efectuarán en Carrión al cabo de tres semanas. En ese momento, los embajadores de los príncipes de Navarra y de Aragón llegan a la corte para pedir la mano de las hijas del Cid, lo que provoca gran satisfacción en la corte.

*Lee la tirada 149*

- Los retos que generarán el juicio de Dios sobre la honra del Cid son aceptados por el rey y de inmediato se pide la mano de las hijas del Cid para las segundas bodas. ¿Por qué estos acontecimientos se producen a la vez?
- ¿Quién acepta la boda en esta ocasión? ¿Tiene reticencias el Cid?
- ¿Qué resultado para la honra del Cid tienen estas segundas bodas?
- El largo final de la tirada muestra la situación final en la que se encuentra el Cid. ¿Cómo calificarías la riqueza y la consideración del Cid en este momento? ¿Es mayor o menor que antes de las bodas con los Infantes de Carrión? ¿Por qué?

El héroe da instrucciones a sus caballeros y regresa a Valencia. Vencido el plazo, se reúnen en Carrión los hombres del Cid y los de Carrión, bajo la supervisión del rey (150). Tienen entonces lugar los tres combates, con todas las formalidades previstas por la ley. En ellos, los caballeros del Cid, Pedro Bermúdez, Martín Antolínez y Muño Gustioz, vencen a los dos Infantes y a su hermano, que quedan infamados a perpetuidad (151).

*Lee la tirada 152*

- Esta tirada narra el final del *Cantar*. Cierra los duelos con la victoria del último de los campeones del Cid. ¿Cómo queda la honra del Cid igual o mayor que antes de los duelos? ¿Por qué?
- ¿De parte de quien queda el rey: de los de Carrión o de los del Cid? ¿Por qué?
- La alegría y la honra del Cid de nuevo se liga a los motivos de la venganza y de las bodas. Señálalo en el texto.
- ¿Cómo termina la honra del Cid? ¿Hubiera llegado a tal altura sin la afrenta de Corpes?
- ¿Por qué la honra del Cid puede llegar a todos como dice el verso 3725?
- ¿Cuándo muere el Cid?
- ¿Qué información da el final del *Cantar* sobre su autor y su fecha de composición?





# LIBRO DE BUEN AMOR



# Libro del Buen Amor

## EDICIONES RECOMENDADAS

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.

## I. APERTURA: EXORDIOS INTERPRETATIVOS (CC. 11-70)

*Elementos prologales:* Los elementos anteriores a la estrofa 11 son añadidos prologales posteriores que sólo figuran en la copia S. Se trata de una oración en verso, inspirada en el ritual de los agonizantes (cc. 1-10), y de un importante prólogo en prosa en el que el autor explica detenidamente el significado moral y formativo del *Libro*. El poema en cuaderna vía se abre con el tópico exordio del mester de clerecía, al que le añade unas oraciones de comienzo (los *Gozos de Santa María*, como se iniciará el *Cancionero de Baena*) y una digresión sobre las claves interpretativas para comprender correctamente el significado del libro (*Disputa de griegos y romanos*).

*Exordio (cc. 11-18)*

*Lee el Prólogo en verso: cc. 11-18*

- Compara este prólogo con los exordios correspondientes al «Libro de Alexandre» (cc. 1-6), al «Libro de Apolonio» (cc. 1-2), al «Libro de miseria de omne» (cc. 1-6) y al «Rimado de Palacio» (cc. 1-19) que están en la *Antología Didáctica*. ¿Qué elementos encuentras en común? ¿Qué principales diferencias observas?
- Observa la importancia de la antítesis en Juan Ruiz y señala cómo esa antítesis afecta a la lectura e interpretación de la obra.

*Gozos de Santa María (cc. 19-43)*

Una dedicatoria en cuaderna vía (c. 19) promete «cantar de sus gozos» y se incluyen dos versiones líricas (cc. 20-32 y 33-43), las primeras del *Libro*, propias de un género devocional de mucha difusión, realizado en loor de la Virgen, en el que se elogian sus gozos, que son los momentos de su especial protagonismo en la Historia de la Salvación. El primero es de métrica popular, el zéjel, el segundo está compuesto por 11 sextillas de versos de base octosílaba y con pie quebrado en el tercero y sexto, métrica cortesana. Con ambos el poeta muestra en su comienzo su maestría poética en el trobar popular y cortesano.

*Lee el Segundo Gozo de Santa María (cc. 33-43)*

- Señala el contenido biográfico de María en cada gozo.
- ¿En qué se muestra la función devocional del poema?

*Digresión inicial sobre el significado del «Libro» (cc. 44-70)*

Al igual que Berceo da unidad a sus *Milagros* con una introducción alegórica que explica su intención comunicativa, Juan Ruiz incluye esta digresión para subrayar la de su *Libro*. Como era corriente en obras jurídicas medievales, introduce un nuevo elemento digresivo, la *Disputa de griegos y romanos* (cc. 46-63). Este excursus está tomado del comentario *De Origine Juris*, realizado por el florentino Francisco Accursio (muerto en 1260) y muy difundido en otros textos jurídicos de la Edad Media. Con él se ejemplifica la necesidad de buenos interpretadores de su libro. Esta exigencia, la de un receptor activo, es una de sus grandes novedades estéticas y coincide con la forma de difusión de las obras del mester, dirigidas a la lectura comentada, al igual que se hacía con los textos escolares. Por ello la recepción activa es fundamental, y el *Buen amor* la exige desde su comienzo.

*Lee la disputa de griegos y romanos y las reflexiones sobre la lectura del libro (cc. 44-70)*

- ¿Por qué, antes de iniciar sus tesis expositivas, el autor hace una referencia tan marcada al humor?
- Resume el argumento de la historia narrada y señala sus posibles aspectos paródicos y goliárdicos.
- A la luz de la anécdota narrada, intenta dar una explicación a la copla 65.
- Realiza una lista de elementos favorables al buen amor y de elementos contrarios.
- Realiza la misma lista con referencia al loco amor.
- Señala elementos que demuestren la intención literaria del autor.
- Desde los datos recogidos, intenta explicar el valor de la copla 70 y el porqué de su carácter autobiográfico («yo libro...»).

## II. PRIMER BLOQUE: EL SERVICIO AMOROSO OVIDIANO (CC. 77-944)

Ocupa de la primera aventura amorosa a la quinta e incluye la *Alegoría del debate con Don Amor*. En esta parte se desarrollan cinco casos de amores ovidianos. Los tres primeros fracasan por errores del amante. No guarda el secreto debido en la primera aventura; no sabe elegir a la dama adecuada en la segunda; y no realiza el cortejo adecuado (falla en las donas o regalos de amor) en la tercera. Tras su *Debate con Don Amor*, correctamente formado, triunfa en la aventura de Don Melón y Doña Endrina y con la dueña joven. En ambos casos el Arcipreste subraya con un sermón y con la muerte de la dama los peligros morales de este amor, que habían sido previamente denunciados en los denuestos que le dirigió en el *Debate*. Su intención didáctica se subraya hasta el punto de llegar a separar en la estrofa 909 al protagonista de la aventura, Don Melón, de él mismo, con lo que hace evidente su función de ejemplo ex contrario.

### Primera aventura, la dueña cuerda (cc. 71-104)

El relato de la autobiografía amorosa lo protagoniza un arcipreste, personaje ficticio, que confunde su yo con el de Juan Ruiz. La aventura comienza con el *ordo artificialis* desde una cita de Aristóteles que permite una digresión sobre el aristotelismo heterodoxo que defiende que el hombre por naturaleza está determinado al amor carnal (cc. 71-75). La aventura sigue el modelo propio del cortejo de amores ovidiano, en el que el enamorado intenta seducir a la amada con la ayuda de una tercera. Su fracaso se debe a la intervención de unos maldicientes que rompen el secreto de sus amores. En el relato, se incluyen las *fábulas del reparto de la raposa y el león doliente* (cc. 82-88) y *del parto de los montes* (cc. 98-100). Con ellas, la aventura adquiere un claro significado moral: las mujeres deben escarmentar en cabeza ajena, pues el amor del hombre es vana promesa.

#### *Lee la aventura de la dueña cuerda (cc. 71-104)*

- Observa la presencia del mundo escolar en las tesis de Juan Ruiz.
- ¿Las tesis del determinismo natural del amor te parecen propias del buen amor o del loco amor? Razona tu respuesta.
- Resume el argumento de la primera aventura amorosa del Arcipreste.
- ¿Encuentras refranes en su expresión? ¿Qué función expresiva y estilística adviertes en ellos?
- ¿Las coplas 82-89 tienen una unidad estructural? ¿Cuál?
- ¿Y las coplas 96-101? Intenta explicar las características temáticas y formales, así como la función, de los exempla que hayas visto en el texto.
- En el texto se prometen frecuentemente composiciones poéticas que no se incluyen. Señala los diversos géneros poéticos prometidos.
- Intenta precisar la lección moral que pretende el Arcipreste.

### Segunda aventura, Cruz panadera (cc. 107-122)

Tras el fracaso de una dueña cuerda, desarrollado en tono moralizante, Juan Ruiz inicia una aventura con una dueña fácil, relatada en tonos cazarros o burlescos. El comienzo de la aventura con una digresión en elogio del servicio de amores (cc. 107-111) justifica el fracaso del protagonista: no se puede servir de amores a quien no es una dama. Su mala elección de amada y de medianera, su compañero escolar Ferrán García, frustra el amor del protagonista, tal y como relata en el excursus lírico del zéjel sobre «Cruz cruzada, panadera» (cc. 115-120).

*Lee la aventura de Cruz panadera (cc. 107-122)*

- Señala las coplas que permiten la transición de la historia amorosa anterior a la actual.
- Resume el argumento de la segunda aventura del Arcipreste.
- El arcipreste, como es propio de la poesía goliárdica, utiliza expresiones religiosas con significado amoroso o paródico. Señala alguna en tu lectura.
- Analiza temática y métricamente la troba cazarra. ¿Qué función tiene su inserción en el relato?
- ¿Qué lección moral puede advertirse?

### Tercera aventura, la dueña de prestar (cc. 123-180)

La aventura se abre con una larga digresión sobre el determinismo astrológico y el libre albedrío (cc. 123-165) en el que, a su vez, se interpolan la *Historia del hijo del rey Alcaraz* (cc. 129-139) y la *digresión sobre la providencia divina* (cc. 140-150). El desarrollo dual, propio del *Libro*, se continúa en un enlace narrativo en el que se aplica la teoría del determinismo amoroso al caso del protagonista (cc. 151-165). Tras tan largo preámbulo, la aventura amorosa de la dueña de prestar fracasa, como muestra la *fábula del ladrón y el mastín* (cc. 174-178), porque el amor es engañoso en sus promesas. Como concluye el episodio, el sino del Arcipreste parece ser el fracaso de amores.

### Alegoría de la pelea con don Amor (cc. 181-575)

La secuencia de aventuras amorosas se interrumpe con un largo pasaje alegórico, en el que el Arcipreste disputa, como en los debates medievales, con Don Amor. Esta secuencia ocupa cerca del 24 % del *Libro* y, aunque no supone un avance en la vida del personaje, es un episodio de su biografía, pues viene a relatar un sueño («Dirévos la pelea que una noche me vino», 181a [...] Partióse Amor de mí e dexóme dormir», 576a). La alegoría se articula en dos momentos propios de la *disputatio*: los denuestos morales que le dirige el protagonista (cc. 181-422) y los consejos amorosos que ofrece Don Amor en su respuesta (cc. 423-474). El tono y contenido moral de la primera parte son evidentes, pues incluye entre otros elementos secundarios la larga *digresión sobre los siete pecados capitales* (cc. 217-388). La dualidad constructiva

de la obra se manifiesta en el final de esta digresión moral al incluir la *parodia de las horas canónicas*, secuencia jocosa e irreverente. La respuesta de Don Amor se configura como un *Ars Amandi*, en el que no faltan *exempla* como el cómico de *Don Pitas Payas* (cc. 474-484), el moralizante del *ermitaño borracho* (cc. 530-543) o el satírico sobre las *propiedades del dinero* (cc. 490-512). Al final del largo episodio alegórico, el protagonista ha advertido de los muchos peligros morales que ofrece el amor y éste ha respondido con un tratado de cortesía, en el que los escasos excesos morales se alían con la moralización misógina medieval sobre la desvergüenza de las mujeres.

#### *Denuestos contra don Amor (cc. 181-422)*

En la tradición de los *Remedia amoris* de Ovidio, el Arcipreste denuncia los estragos físicos y morales del amor. Se enmarcan las denuncias con dos ejemplos iniciales (el ejemplo del *garzón que quería casar con tres mujeres*, cc. 189-196; el ejemplo de *las ranas que demandaron rey a Júpiter*, cc. 199-205) y uno final (ejemplo del *topo y la rana*, cc. 408-414). En estos denuestos se incluye una larga *digresión sobre los siete pecados capitales* (cc. 217-388) con varios ejemplos. En el último pecado, el de la Açidia, también se inserta una *parodia de las horas canónicas* (cc. 374-387).

#### *Denuestos iniciales (cc. 181-216)*

##### *Lee los denuestos iniciales, cc. 181-216*

- Advierte el carácter de visión inicial del debate alegórico que se inicia en la estrofa 181.
- Observa el tono iracundo y violento del Arcipreste contra don Amor propio del género de los denuestos.
- Señala la línea argumental de la queja del arcipreste: la locura y el imperio del amor.
- Observa cómo incluye *exempla* el Arcipreste en su argumentación a favor de sus razones. En este sentido, ¿qué ejemplifica la *Fazaña del garzón que quería casar con tres mujeres* (cc. 189-196)?, ¿y la *Fábula de las ranas que demandaron rey a Júpiter* (cc. 199-205)?

#### *Digresión sobre los siete pecados capitales (cc. 217-372)*

Es uno de los principales sermones morales del *Libro*. Se integra como una larga acusación al Amor de ser la causa de que el hombre incurra en los pecados capitales. En su concepción de los pecados, especialmente en la codicia como raíz de los demás, sigue un concepto moral tomado de San Agustín. El orden de los pecados está tomado de las reglas mnemotécnicas de la época, por lo que parece responder a cierta tradición escolar. Cada pecado se articula en unas coplas iniciales de definición y en una fábula posterior que la ilustra y suele concluir con una moraleja final. Hay pasajes semejantes en otras obras morales de la Edad Media, como son el *Rimado de Palacio* (cc. 63-126) del canciller Ayala y el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (Primera Parte, capítulos XXX-XXXVI). Se ofrecen ocho pecados, como en algunos repertorios medievales.

### PECADO DE LA AÇIDIA (CC. 317-388)

La açidia es pereza y tristeza en su significado medieval. En él se inserta un largo ejemplo, «Fábula del pleito que el lobo y la raposa tuvieron ante don Ximio, alcalde de Bugía.» Es la más extensa del Libro y responde a un tipo de pleito paródico de gusto medieval. Pese a lo burlesco de su argumento, refleja con un perfecto detallismo costumbrista el derecho procesal de la época. Ello puede ser prueba de la vinculación del autor al mundo jurídico del siglo XIV. Como no incluye moraleja es difícil entender su relación con la açidia. Visto el valor irónico de la sentencia, en la que se denuncia la ignorancia de los abogados, la fábula puede censurar la desidia de los ignorantes. Este pecado, en lugar de moraleja, incluye una parodia de las horas litúrgicas que opone la pereza de obras buenas (en el Pleito) a la prontitud en realizar malas acciones (en la liturgia de amores). Esta parodia, siguiendo los modelos goliardescos del rezo de las horas canónicas, incluye constantes citas de Himnos y Salmos del rezo ordinario del oficio del domingo. Como es propio de la tradición satírica de los clérigos vagantes el tono de las coplas es anfibológico con un doble sentido muy erótico (con alusiones sexuales) e irreverente.

*Lee el Pecado de la Açidia (cc. 317-388)*

- En su exposición de los pecados, el autor sigue una estructura tópica en la que integra un exemplum. Diseña la estructura de este pecado y comenta su posible valor moral.
- Señala el costumbrismo judicial de la *Fábula del pleito que el lobo y la raposa tuvieron ante don Ximio, alcalde de Bugía*. ¿Quién podría seguir y entender los detalles que se precisan en la fábula? ¿Qué dice eso de los posibles receptores de la obra?
- ¿Cómo enlaza esta nueva materia de parodia de las horas canónicas con la materia anterior sobre la condena de la açidia? Observa el término «obra de piadat».
- El poeta sigue una tradición goliárdica de dar sentido erótico (muy intenso) a las expresiones latinas de la liturgia. Señala algunos casos.

### *Fin de los denuestos del Arcipreste a Don Amor (cc. 388-422)*

Se cierran los Denuestos contra Don Amor con una serie de imprecaciones, reforzadas con el ejemplo de una fábula. Se acusa al amor por el poder destructor de sus acciones. El carácter violento de las imprecaciones hace que el copistas Paradinas haya rotulado este episodio como «Pelea del Arcipreste con Don Amor».

*Consejos de don Amor (cc. 423-575)*

De forma sosegada, frente a los improperios finales del Arcipreste, Don Amor lo aconseja desde los conceptos amorosos propios de la tradición del Ovidio medieval. Junto al *Ars Amandi*, fuente principal del pasaje, se utilizan otras obras como la *Pseudo-Ars amatoria* escrita en el siglo XIII. Don Amor incluye los exempla de *los dos perezosos que querían casar con una dueña* (cc. 457-467), de *Don Pitas Payas, pintor de*

*Breña* (cc. 474-484), del *ermitaño borracho* (cc. 530-543) así como dos excursos: la retórica y tópica *descripción de la dama* (cc. 431-435) y el satírico sobre las *propiedades que tiene el dinero* (cc. 490-512). Se cierra el debate con un comentario en primera persona del protagonista (c. 575).

#### *Inicio de la respuesta de don Amor (cc. 423-449)*

En sus consejos, don Amor realiza el retrato ideal de la mujer hermosa (cc. 432-435), según la retórica latina de la época, aunque con algunos rasgos tomados de posible tradición oriental. Por ello, la descripción se inicia de arriba abajo, con atención especial al cabello y la cara e indica las cualidades de una buena mensajera o tercera (cc. 436-443) para conseguir a la dama, al tiempo que esta informa sobre las cualidades íntimas de la dama. Esta figura es propia de la tradición ovidiana y ya la conocía el Arcipreste, pues en anteriores aventuras la había utilizado.

#### *Lectura del inicio de la respuesta de don Amor (cc. 423-449)*

- Tras el enlace narrativo con el diálogo anterior, mediante el motivo de la medida, don Amor se decide a realizar una *Ars amandi*, o enseñanza del amor, desde una tradición medieval culta. ¿De qué tradición se trata?
- El primer consejo de don Amor introduce una descripción tópica de la belleza femenina (cc. 431-439): Señala los elementos fundamentales de esta descripción.
- Al hilo de esta descripción, don Amor introduce un excursus para recomendar la utilización de una tercera, básica en la trama de las comedias elegiacas, al tiempo que la describe. Las coplas 436-443 incluyen las características de una buena tercera. ¿Cómo ha de ser?
- A partir de la copla 444 el Arcipreste regresa de nuevo al retrato femenino. ¿Notas un cambio de tono con respecto al retrato anterior? ¿Por qué se puede haber producido?

#### *El servicio de amores en el Ars Amandi (cc. 450-527)*

El grueso de sus consejos los dedica Don Amor a señalar al Arcipreste en qué consiste el servicio de amores. A pesar de tener ecos de la poesía cortés, este servir tiene que ver con el amor ovidiano en el que el hombre pretende seducir y engañar a la mujer. Incluye la *Fazaña de los dos perezosos que quería casar con una dueña* (cc. 457-467). Historia muy conocida por su carácter tradicional, ejemplo de cómo la pereza y la vileza del amante desagradan a la mujer e impiden su amor. A partir de la copla 468, Don Amor aconseja sobre la necesidad de que la mujer pierda la vergüenza para corresponder e incluso estimular el amor de su amante. Como prueba de lo que dice incluye la famosa *Fazaña de Pitas Payas* (cc. 474-484), cuya anécdota burlesca del engaño del marido desatento condena su apatía y abandono del cuidado amoroso de su mujer. Estos consejos se inscriben dentro de la conocida misoginia medieval.

*Lee la Digresión sobre el poder del dinero (cc. 490-512)*

- Esta digresión es una sátira del dinero de tipo goliardesco. El poema *Nummus rex* de los *Carmina burana* es el más cercano al texto. Aunque se ponen variados ejemplos del mal uso del dinero, ¿qué estamento social es el que recibe más condenas por sus malos usos? ¿Qué principales malos usos se denuncian?
- Wikipedia caracteriza así a los goliardos: «Sus canciones, que con frecuencia atacaban la riqueza del alto clero y su corrupción con ironía, escarnio y transgresión de toda norma moral y conducta social vigente, ocasionó denuncias y demandas y fueron violentamente marginados, pero a pesar de sufrir continuas persecuciones y soportar leyes, decretos y toda clase de edictos en su contra, el movimiento continuó alimentado por lo mismo que cantaban y protegido por la parte más liberal y menos integrista y romanista de la iglesia. La mayoría eran clérigos pobres o sin parroquia, monjes ociosos o estudiantes de las *scholae* catedralicias, los estudios generales y las universidades medievales». Señala estos rasgos en esta composición del *Libro de buen amor*.

Don Amor termina de aconsejar (cc. 515-527) qué se debe hacer en su servicio de amores. Señala la necesidad de lucir ciertas habilidades como son el tocar música o mostrar la valentía y, sobre todo, insiste en la necesidad de reiterar el cortejo para vencer la resistencia de la mujer y de sus guardas.

*Consejos sobre el comportamiento del amante (cc. 528-575)*

Don Amor da sus últimos consejos. Son avisos sobre lo que no debe hacer el correcto amador y, al hilo de ello, señala una serie de cualidades morales que debe tener como son no ser borracho, huir del juego, ser discreto... Inserta la *Historia del ermitaño borracho y homicida* (cc. 529-543) y concluye con la copla 574 que ofrece dos lecturas diferentes según G y S:

- |       |                         |                            |
|-------|-------------------------|----------------------------|
| a) G: | Mucho más te diría      | si podiese sosegar,        |
| S:    | Mucho más te diría      | si podiese aquí estar      |
| b) G: | mas tengo por el mundo  | otros muchos de pagar,     |
| S:    | mas tengo por el mundo  | muchos de castigar         |
| c) G: | Pánfilo, mi criado,     | que se está bien de vagar  |
| S:    | pésales por mi tardança | a mí pesa del vagar        |
| d) G: | con mi muger doña Venus | te verná a castigar.       |
| S:    | castígate castigando    | e sabrás a otros castigar. |

El juego etimológico con el verbo castigar (enseñar) que aparece en el verso d nos señala irónicamente la intención moral del *Libro*: la autobiografía del Arcipreste servirá como ejemplo para evitar los engaños del amor que pondrá en práctica. Por su parte, la versión de G enlaza el episodio alegórico del Debate con Don Amor con la aventura posterior de Don Melón y Doña Endrina (donde encuentra el amor) que traduce la comedia de *Pamphilus de amore*. De esta manera la aventura parece continuar el sueño en el que Don Amor le habla con lo que se puede explicar su confuso enlace con la biografía del protagonista.

### Cuarta Aventura amorosa: don Melón y doña Endrina (cc. 576-944)

Esta aventura es una larga y original recreación de la comedia elegíaca latina *Pamphilus de amore*. En su adaptación se advierten tres partes. La primera es un monólogo del Arcipreste (cc. 576-583) en el que, al alba –quizás aún dormido–, razona sobre sus fracasos anteriores para concluir que no se deben a él, sino a haber elegido mal a la dama a quien cortejar. Por ello, procura ahora seleccionar una dama adecuada, que no será otra que Doña Endrina. La segunda parte es la paráfrasis propiamente dicha (cc. 584-891), en la que el protagonista pasará a llamarse Don Melón y a seducir a Doña Endrina gracias a la mediación engañosa de Trotaconventos. La vieja, en sus diálogos, suscita la inclusión de dos fábulas. Dos lagunas impiden seguir con detalle la historia, sobre todo en el momento culminante de la seducción, al parecer arrancado por un censor. El cortejo concluye con el escarnio de Doña Endrina y una posterior boda reparadora de no demasiada verosimilitud. En su tercera parte, el Arcipreste no duda en incluir como apostilla de la aventura un sermón final (cc. 892-909) en el que realiza una explícita moralización contra los engaños del amor y a favor de que las mujeres escarmienten en cabeza ajena y escuchen la lección moral de su historia. Para reforzar su argumentación incluye la *fábula del león y el asno* (cc. 893-903). Para que no quede duda de su intención moral, subraya en la estrofa 909 el carácter ficticio de la aventura y la naturaleza ejemplar de la vida del protagonista.

#### *Monólogo del arcipreste (cc. 576-583)*

El arcipreste razona sobre sus fracasos anteriores para concluir que no se deben a él, sino a haber elegido mal a la dama a quien cortejar. Por ello ahora procura seleccionar una dama «falaguera», que será una viuda rica y joven de Calatayud. Aunque la aventura parece biográfica, hay cierta ambigüedad pues la reflexión se realiza «al alva», después de que Don Amor lo «dejase dormir». ¿Está despierto o sueña el personaje?

#### *Paráfrasis libre del Pamphilus de amore (cc. 584-891)*

En la comedia latina, tras un monólogo inicial, Pamphilus dialoga con Venus, diosa del amor, que adoctrina al protagonista. Gracias a sus consejos, seducirá a Galatea con la ayuda de una tercera. Para reparar el engaño, Galatea se casa con Pamphilus, aunque es de inferior clase social que ella. Se sigue este esquema argumental, aunque se incluyen abundantes detalles costumbristas y se enlazan los diálogos de la fuente con fragmentos narrativos originales.

#### *Diálogo del Arcipreste con Doña Venus (cc. 584-649)*

En este diálogo se presenta a la dama objeto de amores, doña Endrina (cc. 596-601). Doña Venus completa los consejos de don Amor (cc. 608-648) y concluye con un Arcipreste enamorado que muestra la tópica pena de amores cuyo único remedio es hablar con la dama («lengua e parlares»).

### *Encuentro con doña Endrina (cc. 650-687)*

Tras una breve transición narrativa que, en realidad, es casi un monólogo (cc. 650-652), el protagonista ve a la dama (c. 653) en la plaza (cc. 654-656) e inicia un diálogo público con ella (cc. 657-658). Cuando consiguen tener intimidad (c. 659) le muestra su amor a pesar del rechazo inicial de Doña Endrina (cc. 660-668). El protagonista la convence para hablar en el secreto de un portal, donde ella le concede hablar de amor, pero rechaza ir más allá (cc. 669-686). En la última estrofa (687) se relata la partida de la dama. El amador ha conseguido su primer objetivo: la dama acepta el cortejo de amores.

### *Búsqueda de la tercera (cc. 688-700)*

Enlace narrativo en el que, casi con forma de monólogo, el protagonista busca una alcahueta para ayudarle en la seducción de la amada.

### *Primer diálogo entre el protagonista (aún arcipreste) y la Vieja (cc. 701-722)*

El protagonista pide a la tercera su ayuda (cc. 701-708); la vieja encarece sus servicios inventando otros pretendientes (cc. 709-718) y solicita paga. El arcipreste se la promete y le aconseja prudencia en su tercería (cc. 719-722).

### *Primer diálogo entre la Vieja y Doña Endrina (cc. 723-781)*

Juan Ruiz interpola una escena costumbrista de transición (cc. 723-725) en la que se ve el oficio de la buhona y cómo entra en casa de la dueña para hacer su tercería. En su diálogo con Doña Endrina presenta las bondades de su pretendiente, Don Melón de la Huerta (cc. 726-739), nombre del personaje que desde el verso 727c protagoniza la historia y que se separa, con ello, del Arcipreste del resto de las historias. Más allá de los significados simbólicos que ha intentado ver la crítica en este nombre, tenemos un caso de denominación grotesca y alegórica. Se trata, como en la batalla de Don Carnal y doña Cuaresma, de un personaje vegetal que vive su historia de amores con la «hija del endrino». Estas personificaciones hacen que el episodio parezca más una visión que una biografía, con lo que la integración de una fuente previa y el cambio de referencia del yo autobiográfico pueden ser menos forzados de lo que afirma la crítica. La dueña recela de sus intenciones (cc. 740-742), pero la vieja argumenta sobre las ventajas de un nuevo casamiento (cc. 725-758), incluyendo la *fábula de la avutarda* y la *golondrina* (cc. 746-753). Doña Endrina mantiene reservas ante un nuevo matrimonio (cc. 759-760) y la vieja insiste en sus argumentos (cc. 761-764). Defiende su rechazo la dueña con un parlamento incompleto (cc. 764-781) por dos lagunas de seis y de treinta y dos estrofas, en el que se incluye la *fábula del lobo engañado por el estornudo* (cc. 766-779). Las dos últimas estrofas continúan, probablemente, la argumentación defensiva de Doña Endrina (cc. 780-781). La laguna final deja incompleto y sin transición este episodio.

### *Segundo diálogo de la Vieja y Don Melón (cc. 782-823)*

Tiene un inicio abrupto, pues se ha perdido el comienzo, en boca de la vieja (c. 782). Parece que ha comunicado a Don Melón que su dama se casará de inmediato con otro pretendiente. Ante las extremadas quejas del protagonista (cc. 783-795), le confiesa que Doña Endrina corresponde a su deseo (cc. 796-805) y le describe el enamoramiento de la dueña (cc. 806-812). Termina pidiendo al galán la recompensa por sus trabajos (cc. 813-823).

### *Segundo diálogo entre La Vieja y Doña Endrina (cc. 824-867)*

Se inicia con una escena costumbrista en casa de la joven con su madre doña Rama (cc. 824-827). Vencida la vigilancia de la madre, la vieja transmite a la enamorada el amor de Don Melón (cc. 828-838) y le hace reconocer su amor (c. 839). Bajo promesa de matrimonio, la convence para concederle una cita en su tienda (cc. 840-864). Una breve reflexión moral del narrador y Doña Endrina aceptando el peligroso encuentro (cc. 865-867) cierran el pasaje.

### *Tercer diálogo entre Don Melón y la Vieja (cc. 868-870)*

En esta breve intervención la vieja informa al galán de su próximo encuentro y le incita a consumir su deseo.

### *El encuentro amoroso (cc. 871-891)*

Se relata el encuentro amoroso en cuatro fragmentos: la escena costumbrista (cc. 871-877) de la llegada de Don Melón a casa de la Vieja y su saludo a Doña Endrina; una larga laguna, de treinta y dos coplas en este lugar que se incluirían en los dos folios que fueron arrancados en el manuscrito S por algún moralista de rígidas convicciones. En estos folios censurados se relataría la conquista y clímax de la aventura con la posible violación de la dama. El diálogo entre la alcahueta y la dama engañada, con sus correspondientes acusaciones (cc. 878-885); y el matrimonio que narrativamente no se ha justificado (cc. 886-891) cierran el relato. Este final de la historia, calificado como «sentencia», desarrolla un motivo tenuemente presente en los versos finales del *Pamphilus*: la boda de los personajes. En la comedia elegíaca interesa más señalar el engaño de la dama, que la solución. El Arcipreste, por el contrario, tras mostrar la deshonor del engaño, como buen confesor, arregla la situación con un casamiento que narrativamente no se justifica; aparece como un final añadido por el viejo procedimiento de *deus ex machina*, encarnado en esta ocasión en la misma vieja alcahueta que, tras ser la falaz engañadora, se convierte en honrada casamentera.

### *Sermón final del arcipreste moralizador (cc. 892-909)*

Acabada la historia y antes de volver a su relato, el yo narrador hace un excursu moral para subrayar su carácter ejemplar y didáctico. No quiere que tenga dudas su

auditorio y por ello, tras incluir la *fábula del león y el asno* (cc. 893-903) que enseña a escarmentar en cabeza ajena, insiste en que esta era la intención comunicativa del engaño narrado en la aventura de Doña Endrina.

*Lee el sermón final (cc. 892-909)*

- Advierte el carácter de sermón moral explícito de este pasaje de cierre comentando la copla 892.
- Explica la relación entre el exemplum del león doliente y el caso sucedido a doña Endrina (reflexiona sobre el valor de la copla 904).
- Comenta la moralización explícita de las coplas 905-908. ¿A quién se dirigen? ¿Cómo podría la mujer recibir estos consejos, incluidos en una obra muy vinculada a los ambientes escolares del XIV (goliardos, literatura ovidiana, lenguaje y excursos jurídicos, etc.)?
- Desde la copla 909 explica el significado que puede tener en el *Libro de buen amor* la historia de don Melón y doña Endrina.

### Quinta aventura amorosa: la dueña joven (cc. 910-944)

Esta aventura es la única en la que triunfa el amor del Arcipreste, seduciendo mediante los engaños de la alcahueta a una joven inexperta. Su función es la de ser un contraste ejemplar de la aventura de Doña Endrina, en la que la dueña, que no ha escuchado los avisos morales del Arcipreste, es destruida por el engaño del cortejo amoroso ovidiano. El núcleo de la aventura se dedica a denunciar la figura de la alcahueta, auténtica protagonista del episodio al encantar con sus artes y sus engaños a la joven inexperta mal custodiada por su familia.

*Lee la Aventura de la dueña joven (cc. 910-944)*

- Advierte cómo la aventura, de seducción similar a la relatada desde el *Pamphilus*, está protagonizada por el Arcipreste loco de amores y por una dueña ingenua.
- Resume cómo la trotaconventos engaña a la dueña.
- El excurso sobre los nombres de la tercera (que sirve para desbaratar el engaño del enamorado) muestra la riqueza léxica del Arcipreste. Comenta a este respecto las coplas 924-927.
- Comenta el valor irónico de «buen amor» en las coplas 932-933.
- Resume el final de la aventura y explica por qué triunfa el loco amor en el engaño de la dueña ingenua (*vid.* cc. 939-942).
- A tenor de las dos últimas estrofas, ¿podemos defender el carácter de moralización ex contrario de la historia? Razona tu respuesta.

### III. PARODIA DEL AMOR OVIDIANO (CC. 945-1042)

Tras los cinco casos de amor ovidiano, frustrado y exitoso, el autor cambia de registro y utiliza un tono cazurro para parodiar el servicio de amores en cinco aventuras. La primera, de la vieja rahez, mantiene la tradición ovidiana de castigo del amante engañador. Las cuatro siguientes, protagonizadas por serranas, utilizan tradiciones populares y cortesanas. Su función estructural, además de la de introducir el humor, consiste en separar la serie biográfica de servicio de amores ovidianos de la conversión de amores.

#### Sexta aventura: la vieja rahez (cc. 945-949)

Esta brevísima historia significa un cambio de registro expresivo. De las aventuras ovidianas que ha relatado el protagonista en los casos de la dueña cuerda, de la dueña de prestar, de Doña Endrina y de la dueña joven, se pasa a un registro cazurro, como el de la aventura de Cruz Panadera. De forma muy breve, la juventud y el castigo de la dueña anterior contrastan con la vejez y la burla del arcipreste en esta aventura de tradición ovidiana (así es el resultado del engaño de amores en algunas obras ovidianas como *De vetula*). El arcipreste es burlado porque mantiene relaciones con una vieja y, además, es acusado de impotente (cc. 945-946). El tono ha cambiado, entramos en un tono cazurro, grosero y descortés, del que es consciente el autor pues pide permiso para mantenerlo en un conjunto de burlas que serán las posteriores aventuras en la sierra (cc. 946-949).

#### Las serranas (cc. 950-1042)

Se trata de cuatro aventuras con diversas serranas en un viaje a través de las sierras de Guadarrama. En ellas hay un doble tratamiento del tema en cuaderna vía y en formas líricas, que contrastan en el tratamiento estético de su episodio. En los cuatro casos se repite el esquema del género de las serranas que son cantos de viaje en el que el viajero perdido se encuentra con una agreste serrana que le ayudará a vencer los peligros de la sierra tras un equívoco diálogo amoroso. Las aventuras relatadas seuxtaponen entre sí, siguiendo la cronología de su viaje. Son cuatro serranas: la *Chata de Lozoya* (cc. 950-971), *Gadea de Riofrío* (cc. 972-992), *Menga Lloriente* (cc. 993-1005) y *Alda de Tablada* (cc. 1006-1042). Si en los relatos en cuaderna vía la parodia va a ir creciendo de aventura en aventura, en las formas líricas se advierte una evolución de las formas más tradicionales del género a las más cercanas a la poesía cortesana.

#### Séptima aventura amorosa: la serrana Chata de Lozoya (cc. 950-971)

En esta aventura se relata, tanto en cuaderna vía (cc. 950-958) como en la forma lírica (cc. 959-971), el tradicional encuentro con la serrana en el que un viajero extraviado se encuentra con una ruda serrana, la Chata, que le ayuda a pasar el puerto tras discutir el pago. En la versión lírica, muy cercana a lo que debió ser el género tradicional de los cantares de serrana, propios de viaje o pastoreo, incluye motivos eróticos que no trata en la de cuaderna vía.

*Octava aventura amorosa la serrana Gadea de Riofrío (cc. 972-992)*

La versión en cuaderna vía parodia el encuentro de amores con la serrana (cc. 972-986) que se detiene en las relaciones amorosas no tratadas en la aventura anterior. De esta forma, el cortés requiebro del Arcipreste a la serrana es parodia de los encuentros amorosos de las pastorelas (cc. 972-978). Sus demoras y reticencias ante el deseo insaciable de la vaquera (cc. 979-985) también son parodias del final erótico de la serrana tradicional. En la versión lírica (cc. 987-992) se desarrolla el enfrentamiento tópico del género tradicional de forma más abreviada y más sugerente que en la composición lírica anterior, aunque no menciona la relación sexual que se ha tratado en cuaderna vía.

*Novena aventura amorosa la serrana Menga Lloriente (cc. 993-1005)*

El relato en cuaderna vía es muy breve (cc. 993-996) y en él «una serrana lerda» pretende casarse con el Arcipreste. La versión lírica (cc. 997-1005) desarrolla, sin ironía, el encuentro de las serranas con un nuevo motivo: el de la boda. Con ello, el género parece haber generado una nueva modalidad propia de cantar de bodas.

*Décima aventura amorosa la serrana Alda de Tablada (cc. 1006-1042)*

El encuentro con la serrana es casi pretexto para desarrollar su grotesca descripción en cuaderna vía (cc. 1006-1021) y una versión más idealizada en la versión lírica (cc. 1022-1042). Con ello Juan Ruiz documenta diversas tradiciones y registros poéticos en el género tradicional y cortesano de las canciones serranas.

*Lee la Cuarta Serrana: Alda de Tablada (cc. 1006-1042)*

- Asistimos aquí a la famosa serrana paródica en la que se retrata de forma deformada a su protagonista. Señala los rasgos descriptivos de Alda de Tablada en su versión en cuaderna vía.
- La copla 1021 promete tres cantigas de la que sólo da una y no sabemos si es chanzoneta o de trotalla. Realiza el esquema métrico de la composición lírica incluida (cc. 1022-1042).
- ¿Se corresponde el tono de la serrana lírica con la visión en cuaderna vía? Intenta dar una hipótesis explicativa al contraste entre ambas.

#### IV. CONVERSIÓN DE AMORES Y TRIUNFO DEL BUEN AMOR (CC. 1043-1512)

El enlace narrativo de la romería a la Virgen del Vado cambia el tono del relato para iniciar una auténtica conversión de amores. La larga *Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma y el triunfo de Don Amor* muestra un proceso de transformación en el personaje y la sociedad que, cuando concluye en Pascua, deja al protagonista solo y con cuidados después de la marcha de Don Amor de la ciudad de Toledo. Esta soledad se subraya en el fracaso de las aventuras siguientes, llenas de alegres

amantes casadas, que no parecen dejar sitio a un arcipreste que no es escuchado por la viuda lozana y que es despreciado por la dueña que casa con otro. La promesa de amores con la monja solo sirve para transformar el engaño del amor ovidiano: aquí el seducido será el lascivo Arcipreste, que se dedicará a oraciones y sacrificios y no al encuentro erótico. Con la mora que no entiende a Trotaconventos se interrumpe bruscamente este bloque, posiblemente incompleto por una laguna o desencuadración de su final.

### Cancionero religioso (cc. 1043-1066)

Una breve transición narrativa en cuaderna vía (cc. 1043-1045) en la que cambia el tono de jocoso a devocional, permite al Arcipreste aprovechar su estancia en la sierra para realizar una peregrinación en la que incluye dos composiciones líricas: un *Duelo de la Virgen* (cc. 1046-1058), que canta en tono doliente los sufrimientos de María al asistir a la pasión de su Hijo, y una *Pasión de Nuestro Señor Jesú Cristo* (cc. 1059-1066), que es un género de poesía devocional que servía para recordar momentos especialmente significativos de los sufrimientos de la pasión y, en ocasiones, de la teología de la redención y que se utilizaría posiblemente para la práctica piadosa de la oración pública y privada.

### Alegoría de Don Carnal y Doña Cuaresma (cc. 1067-1314)

Este largo pasaje es el contrapunto estructural al «Debate con Don Amor». Se articula en dos episodios protagonizados por personajes alegóricos. Al estar presentes en ellos el Arcipreste como narrador y personaje más o menos activo, ocupan la cuaresma y la pascua vividas por el personaje. En el primero, *la batalla paródica entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (cc. 1067-1209) integra como digresión una auténtica lección académica sobre *el derecho canónico de la penitencia* (cc. 1131-1160). El *Triunfo de Don Amor* (cc. 1210-1324), a la llegada de la Pascua, lo presencia el protagonista y lo relata con dos procesiones paródicas en las que se recibe a Don Carnal y a Don Amor. Tras ellas, se incluye un *Debate sobre el hospedaje de don Amor* (cc. 1246-1314). En él se alterna un debate paródico entre clérigos y caballeros (cc. 1246-1259) y un nuevo diálogo entre Don Amor y el Arcipreste (cc. 1260-1314) en el que queda claro que Don Amor no es bien recibido ni por la ciudad de Toledo ni por su clerecía. La *Digresión sobre la tienda de Don Amor* (cc. 1266-1302) se integra en esta secuencia.

#### *Batalla paródica entre Don Carnal y Doña Cuaresma (cc. 1067-1209)*

Hay dos partes argumentales en la obra: la victoria inicial de doña Cuaresma (cc. 1081-1179) y la victoria final de don Carnal (cc. 1180-1209). El pasaje se inicia como una lucha interior en la que se recibe el desafío de Doña Cuaresma (cc. 1067-1080) al que sigue una batalla en la que vence a la huestes de Don Carnal (cc. 1081-1127). Tras la derrota, Don Carnal (cc. 1128-1172) realiza su penitencia, en la que se incluye una digresión erudita de derecho canónico sobre la confesión (cc. 1131-1160). El triunfo de Doña Cuaresma también supone una penitencia general que se relata en

términos costumbristas (cc. 1173-1179). Pero poco dura, pues el domingo de Ramos consigue huir Don Carnal y reta a su enemiga (cc. 1180-1200). Recibido el desafío, Doña Cuaresma temerosa huye en peregrinación a Jerusalén (cc. 1201-1209).

#### *Victoria inicial de doña Cuaresma (cc. 1067-1179)*

*Desafío de Doña Cuaresma (cc. 1067-1080)*. Doña Cuaresma retará a Don Carnal con unas cartas de desafío que son parodias de las que se cruzan en la épica culta (como el *Libro de Alexandre*). El enfrentamiento se plantea en su comienzo como una lucha en su interior (ver cc. 1077 y 1080). Las figuras alegóricas, por tanto, son figuras imaginadas por la mente del personaje.

*Batalla de carnes y pescados (cc. 1081-1127)*. Relato paródico de la batalla entre los dos ejércitos. Utiliza el tópico desarrollo narrativo de la épica: descripción del caudillo y su hueste, batalla descrita mediante diversos combates singulares (el «herirse») entre caballeros representativos de ambos ejércitos y la huida (abandono del campo) del ejército derrotado. La parodia se aumenta porque la presentación de las huestes se hace coincidir con las partes de un banquete. Hay gran costumbrismo en todo el pasaje.

*Penitencia de Don Carnal (cc. 1128-1172)*. El episodio distancia su derrota (en miércoles de ceniza) de su huida cuarenta días después (el domingo de Ramos, inicio de la Semana Santa). Juan Ruiz aprovechará para tratar el tema de la penitencia en tono serio y en tono burlesco. La burla la representa el torpe fraile que confiesa a Don Carnal. El tono serio es la erudita digresión sobre el derecho canónico que regula la práctica de la penitencia, auténtica lección universitaria de la época (cc. 1131-1160).

*La Cuaresma castellana (cc. 1173-1179)*. Cuadro costumbrista del tiempo transcurrido durante la penitencia de Don Carnal, esto es, durante los días de la cuaresma del siglo XIV castellano en los que se realiza la limpieza general y el adecentamiento de las casas.

#### *Victoria final de don Carnal (cc. 1180-1209)*

*Huida de Don Carnal (cc. 1180-1188)*. El domingo de Ramos Don Carnal, ayudado por los judíos, huye (cc. 1180-1184) por toda una geografía ganadera (cc. 1185-1188). Una vez a salvo envía sus cartas de reto a Doña Cuaresma (cc. 1189-1200).

*Reto de Don Carnal (cc. 1189-1200)*. Ya a seguro, don Carnal remite a Doña Cuaresma dos cartas de desafío, en términos semejantes a los que él recibió al comienzo de la contienda.

*Huida de Doña Cuaresma (cc. 1201-1209)*. Se cierra la parodia de la lucha con la cobarde huida de Doña Cuaresma, como peregrina a Tierra Santa.

#### *Triunfo de Don Amor (cc. 1210-1324)*

En dos secciones, una dominada por la presencia de fuentes latinas y otra dominada por fuentes romances, se relata una doble procesión triunfal (cc. 1210-1245) y un debate sobre el hospedaje de Don Amor (cc. 1246-1314).

### *Procesiones triunfales (cc. 1210-1245)*

La llegada de la Pascua se recibe con una procesión triunfal de los dos Emperadores. En primer lugar aparece Don Carnal con sus poderes (cc. 1210-1224). Tras él, y oscureciéndolo, se relata la procesión triunfal de Don Amor (cc. 1225-1245), siguiendo influencias de varios poemas mediolatinos (*Philis e Flora*, Ovidio, etc.). En ella se incluye un excursu sobre los instrumentos musicales (cc. 1227-1234) y se aprovecha la presentación de clérigos en su cortejo para realizar una paródica letanía de amores (cc. 1236-1241).

#### *Lee la Procesión triunfal de Don Amor (cc. 1225-1245)*

- Basándose en fuentes de Ovidio, el domingo de Ramos se recibe triunfalmente a Don Amor con una procesión que es parodia las procesiones litúrgicas de Pascua. Señala qué elementos propios de las procesiones religiosas se parodian.
- Aquí hay un famoso excursu costumbrista sobre los instrumentos musicales. Coméntalo.
- ¿Hay en el fragmento elementos goliárdicos? Justifica tu respuesta.

### *Debate sobre el hospedaje de Don Amor (cc. 1246-1314)*

La llegada de Don Amor suscita un debate sobre su hospedaje. Incluye una disputa inicial que es eco paródico de los debates amorosos entre clérigos y caballeros (cc. 1246-1259) y un nuevo diálogo entre el Arcipreste y Don Amor (cc. 1260-1314). Este diálogo no es polémico, sino que sirve para que Don Amor explique dónde estuvo escondido en el invierno y la cuaresma, tiempos poco propios para su servicio, y para desarrollar una larga digresión, muy influida por el modelo del *Libro de Alexandre*, en la que se describe con detalle la tienda de don Amor (cc. 1266-1301). Aunque hay fuentes latinas, dominan las tradiciones de los debates romances y de la literatura del mester de clerecía.

#### *Lee la digresión sobre la tienda de don Amor (cc. 1266-1301)*

- Se describe la tienda de Don Amor, imitando la descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*. Su decoración es una alegoría de los meses del año con preciosas estampas costumbristas. Señala qué actividades propias de cada mes aparecen reflejadas en la tienda.
- ¿Cómo explica la estrofa 1300 la alegoría desarrollada en la tienda?

#### *Lee el episodio «Abandono de Don Amor» (cc. 1302-1314)*

- Don Amor informa al Arcipreste de su peregrinaje, destacando cómo entre la clerecía de Toledo fue mal acogido y cómo vuelve a abandonar a su criado. ¿Por qué contrasta en estos viajes la acogida de don Amor en Andalucía y el rechazo en Toledo, diócesis donde vive el Arcipreste?

- ¿Cómo rechazan en Toledo a don Amor? ¿Qué prácticas hacen para ello? ¿Son de loco o de buen amor?
- ¿Tiene importancia para el resto de la obra que don Amor deje solo al Arcipreste? Responde teniendo en cuenta el resultado del resto de aventuras amorosas del *Libro*.

### Undécima aventura amorosa: la viuda loçana (cc. 1315-1320)

Nueva aventura de tipo ovidiano en la que fracasa la mediación de Trotaconventos a pesar de sus esfuerzos, quizás por estar en un tiempo propicio para bodas y, sobre todo, porque Don Amor se ha ido y, con su abandono, no extraña que fracase su criado.

### Duodécima aventura amorosa: la dueña que casa con otro (cc. 1321-1330)

En esta breve aventura, también de esquema ovidiano, el Arcipreste fracasa de nuevo. El Arcipreste no es derrotado por la cordura o rectitud de la dama, sino porque esta elige la formalización socialmente aceptada del amor, que no es otra que el matrimonio.

### Decimotercera aventura: la monja Doña Garoça (cc. 1331-1507)

Junto con la aventura de Don Melón y Doña Endrina, esta es la aventura de mayor extensión, debido a la larga argumentación entre Doña Garoza y la tercera mediante fábulas. En un diálogo inicial (cc. 1331-1343), la vieja convence al Arcipreste para cortejar a una monja. Sigue con el primer diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoça (cc. 1344-1395), en el que se cruzan cuatro fábulas en su argumentación. Al siguiente día, la monja y la vieja mantienen un segundo diálogo, con seis fábulas insertadas y una digresión sobre la figura del Arcipreste (cc. 1396-1493). Doña Garoça acepta el cortejo y la mensajera se lo comunica en un nuevo diálogo que posibilita enviar una carta a la amada (cc. 1494-1498). El inevitable encuentro entre ambos se relata en las estrofas 1499-1502 y, tras él, el servicio de amores que se desvía del loco amor al limpio amor de Dios de la oración piadosa, truncado por la muerte (cc. 1503-1507).

*Lee toda la aventura de doña Garoza (cc. 1331-1507)*

*El amor de monja (cc. 1331-1343)*

La vieja le propone enamorar a una monja, incluyendo un excursus sobre los distintas golosinas y dulces que cocinan (cc. 1334-1338) con alto valor afrodisíaco. Le promete con ellas un amor intenso y placentero.

- ¿Muestra riqueza léxica el pasaje? ¿Por qué?
- ¿Cumple Trotaconventos todo aquello que promete al arcipreste? Toma nota de sus promesas para comprobarlo al final del episodio.

*Primer diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoça (cc. 1344-1395)*

La vieja habla a la monja de su enamorado y en una larga discusión argumentan alternativamente a través de cuatro fábulas. Comienza el diálogo Doña Garoça previniéndose contra la vieja que contrataca con argumentos a favor de sus servicios. Tras los últimos argumentos de la vieja, doña Garoça decide reflexionar un día su respuesta.

- Señala qué fábulas se utilizan y con qué fin.
- Advierte la doble utilidad moral de cada ejemplo: su moraleja genérica y su aplicación a la discusión.

*Segundo diálogo entre Trotaconventos y Doña Garoça (cc. 1396-1493)*

La vieja vence la resistencia de la monja con una larga argumentación en la que entrecruzan seis fábulas. Ahora el debate lo abre Trotaconventos que intenta vencer los miedos de la monja y hacer valer las ventajas de su servicio. Le replica doña Garoza defendiendo su honor y temiendo el engaño. Por último la monja consiente en hablar en público con el Arcipreste.

- Señala las fábulas que utiliza y el porqué de su uso.
- Adviértase cómo la monja ha aprendido la dura lección de doña Endrina (cc. 1480-1481).
- En la estrofa 1485 se abre el retrato retórico del Arcipreste como hombre sanguíneo y sensual (y por ello propenso al determinismo naturalista hacia el amor). Señala sus principales rasgos.
- Al final de la entrevista Trotaconventos (con una argumentación misógina y anticlerical) parece convencer a Doña Garoza. Comenta las estrofas 1490-1492.
- Sin embargo, otra parece la intención de doña Garoza. Comenta la estrofa 1493.

*El buen amor del Arcipreste y Doña Garoça (cc. 1499-1507)*

El final de la aventura es un rápido relato de sus relaciones en tres breves fragmentos: el encuentro amoroso (cc. 1499-1502), el servicio de amores que se transforma en piadosa oración a Dios (cc. 1503-1505) y la muerte de la monja (cc. 1506-1507).

- ¿Cómo es el encuentro amoroso entre el Arcipreste y doña Garoza? ¿En qué se diferencia del de doña Endrina? ¿Por qué?
- La descripción de doña Garoza recuerda la de doña Endrina, aunque la mejora. Comenta las estrofas 1499-1500 teniendo en cuenta la estrofa 653.
- El amor entre la monja y el Arcipreste se relata en las estrofas 1501-1506. ¿Es loco o buen amor? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo valora el Arcipreste el amor de monja? ¿Cumple las expectativas del Arcipreste y las promesas de Trotaconventos?
- Se cierra la aventura con una endecha que no se incluye. ¿Por qué? (*vid.* la estrofa 1507).

### Decimocuarta aventura amorosa: la mora (cc. 1508-1517)

Esta aventura cierra la actividad de Trotaconventos y se salda con un intenso rechazo de la mora. La aventura sirve para separar la muerte de la monja de la muerte de Trotaconventos, al tiempo que permite incluir un largo *Excurso sobre el soporte musical de las canciones* (cc. 1513-1517), truncado por una laguna.

*Excurso sobre el soporte musical de las canciones* (cc. 1513-1517)

Lee el *Excurso: Cantares e instrumentos* (cc. 1513-1517)

- Advierte, junto a la riqueza léxica, el dominio del arte poético y musical del Arcipreste. Haz para ello una lista de géneros y formas de difusión de sus creaciones.

### V. EPÍLOGO MORAL (CC. 1513-1625)

Tenemos una dificultad por problemas de su transmisión para analizar cómo concluye la estructura del *Libro*, ya que el final del arquetipo X estaba desencuadrado con lagunas y desórdenes. Por ello, el Libro original pudo tener un cierre diferente del que proponemos desde el respeto al texto conservado. Cerradas las aventuras, la obra concluye con un episodio alegórico sobre la *Muerte de Trotaconventos* (cc. 1518-1617) que permite desplegar al personaje dos largos sermones morales sobre la muerte inexorable y la necesidad de vivir devota y moralmente. Los contrapuntos humorísticos (*Epitafio de Urraca y Elogio de las dueñas chicas*) se continúan con una *Aventura de don Hurón* (cc. 1618-1625) que como ejemplo final recuerda el esquema del engaño del amor ovidiano y la mejor manera de vencerlo: no admitir el cortejo del amante. Quizás este episodio esté desplazado, pues el *elogio de las dueñas chicas*, que es una amplificación del motivo de la *brevitas*, sería idóneo para cerrar la narración.

### Alegoría moral sobre la Muerte (cc. 1518-1617)

Casi al final del *Libro* el tono del Arcipreste abre un paréntesis moral suscitado por el motivo de la muerte de la vieja (cc. 1518-1519). Ello le permite alternar discurso serios y jocosos construyendo un *Planto de Trotaconventos* (cc. 1520-1572), un breve episodio narrativo en el que incluye un *paródico epitafio* (cc. 1573-1578), un largo *sermón moral sobre las armas del cristiano para vencer a la muerte* (cc. 1579-1607) y una amplificación del tópico de la *brevitas* que incluye la *satírica digresión en elogio de las dueñas chicas* (cc. 1606-1617). Este apartado casi final no deja dudas sobre la reflexión del Arcipreste: quien dedicó su vida al amor ovidiano ha acabado mártir del amor, en brazos de una muerte destructora; quien ve su epitafio se tropieza con un largo sermón que indica la correcta forma de vivir para vencer el poder destructor de la Muerte: las armas del cristiano que vencen a los siete pecados capitales, hijos de Don Amor como conocemos desde el comienzo de la obra.

*Planto por Trotaconventos (cc. 1520-1572)*

Tiene dos partes cuyas fuentes son diferentes. La primera es un sermón de invectiva contra la Muerte (cc. 1520-1567), que recoge diversas tradiciones de elegía culta, en la que se denuncia su poder destructor. El episodio es alegórico por la personificación de la Muerte en los apóstrofes del poeta. La alegoría no es activa, pues la Muerte no actúa como un personaje independiente. La segunda es un epicedio de Trotaconventos (cc. 1568-1572) con presencia de la tradición del *planh* o planto franco-provenzal. En él, el Arcipreste lamenta la muerte concreta de Trotaconventos y elogia sus virtudes, no sin ironía, pues por sus padecimientos como alcahueta merece la gloria (c. 1569).

*Epitafio de Urraca (cc. 1573-1578)*

El Arcipreste se dirige a las dueñas (con una disculpa similar a la de las cc. 148-149) para permitir la inclusión de un epitafio paródico (cc. 1576-1578). Con ello la muerte de la vieja se desarrolla poéticamente en los dos géneros correspondientes de la voz (planto) y del escrito (epitafio), propios de los ritos funerarios.

*Digresión moral sobre las armas del cristiano (cc. 1579-1605)*

La presencia de la muerte, como ocurrió con el motivo de la penitencia en la estrofa 1131, suscita la inclusión de un sermón (aunque en este caso no hay estrofa de enlace). Entre los géneros propios de la liturgia mortuoria faltaba la inclusión de un sermón moral que incitase al bien, como el que se incluye en estas coplas. La inclusión de ejemplos de oratoria romance, religiosa en Berceo y cortesana en el *Alexandre*, hace pensar en un recurso de escuela del mester de clerecía.

*Lee la digresión moral sobre las armas del cristiano (cc. 1579-1605)*

- Ante la muerte, el Arcipreste nos da su receta: las armas del cristiano. ¿Hay relación moral con el caso anterior?
- ¿Cuándo ha aparecido la muerte en la obra?
- Advierte cómo los consejos de don Amor se abrían con siete pecados capitales al igual que la propuesta moral activa, las armas del cristiano, cierra la obra mostrando cómo combatirlos.

*Digresión sobre el tópico de la brevitatis en elogio de las dueñas chicas (cc. 1606-1617)*

Como en digresiones anteriores (ver c. 1301), el autor cierra su excursión con el tópico de la *brevitatis*. Se amplifica con una burla sobre el motivo principal del *Libro*: la mujer, objeto del loco amor. Este elogio de las dueñas chicas es una ironía en la que se juega con los tópicos cultos de la *brevitatis* y de la *femina pro parte*.

*Lee el Elogio de las dueñas chicas (1606-1617)*

- Advierte en el enlace el juego retórico (goliardesco) del tópico de la *brevitas* que lleva a un excursu humorístico. Explica por qué es humorístico.
- En él parece elogiar a la mujer como un gran bien erótico. ¿Cómo entender la estrofa 1617 en este contexto?
- De paso advierte la riqueza de las comparaciones del fragmento analizando varias de ellas.

### **Decimoquinta aventura amorosa: Don Hurón y doña Fulana (cc. 1618-1625)**

La última aventura del Arcipreste comienza a principios de marzo, como la aventura de la vieja rahez. Tras la muerte de Trotaconventos, parece volver el mundo a su rutina, con lo que la obra tiene casi una estructura circular de noria de fracasos de amores. El nuevo mensajero del Arcipreste, irónicamente retratado (cc. 1619-1621), intenta conseguir a una dueña cualquiera, doña Fulana, pregonando en el mercado los cantares del Arcipreste. El rechazo del amor se puede explicar desde la estrofa 70: Don Hurón punta mal, con su incultura, la poesía del arcipreste; Doña Fulana sí sabe puntarla y «tiene en mente» los engaños denunciados a lo largo del *Libro*.

*Lee la Aventura de don Hurón y doña Fulana (cc. 1618-1625)*

- Advierte el retrato grotesco de don Hurón. ¿Qué pretende con ello el Arcipreste? ¿Tiene su nombre un valor simbólico? ¿Por qué?
- ¿Cómo actúa doña Fulana? ¿Responde a los ejemplos dados en el *Libro*? ¿Por qué?
- El episodio se cierra bruscamente en la c. 1625. ¿Por qué? ¿Es este episodio un posible cierre narrativo? ¿Por qué?

## **VI. CIERRE FINAL (CC. 1626-1634)**

Como es costumbre en el mester de clerecía, el autor cierra de forma explícita su obra. Utiliza una estructura similar a la del comienzo, aunque en orden inverso. Promete un cancionero religioso (c. 1626, que no se incluye), subraya la utilidad de la obra para los receptores (cc. 1627-1628), invita a su difusión (cc. 1629-1630) e insiste en su valor didáctico (cc. 1631-1632). Concluye con dos estrofas de explicit juglaresco (c. 1633) y culto (c. 1634). La posibilidad, apuntada por Blecua, de que el final del arquetipo estuviese desencuadernado hace que la brusquedad del cierre pueda deberse a la pérdida de estrofas al final de la aventura de Don Hurón.

*Lee el Cierre final (cc. 1626-1634)*

- La estrofa 1626 muestra una clara voluntad estructuradora del autor. ¿Falta algo que promete?
- Las estrofas 1627-1628 se han puesto como ejemplo de ironía en el *Libro*. ¿Pueden entenderse así o es una simple *iocatio* –broma–?

- La estrofa 1629 se entiende como la muestra del carácter abierto del *Libro*. ¿Es así? ¿Cualquiera puede continuarlo o enmendarlo? ¿Por qué?
- ¿Qué sentido tiene la estrofa 1630 y qué informa sobre su difusión?
- Las estrofas 1631 y 1632 dan la clave de la interpretación del *Libro*. Clasifica sus partes como «testo» o «glosa» y señala la «otra cosa» que se entiende en la «fabla». ¿Por qué es «liçionario de santidat»? ¿Dónde adviertes «juego y burla»?
- El explicit juglaresco y el escolar que aparecen al final del *Libro* nos dan información sobre la composición y difusión de la obra. Deduce la información más significativa: ¿cómo ha escrito el autor?, ¿qué ha pretendido?, ¿cuándo se ha hecho la obra?





# ROMANCIERO VIEJO



# Romancero viejo

## EDICIÓN UTILIZADA

La selección de lectura se realiza de la 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 número (debiéndose leer las distintas versiones que se recojan del romance), no obstante, por si no pudiera utilizarse esta edición se indica su verso de inicio para poder localizarlo en otras fuentes. Así mismo, en algunas de las presentaciones de los romances utilizamos las notas e introducciones de la antología de Paloma Díaz Mas, realizando la oportuna referencia bibliográfica.

## ROMANCES ÉPICOS

Son los que provienen de la tradición épica, bien porque se hayan desgajado directamente de los cantares de gesta bien porque recreen o desarrollen sus personajes o motivos. Suelen agruparse en los ciclos épicos a los que pueden vincularse según su cantar de gesta originario. Se distinguen en ellos dos subtipos: los romances de épica nacional y los romances carolingios (o de materia de Francia).

### Romances de épica nacional<sup>2</sup>

Los romances que desarrollan temas de la épica nacional hispánica pueden agruparse en varios ciclos, normalmente según el héroe protagonista (Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid, don Rodrigo) o el asunto principal (la desastrosa muerte de los Infantes de Salas, el cerco de Zamora).

Aparecen vinculados a antiguos ciclos o poemas épicos, bien sea directamente (por derivar de refundiciones tardías de esos poemas, como parece ser el caso de los Infantes de Salas o alguno del Cid), bien –lo que quizás es más frecuente– de

---

<sup>2</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 7.

forma indirecta, al haberse versificado en metro de romance leyendas épicas conocidas por crónicas (es ese, evidentemente, el caso de los romances sobre don Rodrigo, pero seguramente también de buena parte de los del Cid o de Bernardo del Carpio).

### *Los siete infantes de Lara*<sup>3</sup>

Los romances de los infantes de Salas (o de Lara, según fuentes más tardías) recogen episodios de un ciclo épico castellano muy antiguo, referido a sucesos ocurridos en el siglo X. Menéndez Pidal logró reconstruir, a partir de su prosificación en crónicas (la *Primera Cronica General*, la *Cronica de 1344* y algunas interpolaciones de los siglos XIV y XV), más de quinientos versos del primitivo poema épico, gracias a los cuales podemos identificar los hechos narrados en nuestros romances.

Lee los romances siguientes:

*Los infantes de Salas* («Ya se salen de Castilla...», n° 1).

*Quejas de doña Lambra* («Yo me estaba en Barbadillo...», n° 2).

*Llanto de Gonzalo Gustioz* («Pártese el moro Alicante...», n° 3).

*Venganza de Mudarra* («A cazar va don Rodrigo...», n° 4).

- Comenta el especial carácter fragmentario viendo cómo hay una agrupación en serie, siendo algún romance la continuación directa del anterior. Para ello advierte cómo el romance primero da una versión sintética de la historia y los siguientes amplifican alguno de sus episodios.
- Hay irregularidades métricas en el romance *Los Infantes de Salas* («Ya se salen de Castilla...», n° 1) que muestran su vinculación con la épica. Intenta descubrirlas en sus rimas.
- Los cantares de gesta utilizaban una de estas dos estructuras temáticas: la venganza familiar o el vasallo rebelde. ¿A qué esquema temático pertenece los *Infantes de Lara*? Razona tu respuesta.

### *Romances del Cid*

El Cid del romancero no será el héroe mesurado que hemos visto en el *Cantar*, ya que de él apenas si se han transmitido romances viejos. La mayoría de los romances conservados derivan del *Cantar del Cerco de Zamora* y del *Cantar de la Mocedades* en los que aparece un Cid joven, altanero y fiel a su rey Sancho que se enfrenta a la familia de Jimena y al propio rey Alfonso VI en defensa de su honor familiar y en prueba de su lealtad al rey legítimo de Castilla asesinado por Vellido Dolfos.

<sup>3</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 9.

Lee los romances siguientes:

*Traición de Vellido Dolfos* («*Rey don Sancho, rey Don Sancho*», n° 9).

*El destierro del Cid* («*¿Ande habéis estado el Sidi...*», n° 15).

*La jura de Santa Gadea* («*En Santa Águeda de Burgos...*», n° 12).

*Búcar sobre Valencia* («*Helo, helo, por do viene...*», n° 17).

- Caracteriza desde estos romances la figura del Cid y contrástala con la que de él nos ofrece el *Cantar de Mio Cid*.
- ¿El motivo del destierro coincide en los romances con el del *Cantar*? Razona tu respuesta.
- ¿Qué modelos épicos dominan en cada uno de estos romances? Recuerda que has de clasificarlos como venganza familiar o vasallo rebelde.
- Un elemento básico en el estilo épico-lírico es la antítesis. Ejemplifícala con estos romances.
- ¿Adviertes un proceso de novelización y de caracterización cortesana en estos romances? Razona tu respuesta.

#### *Romances de Fernán González*<sup>4</sup>

Los romances de Fernán González cuentan episodios de la vida de este conde castellano (hacia 923-970), al que se atribuye el haber conseguido la independencia de Castilla con respecto al reino de León. Según se narra en el comienzo del *Cantar de Rodrigo*, fue nieto del primer conde, Ñuño Rasura, y bisabuelo del primer rey de Castilla, Sancho Abarca.

Lee el siguiente romance:

*Fernán González y el rey* («*Castellanos y leoneses...*», n° 23).

- ¿Qué modelo épico está en este romance: el vasallo rebelde o la venganza familiar? Razona tu respuesta.
- El romance es profundamente antileonés y propagandístico a favor de Castilla. Demuéstralo con elementos del texto.
- El final es especialmente fragmentario. Coméntalo intentando explicar por qué termina así.

#### *Romances de Bernardo del Carpio*<sup>5</sup>

Bernardo del Carpio es un héroe mítico cuya invención parece no tener ninguna base histórica; según Menéndez Pidal, habría surgido su leyenda hacia el siglo XII, por un deseo de contrarrestar con un héroe «nacional» castellano las hazañas de los héroes épicos franceses, bien conocidas ya por entonces en la Península.

<sup>4</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 77.

<sup>5</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 67.

Varias son las versiones de la leyenda recogidas en distintas fuentes historiográficas desde el siglo XIII (la *Cronica* del Tudense, la del Toledano, la *Primera cronica general*), pero en todas se presenta a Bernardo como hijo ilegítimo de sangre real y vencedor de los franceses en la batalla de Roncesvalles.

*Lee el siguiente romance:*

*Por las riberas de Arlanza* («*Por las riberas de Arlanza...*», nº 21).

- ¿Cómo se caracteriza al héroe? ¿La trama de este romance responde al esquema de vasallo rebelde o de traición familiar?
- ¿Cómo se refleja en el romance la tradición épica de Roncesvalles? ¿Coincide con la dada en la épica francesa cuyo máximo exponente es la *Chanson de Roland*?

### Romances cronísticos del rey Rodrigo<sup>6</sup>

La desdichada historia del último rey godo, don Rodrigo (que reinó del año 709 al 711) y la caída de su reino en manos de los musulmanes ha tenido amplia fortuna en la literatura castellana.

Según la leyenda, la invasión musulmana de la Península fue provocada por un pecado del rey: haber violado a Florinda, hija del conde don Julián, el gobernador de Ceuta, quien para vengarse habría franqueado el paso de los moros hacia la Península. Vencido en la batalla de Guadalete, el rey desapareció y su reino fue destruido.

Los romances de don Rodrigo son de origen erudito, y la mayor parte de ellos se basan en la *Cronica Sarracina* de Pedro del Corral, narración del siglo XV.

*Lee el siguiente romance:*

*Penitencia de don Rodrigo* («*Después qu'el rey don Rodrigo...*», nº 27).

- El texto está lleno de elementos moralizadores; señala alguno de ellos.
- ¿A qué esquema épico responde la leyenda de la pérdida de España: a la traición familiar o a la del vasallo rebelde?
- El texto está lleno de referencias folclóricas para facilitar la explicación moral de la pérdida de España. Señala alguna de estas referencias.

### Romances carolingios<sup>7</sup>

Son numerosos los romances que recrean episodios de la literatura épica y caballeresca francesa, o que utilizan como protagonistas a personajes de ese mismo entorno. Suelen denominarse romances *carolingios*, por referirse la mayoría de ellos

<sup>6</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 87.

<sup>7</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 157.

a personajes e historias de la corte de Carlomagno. Sin embargo, en esa materia supuestamente carolingia se han introducido también elementos de la leyenda artúrica (como los romances de Lanzarote) o desarrollos *sui generis* hispánicos basados más o menos lejanamente en el mundo carolingio o incluso cuentos folklóricos revestidos con un ropaje «francés» (Gaíferos); además de otras historias procedentes de *romans* franceses que nada tienen que ver con Carlomagno.

### *Romances de Roncesvalles*<sup>8</sup>

Un grupo hasta cierto punto coherente lo constituyen los que tratan el tema de Roncesvalles, aunque entre ellos se encuentran también mezclados los que desarrollan episodios que tienen su paralelo en la épica francesa y otros al parecer de creación hispánica.

Lee los romances siguientes:

*Roncesvalles* («Ya comienzan los franceses...», n.º 45).

*La muerte de don Beltrán* («En los campos de Alventosa...», n.º 46).

*Sueño de doña Alda* («En París está doña Alda...», n.º 49).

- ¿Qué relato de la batalla se da en *Roncesvalles*? ¿Coincide con la *Chanson de Roland* y con el fragmento épico castellano del *Roncesvalles* conservado? Razona tus respuestas.
- ¿Qué novelización cabe advertir en los romances *La muerte de don Beltrán* y *Sueño de doña Alda*? ¿Por qué crees que se produce?
- ¿Qué elementos cortesanos se observan en los romances carolingios seleccionados? ¿Cuál te parece más cortesano o caballeresco de los tres? ¿Por qué?

### *Otros romances carolingios*

#### *Romances de otros héroes carolingios*

La novelización progresiva de la épica carolingia propicia la creación de romances de tradición hispánica originales, como es el caso de «Belerma», donde se cuenta la muerte de un caballero inexistente en la épica francesa, pero cuyo nombre coincide con el de la espada de Roldán: Durandarte. También se desarrollan héroes carolingios de otros cantares como los protagonizados por el héroe Montesinos que derivan de la *Chanson de Aiol* o se recrean leyendas carolingias como los amores de la hija de Carlomagno y su secretario Eginardo (Gerineldo).

<sup>8</sup> *Ibidem.*

Lee los romances:

*Belerma* («¡Oh Belerma, oh Belerma...», n° 48).

*Montesinos vengador de su padre* («Cata Fancia Montesinos...», n° 52).

*Gerineldo* («Levantóse Girineldos...», n° 56).

- ¿Qué personaje completamente inventado aparece en el romance? ¿Por qué se ha podido producir esta personificación?
- ¿Por qué Montesinos es tan protagonista en estos romances?
- ¿Qué elementos vinculan al romance de *Gerineldo* con Carlomagno? ¿Qué novelización hay en él? ¿Qué elementos cortesanos o caballerescos presenta?

### *Romances literarios pseudocarolingios*

El éxito de la novelización de los romances carolingios, y su ambientación progresivamente caballeresca, propiciaron la integración y asimilación de romances de fuentes literarias o folclóricas no carolingias que vinieron a confluír y confundirse con los romances basados en la épica francesa. Así ocurre con los romances bretones, como los protagonizados por Lanzarote, o el romance de origen folclórico de Gaíferos.

Lee los romances:

*Infancia y venganza de Gaíferos* («Estábase la condesa...», n° 50).

*Lanzarote y el ciervo de pie blanco* («Tres hijuelos había el rey...», n° 58).

*Lanzarote y el Orgullosa* («Nunca fuera caballero...», n° 59).

*Tristán e Iseo* («Herido está don Tristán...», n° 61).

- ¿Qué fuente se advierte en cada uno de los romances? ¿Por qué no son carolingias?
- ¿Qué similitudes se advierten entre estos romances y los romances carolingios?
- ¿Qué ambientación caballeresca presentan?
- ¿Qué aventuras novelizadas relatan? ¿Por qué se pueden vincular a los romances carolingios anteriores?

## ROMANCES HISTÓRICOS<sup>9</sup>

El romancero sirvió también como molde para la narración en verso de acontecimientos históricos. Algunos de esos romances serían compuestos a raíz de los hechos que narran, para servir de vehículo a las noticias recientes o incluso de instrumento de propaganda. Otros son evidentemente eruditos, compuestos muy posteriormente a los hechos que cuentan por autores que se inspiraron en diversas fuentes históricas, como crónicas.

<sup>9</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 97.

## Romances noticieros

Los romances noticieros relatan los acontecimientos históricos de los reinos cristianos (Castilla, Aragón, Portugal, etc.), desarrollando la antigua función noticiosa de la época: nacen para relatar un suceso histórico de importancia para las comunidades que los acogen en su folclore tradicional. Como ocurre con la prensa actual, muchos de los romances noticieros de la época debieron morir tras cumplir su función informativa. Sin embargo, otros por diversas motivaciones permanecieron vivos en la memoria colectiva más allá del acontecimiento histórico sobre el que informaron.

### *Romances de acontecimientos*

Los romances noticieros más que difundir la noticia de un acontecimiento explican el sentido de los hechos que ya se conocen y le dan un sentido político o moral que hace que permanezca vigente el romance en la vida tradicional de la comunidad.

### *Lee los romances:*

*Fernando el emplazado* («Válame nuestra Señora...», n° 28).

*Isabel de Liar* (A: «Yo me estando en Giromena...», B: «Yo m'estando en Coimbra...», n° 33).

*Muerte del duque de Gandía* («A veinte y siete de Julio...», n° 35).

*Muerte del príncipe don Juan* («Nueva triste, nueva triste...», n° 36).

- ¿Qué información histórica da cada uno de estos romances? Infórmate sobre ella en internet.
- ¿Qué elementos de los hechos relatados son explicados y justificados o condenados desde un punto de vista político o moral?
- ¿Qué elementos del relato pueden haber hecho que los romances permanezcan vivos a lo largo del tiempo cuando su valor informativo ya no tenía sentido por el paso del tiempo?
- ¿En alguno de ellos hay dos versiones? ¿En qué difieren? ¿Qué versión es más emotiva en el romance de *Isabel de Liar*? ¿Por qué?

### *Romances propagandísticos del rey don Pedro*

La propaganda a favor de Pedro I se ha perdido casi totalmente, pero no la justificación de la usurpación del trono por parte de Enrique II que se reitera en los romances históricos conservados sobre Pedro I. En el romance de *Augurios del rey don Pedro* se profetiza su muerte por castigo divino si sigue siendo injusto como certifica el romance de la *Muerte de doña Blanca*.

Lee los romances:

*Augurios del rey don Pedro* («Por los campos de Jerez...», n° 30).

*Muerte de doña Blanca* («Doña María de Padilla...», n° 32).

- ¿Qué acontecimientos históricos se relatan en cada romance? ¿Realmente son los dos acontecimientos históricos?
- ¿Por qué el romance de *Augurios del rey don Pedro* tiene tantos elementos folclóricos? ¿Qué función tiene su profecía? ¿Realmente se cumplió en la realidad?
- ¿Lo que se narra en el romance de la *Muerte de doña Blanca* es realmente histórico o hay alguna imprecisión?
- Demuestra desde tu lectura de ambos romances la función propagandística a favor del rey Enrique II.

### Romances fronterizos<sup>10</sup>

Los romances fronterizos son, de hecho, una variedad específica de los históricos: tratan de acontecimientos –reales, legendarios o basados en la realidad pero idealizados– ambientados en el entorno de la lucha de frontera entre los reinos cristianos y los musulmanes. El más antiguo narra un episodio del siglo XIV, pero todos los demás se identifican con sucesos del siglo XV. Por otro lado, resulta difícil dilucidar su verdadera fecha de composición: en unos casos, habrá sido a raíz de los hechos que se narran; en otros se trata de recreaciones eruditas a partir de testimonios históricos o legendarios, y no faltan tampoco casos que parecen combinar un principio antiguo con una continuación erudita.

Lee los romances:

*Cerco de Baeza* («Cercada tiene a Baeza...», n° 37).

*El moro de Antequera* («De Antequera partió el moro...», n° 38).

*Pérdida de Antequera* («La mañana de Sant Juan...», n° 39).

*Abenámar* («Por Guadalquivir arriba...», n° 40).

*Conquista de Álora* («Álora la bien cercada...», n° 41).

- ¿Qué acontecimientos históricos se relatan en cada romance?
- Dos romances, *El moro de Antequera* (n° 38) y la *Pérdida de Antequera* (n° 39) relatan el mismo acontecimiento. ¿Qué diferencias fundamentales se observan en ambos?
- Todos los romances fronterizos tienen una función propagandística a favor de los linajes castellanos (lo que hace que muchas casas nobles los difundan a lo largo del siglo XVI). ¿Qué personajes nobles aparecen prestigiados en los romances seleccionados?

<sup>10</sup> Tomado de *Romancero*, ed. P. Díaz Mas, 2006: 135.

- El romancero fronterizo va desarrollando progresivamente una maurofilia que destaca positivamente elementos cortesanos árabes. ¿Qué elementos propios de la maurofilia aparecen reflejados en estos romances?
- Intenta explicar por qué el romance *Abenámar* utiliza la alegoría de las bodas para explicar el acontecimiento histórico que se relata.

## ROMANCES LITERARIOS

Los romances literarios se caracterizan por proceder de una fuente literaria (oral o escrita) que ha sufrido una recreación tradicional. Esta recreación tradicional puede haber sido mayor o menor, según el grado de popularización y de tradicionalidad que hayan tenido las versiones conservadas. Esta variada posibilidad de recreación tradicional depende en gran medida de la tradición creativa de su fuente y del estado de evolución novelizadora de la versión del romance.

### Romances de fuentes literarias cultas

Atendiendo a sus fuentes, encontramos en los romances literarios de fuentes cultas un conjunto de romances bretones o caballerescos que desarrollan temas o personajes vinculados a la materia de Bretaña que se asimilan en su proceso evolutivo con los romances carolingios por lo que los hemos seleccionado anteriormente como pseudocarolingios. A ellos cabe añadir los romances cronísticos que han perdido por su evolución la fuente erudita de su inicio, los romances de materia clásica y los romances bíblicos y religiosos.

#### *Romances cronísticos*

Ciertos temas de fuentes eruditas, logran pronto una tradicionalidad novelizadora que los separa de sus fuentes y los hace pervivir en la tradición como romances tradicionales.

#### *Lee el romance:*

*Landarico* («Para ir el rey a caza...», n° 75A, «Y estando un día la reina...», n° 75B).

- ¿De qué fuentes escritas deriva el romance? Señala algún elemento del texto que lo relacione con ella.
- La versión A es más erudita que la B. Señala sus diferencias.
- Para mantenerse en el folclore tradicional la versión B utiliza un recurso muy del gusto del romancero: la antítesis. Compara su uso con otros romances que hayas leído anteriormente en los que también aparezca.

### Romances clásicos

Los romances de materia clásica oscilan de las versiones más eruditas muy cercanas a la fuente y los de clara recreación anacrónica transponiendo al mundo clásico las instituciones y formas de vida medievales.

Lee los romances:

*Muerte de Alejandro* («Morirse quiere Alixandre...», n° 97).

*Tarquino y Lucrecia* («Aquel rey de los romanos...», n° 100).

*Incendio de Roma* («Mira Nero de Tarpeya...», n° 101).

- ¿De qué fuentes escritas pueden derivar estos romances?
- Dos de ellos son muy eruditos. Indica qué dos son y justifica tu selección con datos de los textos.
- La muerte de Alejandro utiliza en su relato una fórmula popular que ya aparece en el romance sobre la muerte del Príncipe don Juan (n° 36). ¿Qué nos dice este uso sobre el estilo del romancero y sobre la novelización de sus relatos?

### Romances bíblicos y hagiográficos

Los romances bíblicos han sido objeto por lo general, al menos en sus versiones más populares, de una profunda novelización folclórica o devocional. Igual ocurre con el resto de romancero religioso, muy escaso en el Romancero viejo, donde hay ecos hagiográficos, pero muy vivo en el romancero tradicional de los siglos XIX y XX.

Lee los romances:

*Delgadina* («Un rey tenía tres hijas...», n° 81).

*El sacrificio de Isaac* («Si se partiera Abraham...», n° 94A, «El Dio del cielo a Abraham...», n° 94B).

*Tamar y Amnón* («Rey moro tenía hijo...», n° 96).

- ¿Qué fuentes utilizan los romances? ¿Cuál es más fiel a su fuente? Justifica tus respuestas.
- *Delgadina* es una de los romances tradicionales más extendidos en el ámbito hispánico. Su origen es lejanamente hagiográfico y en su formulación y extensión puede estar vinculado a los repertorios hagiográficos juglarescos. ¿Qué elementos religiosos y hagiográficos presenta su trama?
- Señala la lección moral que se da en la historia del romance *Delgadina*. ¿Es apropiada para el mundo rural? Justifica tu respuesta.
- ¿Qué diferencias hay entre la versión A y la B del romance *El sacrificio de Isaac*? ¿Por qué crees que se dan esas diferencias?
- Contrasta el relato del romance *Tamar y Amnón* con la fuente bíblica que narra. ¿Qué principales diferencias adviertes? ¿Por qué crees que se han producido?
- A la vista de los cambios producidos, ¿por qué crees que ambos romances bíblicos siguen cantándose en el siglo XX?

## Romances de fuentes orales folclóricas

Muchos romances literarios proceden de fuentes orales folclóricas reconocibles por coincidir con temas y motivos tratados en el folclore europeo o por desarrollar motivos legendarios o costumbristas de la Castilla medieval.

### *Romances de la baladística europea*

Estos romances coinciden en sus temas y motivos con otros similares tratados por la baladística europea y suelen desarrollar una temática amorosa o complejas tramas de aventuras.

### *Romances de aventuras*

Las aventuras relatadas en estos romances del fondo baladístico europeo han de entenderse como relatos de historias ficticias con tramas de acontecimientos insólitos sin vinculación real concreta. Estas historias se desarrollan con motivos propios del imaginario popular. En ellas son muy importantes las peripecias (cambio repentino de situación debido a un accidente imprevisto que cambia el estado de las cosas) que hacen que el relato cambie abruptamente y la anagnórisis (reconocimiento de la identidad de un personaje) que sirve para solucionar muchas de las tramas.

*Lee los romances:*

*Espino* («Muy malo estaba Espino...», nº 62).

*Hermanas reina y cautiva* («Jarifa la perra mora...», nº 63).

*La doncella guerrera* («Estaba un día un buen viejo...», nº 92).

*Marquillos* («Cuán traidor eres Marquillos...», nº 93).

- Justifica que los romances leídos, a pesar de sus diferentes argumentos, responden al modelo de romance de aventuras.
- Señala en cada uno de los romances leídos su relación con la baladística europea.
- ¿Qué peripecias se dan en los romances *Espino* y *Marquillos*?
- ¿Qué anagnórisis se produce en los romances *Hermanas reina y cautiva* y *La doncella guerrera*?
- Señala al menos dos elementos propios del folclore en cada uno de los romances y justifica tu selección.

### *Romances amorosos*

La trama amorosa protagoniza muchos de los romances de tema propio de la baladística europea. En ellos el amor se desarrolla con elementos de influencia culta (el servicio de amores) y con elementos propios del folclore como son la ambientación costumbrista, la simbología de elementos naturales y el mundo de la magia y lo maravilloso.

*Lee los romances:*

*Conde Olinos («Conde Olinos por amores...», n° 70).*

*La bella en misa («En Sevilla está una ermita...», n° 86).*

*La Infantina («A cazar va el caballero...», n° 90).*

- Resume la aventura amorosa de cada romance. ¿Triunfa en todos ellos el amor? ¿Por qué?
- Señala en cada romance elementos propios cultos (especialmente el servicio de amores) y elementos del folclore popular.
- Señala en los romances la presencia de elementos costumbristas y de elementos maravillosos.
- ¿Qué dominan en estos romances: el relato de una aventura amorosa o el canto lírico de un sentimiento amoroso? Razona tu respuesta.

*Romances rústicos*

Los romances rústicos nacen de los trabajos diarios del mundo rural y de sus formas más vulgares de vida, por ello no faltan en sus temas los desarrollos escasos y eróticos.

*Lee el romance:*

*La dama y el pastor («Gentil dona, gentil dona...», n° 82).*

- Este romance, el primero de los conservados, es una parodia del servicio de amores. Demuéstralo con elementos del texto.
- ¿Qué elementos propios del mundo rural tiene el romance? Justifica tu respuesta.
- ¿Por qué cabe caracterizar este romance como rústico o vulgar y no como popular o campesino? Razona tu respuesta.

### **Romances líricos de influencia culta y popular**

Junto a los romances literarios de fuentes orales folclóricas hay que señalar la presencia de ciertos romances con influencias de la poesía lírica, tanto la cortesana culta como de la lírica tradicional. En estos romances la aventura amorosa se desplaza y reduce para ser cauce de imágenes o temas propios de la lírica que desarrolla el sentimiento amoroso.

*Romances vinculados a la lírica popular*

Los romances vinculados a la lírica tradicional utilizan temas propios de los villancicos castellanos (como es el tema de la malmaridada) o incluso cercanos a la poesía árabe.

Lee los romances:

*La bella malmaridada* (nº 77).

*La morilla burlada* («Yo m'era mora Moraima...», nº 83).

- ¿A qué formas líricas tradicionales se asemejan estos romances? Razona tu respuesta.
- ¿Qué elementos propios de la lírica de malmaridada tiene el romance de *La bella malmaridada*? ¿Qué elementos nuevos presenta? ¿Qué elementos narrativos hacen que el tema lírico de la malmaridada sea un relato?
- ¿Qué elementos propios de la poesía tradicional (del tipo de las jarchas, por ejemplo) se pueden rastrear en el romance *La morilla burlada*? ¿Qué elementos nuevos presenta? ¿Qué relato realiza?

#### *Romances de influencia trovadoresca*

Los romances en ocasiones denominados trovadorescos, aunque no sea directamente de autor culto conocido, presentan en su narración motivos y conceptos propios de la poesía culta del siglo XV. Estos motivos cultos (el servicio de amores, la firmeza de amores, etc.) se intensifican en algunos poemas por su brevedad (debida a la transmisión que ha podido desechar parte del texto).

Lee los romances:

*Rosafresca* («Rosa fresca, rosa fresca...», nº 73).

*Fontefrida* («Fonte Frida, Fonte Frida...», nº 91).

- ¿Qué elementos propios de la poesía cancioneril y de su concepción del amor se dan en estos romances?
- En ambos romances hay confluencia del mundo popular y del mundo culto. Señala esta confluencia comparando el romance *Rosafresca* con los cantares de gesta y el romance *Fontefrida* con los villancicos castellanos y las cantigas d'amigo.

#### *Romances líricos en su versión trunca*

También se advierte esta influencia culta en el significado lírico adquirido por ciertos romances de aventuras al ser acortados, generalmente por razones musicales. En estos casos, la versión breve pasa a ser un símbolo propio de la concepción amorosa culta al desgajarse de la aventura narrativa de su versión larga.

Lee los romances:

*El Infante Arnaldos* («Quien hubiese tal ventura...», nº 66, A versión corta, B versión larga).

*El prisionero* («Por el mes era de mayo...», nº 67, A versión larga, B versión corta).

- Contrasta en los dos romances la versión de aventuras (larga) con la lírica (corta) indicando cómo cambia la historia relatada.
- ¿Qué significado lírico tiene la versión breve del romance *El Infante Arnaldos*?
- ¿Qué tópico propio de la concepción amorosa de la poesía cancioneril se desarrolla plásticamente en la versión breve del romance de *El prisionero*?

### Romances orales juglarescos

Los romances juglarescos son romances de aventuras entendidas como relatos de historias ficticias con tramas de acontecimientos insólitos sin vinculación real concreta. Estas historias se desarrollan con motivos propios del imaginario popular. En ellos se puede advertir una recreación profesional de fuentes lejanamente épicas posiblemente debida a un juglar. Clara es la presencia de los juglares en el desarrollo de romances originales de gran extensión como es el caso del romance del conde Alarcos.

Lee los romances:

*Don Bueso y su Hermana* («Una noche de torneos...», n° 64).

*Conde Alarcos* («Retraída está la infanta...», n° 72).

*Bien se pensaba la reina* (n° 85).

- *Don Bueso y su Hermana* es un tópico romance escena que comienza con un marco narrativo que presenta a los personajes y un desarrollo narrativo posterior dominado por el diálogo. Señala estas partes en el texto.
- La fuente remota de *Don Bueso y su Hermana* es épica aunque parece haberse prontamente integrado en la baladística europea. No obstante, en Castilla la historia se relata como un romance pseudofronterizo muy posiblemente por recreación juglaresca. Señala esta adaptación en el texto.
- El *Conde Alarcos* es un ejemplo del romance cuento, con introducción nudo y desenlace. Señala sus partes en el texto y resume la trama del relato. ¿Por qué crees que es un relato juglaresco? Razona tu respuesta.
- El romance de *Bien se pensaba la reina* formaba parte de un relato mayor. Además de las acertadas razones que da Paloma Díaz Más en sus notas, hay una huella métrica que lo indica. ¿Cuál es? ¿Por qué? ¿Cabe pensar que estamos ante un romance o serie de romances más amplia similar al *Conde Alarcos*? Contesta tu respuesta teniendo en cuenta también la posible semejanza temática entre el romance del *Conde Alarcos* y este romance.



# EL CONDE LUCANOR



# El conde Lucanor

## EDICIONES RECOMENDADAS

La lectura de *El Conde Lucanor* ha de realizarse 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) o 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).

Menos recomendables son las ediciones en línea de C. Alvar y S. Finci (*Obras completas*)<sup>11</sup>, y de Luis López Nieves (en *Ciudad seva*)<sup>12</sup> por carecer de notas.

Una introducción a la obra se encuentra, además de en las introducciones de las ediciones indicadas (salvo la de *Ciudad seva*), en el epígrafe 6.3 del manual *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (2020).

## ELEMENTOS PROLOGALES

En el anteproylogo don Juan Manuel nos muestra que el *Conde Lucanor* pretende ser un compendio de enseñanzas para que el noble tome conciencia de su propio estado nobiliario y alcance un conjunto de herramientas que le permita el correcto gobierno de su persona, patrimonio y linaje. Para ello utiliza las colecciones de ejemplos y de sentencias que son los géneros básicos de la formación de nobles alfonsí. Por ello los utiliza don Juan Manuel, por ser idóneos para formarlos en las obligaciones propias de su condición social con el fin de proponer una cortesía nobiliaria alternativa a la impulsada desde las cortes reales regalistas (Alfonso X y Alfonso XI) o molinistas (Sancho IV y Fernando IV). Junto a estos dos géneros de «exemplios et proverbios», don Juan Manuel para tratar de la salvación del alma recurrirá al género de contenido religioso por excelencia: el tratado, que en el siglo XIII solía desarrollarse en latín.

---

<sup>11</sup> <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [consulta: mayo de 2023].

<sup>12</sup> Accesible en la dirección <<https://ciudadseva.com/category/libros-completos/el-conde-lucanor-antiguo/>> [consulta: mayo de 2023].

Por su parte, en el prólogo don Juan Manuel muestra que escribe con una clara conciencia de autoría y de originalidad. Así mismo inicia en él las marcas formales que dan unidad a la obra mediante tres recursos: a) un mismo marco narrativo; b) una unidad elocutiva que suma el contenido de las distintas partes dentro de un programa formativo común; c) y una apertura y cierre explícito de cada una de las partes de la obra.

*Lee el Anteproyecto y el prólogo*

- ¿Qué información nos dan los textos sobre el autor?
- ¿Cuál es la intención que tiene el autor al escribir la obra?
- ¿Qué géneros indica que va a utilizar?
- ¿Con qué estilo se propone escribirla?
- ¿Qué hilo conductor tiene la obra?

## PARTE I: LIBROS DE LOS EJEMPLOS

El *Libro de los ejemplos* o primera parte del *Conde Lucanor* se compone de cincuenta ejemplos, tal y como indica el propio don Juan Manuel: «en la primera parte deste libro en que ha çinquenta enxiemplos que son muy llanos et muy declarados», a los que se añade posteriormente un nuevo ejemplo (el LI). De hecho, el *Libro* presenta su unidad estructural con un prólogo que, más que una introducción a la obra en su conjunto, justifica la realización de una colección de ejemplos subrayando su valor como herramienta didáctica para la formación.

### La formación del estado nobiliario (Ej. 1-3)

La formación sobre el propio estado que se desarrolla en la primera parte de la colección se centra en dos temas fundamentales. El primero insiste en la necesidad que tiene el noble de tener buenos consejeros para ejercer las labores propias de su estado ej. I y II. *De lo que conteció a un omne bueno con su fijo* y el segundo en que la salvación del alma ha de realizarse dentro de su estamento nobiliario y no renunciando a él (ej. III).

*Lee los ejemplos siguientes:*

*I. De lo que contesció a un rey con su privado.*

- ¿Qué consejo pide el Conde Lucanor? ¿Qué consejo le da Patronio? ¿Es necesario el consejo y el consejero según el ejemplo?
- ¿Qué fuente tiene el ejemplo? Sobre ello te informarán las notas de tu edición o la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (2020).
- La trama narrativa del ejemplo es una trampa: observa cómo se plantea y cómo se soluciona. ¿Tiene algo que ver con las obligaciones de gobierno de un noble?

### III. *Del salto que hizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra moros.*

- ¿Qué problema tiene el conde Lucanor? ¿Lo resuelve Patronio?
- ¿De qué debe preocuparse un noble y cómo debe vivir según don Juan Manuel para mantener la honra y la salvación de su alma?
- La obra es un complejo cuento en el que un relato se inserta en otro: observa cómo ocurre eso en el texto y delimita sus partes.
- ¿Qué fuente utiliza don Juan Manuel para componer su relato? Sobre ello te informarán las notas de tu edición o la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (2020).

### La prudencia del noble como guía de comportamiento (Ej. 4-8)

Una vez adquirida la conciencia de su condición nobiliaria, el tema que va a desarrollarse en la segunda parte de la colección es el de la prudencia. Aquí se advierte al noble sobre la necesaria prudencia ante los consejos ajenos (IV) y ante las falsas alabanzas (V). El ejemplo VI (*De lo que conteció a la golondrina con las otras aves cuando vio sembrar el lino*) le avisa para estar apercibido y no dejarse engañar por terceros: «apercibitvos y ponet ý recabdo, ante que el daño vos pueda acaecer». Tras ello se le recomienda la prudencia en no dar «do se deven escusar» (VIII, *De lo que conteció a un omne que avían de alimpiar el fígado*). Esta formación sobre la prudencia puede resumirse en el consejo final de Patronio en el ejemplo VII: «guardatvos que non aventuredes, nin pongades de lo vuestro cosa de que vos sintades por fiuza de la pro de lo que non sodes cierto».

Lee los ejemplos siguientes:

#### IV. *De lo que dixo un genovés a su alma cuando se ovo de morir.*

- ¿Qué quiere enseñar don Juan Manuel con el ejemplo del genovés? ¿Cómo se debe aplicar el consejo en la vida de un noble?
- El relato es muy simple, es una breve anécdota, intenta explicar por qué don Juan Manuel utiliza relatos complejos y relatos simples en su libro.
- Aunque breve, el relato se acerca al lector castellano describiendo al personaje como si viviese en la Castilla medieval. Señala esta caracterización en el texto.

#### V. *De lo que contesció a un raposo con un cuervo que tenié un pedaço de queso en el pico.*

- ¿Por qué el consejo y el ejemplo tratan sobre el engaño?
- Advierte la importancia de la media verdad que hace que Patronio interrumpa su relato, ¿por qué lo hace?
- ¿Cuántas soluciones ofrece Patronio al conde Lucanor?
- Las fábulas esópicas tienen un gran éxito y difusión en la Edad Media, don Juan Manuel las trata con gran originalidad: observa en este relato la argumentación de causa y efecto que hace el zorro al describir las bondades del cuervo (esta argumentación es original de don Juan Manuel).

VII. *De lo que contesció a una mujer quel dizién doña Truana.*

- ¿Este cuento de la lechera medieval qué tiene que ver con las obligaciones de gobierno de un noble?
- Este exemplo nos muestra de manera muy clara la estructura de todos los capítulos de la obra que siempre tiene cuatro partes:
  1. El caso que expone el conde Lucanor pidiendo consejo;
  2. El exemplo que narra Patronio ilustrando el caso;
  3. La solución que da Patronio del caso mediante un consejo que acepta el conde Lucanor;
  4. La aprobación de don Juan Manuel que hace unos versos como moraleja.
 Señala estas partes en este cuento y tenlo en cuenta en el resto de cuentos que leas.
- El cuento muestra un costumbrismo muy propio de la vida rural, intenta descubrir cuál es.

### La acciones de gobierno del noble (Ej. 9-48)

La tercera parte de la colección, que viene a ocupar el cuerpo de la obra, se dedica a una amplia miscelánea de casos en los que el noble ha de tomar decisiones que afectan a la guarda de su hacienda, su honra o su salvación. En esta variedad de temas van a destacar dos: la política de alianzas que debe tener el noble y la defensa de su estado entendido como honra y, sobre todo, como patrimonio.

#### *La política de alianzas*

La política de alianzas, en una Castilla dividida en banderías y propuesta por un noble que llegó a desnaturalizarse de su rey, es una materia fundamental para guardar su alma, honra y estado. El noble debe saber cuándo y con quién realizar pactos, a quiénes ayudar, cómo defenderse o precaverse de sus enemigos, etc. A este tema se dedican los ejemplos IX (*De lo que conteció a los dos caballos con el león*), el XI, el XIII (*De lo que conteció a un omne que tomava perdices*), el XV (*De lo que conteció a don Lorenço Suárez sobre la cerca de Sevilla*), el XXII, el XXVI, el XXVIII (*De cómo mató don Lorenço Çuares Gallinato a un clérigo que se tornó moro en Granada*), el XXX (*De lo que conteció al rey Abenabet de Sevilla con Ramaiquía, su muger*), el XXXII, el XXXIV (*De lo que conteció a un ciego que adestrava a otro*), el XXXIX (*De lo que conteció a un omne con la golondrina y con el pardal*), el XLIV, el XLVII (*De lo que conteció a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa*) y el XLVIII. En muchos de estos casos se trata de conocer cómo es quien propone alianzas o quién puede significar una amenaza para el noble. Por ello este ha de actuar tal y como se le aconseja en el ejemplo XLII (*De lo que conteció a una falsa veguina*): «Que por las sus obras los cognoceredes». Una vez que el noble conoce las intenciones de quienes le rodean, bien a su favor bien en su contra, debe actuar. Las acciones que se le recomiendan al noble en su política de alianzas se resumen en el consejo del ejemplo XLIII: la amistad y la alianza con los partidarios, la amenaza y la fuerza contra los contrarios.

Lee los ejemplos siguientes:

XI. *De lo que contesció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo.*

- Este es el relato más complejo de todo el libro porque tiene una estructura circular (se cierra al igual que se inicia) y tiene una progresiva concatenación de situaciones. Señala esta compleja estructura del relato en tu lectura.
- Observa cómo en la progresión del personaje se caracterizan los distintos grados de la carrera eclesiástica de la época, que era la única que permitía romper con la rígida sociedad estamental de la Edad Media.
- ¿Por qué y para qué le cuenta este relato Patronio al Conde Lucanor?

XXII. *De lo que contesció al león et al toro.*

- ¿Quién es el responsable del enfrentamiento entre el león y el toro? ¿La historia del ejemplo es apropiada para la vida de un conde del siglo XIV? ¿Por qué?
- ¿Cuántas partes puedes señalar en el relato?
- ¿El comportamiento y la caracterización de los animales es igual al de las fábulas de Esopo? ¿Por qué?

XXVI. *De lo que contesció al árbol de la mentira.*

- Este cuento de clara temática moral, ¿tiene algo que ver con la vida política de un noble del siglo XIV? ¿Por qué?
- Este cuento es de los pocos que utiliza la alegoría en su relato. ¿Te parece acertado el recurso para la eficacia de su lección moral? ¿Por qué?
- En más de una ocasión el relato del ejemplo se articula como una antítesis. ¿Ocurre así en este relato? ¿Por qué?

XXXII. *De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño.*

- Nuevamente el engaño es el tema dominante de este ejemplo, como lo fue del ejemplo V. ¿Qué semejanzas y qué diferencias se observan en ambos casos? ¿Por qué debe en ambos ejemplos ser cuidadoso el noble con los engañadores?
- Como en otras ocasiones la fuente de este relato es imprecisa. ¿Qué nos dice eso sobre la originalidad de don Juan Manuel?
- ¿Qué elementos propios del costumbrismo castellano medieval puedes señalar en el texto?
- La estructura narrativa se basa nuevamente en la antítesis entre realidad y fingimiento. Señala en el texto cómo se produce.

XLIII. *De lo que contesció al Bien et al Mal, et al cuerdo con el loco.*

- ¿Qué soluciones propone Patronio a la pregunta del Conde? ¿Por qué ofrece un doble relato en el ejemplo?
- El ejemplo en este caso son dos relatos yuxtapuestos. Señálalos en el texto.

- ¿Qué fuentes utiliza don Juan Manuel en su relato? ¿Qué nos dice sobre la autoría y creatividad de don Juan Manuel la elección de esas fuentes en un único ejemplo?
- Observa el contraste entre la historia alegórica y el costumbrismo de la segunda historia comentando algún ejemplo concreto.

*XLVIII. De lo que contesció a don Pero Núñez el Leal et a don Roy Gonzalez de Çavallos et a Don Gutier Rojz de Blagiello con el conde don Rodrigo el Franco.*

- Este ejemplo es lección de cómo han de ser las relaciones del señor con sus vasallos y viceversa. Describe estas relaciones según aparecen en el relato.
- Como ocurre también en el complejo relato del ejemplo XXV, estamos ante otro brevísimo libro de caballerías. Señala su estructura y las semejanzas que se dan entre este relato y las aventuras itinerantes de los caballeros andantes.
- Don Juan Manuel mezcla en este relato hechos ficticios con datos reales. Intenta señalar un ejemplo de cada uno.

*XLVIII. De lo que contesció a uno que provava sus amigos.*

- El ejemplo tiene una doble interpretación social y espiritual. Señala en el texto ambas e intenta explicar por qué pueden darse ambas interpretaciones de un mismo relato. ¿Tienen ambas que ver con la vida y las obligaciones de un conde medieval? ¿Por qué?
- En su compleja estructura se fusionan tres relatos en uno. Señala en el texto la extensión y la relación entre los tres relatos.

### *La defensa del estado*

El segundo gran tema de la miscelánea de casos que conforma la tercera parte de la colección se ocupa de la defensa del estado en cuanto a su patrimonio, honra y moral (o salvación del alma). La guarda del patrimonio se atiende en los ejemplos XII (*De lo que conteció a un raposo con un gallo*), XVII (*De lo que conteció a un omne que avía muy grant fambre quel convidaron otros muy foxamente a comer*), XX (*De lo que conteció a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia*), XXXI (*Del juizio que dio un cardenal entre los clérigo de París et de los frailes menores*), y XXXVIII. En estos casos la obligación del noble es no solo la de mantener íntegra su hacienda, sino la de incrementarla en lo posible, tal y como señala el ejemplo XXIII (*De lo que fazen las formigas para se mantener*).

La guarda y acrecentamiento de la honra, entendida como fama en la cultura nobiliaria, se atiende en el ejemplo XXXVII (*De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a sus gentes después que ovo vencido la batalla de Facinas*), en el ejemplo XLI (*De lo que conteció a un rey de Córdoba quel dizían Alhaquem*) y en el ejemplo XLVI (*De lo que conteció a un filósofo que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres*). La regla de conducta que ha de aplicar el noble en pro de su fama se resume en el consejo, casi lapidario, del ejemplo XVI: «nunca por vicio nin por folgura dexáredes de fazer tales cosas, por que, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de los vuestros fechos».

La salvación del alma, entendida como la realización de buenas obras al servicio de Dios y el recto comportamiento moral, se vincula al ejercicio y mantenimiento del propio estado. Ello cabe advertirlo en los ejemplos XXXIII y XLV (*De lo que conteció a un omne que se fizo amigo y vasallo del Diablo*). La norma de oro para guardar el alma la explica con detalle Patronio en la conclusión del ejemplo XL: el noble ha de hacer buenas obras con vistas al «salvamiento y aprovechamiento del alma», pero sin perder de vista que estas obras le servirán también para «que sea rico y onrado, y que aya buena fama de las gentes, y para todos los vienes temporales». Por ello, para don Juan Manuel es lícita la riqueza si se hace buen uso de ella (XVIII).

Lee los ejemplos siguientes:

XVIII. *Del miraglo que fizo sancto Domingo cuando predicó sobre el logrero.*

- ¿Es lícito para un noble poseer riquezas según el exemplo?
- Don Juan Manuel era un devoto de Santo Domingo y utiliza en sus relatos en ocasiones fuentes y técnicas propias de los sermones. Señala en este ejemplo su presencia.

XVI. *De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsales a Muño Laýnez, su pariente.*

- Esta anécdota cronística trata de un tema básico para el noble: la honra. ¿Qué concepto de honra puede verse en este episodio? ¿Tiene que ver con la vida de don Juan Manuel?
- ¿Qué fuente y qué originalidad tiene don Juan Manuel en este relato? Sobre ello te informarán las notas de tu edición o la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (2020).

XXXIII. *De lo que conteció a un falcón sacre del infante don Manuel con un águila y con una garça.*

- ¿Es histórica la anécdota que cuenta? ¿Por qué hace a su padre protagonista de este relato?
- ¿Cuál es la obligación del noble según este ejemplo?
- ¿Este ejemplo puede justificar la vida de vasallo rebelde de don Juan Manuel? Para contestar piensa quién puede ser el águila y quién puede ser el halcón en la vida política de don Juan Manuel.

XXXVIII. *De lo que conteció a un omne que iva cargado de piedras preciosas y se afogó en el río.*

- ¿Cuál ha de ser la preocupación mayor del noble según este ejemplo: la avaricia, la seguridad corporal o la honra? Razona tu respuesta.
- En este caso el ejemplo es mínimo y la explicación de Patronio muy extensa. ¿Qué puedes deducir de esto con respecto a la función didáctica de los ejemplos utilizados por don Juan Manuel?

*XL. De las razones por que perdió el alma un siniscal de Carcassona.*

- ¿Cómo se aplica el relato a la vida del Conde? ¿Por qué ha de preocuparse un noble del siglo XIV según el consejo de Patronio?
- El relato tiene dos planos narrativos que se corresponden con las dos partes de su historia. Señálalos en el texto.
- Las fronteras entre realidad natural y sobrenatural son muy difusas en la Edad Media, porque para ella ambas forman parte de la misma realidad. Demuéstralo con ejemplos de la lectura de este ejemplo.

*Otras obligaciones nobiliarias*

Junto a estos dos grandes temas (alianzas y salvaguarda del estado), en el cuerpo central de la colección se atiende a otros temas menores relacionados con las obligaciones nobiliarias.

Las obligaciones familiares se ocupan del matrimonio (propio y de sus vasallos), ya que era un elemento fundamental en la política de alianzas y en la preservación e incremento del patrimonio en la Edad Media, y de la educación de los mozos. Al tema del matrimonio se dedican varios ejemplos: el XXV, el XXVII (*De lo que conteció a un emperador y a don Álvaro Hãñez Minaya con sus mugeres*) y el XXXV. La educación de los mozos se desarrolla en los ejemplos XXI (*De lo que conteció a un rey moço con un muy grant filósopho a qui lo acomendara su padre*) y XXIV (*De lo que conteció a un rey que quería provar a tres sus fijos*).

Otra obligación nobiliaria es la justificación política de sus fracasos en las acciones de gobierno. Como es propio de la mentalidad nobiliaria esta justificación se realiza en términos morales, aceptando la voluntad de Dios. Así se muestra en la aceptación de los quebrantos económicos (X, *De lo que conteció a un omne que por pobreza y mengua de otra vianda comía atramuzes*), de los contratiempos imprevistos e inevitables (XVIII, *De lo que conteció a don Pero Meléndez de Valdés cuando se le quebró la pierna*) o de las pérdidas que no afectan gravemente a la honra o al estado (XXIX).

*Lee los ejemplos siguientes:*

*XXV. De lo que contesció al conde de Provençia, cómo fue librado.*

- ¿Por qué puede interesar a un noble del XIV el tema del matrimonio? ¿Se ve esta preocupación en el relato?
- ¿Qué noble es más ejemplar: el cristiano o el musulmán? ¿Por qué? Ten en cuenta que quizás puedan serlo los dos.
- ¿Está de acuerdo la crítica con la fuente de este relato? ¿Qué demuestra la respuesta anterior sobre la originalidad de don Juan Manuel? Sobre ello te informarán las notas de tu edición o la *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media* (2020).
- La narración es bastante compleja y, en cierta medida, semeja un libro de caballerías con abundantes giros en su relato. Traza la estructura de la historia y

señala qué elementos comunes tiene el ejemplo con las aventuras itinerantes de los libros de caballería.

XXIX. *De lo que contesció a un raposo que se echó en la calle e se fizo muerto.*

- ¿Qué problema de la vida nobiliaria se atiende en este ejemplo? ¿Te parece prudente y acertado el consejo de Patronio? ¿Por qué?
- Los personajes de la fábula se retratan con un gran costumbrismo propio de la Castilla del XIV. Pon ejemplos de ello y valora su utilidad didáctica.

XXXV. *De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava.*

- ¿Qué tema es el que se desarrolla en el ejemplo: el matrimonio provechoso o el comportamiento social del conde? ¿Por qué?
- ¿Es machista en su desarrollo? Ten en cuenta para tu respuesta tanto el final del ejemplo (la anécdota del suegro) como el consejo final que Patronio da al Conde.
- El relato ofrece una gradación narrativa de motivos encadenados. Descríbela. ¿Te parece acertada para la doctrina que intenta ilustrar? ¿Por qué?

### Epílogo moral

La cuarta y última parte tiene una función epilodal en la que se reitera cómo la salvación del noble ha de ser compatible con la guarda de su honra y estado. Por ello en el cierre de la colección Patronio propone un correcto comportamiento moral como noble (XLIX, *De lo que contesció al que echaron en la isla desnuyo cuandol tomaron el señorío que tenié*), ya «que las obras buenas o malas que el omne en este mundo faze, todas las tiene Dios guardadas para dar d'ellas galardón en l' otro mundo, segund sus merecimientos». Para que el noble alcance su salvación gracias a los merecimientos de sus obras, es necesario que respete su nobleza social y moral. La regla que propone don Juan Manuel para ello es la virtud de la vergüenza, entendida como motor del correcto comportamiento nobiliario, tal y como señala Patronio en el ejemplo L. El ejemplo añadido a la colección (LI, *Lo que contesció a un rey cristiano que era muy poderoso y muy soberbio*) viene a reforzar la lección moral anterior previniendo al noble contra el pecado más frecuente en su estado: la soberbia.

Lee el ejemplo L. *De lo que contesció a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo*

- Tal como se presenta el caso, tanto por parte del Conde Lucanor como por parte de Patronio, este ejemplo tiene un valor casi resumen de la problemática fundamental tratada en los ejemplos anteriores. Intenta demostrar esta afirmación con datos del texto leído y de ejemplos anteriores.
- Observa cómo el ejemplo de Saladino tiene una cuidada estructura narrativa articulada en torno a la astucia de la mujer y a dos consejos antitéticos. Señala en el texto la trama narrativa y sus partes.

- ¿Por qué es tan importante la vergüenza para el comportamiento del noble? ¿Tiene algo que ver la vergüenza con la honra? Razona tus respuestas.
- Este ejemplo tiene un claro carácter conclusivo, de final del libro de los ejemplos. Señala cómo aparece esta conclusión en el texto y coméntala. ¿Termina con ella la obra? ¿Por qué?

## PARTES II, III Y IV: EL LIBRO DE LOS PROVERBIOS

El segundo género utilizado en *El Conde Lucanor* es la colección de sentencias. Esta colección se presenta al inicio de la segunda parte mediante el *Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica* que es su prólogo. Aunque las sentencias difieren de los ejemplos en su estilo y en el carácter general de su moralización, ya que es sapiencial y general, para el autor guardan una unidad profunda con la primera parte de los ejemplos pues sirven para «salvar el alma y guardar su fazienda y su fama y su onra y su estado». La colección de sentencias se articula en tres grupos que conforman la segunda, tercera y cuarta parte del *Conde Lucanor* y alcanza 180 sentencias (aunque solo se transcriben 176). Se unen entre sí por el diálogo-marco en el que Patronio presenta ante el conde Lucanor la función didáctica de sus consejos.

### Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica

El *Razonamiento* nos informa de que don Juan Manuel, aunque mantiene el contenido desarrollado en el *Libro de los exemplos*, cambia en este nuevo *Libro de los proverbios* su estilo para responder al gusto cortesano de su amigo. Frente al estilo «declarado» de los ejemplos, apto para los «non letrados», el nuevo estilo «más oscuro» se dedica a un receptor «de buen entendimiento». Este receptor, don Jaime de Xérica, es ejemplo de cortesano culto.

*Lee el Razonamiento que face don Juan por amor de don Jaime, señor de Xérica.*

- ¿Cómo denomina don Juan Manuel a la primera parte del *Libro del Conde Lucanor* que acaba de terminar? ¿A qué género literario medieval pertenece? ¿Por qué?
- ¿Por qué, si ya ha terminado el proyecto inicial de libro que tenía, don Juan Manuel lo continúa ahora? ¿Quién es don Jaime de Xérica?
- Según don Juan Manuel, su libro aprovecha «para salvamiento de las almas et aprovechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados». Selecciona de los exemplos anteriores uno que sirva para salvación del alma, otro para el mantenimiento de la honra y otro para el gobierno de sus estados. Justifica tu selección.
- ¿Cómo ha sido el estilo de los exemplos? ¿Qué nuevo estilo promete don Juan Manuel? ¿Qué estilo te parece más adecuado para una corte nobiliaria?
- ¿Tiene don Juan Manuel conciencia de autoría? ¿Y conciencia de estilo? Razona tus respuestas.
- ¿Esta nueva parte del libro está yuxtapuesta a la anterior o mantiene con ella una unidad estructural? Fíjate para tu respuesta en el final de este texto.

### Segunda colección de sentencias (Parte III)

El nuevo género de la sentencia exige una expresión abreviada que oscurece la claridad inicial («comencé a hablar en este libro más abreviado et más oscuro que en el otro»). En este proceso de oscurecimiento la segunda serie reconoce que junto a la expresión declarada va a intensificarse la oscura.

*Lee la Tercera Parte del Libro*

- Define qué es una sentencia desde la lectura de las sentencias seleccionadas.
- Ordena y traduce seis de ellas. ¿Qué lección moral ofrecen?
- ¿El didactismo de las sentencias es solo aplicable a los nobles? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo se enlaza esta tercera parte con la parte anterior y posterior? ¿Es igual que el enlace que se daba entre los ejemplos? Razona tu respuesta.

### PARTE V: TRATADO DE LA SALVACIÓN DEL ALMA

Frente a los dos libros anteriores, el tercer libro del *Conde Lucanor* carece de prólogo. Se inserta en la obra como continuación del marco formativo en el que Patronio viene recogiendo las distintas series de sentencias al conde Lucanor, indicando bruscamente que cambia de género: «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». Con esta indicación Patronio no solo cambia el tema de la obra, sino su género. De los géneros de marco dialogado de preguntas y respuestas que son las colecciones de ejemplos y sentencias, pasa al género expositivo del tratado, en el que solo existe un interlocutor: el autor que adoctrina a los receptores mediante la exposición estructurada y razonada de su contenido.

*Lee el final de la obra*

- ¿Justifica el final de la obra la relación del tratado de la salvación del alma con el contenido del libro de los ejemplos y del libro de los proverbios? Razona tu respuesta.
- ¿Qué información nos da el final de la obra sobre su composición?





# LA CELESTINA



# La Celestina

## EDICIONES RECOMENDADAS

Frente a los textos anteriores en los que lees de manera guiada fragmentos de las obras, en este caso has de leer, también de forma guiada, íntegramente la obra, por ello no seleccionaremos en ningún apartado fragmentos concretos para leer. Muy abundantes son las ediciones críticas existentes sobre *La Celestina*. De entre ellas recomendamos realizar la lectura en alguna de las siguientes, atendiendo tanto a la importancia de sus notas como a la de sus estudios introductorios:

- *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, 2ª 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).

También cabe leerla en alguna de las ediciones existentes en el portal de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (<[https://www.cervantesvirtual.com/portales/la\\_celestina/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/)>), especialmente en la edición de José Cejador, con unas notas de interés. Este portal de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* ofrece también una bibliografía complementaria de gran utilidad. Cabe introducirse en la lectura de la obra mediante la lectura del capítulo octavo del manual *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*.

## TEXTOS PROLOGALES

Los textos prologales de la obra muestran el proceso de composición, en diferentes estratos, al tiempo que dan datos sobre su autoría, la intención de su escritura y el género al que pertenece la obra. Difieren de la *Comedia* a la *Tragicomedia*. Las diferencias en los textos prologales afectan al título: *Comedia* en un caso y *Tragicomedia* en otro. Ambas versiones incluyen el texto *El autor a un su amigo*, en el que se explica el proceso de creación de la *Comedia*. También en ambas se incluyen las *Coplas acrósticas* en las que con las letras iniciales de sus versos se lee el nombre y la patria del segundo autor. El *Prólogo* solo se incluye en la *Tragicomedia* y en él se justifica el nuevo título de la obra en razón a su género literario y la ampliación en cinco actos para dilatar, a petición de los lectores, «el proceso de su deleite de estos amantes». En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluye un *Síguese*, que es un incipit en el que se señala la intención moral de la obra, si bien este texto puede ser un añadido de los editores ajeno a la pluma de Rojas. Se cierran los textos prologales con el *Argumento* general de la obra, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*.

### *El Autor a un su amigo*

En el texto prologal *El autor a un su amigo* se explica el proceso de creación de la *Comedia* que parte de unos papeles que encuentra un estudiante en leyes cuyo contenido y estilo le agradan y decide continuarlos durante sus vacaciones.

- ¿De qué tratan los papeles encontrados por el redactor de la carta? ¿Qué valor les encuentra el autor de la carta?
- ¿Cómo se escribe *La Celestina* según esta carta?
- ¿Qué autores tiene *La Celestina* según esta carta? ¿Sabemos sus nombres? ¿Qué perfil tienen según la carta? Razona tus respuestas.

### *Coplas acrósticas*

Los coplas acrósticas mantienen la oscura referencia al primer autor y dan en el comienzo de sus versos el nombre de su continuador, al tiempo que explican el género y la intención de la obra.

- ¿Quién es el continuador de la obra según las *Coplas*? Demuéstralo.
- ¿Qué intención tiene la obra según las *Coplas*? Razona tu respuesta.

### *Prólogo*

El *Prólogo* que se añade en la *Tragicomedia*, a la manera del teatro terenciano, reafirma la intención de la obra y el proceso de creación ya explicado en la carta inicial de la *Comedia*. También explica la nueva estructura de la obra, producto de una ampliación realizada por el mismo autor que continuó los papeles encontrados en Salamanca que la crítica suele denominar la *Celestina primitiva*. Así mismo, se hace eco de la disputa surgida entre los receptores de la obra sobre su género por lo que

cambia el título de *Comedia* a *Tragicomedia* y con ello reconoce que ha superado los límites trazados por la *Celestina primitiva* de la que partía.

- ¿Cómo ha sido la recepción de la *Comedia de Calisto y Melibea* según este prólogo? ¿Qué utilidad ofrecía su lectura? Razona tu respuesta.
- En la transmisión de la obra hay unos añadidos que no ha realizado ninguno de los autores, de los que se queja el autor que continúa la obra, ¿qué añadidos son y quién los ha hecho?
- El autor cambia el título de la obra de *Comedia* a *Tragicomedia*. ¿Por qué lo ha hecho? ¿Qué cambio de género supone esta variación del título? Intenta dar una hipótesis que explique el porqué de este cambio y su aceptación por parte del autor.
- El prólogo explica cómo ha quedado ampliada la obra de manera definitiva. ¿Qué ampliación se realiza sobre la *Comedia* inicial? ¿Por qué se hace? Razona tus respuestas.

### *Síguese [Incipit]*

El incipit indica el género de la obra y su intención claramente vinculada a las obras medievales de tradición terenciana de denunciar el engaño amoroso mediante el triángulo de engañador, dama y vieja.

- Demuestra que hay elementos terencianos en el incipit comentando su presencia.
- ¿Qué elemento no terenciano también aparece en el incipit? ¿Tiene que ver con algún tópico de la poesía cancioneril? Razona tu respuesta.

### *Argumento*

El argumento general de la obra también es de tradición terenciana. En él se indican los nombres de los personajes, propios de la comedia de Terencio en su mayoría (salvo *Celestina* y *Pleberio*), y el esquema de la trama que solo en su final difiere de la tradición del engaño terenciano.

- ¿Qué elementos de la trama son propiamente de tradición terenciana? Razona tu respuesta.
- ¿Qué elementos del final no concuerdan con la tradición terenciana? Razona tu respuesta.

## I. CELESTINA PRIMITIVA: PLANTEAMIENTO DE UNA COMEDIA TERENCIANA (AUTO I)

Tal y como suele editarse, *La Celestina* consta de veintiún actos, según establece su ampliación como *Tragicomedia*. El auto en el uso de Rojas, aunque parece una unidad arbitraria, responde a una unidad temática, similar a la de los capítulos de la prosa, salvo en el caso de este auto I en el que se recogen casi íntegramente los papeles del primer autor de los que parte el resto de la obra y que la crítica denomina *Celestina*

*primitiva*. No obstante ello, para dar cierta unidad temática a este extenso auto, Rojas lo termina un poco antes del final de la comedia encontrada, reservando el resto de esta obra para el siguiente auto con el que arranca su continuidad de la propuesta literaria del primer autor.

### Auto I

Tanto la *Comedia* como la *Tragicomedia* tienen un mismo planteamiento de la trama en el acto I, ya que lo toman de la *Celestina primitiva* que ocupa el auto primero y es obra del antiguo autor. En este planteamiento se desencadena la pasión amorosa de Calisto, se recurre a la tercería y se urde la trama del engaño con la antítesis *servus falax* (Sempronio) y *servus fides* (Patronio). El desencadenante de la trama es el amor hereos de Calisto (su locura amorosa) y el recurso a la tercería de Celestina con la que quiere remediarlo por consejo de Sempronio. Finaliza el auto con el tópico motivo terenciano del pago de la alcahueta (las cien monedas de oro).

- La obra comienza con el tópico encuentro cancioneril del amante y la dama. ¿Me libea al rechazarlo actúa como debe actuar una dama según el código amoroso de la poesía cancioneril del XV?
- ¿El amor hereos, esto es, la pasión enfermiza que lleva a la exageración de la religión de amor en Calisto, es propio de la poesía cancioneril? Describe sus rasgos y excesos y razona con ellos tu respuesta.
- Sempronio realiza una diatriba contra las mujeres propia de la misoginia medieval. Señala su presencia y argumenta si es propia de la poesía cancioneril o no.
- Calisto describe las virtudes y hermosura de su amada. Ambos elementos son obligados para poder ser amada según la poesía cancioneril. ¿La descripción que de ellos hace Calisto se corresponde con la tónica de los cancioneros? Fíjate sobre todo en los elementos físicos para razonar tu respuesta.
- ¿La propuesta de Sempronio de recurrir a Celestina es compatible con la tónica de la poesía cancioneril? Razona tu respuesta y propón una hipótesis de por qué el primer autor recurre a esta solución.
- ¿Cómo aparece Celestina en escena? ¿Dónde está? ¿Qué hace? ¿Qué oficio tiene?
- ¿Qué pretende Sempronio conseguir con Celestina? ¿Es propio del engaño terenciano que los criados engañen y se aprovechen de su señor? Documenta tu respuesta.
- Frente a Sempronio, Pármeneo avisa a Calisto de la auténtica naturaleza de Celestina. ¿Qué dice de ella? ¿Cómo la retrata? ¿Cómo reacciona Calisto? ¿Por qué crees que reacciona así?
- ¿Es propio de la tradición terenciana el aviso de Pármeneo? Documenta tu respuesta.
- Celestina muestra el amor a Pármeneo en términos muy diferentes de la tónica cancioneril. ¿Qué es para Celestina el amor? ¿Su concepción del amor podía ser aceptada por la moral social de la época? Razona tu respuesta.
- Celestina, en su consejo a Pármeneo, está mostrando cómo las relaciones personales feudovasalláticas ya no están vigentes a finales del siglo XV. Demuestra esta afirmación con datos del texto.

- ¿Por qué termina aceptando Pármeno colaborar con Celestina, conociendo como conoce sus malas artes? Razona tu respuesta.
- El acto se cierra con el pago por adelantado de los servicios de la alcahueta. ¿Es ese un motivo terenciano? Documenta tu respuesta.
- ¿Qué elementos propios de una comedia terenciana presenta este acto I? ¿Qué innovaciones propias de la poesía cancioneril castellana? ¿Estas innovaciones cabe explicarlas dentro de las tendencias actualizadoras y realistas de la comedia humanística? Razona tus respuestas.

## II. NUDO: MEDIACIÓN DE CELESTINA (AUTOS II-XI).

*Comedia* y *Tragicomedia* comparten el nudo en el que se desarrolla la tercería de Celestina del auto dos al once. La trama se articula en tres partes en las que se urden los engaños amorosos que afectan a la honra de Melibea y al patrimonio de Calisto (autos II-VI), se dedica un tiempo de espera a que hagan efecto mostrando la realidad sexual del amor (autos VII-IX) y se desarrolla el éxito de los engaños (autos X-XI).

### Los engaños amorosos: Magia y Codicia (Autos II-VI)

Los engaños amorosos afectan a Melibea cuyo rechazo amoroso se combate con su encantamiento por *philocaptio* y a Calisto mediante la subtrama de la codicia concertada de Celestina y los sirvientes para aprovecharse económicamente al máximo de su enfermedad de amores.

#### *Auto II*

El auto segundo desarrolla el consejo de Calisto con sus criados sobre la tercería, contando con el apoyo de Sempronio y con la oposición de Pármeno que denuncia las malas artes de Celestina, recibiendo a cambio de su lealtad la ira de su amo.

- La primera escena, entre Calisto y Sempronio, forma parte todavía de la *Celestina primitiva*. En ella Sempronio apoya a Calisto prometiendo honra y final feliz a su engaño amoroso. ¿Se cumple en la obra la promesa de Sempronio? Razona tu respuesta.
- A partir de la escena segunda, que también mantienen Calisto y Sempronio, se desarrollan los tópicos amorosos de la soledad y la queja. ¿Son propios de la poesía cancioneril estos tópicos? ¿Por qué los utiliza Fernando de Rojas?
- Pármeno denuncia el recurso al engaño de amores y propone el correcto cortejo social a Melibea. ¿Por qué no lo acepta Calisto? Razona tu respuesta.
- Frente a la profecía de Sempronio, Pármeno realiza otra advirtiéndolo cómo la causa de encontrar el neblí y la concatenación de las acciones que produce darán un aciago resultado final que «causará perder tu cuerpo e alma e hazienda». ¿Se cumple esta profecía a lo largo de la obra? Razona tu respuesta.
- ¿Qué consigue Pármeno siendo fiel a Calisto? ¿Se advierte en él un inicio de cambio de actitud? Razona tu respuesta.

### Auto III

En el tercer auto se trama la tercería (y aprovechamiento de los deseos de Calisto), concertada entre Sempronio y Celestina e iniciada con el conjuro de Celestina a Plutón.

- En este acto Sempronio y Celestina traman cómo engañar a Calisto para sacar el mayor provecho económico. ¿Qué piensan hacer para ello?
- Pármeno es una dificultad en sus planes. ¿Cómo piensan evitarla?
- ¿Cómo pretende Celestina vencer a Melibea? ¿Qué es el aceite serpentino?
- El conjuro de la escena tercera del auto especifica qué pretende conseguir Celestina mediante la magia. Indica qué efectos intenta conseguir.
- Aunque claramente es el diablo quien hará efectivo el conjuro, Celestina se dirige a Plutón y no a Satanás. ¿Por qué? Razona tu respuesta sabiendo que en la Edad Media y el Siglo de Oro se cree en la magia y que *La Celestina* no tuvo problemas con la Inquisición hasta 1632.

### Auto IV

En el auto cuarto, Celestina, tras quedarse a solas con Melibea en su casa, procede a su seducción, arriesgándose en una astuta conversación en la que termina pidiendo a Melibea el socorro para el dolor de Calisto solicitando su cordón... y su oración de Santa Polonia contra el dolor de muelas. Mientras tanto, a través de la madeja impregnada en el aceite serpentino del conjuro, realiza la *philocaptio* con la que torcerá su voluntad.

- El soliloquio de Celestina en la primera escena es de gran riqueza psicológica pues nos muestra tanto sus intenciones como sus miedos y cautelas. Señala sus principales temores y osadías.
- ¿Cómo entra en casa de Melibea Celestina? ¿Por qué la madre de Celestina no la evita? Compara este pasaje de la *Celestina* con la aventura de la dueña joven del *Libro de buen amor*.
- El diálogo entre Celestina y Melibea es un ejemplo máximo de la capacidad suasoria y engañadora de la vieja tercera. ¿Cómo presenta a Melibea el amor de Calisto? ¿Cómo la engaña cuando ve la reacción airada de la joven?
- ¿La airada reacción de Melibea es propia de la amada de la poesía cancioneril? Razona tu respuesta.

### Auto V

El auto quinto sirve para retardar la comunicación a Calisto del resultado de la tercería. En una escena por la calle Celestina repasa los riesgos y éxitos de su misión. Sempronio manifiesta sus sospechas de ser engañado por ella en el provecho de sus enredos al tiempo que intenta ocultar su admiración amorosa hacia Melibea.

- Nuevamente el soliloquio de Celestina muestra sus intenciones y explica el desarrollo de la trama. ¿Quién ha ayudado a Celestina en la realización de su engaño amoroso?
- Sempronio comienza a dudar de Celestina. Indica en qué términos formula sus sospechas y cómo Celestina las intenta acallar.
- Rojas profundiza cada vez más en la psicología de sus personajes y en este auto da una dimensión nueva al personaje de Sempronio al intentar ocultar su admiración amorosa por Melibea. ¿Por qué crees que Sempronio se siente atraído por ella? Razona tu respuesta.

### Auto VI

En el auto sexto Celestina da cuenta a Calisto del resultado de su tercería. En la conversación los excesos amorosos del amo contrastan con los apartes críticos de Pármeno que denuncia los engaños de Celestina y pone en evidencia el desorden moral del comportamiento de la tercera y del enamorado.

- Celestina exagera ante Calisto los riesgos y frutos de su tercería. Señálalo en el texto.
- Calisto sigue mostrándose como un enamorado cortés, aunque Sempronio le acerca a la realidad pasional, y con ello sexual, de su apetito amoroso. Señala en el texto tópicos de la poesía cancioneril en Calisto y contraste pasional en Sempronio.
- Advierte el contraste entre el diálogo de Celestina y Calisto, basado en el engaño de la vieja y la enfermedad de amores del joven noble, y las críticas morales que Pármeno va dejando en sus apartes. ¿Qué denuncia Pármeno en sus diálogos? ¿Es correcta la actuación moral de la vieja y el noble? ¿Por qué?

### La espera y realidad de los engaños: el amor como sexo (Autos VII-IX)

Los autos séptimo al noveno son un paréntesis en espera de los resultados de la acción mágica. El tiempo de espera se rellena mediante la subtrama de la codicia concertada de la tercera y los criados. En ella se presenta la realidad del amor como sexo (y no como convención poética cancioneril) en el que Pármeno abandona su papel de *servus fides* tras la persuasión de Celestina y su relación con Areúsa. La espera culmina en una comida de fraternidad entre los engañadores que muestra un profundo resentimiento social y un cambio en las relaciones sociales entre amos y criados que dejan de ser de servicio personal y se sustituyen por una red de intereses mutuos.

### Auto VII

En el auto séptimo Celestina aprovecha su marcha a casa para hacerse acompañar de Pármeno y seducirlo al conseguirle los amores de Areúsa. Con ello, a partir de este momento lo suma al enredo de los criados que pretenden aprovecharse de la locura amorosa de Calisto.

- ¿Con qué razones convence Celestina a Pármeneo en el diálogo que mantienen a lo largo de la primera escena del auto? ¿Estaba preparado Pármeneo ya para asumir los argumentos de Celestina? ¿Qué principio moral va a regir a partir de ahora la conducta de Pármeneo?
- ¿Cómo convence Celestina a Areúsa para ser la amante de Pármeneo? ¿Qué principios morales triunfan en su diálogo?
- ¿Qué es el amor según la relación que establecen Pármeneo y Areúsa?
- La escena final con Elicia trata sobre remendar virgos, esto es, fingir la honra virginal de quienes han tenido relaciones antes del matrimonio. ¿Qué denuncia sobre la moral social del amor subyace en esta escena?

### *Auto VIII*

La nueva asociación de Pármeneo en contra de Calisto se confirma en el auto octavo en el que Sempronio y Calisto sellan su amistad a favor del engaño de su amo.

- Pármeneo, en el soliloquio de la segunda escena, agradece el encuentro amoroso con Areúsa. Retén lo fundamental de su gozo para contrastarlo con el soliloquio que tendrá Calisto al culminar sus amores con Melibea para ver cómo ambos elogios exaltan el placer sexual sobre las convenciones tópicas del amor poético cancioneril.
- ¿En qué términos formalizan su amistad Pármeneo y Sempronio?
- Calisto canta a la muerte de amores en la escena cuarta. ¿Por qué al final de la obra morirá? ¿Es compatible su apasionado amor cancioneril con su espera (hasta con oraciones) del engaño amoroso de la tercera? Razona tus respuestas.

### *Auto IX*

La escena novena se desarrolla en casa de Celestina y en ella los criados y sus amantes, Elicia y Areúsa, realizan un banquete a costa de Calisto en el que se expone todo un tratado de rencor social contra el servicio a los amos y la honra y belleza de Melibea. Se cierra el auto con la llegada de Lucrecia, la criada de Melibea, que solicita la asistencia de Celestina en casa de su ama.

- Intenta caracterizar desde la lectura de estos fragmentos, y teniendo en cuenta el resto de la obra, la personalidad de los principales personajes (Celestina, Calisto, Melibea, Pármeneo, Sempronio, Elicia, Areúsa) y las relaciones entre ellos. En tu respuesta ten en cuenta la tradición terenciana de los diferentes personajes y las innovaciones que en su desarrollo incluye Rojas.
- En la escena 2ª Elicia y Areúsa realizan una ácida crítica de la belleza de Melibea. ¿Hay resentimiento social en sus argumentos? Razona tu respuesta.
- 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.

- ¿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.
- En la escena 3ª, 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 en el comienzo de la obra respondía 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.
- El interés parece ser el nuevo vínculo social de finales del XV. Demuéstralo con datos de este auto.

### Triunfo de los engaños: Rendición de Melibea y pago de servicios (Autos X-XI)

En los autos décimo y undécimo concluye el núcleo de la trama con el triunfo de los engaños. De esta manera, la *philocaptio* cambia el sentimiento de Melibea y la rinde a la fuerza del amor y Calisto, una vez conquistada la dama, realiza generosamente el pago de servicios a Celestina.

#### *Auto X*

En el auto décimo Melibea, en quien ya ha surtido efecto la *philocaptio*, se muestra locamente enamorada de Calisto, preparando con la tercería de Celestina su cita con él. Al final del auto la madre de Melibea le avisa, ya tarde, que se guarde de tratos con Celestina.

- En la escena primera se produce un soliloquio de Melibea en el que se ve rendida de amor. ¿Qué dice sobre su honestidad? ¿Es compatible con el decoro social que se le exige a la amada cancioneril? Razona tus respuestas.
- ¿Qué signos del mal de amores tiene Melibea? ¿Cómo se los va sonsacando Celestina? ¿Qué remedio le ofrece Celestina?
- ¿Qué explicación cabe dar al repentino y total cambio de Melibea? ¿Qué opina de él Lucrecia?
- ¿Qué puede decirse del comportamiento de la madre de Melibea: es propio de una madre noble del siglo XV? ¿Por qué?

#### *Auto XI*

Del resultado de su tercería da cuenta Celestina en el auto oncenavo comunicando a Calisto el amor de Melibea y la posibilidad de encontrarse. En pago de sus servicios Calisto le regala una cadena de oro que suscita la codicia de todos sus engañadores.

- La comunicación del enamoramiento de Melibea y de su cita con Calisto se realiza entre un coro de comentaristas codiciosos. Señala alguno de ellos en boca de Celestina, de Pármemo y de Sempronio.

- ¿Cómo reacciona Calisto al saber que Melibea rompe su decoro para acceder a su amor? ¿Es propia esa reacción del amante cancioneril que viene representando? Razona tus respuestas.
- En el diálogo en el que Celestina informa a Calisto de la rendición de Melibea hay parodia de dos tópicos de la poesía cancioneril: la muerte de amores y la perfección de la dama (la dama angelicata). Señala su presencia en el texto.
- El auto se cierra con la sospecha de engaño de Celestina a sus criados cómplices. Coméntala.

### III. DESENLACE TRÁGICO (COMEDIA AUTOS XII-XVI / TRAGICOMEDIA: AUTOS XII-XXI)

A partir de este auto se abre el desenlace trágico que tiene una marcada diferencia estructural en la *Comedia* y la *Tragicomedia*. En la *Comedia* el desenlace, movido por la codicia y la lujuria, produce una serie de muertes azarosas y sucesivas. En el auto duodécimo, el primer encuentro de los amantes se sigue de la muerte de Celestina. La de los criados, relatada por Sosia, ocupa el auto decimotercero. En el auto decimocuarto se produce la entrega de Melibea a Calisto y su muerte accidental despeñado de la escalera. El auto decimoquinto lo ocupa el suicido de Melibea. Y el auto decimosexto cierra la obra con el Planto de Pleberio que realiza una reflexión moral de condena del amor y de sus servidores.

En la *Tragicomedia* las muertes se relacionan en dos ciclos que se separan por el *Tratado de Centurio*. El primer ciclo agrupa las muertes producto de la codicia. Estas muertes mantienen el mismo texto y desarrollo que en la *Comedia* ocupando los autos duodécimo (muerte de Celestina) y decimotercero (muerte de los criados). Distinto tiene que ser el auto XIV que se centra en el motivo temático de la deshonra: en primer lugar, de Melibea, que se entrega a Calisto (como hacía en la *Comedia*) y, en segundo, de Calisto, quien en un nuevo monólogo muestra su deshonra por el abandono de sus obligaciones nobiliarias. Los autos decimoquinto a decimooctavo, el *Tratado de Centurio*, se dedican a relacionar causalmente la condena de la pasión con la condena de la avaricia anterior. Los motivos de la venganza de Areúsa y del matrimonio de Melibea justifican argumental y moralmente la muerte de los amantes. La condena del amor pasional mediante la muerte de sus protagonistas se desarrolla como en la *Comedia*, salvo por la incorporación de los nuevos motivos de la dilación de los amores durante un mes y del falso ataque orquestado por Centurio mediante el ruido de Traso en la calle. El auto decimonoveno acogerá la muerte de Calisto, el vigésimo el suicido de Melibea y el vigésimo primero el Planto de Pleberio que cierra la obra con sus condena moral.

Como la lectura es la de la *Tragicomedia*, seguimos en la Guía su estructura articulada en la condena de la codicia con la muerte de Celestina y los criados (autos XII-XIII), el *Tratado de Centurio* (autos XIV-XVIII), la condena de la pasión con la muerte de Calisto y Melibea (autos XIX y XX) y la conclusión moral del Planto de Pleberio (auto XXI).

## Condena de la codicia: muertes de Celestina y los criados (Autos XII-XIII)

Tras el encuentro amoroso entre Calisto y Melibea, rompiendo el decoro y la moral social al hacerse a escondidas y mediante la tercería del engaño terenciano, Rojas condena a sus actores. En primer lugar, condena la codicia ejecutando a sus protagonistas: la vieja avara Celestina y los criados traidores a su amo.

### *Auto XII*

El auto doceno concluye la comedia terenciana propiamente dicha, pues en él se produce el encuentro de los enamorados ante la puerta de Melibea (quien propone un encuentro más íntimo en el huerto al día siguiente y engaña a sus padres ante los ruidos que oyen), al tiempo que Pármeno y Sempronio muestran su cobardía y desamparan a su amo. Concluida la trama propia de una comedia se inicia la trama propia de una tragedia con la muerte de Celestina a manos de Sempronio y Pármeno que le exigen el reparto de la cadena de oro.

- El auto comienza con el motivo del peligro, por lo que se arma Calisto. ¿Cómo actúan los criados ante el peligro de su amo? ¿Es propio del servicio debido a su señor? Razona tu respuesta.
- En el diálogo entre Calisto y Melibea se reproducen muchos tópicos propios de la poesía cancioneril. Señala los que te parezcan más importantes.
- Melibea, como ocurre en la novela sentimental, advierte a Calisto sobre cómo su pasión amorosa va en detrimento de su honra, ¿cómo reacciona ante ello Calisto? ¿Y cómo lo hace Melibea? ¿Sus reacciones son propias de la moral social de la época? Razona tus respuestas.
- Antes de pasar a la tragedia de la muerte, el auto tiene dos escenas irónicas en las que Calisto alaba la falsa valentía de sus criados y los padres de Melibea se engañan ante los ruidos que oyen en sus casa. Señala su presencia en el texto.
- ¿Por qué van a altas horas de la noche los criados a casa de Celestina?
- En el diálogo entre los criados y Celestina se produce una argumentación engañosa en la que mienten las dos partes. ¿Qué mentiras dicen? ¿Por qué las dicen? ¿Consiguen con ello sus propósitos?
- Celestina muere ante nuestros ojos. ¿Cómo se representa su muerte a través del diálogo?
- ¿Cuál es la causa última que propicia la muerte de Celestina? Razona tu respuesta.
- Celestina muere sin confesión, ¿es esto importante en la Edad Media? Razona tu respuesta.
- Antes de morir Celestina amenaza a los criados con la justicia que acaba apareciendo al final del auto. ¿Es justa la muerte de Celestina? ¿Y la de los criados?

### Auto XIII

En el auto treceno Sosia, criado de Calisto, le relata a su señor ante su compañero Tristán la muerte infamante de Sempronio y Pármeno, perseguidos por la justicia por la muerte de Celestina. Ante la deshonra recibida Calisto decide ocultarse para dar cumplimiento a su amor.

- La muerte de los criados no se representa en escena, sino que se relata por parte de un espectador, Sosia. ¿Cómo ha sido esa muerte? ¿Es infamante para Calisto? Razona tu respuesta.
- ¿Quién ha matado a los criados? ¿Por qué? Razona tu respuesta.
- ¿La respuesta de Calisto a la muerte de sus criados es propia de un noble del siglo XV? ¿Y de un hombre de bien? Razona tus respuestas.

### Tratado de Centurio: causalidad de las muertes (autos XIV-XVIII)

Las críticas recibidas por Rojas de los lectores de la *Comedia* le obligan a dilatar el espacio de los amores de los amantes durante un mes añadiendo estos nuevos cinco actos denominados por la crítica *Tratado de Centurio*. En ellos se desarrolla una trama en la que Areúsa organiza una venganza contra Calisto que propiciará su accidentada muerte. Con ello, Rojas soluciona un defecto de su argumento inicial, ya que en la *Comedia* las muertes de los amantes se sucedían a las de los codiciosos sin ninguna relación de causa y efecto. Al mismo tiempo aprovecha estas ampliación para tratar algunos aspectos morales de gran interés en la trama amorosa y que no habían sido tratados suficientemente en la *Comedia*. Así ocurre con los motivos de la deshonra de los amantes y del matrimonio. Estructuralmente el auto XIV ha de sufrir una transformación para pasar de la *Comedia* de XVI actos a la nueva *Tragicomedia* de XXI. El resto de los autos son de nueva creación por lo que no tienen problemas estructurales para su encaje.

### Auto XIV

El auto catorceno tiene un desarrollo diferente en la *Comedia* y en la *Tragicomedia*. En la primera, tras gozar Calisto de Melibea, un ruido en la calle le hace salir apresuradamente del huerto cayendo al bajar de la escalera y muriendo en la caída. En la *Tragicomedia* se escenifica el gozo amoroso que culmina el engaño de amores y produce la deshonra de Melibea, duramente criticada por Sosia y Tristán a sus espaldas. Calisto, tras conseguir su deseo, se retira a su casa y en sus aposentos se lamenta en un largo monólogo por el incumplimiento de sus deberes como amante cortesano y como noble que ha sido públicamente deshonrado, aunque concluye manteniendo su reclusión social para continuar su deleite amoroso.

- Separa en los diálogos iniciales (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 declaran mantener Calisto y Melibea? ¿Qué amor realmente se mantiene por parte de ambos? Razona tus respuestas.

- ¿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.
- 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.
- ¿Están de acuerdo los remordimientos de Calisto en el soliloquio de la escena 7ª con su comportamiento en la 8ª al final del auto según relata el diálogo de Sosia y Tristán? ¿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 dos escenas son añadidos de la *Tragicomedia* a la *Comedia*.

#### Auto XV

El argumento del auto decimoquinto da nombre a la ampliación argumental de la *Tragicomedia* como *Tratado de Centurio*, pues en él Elicia y Areúsa, llorando la muerte de su madre Celestina y de sus amantes, traman su venganza. Para ello Areúsa propone que Centurio, un rufián amante suyo, vengue sus muertes matando a Calisto y haciendo a Melibea sentir la pena por su pérdida.

- ¿Cómo se retrata a Centurio en el auto?
- ¿Qué sienten Areúsa y Elicia ante la muerte de Celestina y los criados?
- ¿Qué venganza traman? ¿A quién necesitan para ello? ¿Por qué no la realizan directamente ellas? Razona tu respuesta.
- ¿El duelo que muestran ambas coimas es muy profundo? Razona tu respuesta.

#### Auto XVI

El auto decimosexto lo aprovecha Rojas para incluir un motivo que no había tratado en la *Comedia* y que es de gran importancia argumental: la boda de Melibea. En él los padres de Melibea realizan planes para su boda desconociendo la deshonra y el amor loco de su hija, quien reitera su pasión amorosa escuchando oculta las palabras de sus padres en las que destaca la inocencia de su madre que la cree virgen e ingenua.

- ¿Por qué no han casado a Melibea antes sus padres? ¿Han cumplido con sus obligaciones de nobles? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo reacciona Melibea ante la posibilidad de una boda? ¿Es decorosa su actitud? ¿Por qué la tiene? Razona tu respuesta.
- La madre de Melibea no sospecha de la realidad que se esconde en su casa. ¿Por qué es tan ingenua? Razona tu respuesta.

### Auto XVII

El auto decimoséptimo continúa la trama de la venganza de Areúsa consiguiendo ella y Elicia sonsacar a Sosia la hora y lugar de los encuentros de Calisto y Melibea.

- Este auto de relleno en la trama se utiliza, como se utilizó el noveno, para desarrollar aspectos costumbristas y sociales. El soliloquio inicial de Elicia muestra la vuelta a la vida sin luto. Señala los cambios que propone.
- Areúsa, fiel discípula de Celestina, sabe engañar con sus halagos y promesas a Sosia para sonsacarle la información sobre Calisto. ¿Cómo lo hace? Señala sus principales embauques y tretas para conocer el día, la hora y el sitio del nuevo encuentro entre Calisto y Melibea.

### Auto XVIII

En el auto decimoctavo Elicia y Areúsa conciertan con Centurio la muerte de Calisto, aunque este, como *miles gloriosus* que es, escusa en un aparte su realización y decide encargar a Traso el cojo hacer algún ruido en la calle de Melibea sin mayor peligro.

- Señala la caracterización propia del *miles gloriosus* de Centurio en este auto.
- En el soliloquio final Centurio trama una argucia para engañar a las mujeres. ¿Cuál es?
- Este *Tratado de Centurio* utiliza la antítesis del engaño en varios lugares. Señala alguno de ellos.

## Condena de la Pasión: Muerte de Calisto y Melibea (XIX y XX)

El desenlace de la *Celestina*, tanto en la *Comedia* como en la *Tragicomedia*, responde a una condena jurídica en la que Rojas prueba sus asertos mediante el encadenamiento argumental (y con ello lógico) de sus muertes. La causante del engaño, y máxima responsable mediante sus hechizos y dobleces, es la primera en morir. Quienes le han ayudado traicionando la confianza de su señor, la siguen como consecuencia de la muerte de la primera. Tras ello, el pecado de la pasión, la lujuria, será castigado con la muerte de los amantes. Despeñado el primero, Calisto, de manera azarosa y ciega: quien no ve y es incapaz de regir su mundo personal y social, ajeno a toda norma moral, no ha de ver la escala en la que pisa y termina despeñado. En la obra cada causa tiene su consecuencia. Si el amor necesita un agente, Celestina, que apoyada en el engaño y la codicia merece la muerte, el amor también necesita un sujeto que empujado por el egoísmo de su desordenada pasión es ajusticiado por la justicia poética del autor, Calisto. Su muerte, como la de la Celestina, tendrá otra consecuencia nefasta: la muerte de Melibea. Esta condena moral, realizada desde la causalidad jurídica de hechos probados y condenas correspondientes, se refuerza con la incorporación de los cinco nuevos autos de la *Tragicomedia* que conforman el *Tratado de Centurio*. En ellos la dos series de muertes vinculadas temáticamente por su relación con el

amor (las de Celestina y los criados y las de Calisto y Melibea) se van a relacionar con una causalidad jurídica siendo las primeras la causa de las últimas. Con ello la sucesión de muertes se articula como causalidad: por morir Celestina y los criados, morirán Calisto y Melibea. Por atender al ruido en la calle provocado por Traso, por encargo de Centurio quien a su vez asumió la venganza que Areúsa quería hacer de la muerte de Celestina y los criados, Calisto cae despeñado. Con ello las primeras muertes provocan las segundas, no siendo un mero efecto del azar la muerte que castiga la inmoralidad de los amantes.

### Auto XIX

Salvo en su final, que continúa la trama de la *Comedia*, el decimonoveno auto desarrolla de forma amplificada, y con nuevos motivos, la muerte de Calisto. Para ello ha de presentar un nuevo encuentro amoroso de Calisto y Melibea en el que se subraya el carácter sexual de sus relaciones, contrario a la galantería del amor cortés. Sus amores son interrumpidos por el ruido producido por Traso, por lo que Calisto sale precipitadamente muriendo despeñado al bajar el muro. El auto se cierra con el lamento de Melibea con el que se concluía el auto catorceno de la *Comedia*.

- El auto comienza con la escena en la que Tristán advierte a Sosia del engaño de Areúsa. ¿Por qué no avisan a Calisto? Razona tu respuesta.
- ¿A qué tradición poética responde la canción que cantan Lucrecia y Melibea? ¿Qué otras tradiciones poéticas se han testimoniado en la obra?
- ¿Cómo pasa la escena entre Calisto y Melibea de la convención cancioneril a la realidad sexual? Demuéstralo con citas del texto.
- ¿Qué encuentro es más explícitamente sexual: el del auto XIV o este? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo es la muerte de Calisto? ¿Te parece grotesca o heroica? Razona tu respuesta.
- ¿Por qué se insiste en el diálogo de los personajes que Calisto murió sin confesión? Razona tu respuesta.

### Auto XX

El auto veinteno de la *Tragicomedia* (decimoquinto en la *Comedia*) escenifica el suicidio de Melibea, dentro de la tradición clásica de la muerte de amantes retomada por la novela sentimental. En los parlamentos con su padre hace públicos sus amores y su deshonor y muestra su locura amorosa.

- Nuevamente, como en otros muchos lugares de la obra, se utiliza el motivo del engaño: Pleberio se engaña y es engañado por Melibea al comienzo de este auto. Indica en qué consisten estos engaños.
- El soliloquio de Melibea muestra la fuerza del amor en su muerte. ¿Crees que es libre Melibea en su actuación? Razona tu respuesta.
- ¿Por qué Melibea se siente causante de la muerte de Calisto? ¿Tiene razón en ello? Razona tus respuestas.

- Melibea le explica a su padre el caso de amores, esto es, la problemática social que causa el amor de Calisto. ¿En qué términos lo hace? ¿La solución es igual que en *Cárcel de amor*? Razona tus respuestas.
- Frente a la muerte de Calisto, que vuelve a decirse en el diálogo de Melibea que fue sin confesión, en el caso de Melibea no se indica; es más, termina su parlamento encomendándose a Dios. ¿Por qué Rojas, un jurista claramente moralizador, hace esto? Razona tu respuesta.

#### IV. CONCLUSIÓN MORAL: PLANTO DE PLEBERIO (AUTO XXI)

El auto veintiuno de la *Tragicomedia* (decimosexto de la *Comedia*) se dedica casi íntegramente al largo monólogo del Planto de Pleberio, padre de Melibea, en el que hace explícita la condena moral del caso de amores representado en *La Celestina* con un sentido y dolorido lamento por la muerte desastrada de su hija. En él, tras un breve diálogo con su mujer Alisa, se desarrolla un lamento fúnebre público que se va convirtiendo en monólogo íntimo que razona desconsoladamente con la hija muerta ante la tragedia irreversible y ofrece su dolorosa explicación, que no es otra que el poder destructivo del amor pasional. Con ello llega su conclusión final: la condena a una vida *In hac lachrymarum valle*.

- ¿Qué ocurre con la madre de Melibea al comienzo del *Auto*? ¿Por qué la condena Rojas? Razona tus respuestas.
- ¿De quién se queja progresivamente Pleberio antes de quejarse del amor? ¿Qué pierde con la muerte de su hija en estas quejas? ¿Por qué lo condena Rojas a esta pérdida? Razona tus respuestas.
- Las principales acusaciones de Pleberio se dirigen contra el amor. ¿Justifica el argumento de la obra esta 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.
- 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.
- 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».

## TEXTOS EPILOGALES

Los textos epilogales se abren en la *Tragicomedia* con tres octavas bajo la rúbrica *Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó* en las que reafirma el carácter moral del texto. En la *Comedia* y la *Tragicomedia* se incluyen unas *Coplas de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector* en las que desvela algunos datos sobre la composición y autoría de la obra, precisa su género literario y su forma de lectura.

### *Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó*

Las tres octavas reales de Rojas, solo presentes en la *Tragicomedia*, subrayan el valor moral de su obra y su clara intención didáctica y ejemplarizante. Así lo entendieron sus lectores y la sociedad de su época, pues hasta entrado el siglo XVII no tuvo problemas con la Inquisición y aun así, su inclusión en el Índice en 1632 solo supuso su expurgo y no fue prohibida hasta 1792, cuando su fuerza censora estaba ya muy disminuida.

- ¿En qué justifican fundamentalmente las coplas el valor ejemplificador de la obra? Razona su respuesta.
- ¿Cómo justifica la presencia de materia sexual en la obra? ¿Es similar su justificación a la del *Libro de buen amor*? Razona tus respuestas.

### *Coplas de Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector*

Alonso de Proaza incluye seis octavas en la *Comedia* que se ponen al día y se les añade una nueva octava (la sexta de las ediciones actuales) en la *Tragicomedia*. En ellas este catedrático de retórica, responsable de la edición valenciana de 1514 (la más correcta de las transmitidas), valora el didactismo de la obra y da informaciones sobre su difusión y creación, como la de indicar que en las coplas acrósticas está el nombre del autor.

- ¿Qué valores didácticos destaca Proaza en la obra? ¿Son propios de un humanista versado en letras latinas? Razona tu respuesta.
- ¿Cómo ha de transmitirse la obra según Proaza? Razona tu respuesta.
- ¿Qué género es el adecuado para la obra según la sexta octava incluida en la *Tragicomedia*?
- La última octava es un colofón que hace referencia a una edición de 1500 en Toledo. ¿Cómo cabe interpretar esos datos dentro de la compleja transmisión de *La Celestina*? Documenta tu respuesta.





# ANEXO: GUÍA LECTORA DE LA EVOLUCIÓN LITERARIA DE LA EDAD MEDIA



## ORIENTACIÓN INICIAL

La Guía lectora de la evolución literaria de la Edad Media se basa en una selección de textos de la *Antología didáctica de la literatura española medieval*, en la que se indican los textos que deben leerse para trazar el correspondiente proceso evolutivo.

Es básica la lectura atenta de las anotaciones que de los textos leídos ofrece la *Antología*, no solo para la comprensión léxica de los fragmentos, sino para su comprensión cultural y filológica. Por ello, en los textos indicados no se referenciarán preguntas, ya que la mera lectura atenta de las anotaciones supone un aprendizaje suficiente. Al ser obligatoria la lectura íntegra de *La Celestina* no incluyen lecturas del tema 8 de la *Antología*, aunque se recomienda su lectura así como el del conjunto de ella.

La lectura de los textos se indica señalando la obra seleccionada de la *Antología didáctica de la literatura española medieval* así como las páginas que ocupan en ella. Cada uno de ellos se presenta con una breve explicación de su significado y composición.

## CLAVES CULTURALES DE LA EDAD MEDIA

### La sociedad estamental medieval

La sociedad medieval tiene una estructura fuertemente estamental dividida en defensores (nobles), oradores (clérigos) y labradores (pueblo llano). Los dos primeros estamentos tienen diversos privilegios sobre el tercero que es el estamento pechero, que mantiene a los estamentos superiores mediante sus impuestos y servicios personales. Sin embargo, estos tres estamentos no son uniformes, sino que tienen una diversidad y jerarquía en cada uno de ellos, así como diversas interrelaciones interestamentales, que vamos a observar en los textos seleccionados.

### *Libro de los estados de don Juan Manuel*

Don Juan Manuel, nieto de Alfonso X el sabio, fue un noble levantisco que en el primer tercio del siglo XIV revisa la obra alfonsí desde la conciencia nobiliaria que desarrollará la cultura de la Baja Edad Media. En su *Libro de los estados*, compuesto entre 1327 y 1332, ofrece un auténtico *speculum principis* dirigido a un infante, pero

cuyo alcance afecta a toda la nobleza. Hemos seleccionado de él varios pasajes que revisan la estructura de la sociedad medieval, tal como la entiende el estamento nobiliario motor de la cultura en castellano.

*Lee los textos siguientes:*

*El capítulo xcii habla en cómo el infante dixo a Julio qué dos cosas fallava de que se marabillava mucho, por quel semejavan la una contraria de la otra (p. 28).*

*El xciii capítulo habla en cómo Julio dixo al infante que el estado de los oradores era más alto que el de los labradores (pp. 29-30).*

*[Segunda Parte] El xxxiii capítulo habla cómo el infante dixo a Julio: «Comoquier que estas razones que me vós dezides son muy buenas, mucho vos lo gradesco en cómo me las fiziestes entender, como a cristiano que yo só» (pp. 32-34).*

### La guerra como forma de vida en la Edad Media castellana

La guerra fue la forma de vida y la situación más normal durante la Edad Media en Castilla, por lo que es básica para entender la sociedad y cultura medievales. Tres eran los enemigos en Castilla a partir del siglo XI: en primer lugar las guerras civiles de oposición entre banderías nobiliarias que pretenden unir o separar los reinos de Castilla y León, como las que refleja el *Cantar del cerco de Zamora* sobre las luchas entre Sancho II de Castilla y sus hermanos, o las gueras que pretenden imponer el poder nobiliario al real, como en las diversas revueltas contra Alfonso X; en segundo lugar las guerras contra los reinos cristianos vecinos, especialmente contra Portugal (que lucha por su independencia) y Aragón, en lucha por su expansión hacia el sur; en tercer lugar, pero en permanente tensión, las guerras de reconquista contra los reinos taifas del sur, contra las oleadas de almorávides, almohades y los benimerines, así como contra el reino nazarí de Granada.

*Libro de los estados de don Juan Manuel*

Don Juan Manuel fue adelantado de Murcia y mantuvo una mesnada personal de gran importancia manteniendo a la largo de su vida múltiples enfrentamientos armados en defensa de sus posesiones, en enfrentamientos con su rey, del que llegó a desnaturalizarse, y luchado contra el enemigo común, los moros del reino de Granada. Por ello, es un ejemplo vivo de las doctrinas que sobre la guerra, civil y de reconquista contra los moros, expone en los textos que siguen.

*Lee los textos siguientes:*

*[Primera Parte] El lxx capítulo habla en cómo Julio dixo al infante que todos los sabios dizen, y es verdad, que en la guerra ay muchos males; que non tan solamente el fecho, mas aun el dicho, es muy espantoso (pp. 34-37).*

*El lxxvi capítulo habla en cómo Julio dixo al infante que cuando los moros an de combatir algún logar, que lo comiençan muy fuerte y muy espantadamente (pp. 37-39).*

## El sistema formativo medieval

La Edad Media, a partir del siglo XII, desarrolló un sistema de formación académica que cristalizó en las nacientes universidades a lo largo del siglo XIII y difundió una base educativa común, compartiendo similares libros de texto y una lengua científica común: el latín. Este sistema educativo constaba de la formación básica de las artes liberales formadas por el trivium (que da acceso al trabajo intelectual) y el cuadrivium (que permite profundizar en el conocimiento técnico y práctico). Tras ellos se podían profundizar los estudios en tres líneas generales: la teología, la medicina y el derecho. Este es básicamente el sistema formativo medieval que configurará las primeras universidades y que desarrollará una cultura en latín común a todo el Occidente cristiano.

### *General Estoria de Alfonso X*

La *General Estoria* de Alfonso X traza, al incorporar a Júpiter a la cultura medieval, un cuadro de los saberes medievales. La vida escolar es tratada al final de la descripción de la ciudad de Atenas y, tras ella, se desarrollan en varios capítulos los contenidos básicos del trivium y del cuadrivium y los estudios posteriores con los que se profundiza el saber medieval.

### *Lee los textos siguientes de la General Estoria*

*De la cibdad de Athenas et de las escuelas della (pp. 47-50).*

*Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio et del quadrivio (pp. 50-51).*

## Transmisión y creación de la literatura medieval

### *Oralidad de la literatura medieval*

La literatura medieval se crea y difunde mediante diversos soportes que nos han llegado únicamente mediante el testimonio documental de una transmisión escrita. Sin embargo, en su momento, tal como estudió Paul Zumthor en su libro *La letra y la voz de la literatura medieval*, cabe hablar de tres tipos de oralidad, pues toda la literatura medieval se difundió mediante la voz. En primer lugar, se dio la oralidad primaria, esto es, de soporte exclusivamente oral: se componía de memoria y se recitaba de memoria (los juglares épicos); junto a ella también se dio muy a menudo la oralidad secundaria: se componía por escrito y se recitaba de memoria (la poesía cantada en las cortes). Progresivamente también se fue extendiendo la oralidad terciaria: se componía por escrito y se transmitía mediante la lectura en voz alta (el mester de clerecía o las crónicas medievales). Estos distintos tipos de oralidad se vincularon a los géneros literarios y a los circuitos de producción y recepción literaria. Así, en circuitos nobiliarios dominó la oralidad secundaria, en los populares la oralidad primaria y en los escolares o formativos la oralidad terciaria.

### *Prólogo general a la obra de don Juan Manuel*

Conservado únicamente en el manuscrito 6376 de la Biblioteca Nacional, este *Prólogo* de don Juan Manuel quiere asegurar la autenticidad de su autoría frente a las diversas alteraciones (deturpaciones en términos de crítica textual) que sufren las obras medievales por su proceso de transmisión. En él nos muestra las diversas formas de relación que se dan entre la oralidad y la escritura en la difusión de las obras medievales.

Lee el *Prólogo general* (pp. 67-70)<sup>13</sup>

### *Tipos de juglares*

Los juglares son los difusores profesionales de la literatura oral. Hay diversos tipos de juglares en la Edad Media, en la que se vinculan a la música o al espectáculo. En los textos que vamos a leer se señalan ambas facetas de estos juglares profesionales.

### *Partidas de Alfonso X*

En dos lugares de las *Partidas* de Alfonso X se hace referencia a la actividad juglaresca. De ellos nos interesa esta ley de la Partida VII en la que se diferencian los dos tipos de juglares: épicos (o populares) y líricos (o cortesanos).

Lee el texto siguiente:

*Partida VII. Ley IV. Por quáles razones es el home enfamado por derecho, faciendo alguna cosa que non debe* (pp. 70-71).

### *Libro de las confesiones de Martín Pérez*

El *Libro de las confesiones de Martín Pérez* es un confesional escrito entre 1312 y 1317. Dedicó cuatro capítulos de su segunda parte a describir y condenar las actividades de diversos tipos de juglares: «135. De los estriones que tienen oficio dañoso, e primero de los que toman forma en sus cuerpos de otras semejanzas. Aquí de los çaharrones e de los que toman figuras de diablos e de otras tales cosas. 136, De los estriones que llamamos albardanes e profaçadores e dizidores e trobadores de mal. Aquí de los pasafriós e de los adevinos e de otros tales, 137. De los juglares, que son otra manera de estriones. Aquí dos maneras de juglares. E de los arcos e de las palas. Aquí quanto pecan los estriones e los que les fazen bien. 138. De los salvages, que son otra manera de estriones. Aquí fallaras de los que se reptan para lidiar». Seleccionamos el capítulo que tiene más información sobre sus funciones literarias. Si en las *Partidas* encontrábamos la condena social de los juglares en este confesional encontraremos la condena moral por parte de la Iglesia.

<sup>13</sup> Para un mayor aprovechamiento puedes tener en cuenta la «Práctica 1ª. La transmisión de un texto medieval» del libro *Prácticas de Textos de la literatura española medieval* (pp. 19-21).

Lee el texto siguiente:

Capítulo cxxxvi. De los joglares que son otra manera de estriones (pp. 73-74).

### La literatura cortesana

La corte, inicialmente la real, y progresivamente las cortes nobiliarias, fue un lugar privilegiado para el desarrollo de una literatura romance culta. En ella encontraremos dos tipos de literatura: la del negocio, esto es, formativa y práctica para el ejercicio del gobierno, y la del ocio, esto es, la de diversión y entretenimiento. En ambas a lo largo de la Edad Media el noble va dejando de ser el mero receptor para pasar a formar parte también del estatuto de autor como mostraron don Juan Manuel, el Canciller Ayala, el Marqués de Santillana y tantos otros autores nobles de finales de la Edad Media. No obstante, la mayoría de los autores cortesanos de literatura formativa fueron clérigos, letrados o nobles de menor rango que escribían al servicio de sus señores. En cambio, en el ámbito de la literatura de entretenimiento, en especial en la poesía, los nobles tuvieron siempre mayor protagonismo en su creación.

#### *Prologus Baenensis*

El *Cancionero de Baena*, hacia 1425, es el primer conjunto de poesía cortesana conservado en castellano. Dirigido al rey Juan II de Castilla, se inicia con un prólogo, el *Prologus Baenensis*, que presenta los elementos fundamentales de la literatura cortesana que a lo largo de la Edad Media han ido desarrollando los nobles. En su lectura se observan los elementos fundamentales que caracterizan a esta literatura cortesana.

Lee el Prologus baenensis (pp. 74-78).

## EVOLUCIÓN DE LA POESÍA EN LA EDAD MEDIA

### La literatura oral de creación tradicional<sup>14</sup>

El comienzo de la literatura romance es de naturaleza folclórica, como señas de identidad colectiva que se manifestarán en producciones líricas y narrativas de oralidad primaria (creación y transmisión orales). Son manifestaciones tradicionales, asumidas por la colectividad que las hace propias y que solo se recogerán por escrito de forma accidental por los cultos. Dan lugar a la lírica tradicional, viva durante toda la Edad Media, a los cantares de gesta que se desarrollan hasta el siglo XIV y a los romances viejos que, documentados en el siglo XIV, pervivirán hasta nuestros días. Al haber dedicado un capítulo a la lectura guiada del Romancero viejo solo damos cuenta en este Apéndice de las manifestaciones de la lírica y la épica tradicionales.

<sup>14</sup> Las lecturas de este epígrafe se toman del capítulo segundo de la *Antología*.

### *Las manifestaciones de la lírica tradicional*

#### *Jarchas*

Las jarchas son fragmentos de poemas mozárabes transcritos en caracteres árabes o hebreos como final de las moaxajas de autores cultos. Los textos de la Antología incluyen su transcripción al mozárabe y su interpretación textual, sabiendo que siempre hay divergencia en la reconstrucción crítica ya que los alfabetos semíticos sólo utilizan consonantes (que no coinciden en su totalidad con las romances) y no vocales.

*Lee todas las jarchas (del 1 al 10, pp. 81-84)*

#### *Cantigas d'amigo*

Las cantigas d'amigo son composiciones semifolclóricas de la poesía galaico-portuguesa. En ellas, el poeta culto imita las formas de la lírica popular creando unas canciones de queja femenina ambientadas en un marco natural de claro valor simbólico. El amor de estas composiciones es triste, melancólico (con saudade), frente al gozoso amor de las jarchas. Por otra parte, la métrica se basa en el leixa-pren, en el que los versos, agrupados en pareados, repiten con ligeras variantes su texto abandonando en su segunda repetición uno de ellos (leixa) pero manteniendo otro (pren), avanzando reiteradamente el poema con repeticiones y novedades.

*Lee las composiciones de Martin Codax (pp. 84-85) y de Pero Meogo (pp. 86-88).*

#### *Villancicos castellanos*

Los villancicos castellanos son las muestras líricas populares, de creación y transmisión tradicional, mediante la memoria colectiva del pueblo, por eso se llaman villancicos, cantos de villanos. Se transcriben ocasionalmente por parte de los cultos. En el siglo XV hubo una moda musical que hizo que estos cantares populares fuesen recogidos en los cancioneros cultos e incluso que los glosaran los poetas cancioneriles. Así nos han llegado la mayoría de ellos. En sus formas responden más al modelo zejelesco de estribillo y mudanzas de más de dos versos que a formas de métrica paralelística (generalmente en pareados, denominada cosante, que presenta en ocasiones leixa-pren). Su temática es muy variada, pues recoge todas las funciones y motivos propios de la vida tradicional: fiestas, trabajos y ocios.

*Lee las composiciones de Primeros testimonios en crónicas (p. 91) y de Cancioneros musicales (pp. 92-97).*

### *Cantares de gesta*

La épica medieval románica se desarrolla en forma de cantares de gesta. El cantar de gesta es un largo poema narrativo que transmitía las hazañas de un héroe mediante la difusión oral, recitada o cantada, por los juglares épicos utilizando un sistema expresivo formular. Estas hazañas consistían en el relato de un proceso en el que, partiendo de una pérdida inicial del honor, el héroe logra mediante la fuerza de las armas recuperar el honor perdido acrecentando con ello su honra inicial. En Castilla estos poemas están compuestos por versos fluctuantes que se agrupan en tiradas monorrimas de rima asonante. Se conservan tres ciclos, según los héroes que los protagonizan: el ciclo de los condes de Castilla, el ciclo carolingio y el ciclo del Cid.

#### *Ciclo de los condes de Castilla*

Este ciclo se compone de cuatro posibles cantares de gesta concernientes a la independencia de Castilla, que narran un conjunto de agresiones leonesas contra los castellanos y que están protagonizados por los primeros condes de la Castilla independiente de León. Los conocemos por sus testimonios prosificados o resumidos en las crónicas, su presencia en los romances y en el *Poema de Fernán González*, narración culta en cuaderna vía. Los cantares documentados son el *Cantar de los Infantes de Sala o Lara* (reconstruido por don Ramón Menéndez Pidal), el *Cantar de Fernán González*; la leyenda épica de la *Condesa traidora* y el *Romanz del Infant García*.

#### **CANTAR DE LOS SIETE INFANTES DE LARA, RECONSTRUCCIÓN DE R. MENÉNDEZ PIDAL**

La materia épica de este cantar ha sido transmitida por la *Estoria de España, la Crónica de 1344* y la *Crónica ocampina*. Basándose en la prosificación de ciertos pasajes en las crónicas, Menéndez Pidal reconstruyó parcialmente el cantar de gesta y lo fechó hacia el año 1000, siendo el ejemplo más antiguo de épica castellana. Su tradición también ha permanecido en una serie de romances épicos. En el cantar se narra el enfrentamiento de los Infantes de Lara con su tía doña Sancha que motiva la traición de su tío Ruy Velázquez. Por esta, los Infantes de Lara son emboscados y muertos por las tropas de Almanzor, al tiempo que su padre es enviado con una falsa carta a la corte mora para que lo ejecuten. Almanzor apiadado ante el duelo de Gonzalo Gustioz, padre de los Infantes, lo consuela con las atenciones de su hermana, de quien nacerá un hijo bastardo, Mudarra, que vengará a sus hermanos matando a su tío, el traidor de Ruy Velázquez. La acción se sitúa en tiempos del conde García Fernández (970 a 995) hijo de Fernán González. El fragmento seleccionado muestra el llanto del padre al ver en la corte cordobesa las cabezas de sus hijos.

*Lee el fragmento de las pp. 103-107<sup>15</sup>.*

<sup>15</sup> Para un mayor aprovechamiento puedes tener en cuenta la «Práctica 5ª. Reconstrucción de un cantar de gesta» del libro *Prácticas de Textos de la literatura española medieval* (pp. 69-73).

### *Ciclo carolingio*

El ciclo carolingio conserva tres cantares de gesta concernientes a la llamada materia francesa, esto es, a la épica francesa, protagonizados por Carlomagno. La materia francesa se conoce pronto en Castilla, pues conservamos una nota emilianense del siglo X en la que se relata sucintamente la venida a España de Carlomagno y sus sobrinos, entre ellos Roldán, Beltrán, Roger, Guillermo, Oliveros y el obispo Turpín. Al replegarse desde Zaragoza, Roldán dirige la retaguardia y «Mientras el ejército atravesaba el puerto de Sicera, en Ronzaballes, Roldán fue muerto». Frente a esta tradición, Bernardo del Carpio desarrolla una reacción nacionalista leonesa en la que junto a los navarros y moros derrota a los franceses que venían a ocupar el reino de León a petición del rey leonés. De este ciclo contamos con el testimonio fragmentario del cantar *Roncesvalles* que seleccionamos; con huellas en crónicas y romances del *Mainete*, sobre la legendaria juventud de Carlomagno en España y su matrimonio con Galiana; y con las refundiciones sobre Bernardo del Carpio.

### RONCESVALLES

De este cantar que tendría cerca de los 5500 versos, solo se conserva un breve fragmento en el que Carlomagno, de manera muy similar a la que Gonzalo Gustioz lloraba la muerte de los *Infantes de Lara*, se lamenta ante los cadáveres de sus hombres. La crítica duda en su datación entre 1230 y la segunda mitad del siglo XIII. El cantar narra la legendaria incursión francesa a Zaragoza y el posterior ataque a la retaguardia en el que mueren Oliveros, Reinaldos y Roldán. La versión del cantar no deriva directamente de la épica francesa, ya que presenta novedades sobre la *Chanson de Roland* como son la muerte de Reinaldos, las referencias al camino de Santiago o personajes como Baldovinos o Beltrán.

*Lee el fragmento conservado (pp. 108-112).*

### *Ciclo del Cid*

El ciclo del Cid agrupa tres cantares de gesta protagonizados por el héroe épico por excelencia de la tradición cultural de Castilla: Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador (1048-1099). En este ciclo encontramos tres estados ideológicos y los cantares de gesta que lo componen. El *Cantar de Sancho II o Cerco de Zamora*, reconstruido a partir de su prosificación en la *Estoria de España*, es inicialmente profundamente antileonés como los primeros cantares de gesta castellanos. El *Cantar de Mio Cid*, conservado casi en su integridad, muestra el estado de madurez del género épico en la Castilla medieval. El *Cantar de las Mocedades de Rodrigo*, parcialmente conservado, relata los orígenes y hazañas de juventud del héroe y testimonia el estado de novelización de los cantares tardíos, ya que se supone compuesto hacia 1360.

## MOCEDADES DE RODRIGO

Este cantar, del que se conservan 1164 versos, carece de título, por lo que la crítica ha propuesto diversas titulaciones siendo la más extendida la de *Mocedades de Rodrigo*. Narra cómo al joven Rodrigo, tras matar al conde don Gómez, padre de Jimena, el rey don Fernando le obliga a casarse con ella para reparar su culpa. Rodrigo no se considera digno hasta vencer cinco batallas. Tras ello, el rey de Francia, el Emperador y el Papa pretenden humillar a Castilla con tributos injustos, como la entrega de quince doncellas vírgenes anualmente. Rodrigo convence al rey Fernando para invadir Francia y vencer a sus enemigos coaligados; tras la victoria castellana se interrumpe el manuscrito. Este cantar será la fuente básica de los numerosos romances viejos protagonizados por el Cid.

*Lee el fragmento [El Cid y Jimena] (pp. 115-117).*

## La poesía culta de los siglos XIII y XIV

La poesía culta de los siglos XIII y XIV cabe denominarla poesía de clerecía, por ser los clérigos sus autores. Esta poesía se realiza en dos variedades métricas: en cuaderna vía y en otras formas métricas (pareados, cuartetas, etc.). Las formas en cuaderna vía se reconocen como producción del mester de clerecía. Por su ámbito de creación y su función cabe advertir, al menos, cuatro tipos de poesía clerical: la cortesana, la devocional, la escolar y la aljamiada.

### *Poemas de clerecía cortesana*

La clerecía cortesana produce una literatura para la formación de nobles. En cuaderna vía contamos con el mester cortés del *Libro de Alexandre y el Libro de Apolonio* (y los restos del perdido *Cantar del rey Alfonso*) y el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala. En pareados contamos con la clerecía del debate de *Elena y María*. En cuartetas tenemos la clerecía del *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yáñez.

### *Libro de Alexandre*

El *Libro de Alexandre* es obra anónima de hacia 1225 muy posiblemente vinculada a la universidad de Palencia y a la corte de Alfonso VIII, en la que pudo ser un *speculum principis*, relata en unas 2675 estrofas la vida de Alejandro Magno, el mayor ejemplo de poder en la Edad Media pues, a sus ojos, conquistó el mundo, ya que su dominio se extendió por los tres continentes conocidos: Europa (Grecia), África (Egipto) y Asia (Oriente Medio, de Turquía hasta Persia y la India). Utiliza una gran riqueza de fuentes, aunque su dictado básico es el poema en hexámetros latinos *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (h. 1180). Se nos ha transmitido en dos manuscritos: O (del siglo XIV conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado por Tomás Antonio Sánchez en 1782, copiado con numerosos leonesismos) y P (del siglo XV, conservado en la Biblioteca Nacional de París, escrito con numerosos aragonesismos) que no coinciden exactamente en su extensión, por lo que las ediciones críticas realizan una reconstrucción ecdótica desde ambos testimonios.

Lee los fragmentos siguientes:

[Exordio] (pp. 125-126)<sup>16</sup>.

[Alexandre reconoce la formación recibida de su maestro Aristóteles] (pp. 127-130).

[Discurso sobre la Guerra de Troya de Alexandre] (pp. 55-60).

[Alexandre en Jerusalén] (pp. 60-65).

#### Poemas de clerecía devocional

La clerecía devocional compone una poesía para la predicación y el culto. En cuaderna vía tendremos el mester devocional de Berceo, el *Poema de Fernán González* y la *Vida de san Ildelfonso* del beneficiado de Úbeda (así como la versión aljamiada de esta literatura devocional aplicada al Islam y al judaísmo). En pareados tendremos los poemas clericales de la *Vida de santa M<sup>a</sup> Egipcíaca* y del *Libro de la infancia y muerte de Jesús*.

#### Milagros de Nuestra Señora, Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo es el primer autor conocido por su nombre de la literatura castellana. Debió nacer hacia 1196 y posiblemente murió hacia 1252 y, aunque está vinculado al Monasterio de san Millán, no fue monje, sino clérigo secular, esto es, dependiente del obispo de la diócesis. Pudo tener formación escolar en la universidad de Palencia, ya que al comienzo de los *Milagros de Nuestra Señora* se nombra con un título universitario: «Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado» (2a). Este carácter culto se acentúa si observamos la variedad de su obra que se conserva en las copias F (del siglo XIV) y en las copias que en el siglo XVIII realizaron los padres Mecoleta (Colección Mecoleta) e Ibarreta (Copia Ibarreta) del perdido código Q. En su obra tenemos una gran diversidad de géneros todos dentro de la poesía religiosa, ya que escribió cuatro hagiografías: *Vida de san Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Poema de Santa Oria* y *Pasión de San Lorenzo* (incompleta); tres obras marianas: *Milagros de Nuestra Señora*, *Duelo de la Virgen* y *Loores de Nuestra Señora*; y tres obras litúrgicas: *Del sacrificio de la misa*, *Signos del juicio final* e *Himnos*. No obstante esta variedad, toda su obra tiene un profundo nexo común: todas sus composiciones responden por su género y temática a los tipos de producción religiosa para la formación de predicadores y confesores promovidas por la reforma del IV Concilio de Letrán.

Los *Milagros de Nuestra Señora* pertenecen a un género devocional muy extendido en toda la literatura occidental, tanto latina como romance, los milagros marianos como son las colecciones de Gautier de Coincy, *Miracles de Nostre Dame*, compuesto entre 1214 y 1235, y las posteriores *Cantigas de santa María* de Alfonso X (1221-1284). La obra tiene un prólogo inicial, cuya fuente se desconoce, y una colección de 25 milagros marianos similares a los de diversas colecciones latinas conservadas. Todos

<sup>16</sup> Para un mayor aprovechamiento puedes tener en cuenta la «Práctica 10<sup>a</sup>. El manifiesto literario del Alexandre» del libro *Prácticas de Textos de la literatura española medieval* (pp. 95-96).

los milagros comparten no solo el protagonista común, la Virgen María, sino también la intención de mostrarla como medianera de la gracia a la que debe recurrir el devoto.

Lee los siguientes textos:

*Prólogo* (pp. 141-143).

*Milagro I. La casulla de san Ildefonso* (pp. 143-147).

#### *Poemas de clerecía escolar*

La clerecía escolar ocupa los ocios o las necesidades formativas de clérigos en formación. Está escrita para difundirse entre los estudiantes de la época. En pareados, tenemos el debate de clerecía de *Razón de amor*. En cuaderna vía contamos con un amplio conjunto de poemas: *Castigos y ejemplos de Catón*, *Libro de miseria de omne*, *Proverbios del sabio Salomón* y *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

#### *Razón de amor*

*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* (h. 1205). Se compone de 258 versos con una estructura de una *visio* goliardesca que tiene dos partes: 1) un poema amoroso-alegórico (la *Razón*) que conoce las tradiciones de la poesía de su época (poesía trovadoresca, cantigas d'amigo, poesía erótica de los goliardos) y 2) un poema potatorio de tradición goliardesca basado en la *Denudata veritate* y en el *Goliae Dialogus* en el que el agua y el vino discuten violentamente sobre quién es más importante.

Lee la [Primera parte de la *Razón de amor y denuestos del agua y el vino*] (pp. 163-167).

#### *Poemas de clerecía aljamiada*

La clerecía aljamiada está escrita en caracteres árabes o hebreos pero compuesta en castellano en formas cercanas a la cuaderna vía o alejadas de ella. En formas vinculadas a la cuaderna vía contamos con el *Poema de Yuçuf* (árabe) y el *Poema de Yósef* (Hebreo), la *Alhotba arrimada o Sermón del Ramadán* y el *Poema en alabanza de Mahoma*. En cuartetos alejados de la cuaderna vía contamos con los *Proverbios morales* de dom Seb Tob. Temáticamente esta literatura desarrolla una temática devocional aplicada al Islam y al judaísmo o sapiencial realizada desde estas tradiciones culturales.

#### *Proverbios morales, Dom Sem Tob*

Don Sem Tob, rabino de Carrión, tiene una obra literaria en hebreo que se hace doblemente aljamiada en los *Proverbios*, ya que esta obra transvasa la literatura sapiencial hebrea a cuartetos hexasilábicos castellanas y se conserva en diversos manuscritos, siendo el más antiguo aljamiado (esto es, escrito en alfabeto hebreo).

Habiendo sido servidor en la corte de Alfonso XI dirige su obra a Pedro I buscando la protección del rey para su pueblo. La obra, en su versión final, se compuso a comienzos del reinado de Pedro I.

*Lee el fragmento [Prólogo] (pp. 182-185).*

#### *Evolución del mester de clerecía*

Gran parte de la producción clerical se escribe en cuaderna vía configurando la producción que la crítica agrupa bajo el marbete de Mester de clerecía. Esta poesía se caracteriza por ser de maestría universitaria, aplicada a la transmisión del saber mediante el uso de una poética culta cuya muestra más visible es el uso de la cuaderna vía. Tiene tres momentos evolutivos: 1) la cuaderna vía del XIII ejemplo canónico del mester, con obras como el *Libro de Alexandre* y los poemas de Berceo; 2) los epígonos del mester de finales del XIII y principios del XIV; 3) y la evolución de la cuaderna vía a lo largo del siglo XIV.

Ya de finales del siglo XIII a principios del siglo XIV, en los llamados epígonos del mester, la cuaderna vía comienza a evolucionar admitiendo algunas estrofas de hemistiquios octosilábicos que alternan con hemistiquios heptasílabos y con la cuaderna vía regular en alejandrinos. En sus contenidos se advierte un aumento de la crítica social en su temática sapiencial o religiosa en obras como el *Libro de miseria de omne* o los *Proverbios de Salomón*. Conforme avanza el siglo la cuaderna vía va sufriendo más irregularidades métricas (rompe su unidad sintáctica, por ejemplo en Juan Ruiz, tiene menos de cuatro versos en algunos poemas aljamiados, etc.). Sus principales obras responden a dos modelos creativos: los cancioneros (*Libro de buen amor* de Juan Ruiz y *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala) y el mester aljamiado.

#### *Rimado de Palacio, Canciller Ayala*

Esta última obra del mester de clerecía se la debemos a un noble letrado, Pero López de Ayala (1332-1407), que terminó su vida siendo Canciller de Castilla. La obra se ha transmitido en diversos testimonios mal conservados, entre los que destacan el manuscrito N de la Biblioteca Nacional de Madrid y el E de la Biblioteca del Monasterio del Escorial, que puede ser una posible revisión del autor. Su composición se alarga durante cerca de 40 años, siendo los que siguen los hitos de sus etapas creadoras: 1367, 1378, 1385, 1398 y 1403. Su contenido es una compleja justificación personal que adopta la forma de cancionero moral de un cortesano en dos partes: 1ª: *Confesión personal y fechos del Palacio*, que en 919 estrofas desarrolla una denuncia satírica de la corrupción cortesana; y 2ª: *Glosa de las Morales de San Gregorio* que a lo largo de 1200 estrofas presenta la figura de Job, símbolo nobiliario que sirve para justificar el fracaso político.

*Lee el fragmento Aquí comienza de los letrados (pp. 177-180).*

## La poesía cortesana del siglo XV

La poesía cancioneril es la poesía culta castellana, poesía de corte y nobiliaria, que tiene como origen remoto el tronco de la poesía provenzal y deriva directamente de la poesía gallego-portuguesa que en la segunda mitad del siglo XIV va castellanizando el gallego-portugués hasta su sustitución completa por el castellano. Se denomina poesía cancioneril o poesía de cancionero porque se nos ha transmitido a través de estas compilaciones poéticas, los cancioneros.

### *Poetas del Cancionero de Baena*

El *Cancionero de Baena* recoge la poesía de la etapa inicial que ocuparía de 1375 a 1425. La poesía de este periodo se caracteriza por un intenso influjo de la poesía gallego-portuguesa y por la fijación inicial de la poética cancioneril castellana (ya diferenciada de su origen gallego-portugués). Esta poesía triunfa en las cortes de Enrique II, Juan I, Enrique III y el inicio de Juan II. De sus poetas destacan Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino, Micer Francisco Imperial, Diego Hurtado de Mendoza, Sánchez de Calavera, Fernán Pérez de Guzmán, ...

### *La escuela gallego-castellana*

La escuela gallego-castellana es heredera directa de la lírica gallego-portuguesa, iniciando sus composiciones en un gallego muy castellanizado y prosiguiendo en un castellano galleguizado que termina siendo un castellano sin galleguismos. Su producción se recoge fundamentalmente en el *Cancionero de Baena*.

## ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO

Este poeta es el más representado del *Cancionero de Baena*. Su obra se desarrolla de 1373 a 1424. Vivió de su poesía, por lo que mucha de su obra es de encargo o de loor y petición de mercedes.

*Lee estos poemas de su selección:*

*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por ruego del adelantado Pero Manrique, quando andava enamorado desta su muger, fija que es del señor duque de Benavente (pp. 193-194).*

*Esta cantiga por alabança e loores fizo el dicho Alfonso Alvarez por alabança e loores de la dicha çibdad de Sevilla, la qual les fizo cantar por navidat otro año, por la manera susodicha, con juglares; e los señores oficiales mandaron le dar en aguilando otras çien doblas de oro segunt que las ovo por esta otra cantiga (pp. 195-196).*

*Este dezir a manera de difamación fizo e ordenó el dicho Alfonso Alvares de Villasandino contra una dueña deste Reyno por manera de la afear e deshonnar por ruego de un cavallero que se lo rogó muy afyncadamente, por quanto la dicha dueña non quiso açptar sus amores del dicho caballero (pp. 196-198).*

### *La escuela italiana*

La escuela italiana introduce la poesía alegórica de influencia de Dante mediante el desarrollo del decir de visión y algunos elementos temáticos del *dolce stil nuovo* en la poesía amorosa (como las descripciones simbólicas, las comparaciones florales y la estilización del servicio de amores). Esta corriente será la que enlace con la renovación poética de los grandes poetas de cancionero.

### FRANCISCO IMPERIAL

Este poeta es el introductor de la poesía italiana en el Cancionero. Sus poemas se localizan entre 1400-1407. Fue un comerciante genovés afincado en Sevilla. Inicia la poesía alegórica de influjo de Dante con su *Dezir a las siete virtudes* (hacia 1407) y es el máximo exponente del influjo stilnovista con su serie de poemas a la Estrella Diana.

*Lee el siguiente poema* Este decir por amor e loores fizo el dicho Miçer Francisco Inperial por amores e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana. E fizolo un día que vid e la miró a su guisa ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant'Ana, fuera de la çibdad (pp. 198-200).

### *Poetas de la etapa de plenitud de los cancioneros*

#### *Grandes poetas cancioneriles*

Desde 1425, fecha aproximada del *Cancionero de Baena*, a 1479, año de la muerte de Jorge Manrique, se desarrolla el periodo más brillante de la producción cancioneril. En él se dan sus tres grandes autores: el Marqués de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique, a quienes acompañan poetas de gran altura como Gómez Manrique. La producción poética se realiza en Castilla durante los reinados de Juan II (salvados sus años iniciales) y Enrique IV (además de los turbulentos años del inicio del reinado de los Reyes Católicos hasta las Cortes de Toledo de 1480). A ella hay que añadir la poesía compuesta en las cortes trastámaras aragonesas de Alfonso V el Magnánimo y Juan II (también rey consorte de Navarra antes de ser rey de Aragón). Esta es la etapa canónica de la poesía cancioneril en la que se muestran en plenitud todos sus géneros, desarrollando el lenguaje alegórico de sus grandes decires narrativos y alcanzando las mayores cotas de expresión artística. Los cancioneros *de Palacio*, *de Hervey* y *de Estúñiga* son fieles testimonios de este periodo poético. Entre sus poetas, además de los ya mencionados, son de interés Carvajales, Juan de Tapia, Pedro de Santa Fe, Juan Rodríguez del Padrón, Fray Íñigo de Mendoza, Lope de Stúñiga, Suero de Ribera, Antón de Montoro...

### ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA

El Marqués de Santillana (1398-1458) es un poeta fundamental en el Cancionero, por ser el modelo de la poesía alegórica de influencia italiana (Dante, Petrarca) y maestro en las tradiciones líricas propias (serranillas y canciones). Forma parte de

una importante familia literaria, los Mendoza: el canciller Ayala fue su tío abuelo formador; su abuelo y su padre fueron poetas menores del cancionero; Fernán Pérez de Guzmán es su primo y Gómez Manrique es sobrino suyo; su hijo, el cardenal Pedro González de Mendoza, fue poeta y traductor de los clásicos. Estableció una auténtica corte literaria en su palacio de Guadalajara donde destacan el traductor Pedro Díaz de Toledo y Nuño de Guzmán, agente librero que le ayudó a formar una espléndida biblioteca. Fue el primer poeta castellano en escribir sonetos y el primero en trazar la historia de la poesía castellana en su *Prohemio e carta*.

Lee los siguientes poemas:

*Canción* (pp. 207-208).

*Otra [canción]* (p. 208).

*Villancico hecho por el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas* (pp. 210-211).

*Serrana* (pp. 211-212).

*Otra obra suya llamada Doctrinal de privados hecha a la muerte del maestre de Santiago don Álvaro de Luna, donde se introduce el auctor hablando en nombre del Maestre* (pp. 217-223).

XIX. *Otro soneto del Marqués* (pp. 224-225).

### JUAN DE MENA

Juan de Mena (1411-1456) es el poeta por excelencia del Cancionero y fue considerado clásico hasta finales del siglo XVI editándose en varias ocasiones su obra *El Laberinto de Fortuna o las Trescientas* con comentarios humanistas: el comendador griego, Hernán Nuñez, la edita comentada en 1499 y 1505, y Sánchez de las Brozas, el Brocense, en 1582. Fue secretario de cartas latinas de Juan II de 1443 hasta la muerte del rey (1454).

Lee los siguientes poemas:

*[Canción]* (p. 225).

*LABERINTO DE FORTUNA* (pp. 227-231).

### JORGE MANRIQUE

Jorge Manrique (¿1440-1479) es quizás el más conocido poeta de cancionero en la actualidad. Los textos seleccionados son muestras de las composiciones amorosas tópicas en los géneros de canción, glosa y decires de fin de siglo. En estos ejemplos nos encontramos con formas del virtuosismo manierista de los poetas de la época de los Reyes Católicos. Junto a ellos se cierra la selección con las conocidas *Coplas a la muerte de su padre*, ejemplo máximo de la poesía político-moral cancioneril.

Lee todos sus poemas (pp. 234-258)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Para un mayor aprovechamiento puedes tener en cuenta la «Práctica 19ª. Lectura de las *Coplas* de Jorge Manrique» del libro *Prácticas de Textos de la literatura española medieval* (pp. 137-138).

### Poetas castellanos

Estos poetas realizan su obra en las cortes de los reyes castellanos o de altos nobles de Castilla. La mayoría de ellos escriben en los reinados de Juan II y Enrique IV, aunque algunos llegan a componer también al inicio del reinado de los Reyes Católicos.

#### GÓMEZ MANRIQUE

Su obra poética, de gran prestigio en su época, fue eclipsada en los siglos posteriores por el éxito de su sobrino Jorge. Gómez Manrique (1412-1490) fue sobrino del Marqués de Santillana y, como él, acumuló a lo largo de su vida una importante biblioteca. Fue miembro del círculo poético en torno al arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo, aunque a partir de 1470 rompió con él para ser fiel a Isabel la Católica. Fue uno de los poetas más famosos de su época, conservándose más de cien composiciones de tema amoroso, religioso, satírico, político y moral. Por otro lado es el primer autor conocido de nuestro teatro.

*Lee los siguientes poemas:*

*Cançión (p. 259).*

*A una dama que iba cubierta (p. 260).*

*Sentimiento de partida (pp. 260-261).*

### Poetas aragoneses

Los poetas aragoneses escriben en las cortes trastámaras de Navarra y Aragón (en torno a Juan II) y en la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo.

#### PERE TORRELLAS O TORROELLA

Poeta catalán, es uno de los primeros poetas bilingües. Su obra cabe datarla entre 1436 y 1486. De ella destacan las *Coplas sobre las calidades de las donas* (entre 1441 y 1445), poema misógino que generó toda una corriente de obras a favor y en contra de sus críticas.

*Lee las Coplas fechas por mosén Pedro Torrellas de las calidades de las donas (pp. 274-278).*

#### SUERO DE RIBERA

Noble poco documentado (aparece en la corte de Alfonso el Magnánimo en 1446), su poesía muestra una evolución en la temática amorosa influida por el *dolce stil nuovo* en la que aparecen claros ejemplos del lenguaje sacro profano como en su *Misa de amor*. Es ejemplo de poeta cortesano de mitad de siglo, escribiendo varios poemas sobre cómo ha de ser el correcto comportamiento del noble en la Corte.

*Lee la Respuesta de Suero de Ribera en defensa de las donas (pp. 279-280).*

### Poetas conversos

No cabe realizar una caracterización uniforme de los poetas conversos, ya que, según sus peculiares biografías, la condición de converso afectará de manera definitiva o no a su producción.

#### ANTÓN DE MONTORO

Antón de Montoro (1404-1484?) fue un poeta pobre, sastre de oficio, que sintió en sus propias carnes el rechazo y la persecución por ser converso, lo que dejó una huella indeleble en su poesía. En sus más de ciento cincuenta poemas conservados hay abundantes poemas laudatorios a nobles y reyes, junto a otros claramente denigratorios de poetas de baja extracción social como son Juan de Valladolid, Juan Marmolejo o Diego el Tañedor. Junto a esta poesía satírica destacan en su obra tres extensas composiciones en protesta por los progromos contra los judíos de Córdoba y Carmona en 1473 y 1474.

Lee el poema A la Reina doña Ysavel (pp. 285-286).

#### Poesía satírica

Se trata de una poesía anónima de tipo satírico y contenido político que dejará, al menos, tres grandes poemas de estilo bajo y desarrollo alegórico que critican a los nobles de la época. Destacan las *Coplas de la Panadera* (1445), las *Coplas del Provincial* (1465 y ampliado después en el reinado de los Reyes Católicos) y las *Coplas de Mingo Revulgo* (1464), cuya autoría se ha atribuido a fray Íñigo de Mendoza.

#### COPLAS DE LA PANADERA

La batalla de Olmedo (1445), entre los partidarios de Juan II y los Infantes de Aragón, origina las *Coplas de la panadera* (dp 1445), sátira iniciada por una redondilla y por el verso *Di, panadera*. Significó, con muy escaso enfrentamiento bélico, la victoria definitiva de don Álvaro de Luna sobre sus enemigos políticos, hasta su caída definitiva ocho años después.

Lee las coplas seleccionadas de esta composición (pp. 292-300).

### Poetas del Cancionero general

#### Las galas del trovar

Desde 1479 hasta 1511, coincidiendo casi con la totalidad del reinado de los Reyes Católicos, se abre un periodo de agotamiento temático y estético de la poesía cancioneril, a pesar de intentar renovarse con nuevos temas (como el desarrollo de una amplia poesía religiosa vinculada a la *devotio moderna* o el desarrollo de la *religio*

*amoris* en la poesía amorosa) y nuevas formas (la aligeración del decir con su nuevo formato de coplas, la condensación fija de la canción en una única mudanza o la adopción de formas populares como el villancico y el romance). Se intensifica en la expresión el conceptismo poético y el manierismo, esto es, la complicación y exageración temática y formal en busca de una originalidad que la repetición de los mismos modelos y contenidos no permitía. Este manierismo formal se conocía como las galas del trovar.

### GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Garci Sánchez de Badajoz (¿1460-d. 1534) fue uno de los poetas más admirados de finales del Cancionero. Tradicionalmente se ha considerado, por su apellido, pa-cense, aunque nació en Écija. Fue un poeta muy conocido y admirado, tanto en el XV (como muestra el abrir con su obra el cancionero LB1) como en el XVI. Escribió abundantes canciones, decires, villancicos y romances trovadorescos. De su obra destacan las *Liçiones de Job apropiadas a las pasiones de amor*, un *Infierno de amor* y las *Lamentaciones de amores*.

Lee los siguientes poemas:

[Canción] (p. 301).

Otro villancico de Garci Sánches de Badajoz (pp. 302-303).

Coplas del dicho Garci Sánchez a los galanes, fingiendo que los vido presos en la casa de Amor a los vivos y a los pasados, con las canciones que hizieron. Llámase Infierno d' Amor (pp. 305-312).

### TAPIA

Este poeta del entorno de los Reyes Católicos, cuya obra es muy amplia y conocida, es un perfecto desconocido para la crítica actual, que sólo conoce su nombre, pues uno de sus poemas lo denomina Gonçalo de Tapia. No debe confundirse con su homónimo Juan de Tapia, poeta de la corte de Alfonso el Magnánimo.

Lee la Glosa de romance Fontefrida y con amor por Tapia (pp. 312-313).

### FLORENCIA PINAR

Florencia Pinar es una de las escasas voces femeninas del Cancionero de la que casi nada sabemos.

Lee la Otra canción de la misma señora a unas perdices que le embiaron bivas (p. 319).

### *Poesía religiosa y moral*

La poesía cancioneril abordará en el último tercio del siglo XV una temática conocida, pero renovada desde la nueva espiritualidad franciscana cercana a la *devotio* moderna. Se trata de un nuevo florecer de la poesía religiosa que va a conocer una profunda renovación estilística y temática.

#### FRAY AMBROSIO MONTESINO

Poeta franciscano (¿1444-1514), amigo del Cardenal Cisneros y predicador de los Reyes Católicos, por cuyo encargo tradujo la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (impresa en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503). Su obra poética se caracteriza por su relación con la poesía tradicional vuelta a lo divino (técnica literaria también denominada *contrafactum*). Su obra se difundió impresa en *Coplas sobre diversos devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485) y en *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* (Toledo, 1508).

*Lee sus poesías (pp. 319-323).*

### *Poesía de cancionero y otros géneros literarios*

Recogemos en este epígrafe la obra de un poeta cancioneril que, además de gozar de una merecida fama como poeta, fue capaz de transvasar los tópicos y lenguajes cancioneriles a otros géneros literarios como es el teatro.

#### JUAN DEL ENCINA

Poeta, músico e iniciador del teatro cortesano (1469-1529). Estuvo al servicio de los Duques de Alba y viajó a Roma y a Jerusalén. Ordenado sacerdote, se retiró a León donde murió. Fue el primer poeta en imprimir su *Cancionero* (1496) y fue un amplio conocedor de la poética cancioneril escribiendo el *Arte de la poesía castellana* y todo tipo de poesía cancioneril, con la mayor variedad temática y formal, siendo ejemplo del virtuosismo del manierismo poético del reinado de los Reyes Católicos. En sus formas cultas hay decires alegóricos (*Triunfo de la Fama*, dedicado a los Reyes Católicos; *Triunfo del Amor*), una composición elegíaca (*Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan*), una traducción prehumanista de las *Églogas* de Virgilio y el relato de su peregrinación publicado en *Trivagia o Vía sagrada a Hierusalem (Roma, 1521)*. Gran interés tiene su vertiente más popular, pues es un maestro en la composición de villancicos y romances trovadorescos. A partir de 1492, traspasó las galas de la poesía cancioneril a una fórmula teatral, tanto en su vertiente religiosa como profana, que hará de la égloga de pastores la fórmula básica del teatro cortesano de finales de la Edad Media y comienzos del siglo XVI.

*Lee todas sus poesías (pp. 341-349).*

### *Poesía satírica y burlesca*

En el reinado de los Reyes Católicos se desarrolla una intensa poesía satírica de circunstancias y paródica, en la que destacan la obra de Rodrigo de Reinosa y la *Carajicomedia*.

### CARAJICOMEDIA

Es ligeramente posterior a la muerte de Fernando el Católico, se publicó en el *Cancionero de obras provocantes a risa* desgajado del *Cancionero general* en 1519. En coplas de arte mayor realiza una parodia de las *Trescientas* de Juan de Mena relatando en verso, y comentando en prosa como hiciera Hernán Núñez, las aventuras del carajo de Diego Fajardo. La obra anónima se burla de la poesía elevada de la época y de la piedad religiosa.

*Lee todo el texto seleccionado (pp. 354-356).*

### EVOLUCIÓN DE LA PROSA NARRATIVA MEDIEVAL

La prosa medieval se entiende inicialmente como prosa de la realidad, como depósito del saber, como memoria del conocimiento que queda plasmada en las páginas escritas. Por ello, la historia se configura como prosa de la realidad, caracterizada por ser una prosa narrativa en la que se relatan «las gestas», los hechos del pasado con el fin de servir de enseñanza en el presente. Esta prosa narrativa medieval inicialmente es exclusivamente histórica, esto es, relacionada con la verdad, con aquello que, bien por experiencia o por prestigio de la fuente escrita de la que parte, es un acontecimiento cierto para el autor y el receptor medievales. Con el tiempo, la narración se aplicará a otros ámbitos ficticios, de los cuales el autor y sus receptores saben que son historias fingidas que no se han producido en la realidad pero de las que cabe deducir una lección moral.

#### El modelo de Alfonso X el sabio

Alfonso X (1221-1284, rey de Castilla desde 1252) propició el desarrollo de una cultura cortesana como herramienta política que impusiese la ideología regalista, esto es, un modelo político en el que la fuente de poder era el rey que limitaba los privilegios de nobles y ciudades. Directamente promovió la creación de una obra literaria en castellano para desarrollar esta finalidad política. Se trataba de crear una cultura para el gobierno. Para ello, promovió un conjunto de obras que le diesen el fundamento jurídico del regalismo, investigó sobre los mecanismos que facilitasen el conocimiento de los hombres para su dirección y gobierno en sus obras científicas, desarrolló el prestigio y la legitimidad del linaje en sus obras históricas que ponen las bases de los méritos que el reino y el linaje de los reyes de Castilla tienen para liderar el gobierno del reino y del imperio. Por último, la cultura cortesana ha de desarrollar comportamientos nobiliarios que muestren la diferencia entre el noble y

quien no lo es, se trata de la cortesía o cultura cortesana, que se atiende en las obras que para el ocio cultural compone el monarca.

En el terreno historiográfico, Alfonso X va a vincular historia y política en dos obras, *La Estoria de España* y la *General Estoria*, en las que la historia es justificación del presente y el rey se muestra como *magister historiarum* capaz de enseñar a los nobles el correcto comportamiento político al tiempo que se prestigia legitimando los derechos históricos de su dinastía.

### *Estoria de España*

La *Estoria de España*, conocida en la edición de Menéndez Pidal como *Primera Crónica General*, es un libro de carácter histórico escrito por iniciativa de Alfonso X el Sabio (que colaboraba activamente en su redacción) y supone la primera historia de España extensa que no era una mera traducción del latín. Su contenido, tal como la editara Menéndez Pidal desde los manuscritos E1 y E2 del siglo XIV, alberga cronológicamente desde los orígenes bíblicos y legendarios de España hasta la inmediata historia de Castilla bajo Fernando III. La primera redacción del scriptorium del rey de Castilla fue elaborada entre 1270-1274 y recibe el nombre de Versión primitiva. Bajo la supervisión del propio rey se redactó en Sevilla entre 1282 y 1284 la llamada Versión crítica, algo más sintética. Ya bajo Sancho IV se elabora, a partir de los materiales del equipo de Alfonso X, la denominada Versión sanchina, terminada en 1289. A ellas se sumarían, en el siglo XIV y siguientes, varias refundiciones derivadas del proyecto del rey Sabio que suelen denominarse «crónicas alfonsíes» (aunque son, propiamente dichas, postalfonsíes), cuyos jalones fundamentales son la *Crónica de Castilla* (c. 1300), la traducción gallega (c. 1312) y la *Crónica de 1344*.

Lee los siguientes fragmentos:

[559] *Del duelo de los Godos de España et de la razón porque ella fue destroida* (pp. 397-401).

[568] *De como combatieron los moros al rey don Pelayo en la cueva et fueron después todos muertos por ende* (pp. 404-406).

[788] *De cómo mataron a este infant García* (pp. 407-410).

[789] *De cómo murieron aquellos traidores condes hijos del conde don Vela* (pp. 410-411).

[845] *De cómo vinieron los leoneses e los castellanos al rey don Alfonso y.l recibieron por señor e de la yura quel tomó* (pp. 411-413).

### Prosa histórica posalfonsí

#### *Crónicas generales*

Siguiendo el modelo de la *Estoria de España*, cuando no refundiendo su texto, la crónica general es el relato de la historia del reino desde sus orígenes hasta los antecedentes más inmediatos del rey que la manda realizar. En el siglo XV nacen otras formas de crónica general, distintas al modelo alfonsí, que no obstante será el

que perdure en el Siglo de Oro gracias a la crónica publicada por Florian de Ocampo en 1541.

### *Crónica de 1344*

La *Crónica general de España de 1344* que conservamos es la traducción castellana de una crónica portuguesa compilada por Pedro Alfonso, conde de Barcelos. La crónica fue escrita en 1344 y reelaborada hacia 1400. La obra sigue el modelo de la *Estoria de España* alfonsí, principal fuente de la obra a través de su versión gallego-portuguesa de principios del siglo XIV. En su redacción la obra sirve a los intereses legitimados de la monarquía portuguesa, destacando su participación en la Reconquista.

*Lee los capítulos seleccionados:*

*Cómo el conde don Ferand Gonçales enbió pedir al rey don Sancho de León el aver que le devía de la compra del açor et del cavallo que le vendiera (pp. 425-426).*

*Cómo el conde don Ferante Gonçales quedó con su condado libre et quito de todo tributo que solía pagar al rey de León et que nunca veniesen a las cortes del rey de León, ca esto fue por el aver que el rey don Sancho Ordoñes del cavallo et del açor le debía (pp. 426-428).*

### *Crónicas reales*

La crónica real se desarrolla a lo largo del siglo XIV (aunque ya está presente en la ampliación de la crónica general alfonsí que concluye con una crónica de Fernando III en la versión conservada en los manuscritos escurialenses). En la crónica real el objeto del relato cronístico no es la historia del reino, sino la de un reinado concreto, la del rey que encarga continuar el relato alfonsí hasta su presente o que es el objeto de la propia crónica.

### *Crónica del Rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, Pero López de Ayala*

El Canciller Ayala escribe las crónicas de los reyes Trastámara con los que convivió como un testigo de excepción, justificando la legitimidad de la nueva dinastía. Ello le lleva a escribir una curiosa crónica en la que unifica los dos reinados en los que se produce el cambio dinástico, titulada por Germán Orduna como *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*. En ella Ayala muestra sus dotes cronísticas mediante un relato de sobrio dramatismo, de vivaz retrato de personajes y de hábil justificación política.

*Lee los siguientes textos:*

*Capítulo III. Cómo fue muerta la reina doña Blanca de Borbón muger del rey don Pedro, e doña Isabel de Lara (pp. 440-441).*

*Capítulo VIII. Cómo el rey don Pedro salió de Montiel, e murió (pp. 442-445).*

### *Crónicas particulares*

El desarrollo de las cortes nobiliarias y la función política que en ellas representa la historia como legitimadora y difusora de la fama y del poder del linaje hacen que surja a principios del siglo XV un nuevo género historiográfico: la crónica particular. Este género, frente a las crónicas anteriores, se caracteriza porque en su temática se relatan las hazañas de un noble en particular con el fin de destacarlo como ejemplo nobiliario.

#### *El Victorial, Gutierre Díez de Gamés*

*El Victorial o Crónica de don Pero Niño* (h. 1436) es una crónica biográfica caballescra sobre la vida y andanzas de Pero Niño, conde de Buelna (1378-1453), escrita por su alférez Gutierre Díez de Gamés, criado de su casa desde 1401, según reza su extenso proemio. Es un libro que reúne elementos variados, entre los cuales coexisten la crónica (historia), las actitudes caballescra, la ficción y la biografía. Se conserva en un bello manuscrito en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura BNM ms. 17648. La obra debió tener una primera redacción de 1406 aproximadamente. El grueso de su composición dataría de 1436 y sería completada en 1448. Es posible que hacia 1453 se añadiera un epílogo para concluir la biografía de Pero Niño. El libro adopta en su relato los códigos de la cultura caballescra ofreciendo la vida de su personaje histórico como encarnación ejemplar de estos valores nobiliarios. En este sentido va más allá de las crónicas particulares de los nobles del XV y se convierte en testimonio de la cultura nobiliaria del cuatrocientos.

*Lee los siguientes textos:*

*Proemio (pp. 445-449).*

*Capítulo XI. Cómo este caballero era muy valiente en torneos, e en todas las cosas que pertenescían a caballería, e como fue el más fuerte justador de quantos ovo en su tiempo (p. 453).*

*Capítulo XII. De las proporciones e virtudes exteriores del cuerpo deste caballero (pp. 453-454).*

*Capítulo XIII. Cómo avía en este caballero muchas buenas maneras e virtudes interiores de las que pertenescen al alma (pp. 454-455).*

*Capítulo XIV. Cómo casó Pero Niño con doña Costanza de Guevara (p. 455).*

*Capítulo XV. Que fabla de amor, e cuáles son los grados de amor (pp. 456-457).*

### *Semblanzas y genealogías*

La atomización de la historia llega a su culmen con el género de las colecciones de semblanzas dedicadas a destacar modelos cortesanos de figuras nobiliarias que han destacado en la historia nacional. Junto a ellas se desarrollan las genealogías en las que se historia brevemente a los principales miembros de linajes nobiliarios.

### *Claros varones de Castilla, Hernando de Pulgar*

Hernando de Pulgar (¿1436-1493?), (no «del Pulgar»), también llamado Fernando o Fernán, fue un humanista e historiador español, que ocupó el cargo de secretario real con Enrique IV y de consejero de estado y cronista real con los Reyes Católicos. En 1486 se publicó en Toledo su *Libro de los claros varones de Castilla*, colección de cortas biografías de caballeros, eclesiásticos y cortesanos ilustres parecida a las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, pero de estilo más sobrio y castizo, donde retrata a los personajes más importantes de la corte de Enrique IV.

*Lee el Título XIX. Del cardenal de Sant Ángelo (pp. 465-466).*

### *Hagiografías en prosa*

La mayor colección y más difundida de hagiografías medievales fue la *Legenda aurea* del dominico Jacobo de la Vorágine (182 episodios) y sus colaboradores (añaden 61), compilada en la segunda mitad del siglo XIII. Este santoral recoge mucha materia legendaria en sus vidas de santos y en Castilla dio lugar a una serie de traducciones tituladas *Flos sanctorum* en dos tradiciones manuscritas: la llamada por la crítica serie B (que parte de una traducción del siglo XIV) y serie A o *Gran flos sanctorum*, nacida en el siglo XV que dará lugar a diversas compilaciones en los Siglos de Oro.

### *Flos sanctorum*

*Flos sanctorum* conservado en del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo y fechado a finales del XIV o principios del XV. Esta colección es el primer testimonio de estas traducciones y pertenece a la serie B. Incluye 44 vidas que traducen mediante abreviatio 43 episodios de la *Legenda aurea* y añade una *Vida de san Mamés* original. En ella cabe advertir la mezcla de historia y maravillas en las leyendas hagiográficas medievales.

*Lee el texto XXXIII. Istoría de Sant Yago de Agosto (pp. 476-482).*

## **Prosa de ficción**

### *Historias caballerescas breves*

Las historias caballerescas breves nacen del proceso de novelización de los cantares de gesta franceses, por lo que este será su modelo de género, exportado a nuevas fuentes y temas. En ellas, al igual que en los libros de caballerías cuyo modelo serán los relatos artúricos, domina el mundo caballeresco en su ideología y ambientación y la trama de aventuras en su desarrollo argumental. En su difusión cabe advertir dos etapas: 1) siglo XIV, ofrece un conjunto de relatos o *romances en prosa* de los que contamos con huellas textuales y con textos íntegros de transmisión manuscrita; 2) finales del siglo XV, transmite a través de la imprenta algunos de los textos del XIV,

con mayor o menor grado de reelaboración, y otros textos generados desde el nuevo mundo caballeresco propiciado por los Reyes Católicos.

### *Otas de Roma*

La obra se conserva en el ms. H-I-13 de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, junto a otros cuatro romances y otras cuatro hagiografías en prosa. Es ejemplo de los romances en prosa del siglo XIV. Ello hace que esta obra sea en su desarrollo un libro de aventuras con abundantes elementos hagiográficos (sobre todo en su final). La obra se basa una prosificación perdida del cantar de gesta francés *Chanson de Florence de Rome*. Desde ella desarrolla el tema de su segunda parte sobre la calumnia de la mujer virtuosa que termina viendo reconocida su virtud. Antes de ella se produce una amplificación (que viene a ocupar la mitad del relato) sobre los antecedentes de la persecución que gira argumentalmente sobre la guerra entre el emperador Garsir de Constantinopla y el emperador Otas de Roma, por la negativa de Florencia a casarse con el viejo emperador griego. Ideología cortesana y moralización cristiana se dan la mano en esta obra de inspiración molinista redactada hacia el primer cuarto del siglo XIV y copiada hacia 1350.

*Lee el texto seleccionado: Aquí comienza el cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florencia su fija e del buen cavallero Esmero (pp. 492-501).*

### *Libros de caballería hispánicos*

El relato ficticio medieval de estructura narrativa no cronística, denominado román en las lenguas románicas, debería haberse denominado romance en castellano, y en parte así lo hizo hasta que contendió con el significado de género de la poesía tradicional popular que adquirió en el siglo XV, extendiéndose la denominación de libro de caballería. En ellos, se despliega la narración de una sucesión de hechos ficticios en un mundo caballeresco que permite desarrollar los tópicos de la cortesía nobiliaria y la moralización caballeresca y en el que 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. En Castilla tendremos diversas traducciones y adaptaciones de la materia de Bretaña (el rey Arturo y su corte, a la que se le añade la leyenda de Tristán e Isolda) y dos libros de caballería autóctonos o hispánicos, el *Zifar* y el *Amadís*.

### *Amadís de Gaula, Garci Rodríguez de Montalvo*

El *Amadís de Gaula* es una obra maestra de la literatura medieval fantástica en castellano y el más famoso de los llamados libros de caballería, que tuvieron una enorme aceptación durante el siglo XVI. A fines del siglo XV Garci Rodríguez de Montalvo preparó la que habría de ser su versión definitiva, cuya edición más antigua conocida es la de Zaragoza (1508), con el nombre de *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, pero se trata de una obra muy anterior, que ya existía en tres libros desde el siglo XIV, de los que se conservan breves fragmentos fechados

hacia 1420 y referencias en obras del canciller Pero López de Ayala y su contemporáneo Pero Ferrús. El mismo Montalvo confiesa haber enmendado los tres primeros libros y ser el autor del cuarto. Ante su éxito, decidió escribir una continuación, titulada *Las sergas de Esplandián*, que es el quinto libro del ciclo.

*Lee todos los textos seleccionados (pp. 515-553).*

#### *Tratado de amores o novela sentimental*

La novela sentimental o tratado de amores, como varias de ellas se denominan, en la que la forma narrativa adopta un formato epistolar, analiza los casos de servicio de amores en contraste con la realidad social en los que se producen. Con ello los tópicos literarios de la poesía cancioneril pasan a transformarse en conflictos de honra que han de resolverse con distintas soluciones narrativas siempre fieles a la moral social. Por ello, las historias son casos desastrosos en los que la obligación social se imponen al sentimiento.

#### *Cárcel de amor, Diego de San Pedro*

*Cárcel de Amor*, obra de Diego de San Pedro, se imprimió en Sevilla en 1492 y tuvo un enorme éxito, haciéndose durante los siglos XV y XVI veinte reimpressiones en España. Fue traducida a las principales lenguas europeas, y se hicieron numerosas ediciones bilingües y trilingües. Su éxito vino dado por la doble razón de ser, en primer lugar, un tratado de amores que reproduce con fidelidad la psicología y convenciones de la poesía cancioneril y de ser, en segundo lugar, un caso de honra que reflexiona sobre la real muerte de amores tan cantada por la poesía de la época.

*Lee todos los fragmentos seleccionados (pp. 553-560).*

## EVOLUCIÓN DE LA PROSA DIDÁCTICA MEDIEVAL

El desarrollo de la prosa didáctica romance en la Edad Media está vinculado a las necesidades formativas que los nobles tienen para ejercer las labores de gobierno y para mantener su estatus social. En su evolución se advierten dos grandes etapas evolutivas. La primera de ellas, que podemos denominar *prosa de la etapa alfonsí*, se caracteriza, como en el caso de la historiografía, por el dominio creativo de la corte real y la literatura de consejo sapiencial. La etapa de la prosa trastámara (de 1369 a 1517) se caracteriza por el protagonismo cultural de las cortes nobiliarias, en las que la corte real es un ámbito privilegiado de creación pero no el único. Esta multiplicidad de centros creativos va a propiciar también un amplio desarrollo de la prosa didáctica que multiplica las formas genéricas y el número de obras de la didáctica postalfonsí. Se alcanza con ello una gran variedad y una gran producción. Esta versatilidad de la formación postalfonsí dará lugar a formas clericales como son la homilética y la tratadística de contenido moral y religioso; a formas nobiliarias como serán los regimientos de príncipes y de nobles (o doctrinales de caballeros) o a obras destinadas

a desarrollar una cultura cortesana; y a formas letradas de traducciones y literatura prehumanista.

## Prosa sapiencial alfonsí

### *Colecciones de exempla*

El género del *exemplum* (o ejemplo) se caracteriza por ser un relato genérico o concreto del que se deriva un comportamiento ejemplar, en el sentido de que ofrece una lección moral de comportamiento que puede ser aprendida y practicada por sus receptores. Con ello, lo que interesa del relato no es su especificidad ni su trama o aventura, sino la utilidad de la lección moral que de él cabe deducir y que a menudo se hace explícita en forma de moraleja o reflexión final. Su intención comunicativa es la de castigar, esto es, avisar de engaños y de errores morales para evitarlos, o bien proponer comportamientos dignos de ser imitados. Las colecciones de ejemplos del XIII suelen presentar un marco narrativo que permite insertar los *exempla* con una unidad estructural.

### *Calila e Dimna*

*Calila e Dimna* es una colección de cuentos castellanos de 1251 probablemente mandada traducir por Alfonso X el Sabio siendo todavía infante. Su materia narrativa procede de la literatura oriental, pues traduce fielmente el texto árabe del *Kalila wa-Dimna* que a su vez es la traducción que el iraní Ibn Al-Muqaffa hizo al árabe de un texto persa en el siglo VIII (de donde se difundió por toda Europa), y este texto persa procedía del *Panchatantra* hindú (hacia el año 300 d.C.).

Lee los siguientes fragmentos:

*Introducción de Abdalla ben Almocafo* (pp. 566-567).

*Capítulo VIII. Del religioso e del can; es el capítulo del home que face las cosas rabiosamente, e a qué torna su hacienda* (pp. 569-570).

### *Colecciones de sentencias*

El género de los dichos o colecciones de sentencias utiliza como las colecciones de *exempla* un marco narrativo en el que se enlazan una serie de sentencias, máximas, proverbios y, en ocasiones, pequeñas anécdotas ejemplares atribuidas a sabios que transmiten un conjunto de saberes de utilidad para el noble del XIII. En su elocución se caracterizan por el laconismo expresivo y la acumulación de sus sentencias.

### *Castigos y documentos del rey don Sancho*

Es una obra en prosa en lengua castellana de finales del siglo XIII. Pertenece al género de los *specula principis* (espejo de príncipes), tratados que tenían como objeto diseñar la líneas de comportamiento de los príncipes para modelarlos como gobernantes.

tes ideales, estableciendo simultáneamente las bases de lo que debería ser un estado cristiano. La obra se compone de una serie de sermones y apólogos entresacados de diversas fuentes sagradas y profanas, elegidos con la intención prescriptiva antes indicada, y responde a una ideología molinista, que intenta cristianizar las fuentes árabes utilizadas en las obras sapienciales alfonsíes. El texto está recogido en dos versiones que tienen extensión diferente y que fueron compuestas también en distintas fechas: la primera en 1292-1293 y la segunda a partir de 1345. La primera de ellas fue realizada por un grupo de colaboradores de ideología molinista dirigido por el rey Sancho IV para la educación de su hijo Fernando.

*Lee todos los fragmentos seleccionados (pp. 587-591).*

### Prosa didáctica trastámara

#### *Didáctica moral*

La didáctica de la época trastámara utilizará el tratado como el vehículo básico para la formación religiosa y doctrinal, impulsada por la nueva actividad pastoral marcada por el concilio de Valladolid de 1322. Junto al tratado, moral o doctrinal, la homilética tendrá un amplio desarrollo a lo largo del periodo.

#### *Arcipreste de Talavera o Corbacho, Alfonso Martínez de Toledo*

Alfonso Martínez de Toledo (Toledo, 1398-1470?) más conocido como Arcipreste de Talavera, fue racionero de la catedral de Toledo, la ciudad donde nació y de la que fue responsable de organizar las celebraciones del Corpus. Descendiente de noble linaje, a los treinta y ocho años era ya capellán del rey y arcipreste de Talavera. Fue hombre culto y viajado. Se sabe que residió en la Corona de Aragón y la península itálica. Escribió dos hagiografías: una *Vida de San Isidoro* y una *Vida de San Ildefonso*, así como una compilación histórica que abarca desde los reyes godos hasta Enrique III de Castilla (*Atalaya de las crónicas*, 1443) y el *El Corbacho o Reprobación del amor mundano* (1438), cuyo título procede del *Corbaccio* de Giovanni Boccaccio, aunque no se inspira en él.

El *Corbacho* es conocido también como *Reprobación del amor mundano* o *Libro del Arcipreste de Talavera*, nombre que aparece en el manuscrito y cargo que ocupó su autor, y claro homenaje y reconocimiento al *Libro de buen amor* conocido como *Libro del Arcipreste de Hita*. Es una invectiva contra el amor mundano y la lujuria escrito en 1438 por Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera de la Reina. Utiliza en este tratado moral las técnicas del sermón popular o *divisio extra* y de una estructura que debe mucho al género del catecismo. La obra está dividida en cuatro partes que tienen por objeto explicar con detalle los perniciosos efectos del amor terrenal en el espíritu y en el cuerpo del hombre. La primera es un tratado contra la lujuria; la segunda, una sátira contra las mujeres de toda condición; las dos últimas partes analizan las complejidades de los hombres y sus diferentes inclinaciones a amar.

Lee los siguientes fragmentos:

*Libro compuesto por Alfonso Martínez de Toledo Arcipreste de Talavera en edad suya de cuarenta años, acabado a quince de marzo, año del nacimiento del Nuestro Salvador Jesucristo de mil cuatrocientos treinta y ocho años. Sin bautismo sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera dondequiera que fuere llevado (pp. 593-596).*

*Capítulo XXXVIII. En conclusión cómo por amor vienen todos males (pp. 599-604).*

### *Didáctica nobiliaria*

La prosa de formación cortesana atiende en su novedad trastámara a tres tipos de obras diferentes. En primer lugar, la formación para el gobierno pasará del modelo de los *specula principis* al de regimiento de príncipes, que inicia una filosofía política basada en el pensamiento aristotélico; en segundo lugar, se desarrollan los tratados nobiliarios sobre la naturaleza, privilegios y obligaciones propias de los nobles cuyas principales obras son los doctrinales de caballeros; por último, la tormentosa política de banderías que asola a Castilla desde el reinado de Pedro I hasta las cortes de Toledo de 1480 sirve de marco para el desarrollo de una literatura política y combativa en la que la alegoría, la sátira o el informe sirven de vehículos para transmitir justificaciones políticas a favor de un bando o duras críticas en su contra.

### *Glosa castellana al Regimiento de príncipes, Juan García de Castrojeriz*

Juan García de Castrojeriz fue un fraile franciscano nacido a comienzos del siglo XIV, probablemente en Castrojeriz (Burgos), que realiza una traducción glosada del *De regimine principum* de Egidio Romano. Vinculado a la corte de Alfonso XI, fue confesor de la reina y quizás por ello don Bernabé, obispo de Osma (1329-1351) y canciller mayor del infante desde 1340, le encargó la traducción para la educación del infante Don Pedro. La obra debió redactarse después de 1340 y antes de 1350.

Lee todos los textos seleccionados (pp. 616-620).

### *Prehumanismo*

Aunque no hubo propiamente humanismo en la Castilla del siglo XV, sí que existió una renovación prehumanística caracterizada por tres rasgos principales: 1) el ornato de cultura clásica ostensiblemente erudito; 2) el progresivo conocimiento del lenguaje figurativo y de las técnicas alegóricas y 3) la difusión de la retórica ciceroniana. Con ello se irán desarrollando en Castilla una cortesía y una conciencia nobiliarias de influencia humanística. Estas manifestaciones prehumanísticas se presentan de forma especial en las nuevas traducciones del XV que recuperan textos clásicos, en el incipiente cultivo de géneros literarios que triunfarán en el humanismo renacentista como son las cartas o el diálogo, y en la prosa filológica.

### *Gramática Castellana, Antonio Nebrija*

La expansión política de los Reyes Católicos favoreció el desarrollo de una prosa filológica que servía doblemente a la penetración de las nuevas ideas humanísticas (con su desarrollo de los *studia humanitatis*) y a la extensión de su programa político. La transformación del castellano en lengua de cultura, mediante su regulación gramatical y el desarrollo de su vocabulario, va a ser uno de los objetivos de la política cultural de los monarcas. La mayor aportación a esta labor se la debemos a Antonio de Nebrija, quien publica la principal obra de prosa filológica, su *Gramática castellana* en Salamanca el año de 1492. Dentro de esta intención de fijar la lengua castellana en reglas que ayuden a mantener la cohesión del reino, también publicó sus obras lexicográficas, *Diccionario latino-español* (1492) y *Vocabulario español-latino* (c. 1495) y en 1517 las *Reglas de la Ortografía de la lengua castellana*.

*Lee el texto seleccionado (pp. 635-638).*

## EVOLUCIÓN DEL TEATRO MEDIEVAL

Dos ejes serán las principales fuentes de teatralidad en la Edad Media castellana: la liturgia (oficios litúrgicos, procesiones, aparatos escénicos, etc.) y los fastos cortesanos (recibimiento de reyes, fiestas en la corte, justas y torneos, bodas, funerales, etc.). De estos dos ejes, el principal es el eje paralitúrgico, porque va a generar unos modelos de representación que posteriormente serán imitados por las manifestaciones cortesanas del teatro profano medieval (estructura dramática, lenguaje teatral, personajes, vestuario, aparatos escénicos, etc.).

El teatro paralitúrgico, conforme va estableciendo el modelo de teatralidad que asumirá el teatro cortesano con Juan del Encina, sufre la presión de la espectacularidad popular (que no genera unas formas teatrales propias más allá de las propias del folclore: danzas, carnaval, etc.) con lo que va alterando su función paralitúrgica inicial y va introduciendo en su desarrollo elementos ajenos a la liturgia de la que partía y alterando su carácter conmemorativo (como canciones deshonestas, episodios humorísticos, etc.). Sobre el modelo desarrollado por el teatro paralitúrgico el teatro cortesano añadirá las tradiciones propias de su espectacularidad (mimos, alegorías, atrezzo, aparatos espectaculares, etc.) desarrollando una fórmula teatral más claramente dramática que la del teatro paralitúrgico, al tiempo que será capaz de atender a una temática religiosa inicial que alternará con la profana.

### Documentación del teatro medieval castellano

#### *Documentos sobre el teatro paralitúrgico*

Se leen aquí diversos documentos sobre el teatro paralitúrgico o religioso de tradición eclesial en los que pueden verse la cronología del desarrollo de este teatro desde inicios de la literatura medieval castellana (siglos XII) hasta su paso al siglo XVI.

Concilios, sínodos, consuetas, libros de cuentas, y otros documentos muestran, desde la preocupación pastoral y la actividad litúrgica, que la espectacularidad va en aumento a lo largo de los siglos y que evoluciona de las manifestaciones paralitúrgicas documentadas a los textos conservados.

### *Partida I de Alfonso X*

La Partida I de Alfonso X va a documentar la existencia de un teatro vernáculo con, al menos, tres ciclos establecidos en el siglo XIII, aunque son anteriores. La base de esta legislación es una Decretal del papa Inocencio III recogida en las *Decretales* (1234) y sus glosadores por lo que parte de la crítica no le concede valor documental. Sin embargo, las *Partidas* tienen en su conjunto un alto valor testimonial sobre la vida de Castilla y en particular en esta referencia sobre el teatro, ya que, aun basándose en las fuentes papales, se realiza una amplificación de su contenido que muestra el conocimiento directo de la práctica escénica señalada.

*Lee el texto seleccionado (pp. 641-642).*

### *Constituciones sinodales de Alonso Manrique, Badajoz*

Las *Constituciones* del sínodo realizado por Alonso de Manrique en la diócesis de Badajoz en 1500, y publicadas en 1501, son fundamentales en la historia de nuestro teatro pues en ellas se documenta la vigencia del teatro paralitúrgico a finales de la Edad Media y, por primera vez, se demuestra de forma incuestionable la existencia de tradiciones del teatro litúrgico medieval en Extremadura.

*Lee el texto seleccionado (pp. 643-644).*

### *Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, Juan Rincón y Pedro Ruíz Alcoholado*

Se trata de un manuscrito, conservado por la Hispanic Society of America, que recoge hacia 1580 algunas de las ceremonias toledanas que perviven desde la Edad Media en la catedral, y que ya se conocían por haber sido documentadas hacia 1785 en la divulgada obra dieciochesca de Felipe Fernández Vallejo, *Memorias y disertaciones [...] de la santa iglesia de Toledo*. En concreto, se trata de un *Officium pastorum* latino que se inserta dentro de la liturgia de Navidad y que a su vez se ve amplificado con unas coplas de pastores castellanas acompañadas de un baile y concluidas con un villancico con canto de órgano. La obra la escriben Pedro Ruíz Alcoholado, maestro de ceremonias, y Juan Rincón.

*Lee el texto seleccionado (pp. 645-647).*

### *Documentos sobre el teatro cortesano*

A lo largo de la Edad Media la fiesta pública, de carácter civil y político, y la fiesta privada, de carácter cortesano y lúdico, van a generar unas tradiciones parateatrales que confluirán en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XV. Las justas, torneos y juegos de cañas, con las que las fiestas cívicas suelen acompañarse, y los banquetes cortesanos son una importante fuente de espectacularidad parateatral. La parateatralidad cívica llega a desarrollar una representación estática, inicialmente con figuras fijas y luego personajes que en ocasiones llegan a utilizar de manera ocasional la palabra sobre todo para cantar. Nacen así dos manifestaciones parateatrales vinculadas a la corte: los momos, representación parateatral casi sin texto, y los diálogos parateatrales cancioneriles, que son textos que pudieran representarse pero que carecen de acción.

#### *Hechos del Condestable don Lucas de Iranzo*

Se leen en este apartado la documentación existente en los *Hechos del Condestable* sobre actividades parateatrales en sus celebraciones festivas en Jaén. Se incluyen ejemplos de momos representados en el palacio del Condestable y de fiestas ciudadanas con elementos espectaculares cercanos a la dramatización.

*Lee todos los textos seleccionados (pp. 647-654).*

### **Dramas paralitúrgicos**

#### *Paraliturgia diocesana*

Los textos del teatro paralitúrgico que conservamos se relacionan por su producción y representación con dos ámbitos diferentes: el abierto de la catedral (u otros templos de la diócesis) y el cerrado del convento de clausura femenino. Esta diferencia se refleja también en las características y estructura dramática de los textos. Por ello dividimos los dramas paralitúrgicos en diocesanos (vinculados a los espacios abiertos de representación) y conventuales (vinculados a las clausuras femeninas). Los dramas paralitúrgicos diocesanos se caracterizan por desarrollar una trama dramática lineal que sigue la fuente escriturística que escenifica. Su función básica es la de facilitar la participación devocional de los fieles en las principales fiestas litúrgicas del año cristiano.

#### *Auto de la Pasión, Alonso del Campo*

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.

*Lee el Auto (pp. 672-697).*

### *Teatro religioso cortesano*

El teatro religioso cortesano, que nacerá con Juan del Encina, no responde al concepto de teatro paralitúrgico, ya que no se celebra en el templo y, más que un interés devocional, pretende mostrar el poder nobiliario y el prestigio social del noble que patrocina la fiesta. La fórmula teatral que desarrolla Juan del Encina es la égloga pastoril en la que la convención teatral se presenta disfrazada de pastores rústicos que hablan un sayagués literario. Este teatro compone piezas breves, generalmente de menos de 500 versos, que concluyen con un cierre musical (canción o villancico). La acción utiliza los tradicionales esquemas del teatro paralitúrgico (*Officium pastorum*, prosas de pasión y resurrección, etc.).

#### *Égloga de las grandes lluvias, Juan del Encina*

La Égloga de las grandes lluvias se representó en la Navidad de 1498 y fue recogida en la edición de 1507 del *Cancionero*. Es un ejemplo de las églogas religiosas en las que se adaptan a la corte las tradiciones paralitúrgicas del teatro folclórico.

*Lee la Égloga (pp. 698-708).*





# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



## EDICIONES DEL CANTAR DE MIO CID

*Cantar de Mio Cid. 3: Texto modernizado*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2007. Ed. Timoteo Riaño Rodríguez y M<sup>a</sup> del Carmen Gutiérrez Aja. En línea: <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar\\_de\\_mio\\_cid/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/)> [consulta: marzo de 2024].

*Cantar del Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, reelabora la anterior edición de Barcelona, Crítica, 1993.

*Poema de Mio Cid*, ed. I. Michael. Madrid, Castalia, 1978.

*Poema de Mio Cid*, ed. C. Smith. Madrid, Cátedra, 1976.

*Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, ed. R. Menéndez Pidal (1908-11). Madrid, Espasa-Calpe, 1956, 3 vols.

## EDICIONES DEL LIBRO DE BUEN AMOR

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. J. Cañas Murillo y F. J. Grande Quejigo, Barcelona, Área-De Bolsillo, 2002.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (reimpresión revisada por M. Freixas, Barcelona, Crítica, 2001).

## EDICIÓN DEL ROMANCERO

*Romancero*, ed. P. Díaz Mas, Barcelona, Crítica, col. Biblioteca Clásica, 1994 (versión simplificada en Barcelona, Crítica, 2006, colección Clásicos y Modernos).

## EDICIONES DE EL CONDE LUCANOR

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971 (actualizada en 2010 por Fernando Gómez Redondo).

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. G. Serés, con estudio preliminar de G. Orduna, Barcelona, Crítica, 1994 (actualizada en la edición de Barcelona, RAE – Círculo de Lectores – Galaxia Gutenberg, 2006).

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. C. Alvar y S. Finci en *Obras completas*, edición en línea en el portal @Medieval en la dirección: <<https://parnaseo.uv.es/@Medieval.html>> [consulta: febrero de 2024].

Don Juan Manuel, *El conde Lucanor (versión antigua)*, ed. Luis López Nieves en el portal *Ciudad seva* en la dirección: <<https://ciudadseva.com/category/libros-completos/el-conde-lucanor-antiguo/>> [consulta: febrero de 2024].

### EDICIONES DE LA CELESTINA

*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, 2ª 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).

*La Celestina*, ed. Julio Cejador, digitalizada en el portal *La Celestina* de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* en al dirección: <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/la\\_celestina/obra/la-celestina--1/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/obra/la-celestina--1/)> [consulta: febrero de 2024].

### OTRAS OBRAS REFERENCIADAS

Grande Quejigo, Francisco Javier: *Antología didáctica de la literatura española medieval*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2022. Disponible en <<https://dehesa.unex.es/handle/10662/14066>> [consulta: febrero de 2024].

Grande Quejigo, Francisco Javier: *Aproximación a la literatura castellana de la Edad Media*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2020. Disponible en <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/10587>> [consulta: febrero de 2024].

Grande Quejigo, Francisco Javier: *Prácticas de Textos de la literatura española medieval*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2021. Disponible en <<http://dehesa.unex.es/handle/10662/11912>> [consulta: mayo de 2023].

Montaner, Alberto: «Argumento del *Cantar de mio Cid*. Resumen», en *Camino del Cid. Un viaje por la Edad Media*. En línea: <<https://www.caminodelcid.org/cid-historia-leyenda/cantar-mio-cid/argumento/>> [consulta: febrero de 2024].



Cabo de mis dolores  
fin de largas crucesas  
pnceipio de mis amores  
comienço de mis misfisas  
Ayaf pietat et mefina  
Contra mi  
Que de tu sola figura  
me uenci

**D**E ti me uene pesar  
et desigual padecer  
tu fueigas con mi penar  
et penat con mi plaser  
O fennor qual enemigo  
auer puchera  
que mas dano del que digo  
me fustera

**T**anto terriole fuerit  
es mi pena dolonda  
que uida fera mi muerte  
et muerte fera mi uitia  
que los trau mistel gemidos  
non son tales  
**P**ara fin muerte los fidos  
**S**er sus males



