

I. LÍRICA PRIMITIVA

Nos encontramos ante versos simples, breves y sin elaboración (no suelen tener

ni ritmo); se podría decir que su importancia radica en su sencillez y la coincidencia entre el final de las moaxajas, las cántigas de amigo y los villancicos (que son estribillos entendidos como el núcleo primitivo popular que luego se engrosa en el s. XVI). Las coincidencias son sorprendentes, con independencia de la época en la que se escriben, un ejemplo es la semejanza entre las cántigas de amigo, que se conservan en los cancioneros galaico portugueses del siglo y los villancicos, que se recogen en el siglo XVI.

El mapa histórico literario nos dice que la literatura romántica tiene su origen en la poesía cancioneril de la cual deriva la galaico portuguesa y la catalana, y quizás de esta derive la poesía cancioneril en castellano. La épica combate en antigüedad (Menéndez Pidal intentó fecharla en torno a 1105, aunque luego lo fue avanzando) con la novela sentimental.

Nuestra literatura comienza con la poesía épica (poema del mío Cid), que es culta, aunque también se puede decir que había imitado la poesía cancioneril. Sobre este panorama suena como un aldabonazo el descubrimiento de Samuel Miklos Stern, de la primera mitad del siglo XX, pues dio a conocer unas cuantas jarchas incluidas al final de otras tantas moaxajas, las cuales podían fecharse como mínimo cien años antes que los primeros poemas cancioneriles documentados. Se trata de poemillas amorosas de tipo popular que, como dijo Dámaso Alonso, suponen pese a su simplicidad, el envejecimiento un siglo de nuestra historia literaria. Se trata de canciones o poemillas normalmente puestos en boca de una muchacha que suele ser presa de sentimientos amorosos (gozo, desesperación, mal de ausencia o incluso pasión).

Hemos de tener en cuenta que las jarchas deben ser anteriores a las moaxajas, ya que esta es la única forma de que un autor culto lo introduzca en sus versos; por decirlo de otra forma, debe estar legitimado. Por tanto se supone que estos cantares llevaban siglos recitándose hasta su inclusión en las jarchas; lo mismo sucederá con las cántigas de amigo y los villancicos.

La península ibérica se divide en tres grandes ramas, que corresponden a manifestaciones que tienen su origen en la misma fuente aunque sin dependencia entre ellas, lo cual demuestra que en toda la zona peninsular existe una lírica de tipo popular que coincide en los temas, la falta de elaboración retórica, la frescura... . Su tronco es la tradición popular y son fenómenos simultáneos y totalmente independientes, solo que las jarchas se recogen antes en el tiempo.

LAS JARCHAS:

La primera:

A la hora de transcribirlas a un habla popular encontramos dificultades; la primera no se ha logrado descifrar y se dice que no tiene por qué ser castellana, sino un capricho de los escritores árabes y que puede ser el resultado de una lengua prerrománica o paneuropea, lo cual significa que las jarchas no tienen por qué ser castellanas ni responder a una lírica popular. En esta canción, transcrita del hebreo a caracteres latinos, sólo mediante la inserción de vocales (cuya omisión es normal en hebreo y árabe) nos son reconocibles en castellano todas las palabras excepto dos.

Se trata de cuatro líneas que finalizan un panegírico dedicado por Josef el escriba a dos hermanos suyos, pero las leyes de la poesía hebrea de la época prohibían dirigir panegíricos a difuntos, y como uno de sus hermanos murió en 1402, está claro que este poema no podía ser posterior a esa fecha. También es posible que los versos mozárabes sean un fragmento popular del que echó mano el autor, y en ese caso es muy posible que su

composición no sea posterior en mucho al año 1000.

Su estructura:

Lo importante de las jarchas es que en las moaxajas se incluye un tipo de poesía totalmente distinta; finales con una autonomía poética incontestable. Otro aspecto es si se va de la jarcha a la moaxaja o viceversa, y la respuesta es taxativa: hay jarchas que aparecen en moaxajas distintas de autores distintos y sin relación, lo cual significa que la jarcha es anterior a la moaxaja y la que provoca la elaboración del poema largo (Markaz: punto de apoyo); se han dado casos de autores de moaxajas que declaran haber recurrido a cantarcillos populares para crear sus poemas largos y por lo tanto no cabe discusión.

La estructura asonante típica de la moaxaja es AA:BBB:AA:CCC:AA:DDD:AA... ; hay una parte cambiante y otra fija que actúa a modo de estribillo, y en el último verso suele haber un verso dicendi que introduce la moaxaja. De este modo podemos afirmar que la métrica está regida por el esquema métrico de la jarcha y que mantiene su tema (que suele ser sentimental). Son grupos de cuatro o seis versos que oscilan entre seis y ocho sílabas.

La parte que cambia se suele denominar gusn y la parte invariable quif y por lo tanto la jarcha es el quif final de la moaxaja. El primer estribillo (cuando existe) se llama matea, y cuando no existe se dice que la moaxaja está calva.

Hay otra estrofa muy relacionada metricamente con la moaxaja: El Zéjel, que comienza siempre con versos de rima común, se nos presenta escrito en árabe vulgar y nunca lleva jarchas romances, a pesar de incorporar palabras en mozárabe. Moaxaja y Zéjel difieren radicalmente de la qasída (estrofa árabe por antonomasia), que admite sólo versos monorrimos en consonante. De esta forma contamos con una firme base en que apoyar a creencia de que zéjel y moaxaja constituyen un fenómeno de adopción por parte del árabe de una extendida forma poética popular europea.

Origen de moaxajas y jarchas

Un tal Muqaddam (o Muhammad), poeta que recogía versos del pueblo y construía sus poemas sobre ellos, inventó la moaxaja hacia el año 900. De esta forma los poetas árabes tomarían de base las jarchas para construir metricamente sus propias moaxajas.

Casi todas las jarchas pertenecen a un género de poesía de amor femenino, pero ninguna de las moaxajas conservadas constituye un poema amoroso hacia el sexo opuesto; se trata la mayor parte de las veces de panegíricos, poemas de otra índole dirigidos a un protector o expresiones de un amor homosexual. La última estrofa deja paso a la canción de la muchacha, clímax emocional del poema.

La tradición popular:

La discrepancia temática entre moaxaja y jarcha viene a sugerirnos el hecho de que poetas árabes y hebreos se apoyan en una tradición consolidada de la canción popular. Respecto a la tradición popular encontramos dos posturas. La de los poetas románticos, que afirmaban que lírica y épica son producto del pueblo y la teoría opuesta de que toda la lírica popular se debe a poetas cultos.

La opinión más aceptada es que en un primer momento gente del pueblo con talento compuso canciones líricas y narrativas, y más tarde surgieron poetas cultos creadores de una poesía más elevada y compleja; en este momento poesía culta y poesía popular se influyeron mutuamente. Es en la transmisión de esas canciones donde el pueblo jugó un importante papel, debido a los juglares y sus medios de difusión.

El entorno social de las jarchas:

Nos corrobora que las canciones amorosas en romance precedieron y originaron formas típicas de la poesía árabe (moaxaja y zéjel). Los ejércitos islámicos llevaron pocas mujeres y rápidamente surgieron familias mixtas (padre árabe y madre hispano-romana); Para sus hijos sería natural considerar el romance lengua familiar y el árabe idioma oficial. De esta forma el romance sería el vehículo de la vida sentimental y las canciones de amor femeninas en dicha lengua serían aceptadas por la comunidad árabe (Muqaddam pudo ser mozárabe).

Algunas jarchas pudieron haber sido poemas independientes, aunque en otros casos la inconsistencia es tal que parece lógico pensar en fragmentos de un poema más largo.

TEMÁTICA DE LAS JARCHAS:

El amor retratado en ellas es real, carnal, sensual, y, en un noventa y nueve por ciento de los casos, heterosexual. Respecto al tiempo, no existe, aunque hay quien dice que se orientan hacia el futuro ya que la interrogación está presente en casi todos los versos. Encontramos también una orientación hacia la frase hecha y datos para suponer que se compone de oído.

Contienen pocas referencias a elementos del escenario y casi todos los objetos aludidos son símiles o metáforas, mientras que abundan las referencias al corazón de la amante o a las penas de amor. Un ejemplo de esto son las canciones en torno a la aurora, que se dividen en las del alba (los amantes que han pasado la noche juntos se ven obligados a separarse) y las de la alborada (los amantes se encuentran gozosamente al amanecer), pero en las cuatro jarchas que conservamos con referencia a la aurora, ésta se ha convertido metafóricamente en el amante.

Las jarchas no abarcan todos los tipos de canciones amorosas ni su temática, pero incluyen suficientes tipos y asuntos como para no dejarnos en la duda de que forman parte de idéntica tradición.

RELACIÓN ENTRE LAS JARCHAS Y OTRAS MANIFESTACIONES CULTURALES:

Las semejanzas de contenido y forma entre las jarchas y la poesía amorosa de otras áreas peninsulares cabe ampliarlas a las de la poesía amorosa hispánica y de otras partes de la Europa medieval, e incluso de otros continentes. Las razones para ello son que cualquier grupo de composiciones de amor heterosexual presenta semejanzas con cualquier otro por la coincidencia de unas emociones básicas; por otra parte la Europa sudoccidental contaba en la edad media con una tradición de artes populares amorosas, nacidas en iguales condiciones sociales y culturales.

LÍRICA GALAICO-PORTUGUESA:

Aunque la poesía amorosa del siglo XII no puede considerarse la fuente de la que deriva la restante lírica romance, su influencia en la poesía amorosa culta es fundamental. La afluencia de peregrinos a Santiago es la razón que explica la poderosa impronta provenzal en el desarrollo de la rica cultura galaica y de su gozosa expresión literaria.

La lírica profana galaico-portuguesa puede dividirse en tres categorías: Las cántigas de amor y las cántigas de escarnio (de inspiración provenzal) y las cántigas de amigo (deudora a la técnica occitana). Se trata de una corriente literaria de carácter marcadamente popular que convive desde temprano con la tradición trovadoresca y la tradición culta cancioneril. Al margen de las corrientes orales, el grueso de la canción trovadoresca es de base culta.

La obra de los poetas galaico-portugueses nos es conocida (exceptuando a Martín Códax y a Alfonso X) por medio de los cancioneros, que datan del siglo XV, tras un largo lapso temporal. Los tres que conservamos actualmente derivan de las composiciones alfonsíes: El cancionero de Ajuda encierra miniaturas de los poetas,

el Cancioneiro Colocci-Brancutti contiene un tratado teórico y el cancionero de vaticana presenta un rico acervo de las semi-tradicionales cántigas de amigo.

LAS CÁNTIGAS DE AMOR:

Las cántigas de amor expresan las emociones del amante pero el hombre figura como único o primer personaje. Son la cara oculta de la de amigo y expresan el amor cortés, que se va a difundir durante toda la edad media (el primer género novelesco (la novela sentimental) corresponde a un intento por relatar ese código). La diferencia entre estas cántigas las narraciones de amor cortés es el menor interés de los poetas galaico-portugueses por la técnica y también su contenido (mucho más abstracto).

El amor cortés:

Es un amor virtud que exige sangre azul, ya que no puede ser experimentado por aquellos que no son nobles. En una primera fase debe ser puro, generoso, desinteresado, heroico y suele estar representado por prototipos literarios; en una segunda fase comienza la aceptación por parte de la dama, que acepta sus cantares, regalos... esto se denomina el galardón, que consiste en dejarse adorar y hay una sumisión por parte de él. En una tercera etapa hay un contacto entre ambos.

Se trata de un amor feudal que se genera desde un determinado régimen político; es un amor ilícito porque suelen ser parejas imposibles por la existencia de un marido, un padre un hermano... y por lo tanto la relación suele quedarse en el galardón. Por otra parte debe ser secreto, porque si se conoce la noticia la relación acaba (normalmente hay un mensajero).

Este amor siempre incluye la muerte como único desenlace, y hasta aquí se denomina amor purus mientras que si se permiten los tocamientos (incluso muy profundos) se conoce como amor mixtus. La Celestina representa esto y denuncia este código.

Es un tópico tanto artificial como artificioso que solo deja a la literatura posterior el sufrimiento como estado permanente. Si el amor tiene que ser secreto, es ilógico que se difunda a través de la literatura, y otro sin sentido es que contemple dos variedades (amor purus y mixtus), de las cuales la segunda va ganando terreno a la primera. Es algo semejante a los libros de caballerías, que también están llenos de disparates.

Al siglo XVI llegan dos géneros fundamentales: la novela sentimental y la épica, que arrastran tópicos y códigos.

LAS CÁNTIGAS DE AMIGO:

Expresan el amor femenino y en ellas habla la mujer (o lo hace la primera) surgen al calor y por el impulso de la canción de amor. Suele estar escrita por autores cultos con influjo de cantos populares. Son habituales los escenarios urbanos y tienen un contenido más complicado y mayor profundización psicológica en los personajes que las cántigas de amor.

Además de legitimar la voz de mujer y reflejar ricas fórmulas métricas tiene gran cantidad de símbolos que componen un sistema que hará fortuna en los siglos posteriores; por lo tanto podemos hablar de cierta influencia de la cántiga de amigo en la canción castellana. Hay que tener en cuenta que la poesía culta procede directamente de fuentes catalanas, lo que no significa que no existan villancicos anteriores a las cántigas con algunos de esos símbolos.

La simbología de las cántigas de amigo:

El primer símbolo que encontramos es el agua, que desencadena como símbolos secundarios la fuente, que es

un motivo fundamental del locus amoenus (lugar agradable e idealizado), el baño amoroso, que simboliza la fecundidad y el abrazo amoroso y el mar, que funciona sobre todo como emisario entre los amantes separados. También es muy importante la rosa, ya que el vergel será escenario en toda la literatura posterior de encuentros amorosos y como símbolo secundario encontramos la rosa cortada, que representa la virginidad perdida.

Por otra parte hallamos el ciervo, que es otro elemento natural que representa el fulgor de la pasión, con connotaciones sexuales (la calentura anterior al sexo); el ciervo herido (símbolo secundario) es la ruptura amorosa, con connotaciones más o menos eróticas. Finalmente encontramos el cabello, las peñas, el viento y las plantas, que según algunos estudiosos son símbolos fundamentales relacionados con el erotismo.

Como conclusión podríamos decir que ofrecen una estructura final y simbólica mucho más rica que las jarchas.

LAS CÁNTIGAS D'ESCARNHO E DE MALDIZER:

Sus relaciones tienden hacia la lírica cortesana del siglo XV en Castilla, y se apoyan en la tradición del sirventés provenzal. Se trata de invectivas procaces elaboradas ingeniosamente y cómicamente y dirigidas contra una víctima a la que se nombra.

Utilizan idénticas formas métricas que las cántigas de amor e incluso pueden hallarse elementos satíricos en algunas de éstas.

LOS VILLANCICOS:

Se trata del tercer gran bloque; se definen en los mismos términos que las cántigas de amigo, por lo que probablemente estén influidos por ellas, si no en los orígenes, si en los textos que conservamos aunque no son muchos, puesto que nadie se esmeró en recuperarlos. No hacen su aparición en manuscritos u obras impresas hasta el siglo XVI, aunque sean, con certeza, mucho más antiguos. Fueron, hasta principios del siglo XVII, una de las formas predominantes de la lírica castellana.

Nos han sido transmitidos en mayor cantidad que las cántigas de amigo (más elaboradas) y ofrecen un universo de temas infinitamente más complejo y rico que estas, en las que no hay más que la muchacha apenada. Los villancicos hablan de naturaleza, sátira, juegos, la mal casada, la muchacha forzada a un matrimonio de conveniencia, la muchacha mora que se lamenta de su marginación provocada por su impureza... También hay un enfoque que tiene que ver con lo erótico, e incluso un bloque de tema marcadamente sexual.

Constan de dos partes: el estribillo (2, 3 ó 4 versos iniciales) y la glosa, que son estrofas que desarrollan el tema propuesto en el estribillo (la mayoría de las que conservamos son cultas, pero han llegado hasta nosotros una cuantas populares)

LÍRICA ESPAÑOLA DE TIPO POPULAR

Margit Frenk Alatorre

Las jarchas tienen un carácter popular y reflejan, directa o indirectamente, una tradición poético-musical de tipo folklórico; esto lo demuestran las manifestaciones temáticas estilísticas y métricas con otras manifestaciones de tipo popular. Las canciones mozárabes pertenecen al género más característico de la primera lírica europea en lengua vulgar: la canción de amor femenina; son compañeras del Frauenlied alemán, de la chanson de femme francesa, de la cántiga d'amigo gallego-portuguesa y del cantar de doncella castellano y catalán.

Las cántigas d'amigo: La voz cándida de la muchacha enamorada era contravenir todos los preceptos y supuestos de la buena poesía, que para serlo debía ajustarse no solo a la ideología de amor cortés, sino a un sabio y complejo refinamiento técnico; También significaban un curioso y casi anacrónico nacionalismo poético, una franca rebelión contra la hegemonía literaria de Provenza. Debido a esto es comprensible que no crearan una tradición en la poesía culta de la península.

LA DIGNIFICACIÓN RENACENTISTA:

Poco después de 1450 la cultura española abrió nuevamente sus puertas a aquella lírica, y esta vez de manera más radical y definitiva. Uno de los primeros testimonios fechables es el Cancionero de Herberay des Essarts (1463) en el que se incluyen poesías de estilo cortesano y algunos estribillos; en el gran Cancionero musical de palacio (fines del siglo XV) aparecen poemas cultos con rasgos popularizantes.

A finales del siglo XV se desarrollaron definitivamente dos tipos de poesías híbridas: las que desarrollan con temática religiosa un cantar profano y las versiones a lo divino.

Durante el siglo XVI los desarrollos más o menos cultos de estribillos populares serán cultivados por muchos poetas (por ejemplo J. Fernández de Heredia y J. Timoneda); también aparece el género ensalada (poemas más o menos extensos en los que se engaran ingeniosamente los cantarcillos).

Hacia fines del siglo y comienzos del XVII el género cambia su nombre habitual de canción o villancico por el de Letra o letrilla y recibe un gran impulso de manos de Lope de Vega y los poetas de su generación.

CREACIÓN DE LA MODERNA LÍRICA POPULAR:

En los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del XVII se unen a los motivos y rasgos estilísticos folklóricos una serie de elementos de la literatura culta contemporánea. De esta forma se creó todo un género: la seguidilla, cuyo molde métrico era tan antiguo como las jarchas.

Alcanzó en muy poco tiempo un auge extraordinario, y todas las seguidillas de los siglos XVI y XVII figuran en varios cancioneros impresos o manuscritos y en obras de teatro.

CARÁCTER DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR:

Tiene una expresión sencilla, clara, palpable en la ausencia casi total de metáforas; lo que hay son imágenes visuales, impresiones directas de una realidad exterior, a menudo subjetivizada, a menudo cargada de un simbolismo ancestral. En esta lírica encontramos los sentimientos amorosos confesados abiertamente.

LOS TEMAS:

La temática procede de fuentes muy diversas; el amor y la naturaleza se entrelazan. Encontramos a la niña enamorada que rehusa ser monja, el elogio de la propia belleza, los malos envolvedores que siembran cizaña entre los enamorados o los guardas que los mantienen separados, el rechazo del matrimonio, la mal casada, la caza de amor, los gritos inquietantes que resuenan en el monte, el aire que agita los cabellos y menean las plantas, las comadres borrachas... Son curiosos el grupo de las canciones de camino (M. Pidal ha querido ver en ellas el origen de las serranillas hispánicas) y las rimas infantiles.

LA FORMA:

Tiene un carácter fundamentalmente irregular, fluctuante y no sujeto al cómputo silábico. Por una parte es patente el predominio de ciertas medidas (octosílabo y hexasílabo) y por otra encontramos, junto a las muchas estrofas isosilábicas, buen número de esquemas combinatorios que se repiten una y otra vez.

Las glosas tienden mucho más a la regularidad que los estribillos y también son distintas de los villancicos: más morosas, más detenidas, sin aquella tensión exaltada.

SUPERVIVENCIA: LOS CANTARES SEFARDIES:

Los judíos expulsados de España en 1492 mantuvieron viva la lengua española y su tradición poética. Entre ellos se conservan todavía hoy romances que han desaparecido en España y también canciones líricas de gran antigüedad. Hay en su cultura elementos extraños que apuntan a una tradición exclusivamente judía y otros que parecen apuntar a una tradición hispánica (la forma).

La estructura de la canción judeoespañola: se compone de estrofas más o menos simétricas, frecuentemente ligadas por el paralelismo; carece de estribillo inicial, pero suele tener estribillo entre estrofa y estrofa (está muy cerca de la cántiga de amigo).

II. ÉPICA

La poesía narrativa se desarrolla generalmente con posterioridad a la lírica y en la mayoría de las áreas que ha aparecido, lo ha hecho con mucha anterioridad a la difusión de la literatura por escrito, siendo normal la existencia de una poesía narrativa de composición y difusión oral, común bajo la forma épica.

LA ÉPICA Y LOS CANTARES DE GESTA:

Boura hizo un estudio sobre ellos y llegó a la conclusión de que un cantar de gesta es una narración heroica en verso cuyo objeto fundamental consiste en la persecución del honor a través del riesgo.

No se puede usar como protagonista a alguien que no pertenezca a la comunidad, ya que el héroe debe ser alguien conocido al que en principio se le tiende una trampa que le deshonor, por lo que el resto de la obra esté destinado a la recuperación de ese honor. El final ha de estar predeterminado, puesto que tiene que ser la inversión de la situación inicial.

Los personajes no se pueden salir de las pautas morales que encarnan, y para las que han sido llamados. La mayoría de las gestas describen continuamente batallas.

Se pueden establecer dos categorías en cuanto a la épica: Épica heroica (poemas dirigidos a una audiencia popular y compuestos oralmente o por escrito) y Épica culta (que entronca fundamentalmente con La Eneida de Virgilio). En la edad media se nos presenta la última, compuesta generalmente en latín, aunque haya algunos poemas importantes en romance.

EN RELACIÓN CON LA ÉPICA:

Se suelen discutir tres problemas fundamentales que tienen que ver con la autoría de los cantares, su proceso de formación y con su lugar de origen; los enfoques relacionados con esto se han convertido en corrientes y escuelas. Existe un punto de vista individualista, otro neotradicionalista, otro ecléctico, otro oralista y finalmente uno tradicionalista.

La autoría:

El individualismo surge en el siglo XIX con Charles Bédier; esta corriente plantea que los cantares de gesta conservados son los primeros compuestos, y que en ellos autores cultos narran historias pasadas con fines propagandísticos. Según ellos El poema de mío Cid estaría escrito por un monje de San Pedro de Cerdeña con el fin de llenar las arcas de su orden, y sería por lo tanto un poema tendente a magnificar la figura usada como reclamo para la piedad.

El neotradicionalismo, el tradicionalismo y el oralismo se podrían englobar bajo el mismo nombre, ya que, con ciertos matices, expresan lo mismo en momentos distintos, y todos apuestan por una postura opuesta a la anterior: el carácter populista de la época.

Su teoría es la siguiente: los poemas se difunden oralmente y por lo tanto no hay versiones fijas. Cuando se intentan buscar autorías la cosa se complica, ya que los tradicionalistas apuestan por una creación mágica y multitudinaria, los neotradicionalistas lo desmienten en favor de la suma de versiones, y los oralistas hablan de la capacidad creadora del pueblo.

La formación de los cantares de gesta:

En lo que respecta a la formación de los cantares la cosa varía entre tradicionalistas y neotradicionalistas: los primeros sostienen que los romances son anteriores a los cantares largos y que por lo tanto los cantares de gesta son sumas de piezas más cortas a las que se llama cantilenas. Los neotradicionalistas en cambio hablan del proceso contrario y, ateniéndose a los textos y a la historia literaria explican que los romances son posteriores al cantar de gesta.

Las posturas eclécticas, apadrinadas por Collin Smith afirman que no conviene ser unilateral, y por eso sostienen que la autoría de los cantares de gesta no se explican de forma individual ni como fruto de una tradición oral, sino como una mezcla de ambas teorías. También dicen que aunque solo sea por la estética y por la precisión matemática de las cifras habría que hablar de la intervención de una mano culta que ha dado una versión definitiva a los hechos procedentes de la tradición popular.

El poema del mío Cid:

Los neotradicionalistas, con Menéndez Pidal al frente sugieren que en *El poema del mío Cid* se observa la presencia de dos plumas distintos, que corresponden a un juglar de San Pedro de Cerdeña y a otro de Medinaceli, más dado a la fantasía y que pudo retocar lo escrito por el anterior. En Cambio Collin Smith, en su obra *La creación de El poema del mío Cid* plantea una hipótesis que ha hecho fortuna: la intervención en la escritura del poema de una mano culta que procede de un profesional de las leyes, debido al tratamiento que se le da a todo lo administrativo, y también dice que este hombre es Per Abat, que siempre se ha considerado el copista.

El origen de los cantares de gesta:

También encontramos divergencias respecto al origen de los cantares de gesta, ya que desde siempre se supuso que eran herederos directos de la épica francesa, pero hay que tener en cuenta el influjo de los cantares arábigos y la tradición visigótica, sin olvidar que los primeros cantares de gesta tienen mucho que ver con el proceso de formación de Castilla como reino.

Ciclos de la épica:

A pesar de que nuestra épica en el ámbito literario hay que ir a buscarla en *El poema del mío Cid*, por el fragmentarismo y el vacío de textos, tenemos la posibilidad de hacer una división de los ciclos fundamentales:

- Ciclo de los condes de Castilla:

Encontramos *El cantar de Fernán González*, perdido y conservado gracias a una

mano culta en una versión posterior que podemos fechar hacia 1250 aproximadamente. También en este ciclo está *La leyenda de los infantes de Lara*, titulado originalmente *Los diez triunfadores de Lara*, de hacia 1210;

se reconstruye a través de *la primera crónica general*. Por último hemos de mencionar *El cantar de la condesa traidora y del conde Sancho García*.

- Ciclo cidiano:

Evidentemente gira en torno al poema del mío cid, pero es fundamental contrastarlo

con *Las mocedades de Rodrigo*, que se reconstruye a partir de la crónica sarracena, y es mucho más fantástico que el poema. Por otra parte se engloba en este ciclo *El cantar del cerco de Zamora*, que recoge las tradiciones de los problemas de sucesión y traición propios de los cantares de gesta castellanos.

- Ciclo francés:

El mainete versa sobre la juventud de Carlomagno, cuya leyenda se recoge en la

Historia de España; otro título importante a pesar de su brevedad es *El cantar de Roncesvalles* (s. XIV). Finalmente encontramos *El cantar de Bernardo del Carpio*, al que se hace referencia en la historia de España; da pie a una de las figuras heroicas más difundidas en las épocas posteriores, quizás porque es totalmente ahistórico.

Estos cantares supuestamente permiten establecer una cronología más o menos exacta de lo que pudo ser la evolución de la épica castellana. Si *El poema del mío Cid* es de 1207, representa la etapa de florecimiento del género.

EL POEMA DEL MÍO CID:

Todo apunta a la creación de un héroe arquetípico basado en un personaje histórico, con el apoyo de una tradición oral. Existen también elementos que apuntan a la sociedad estamental tratada de forma revolucionaria para la época, pero no hemos de buscar la lucha de clases puesto que al poeta parecen interesarle más las anécdotas que los hechos políticos o de armas.

- El comienzo

Podemos suponer, por el comienzo, que falta una hoja explicando el motivo del llanto del Cid y por lo tanto se dice que es un poema in media res, es decir, sin una introducción explicativa. El único texto que conservamos comienza con las lágrimas del Cid, y añadir un pasaje histórico (como hace Menéndez Pidal extrayéndolo de la *Crónica de veinte reyes*) supone admitir que el poema lo es, pero desde las lágrimas del Cid no encontramos nada estrictamente histórico y por lo tanto, si algo le faltara al prólogo sería una introducción poética; además resulta muy difícil imaginar a los juglares comenzando a recitar en prosa, mientras que comenzar con lágrimas le daría más garra al poema y por lo tanto atraería más al público. Por otra parte hemos de tener en cuenta que los datos del destierro están contenidos en el poema y por lo tanto tiene poco sentido añadir una página narrándolos.

Hay un contraste brutal entre el comienzo del cid y el héroe en que se convierte; el final es el contrapunto perfecto para el principio, puesto que es el vasallo perdonado convertido en la mano derecha del rey ante los nobles que los habían enemistado.

- La división en cantares y sus títulos:

Encontramos cosas que nos chocan; como el tema de las bodas, puesto que este título debería abarcar el segundo y el tercer cantar, puesto que en ambos las hijas del Cid contraen matrimonio; lo mismo sucede con el destierro, que abarcaría el primer y el segundo cantar, puesto que es al final de este último cuando el rey

perdona al cid.

CANTAR I CANTAR II CANTAR III

Destierro v. 1080 Las bodas v. 2277 Afrenta de Corpes v. 3730

Destierro (I)

Las
bodas (II)

- Diferencias entre el tercer cantar y los dos primeros:

El cantar tercero se centra en la intimidad del protagonista y es completamente ahistórico, contradiciendo la línea del resto del poema, lo cual nos da motivos para pensar que se ha escrito después, ya que los dos primeros tienen, por sí solos una relación de continuidad. De este modo podemos dividir el poema en dos partes: la primera, que abarca primer y segundo cantar es relativamente histórica y conlleva un argumento con desenlace mientras que la segunda, compuesta por el tercer cantar reduplica la trama épica. Ambas son claramente separables.

Esto puede hacernos pensar que el público pidió a los juglares que ampliasen el poema y que estos lo hicieron, basándose en hechos totalmente fantásticos y más relacionados con la vida familiar del cid, con el fin de satisfacer estas peticiones.

- Técnicas de los juglares:

En el primer cantar encontramos una especie de chistecillo en la escena de los judíos, el cual probablemente tenía como fin captar la atención del público; al final de este cantar encontramos la escena del conde de Barcelona, del mismo estilo y finalmente, al principio del tercer cantar, encontramos la escena del león, también jocosa. Esto lo podemos relacionar con la captatio benevolentia.

- Clasificación de los temas del poema:

En él encontramos temas histórico, seudohistóricos, ficticios y disparatados; los ápices (datos esenciales del poema) se sitúan en el último cantar y por lo tanto son poéticos.

HISTÓRICOS SEUDOHISTÓRICOS FICTICIOS DISPARATADOS

Destierro X

Alfonso VI X

Cid X

R. D. De Vivar X

Álvar Fáñez X

Afrenta X

León X

R. de Vidas X

Cortes X

D. Jimena X

Bodas X

Hijas X

C. de Valencia X

- Los personajes:

Las hijas del cid: El cid tenía dos hijas, pero sus nombres eran Cristina y María; en el

poema no se las describe, pero sí hay un arquetipo de mujer medieval que encarna una retahíla de tópicos procedentes de la tradición. En el poema aparecen como una sola persona ya que quieren y añoran lo mismo, sufren de igual manera por la afrenta y en ningún momento protagonizan sucesos distintos.

Los infantes de Carrión: También son almas gemelas y la cara opuesta del cid, puesto

que son cobardes, egoístas, etc... Podrían haber sido uno solo, ya que están tratados a modo de proceso en beneficio de la unidad global, solo para mostrar una faceta más del personaje que importa, El Cid (por eso se dijo una vez que el poema está cidificado).

Doña Jimena: Su papel no es trascendente en el poema, puesto que ni sufre ni opina. Las

hijas del cid y Doña Jimena no son personajes necesarios

Rodrigo Díaz de Vivar: Es mucho más humano que los demás héroes épicos, pero aún así

es un arquetipo, ya que no se puede ser tan buen padre, esposo, guerrero...

El rey: Siempre se equivoca, y su única función es la demostración de que el Cid da la

talla como vasallo e incluso como desterrado.

Álvar Fáñez: Aparece como la mano derecha del cid y el mensajero que le envía los

regalos al rey, pero históricamente nada de eso es cierto.

Los personajes del cid nunca se describen de una vez, sino que van evolucionando a lo

largo de la obra; actúan en cadenas de hechos que provocan un espejismo de intimismo inexistente en realidad. El autor es capaz de manejar la descripción de los personajes y ponerla al servicio de la evolución del poema.

- Estructura: Las triadas.

Vamos a centrarnos un instante en la triada 89; su sujeto debemos ir a buscarlo a la triada anterior, y encontramos que los que fueron a Valencia fueron el rey de Marruecos y sus hombres, con intención de cercarla. La triada 90 resalta por su extensión en comparación con la 89, que está escrita en estilo directo como un monólogo cidesco, y es tan solo una introducción para la triada posterior.

Muchas triadas posteriores se han sacado del poema para componerlas sueltas a modo de romance, sin embargo esto no puede hacerse en la triada 89, puesto que fuera de contexto carece de sentido alguno; otro ejemplo de esto es el final de la triada 87, que solo sirve para anticipar el cambio narrativo que va a suceder a continuación.

Para resumir podemos decir que las triadas son capítulos novelescos de una línea novelesca continua que nos lleva a interpretar otra vez la unidad del poema. En *El cantar del mío cid* existe una gran preocupación (probablemente por parte de la mano culta) por la elaboración de dichas conexiones en actos concomitantes.

Podríamos simplificar el esquema de esta manera:

CID

CID MOROS

CID + MOROS

Encontramos por lo tanto el denominado Isocrono (=narración de hechos que ocurren a la vez) y su elaboración en el cantar a pesar de lo temprano de su nacimiento trae de cabeza a sus autores, que intentan resolverlo con la mayor exactitud y precisión posibles. ¿Cómo lo resuelven en la mayoría de los casos? : fijémonos en el esquema: La parte subrayada en azul simboliza una de las ramificaciones; es decir, un hecho de los dos concomitantes. Esa misma parte es la que se anticipa al comienzo de una triada para dar paso después a los demás versos en los que se intentan enlazar ambas ramificaciones.

En el poema existen también las denominadas triadas gemelas, que son triadas paralelas en lo que a nivel de contenido se refiere y que prácticamente tienen la misma perspectiva.

- Su métrica:

Encontramos la cesura dividiendo los dos hemistiquios, que tienen dieciséis sílabas, en lo que se considera el verso épico; pero aún así no sabemos si está basado en el número de sílabas o en el ritmo. De esto deducimos que los arreglos que hizo Menéndez Pidal no tienen sentido alguno.

POEMA DE MIO CID

Collin Smith

- GÉNESIS DEL POEMA: SU AUTOR Y FECHA DE COMPOSICIÓN:

Per Abbat es el autor del poema y no un mero copista, por otra parte la fecha que

consta en el explicit es la fecha de creación del poema. (El explicit del manuscrito modelo fue transcrito íntegramente con el texto propiamente dicho. Per Abbat no dependía de ninguna tradición de poesía épica española oral ni escrita, ni de otros textos sobre el Cid, más bien se adjudicó la tarea de dar a Castilla un poema que pudiera rivalizar con las mejores chansons de geste de Francia, y para eso se formó en ellas (empleó fuentes tanto en francés como en latín) y en derecho, utilizando además recuerdos y sugerencias que le ofrecía la propia España.

Asociando al Pedro Abad de una nota de 1223 con un diploma falsificado se puede llegar a la conclusión de que es el autor del poema; esa nota nos dice que D. Pedro Abad con sus hijos Juan y Pedro se presentaron ante el rey Fernando III y sus jueces en Carrión en un pleito sobre una heredad en Cordobilla pretendida por el pequeño monasterio de Santa Eugenia; los jueces rechazaron por falsos los diplomas presentados, y entre los confirmantes allí nombrados (dieciocho) figuran diez asociados en la historia o en la leyenda y poesía con Rodrigo Díaz.

Casi todos los estudiosos han reconocido en el autor del poema a un laico, cuyo Abad es apellido y no título eclesiástico. Su pericia en el derecho e instintos de hombre de leyes evidentes en el poema concuerdan con el personaje que acabamos de mencionar. Éste abogado ayudado en la corte por sus dos hijos (legítimos y adultos porque figuran en la nota) debió nacer hacia 1170, estudiar luego en los últimos años del siglo y casarse alrededor de 1200, siendo en 1207 lo bastante maduro como para componer el poema.

Pedro Abad no aparece vinculado con Burgos, pero es lógico que el poema dedicado a enaltecer a Rodrigo Díaz, hijo predilecto de la ciudad, fuera compuesto allí; el argumento a favor de la composición en o cerca de Burgos tiene mucha más fuerza que el argumento a favor de Medinaceli aducido por Menéndez Pidal.

Aceptar la fecha de 1207 del explicit como fecha de composición es perfectamente correcto (no falta ninguna C); los diversos argumentos de los especialistas concuerdan para fechar el poema hacia 1200. El estudio de Curtius sobre ciertas fórmulas narrativas imitadas del francés le llevó a fechar el poema a finales del siglo XII (Las chansons de geste de las que Abad aprendió su arte son en general de esa fecha).

Más concretamente, podemos decir que en un aspecto el poeta escribe en un ambiente de plena actualidad y a tono con el sentir público actual: los años en que se recuerdan vivamente los sinsabores de la derrota de Alarcós (1195) y se proyecta la gran campaña que culminará con la victoria de las Navas (1212). Per Abbat escribió sobre el pergamino y terminó su trabajo en mayo de 1207, fechando su obra de una manera excepcional que quizás se debe a la práctica notarial.

LOS CONOCIMIENTOS DEL AUTOR:

La atención que pone el poeta en las sutilezas legales supera a la que se da en otros poemas castellanos o franceses; nuestro autor era un profesional del derecho, jurista, notario-abogado, o al menos había estudiado leyes. Las razones de esto son:

El poeta ve un aspecto legal en numerosos actos humanos (por ejemplo en la escena de la corte).

Muestra su deseo de que veamos la habilidad jurídica del Cid como otra faceta de su carácter épico.

Nos propone una gran modernización de acuerdo con los principios del nuevo derecho romano, cuyo estudio había empezado a mediados de siglo. La justicia no ha de ser tanto una cuestión de la voluntad de Dios como un proceso más moderno en el que se oyen las declaraciones y se presentan alegatos ante jueces imparciales presididos por el monarca (que el Cid restablezca su honor en los duelos es quizás una concesión épica, y nuestro héroe solo procede a ello después de haber sido justificado por un proceso civil). Por otra parte el poeta crea más dramatismo en la sala de justicia que en los duelos.

El autor despliega un conocimiento del detalle legal que solo un profesional del derecho pudiera poseer; su alusión a aspectos jurídicos es casi siempre reveladora, y sabe ajustar elegantemente el verso a una terminología a veces pesada y árida.

Si Per Abbat es un profesional del derecho se resuelve un problema importante, ya que el instinto le habría llevado a buscar personajes más o menos coetáneos al Cid histórico en los diplomas guardados en los archivos de Burgos y Cardena, pero no como historiados sino con conciencia de artista que busca detalles con que ir

creando un ambiente verosímil.

No existían escuelas de tipo universitario en España antes de la de Palencia (¿1210?) y Salamanca (1245); todo estudiante español tuvo que acudir a Italia o a Francia; P. Abbat pudo estudiar en Francia en el decenio de 1190, aunque antes pudo formarse en materias básicas y en latín en Burgos.

Como conclusión podemos decir que este hombre imita modelos franceses, osando colocar el cantar de gesta al lado de las chansons de geste y al Cid al lado de Carlomagno o Roldán, pero lo hace con espíritu español y logra renovar el género a tono con su público contemporáneo.

• LOS PERSONAJES Y SU PRESENTACIÓN:

Los personajes en el cantar de mio cid nos son presentados con cuidado y amor, como

creaciones literarias que no tienen que ver con sus prototipos de la historia.

RODRIGO DÍAZ DE VIVAR: EL CID

El poeta le prodiga su atención. ES valiente (en la batalla y al enfrentarse al león), hábil en la táctica militar, prudente en la estrategia, muy fuerte, constante, generoso, cariñoso con su familia... pero no se detiene aquí, sino que el autor se preocupa por darnos un personaje completo. Con frecuencia muestra su confianza en la victoria como corresponde aun caudillo para liberar a los infantes de pelear y de mostrar su cobardía; no duda en aplicarse un epíteto épico (cuando menciona su barba como símbolo de su honor y virilidad). Más sorprendentes son las notas humorísticas: humor burlón al dirigirse a Berenguer, humos jovial al mandar a Pedro Bermúdez, humor torvo al gritar a Búcar, ... sabe cómo animar a sus hombres, y también a las mujeres cuando están asustadas.

Las verdaderas sutilezas en el retrato del Cid se refieren a su comportamiento con los infantes, ya que abriga duda sobre los matrimonios por la situación social, pero cuando ya son un hecho pone en público la mejor cara que pueda (aunque las dudas continúan, como se demuestra en su encargo a Pedro Bermúdez de espíarles). Cuando los hombres se ríen de los infantes por lo del león el Cid les manda callar (por su honra), pero cuando se ríen por lo de Bucar tiene ciertas dudas. Hace todo lo que puede por ellos.

La cualidad personal del Cid que el poeta pone más de relieve es su mesura, (Prudencia, buen sentido, tacto, consideración...) que es una virtud más cívica que militar (ejemplos de esto son su comportamiento con el rey, su reacción ante el ultraje de Corpes y su intervención en la corte. Un aspecto final de su mesura es la necesidad de tomar las precauciones debidas, aunque se confíe en la gente (como se ve cuando declina la invitación de sentarse con el rey para no apartarse de sus hombres armados).

LOS DOS INFANTES DE CARRIÓN:

Constituyen una sola personalidad, Pidal pensó que eran demasiado débiles para ofrecer una oposición al Cid y que esto era un defecto del drama, pero la nobleza de su sangre constituye su fuerza y su poderosa familia y sus aliados están siempre detrás de ellos. Son cobardes, carecen de madurez, dependen el uno del otro y tienen una mentalidad tan materialista que no dudan en entregar las espadas del Cid, sin darse cuenta de que son extensiones de su personalidad (obran con imprudencia al no reparar en su simbolismo).

Tras la batalla contra Bucar Pedro Bermúdez les encubre y el Cid les alaba en público por tres veces, a la tercera ellos alardean de su victoria y eso hace que los hombres del Cid se burlen de ellos; esto muestra que son estúpidos y engreídos y que se han convencido a sí mismos de que tuvieron algo que ver con la victoria.

EL RESTO DE PERSONAJES:

Los personajes menores reciben menos atención pero no carecen de un cierto relieve; algunos miembros de la mesnada adquieren una individualidad precisa (Bermúdez, Berenguer, D. Jerónimo, Abengalbón, Asur González...). El autor se interesaba en personas a las que se pudiese conocer, y no en tipos sociales, el uso de los apellidos y la mención de los feudos ayudan en este proceso de individualización.

El secreto de la caracterización de las figuras está en que el poeta ha descubierto que los personajes adquieren vida a través de su propias palabras, ya que reaccionamos ante ellas con más eficacia que ante las descripciones hechas por un narrador o por otro personaje (Jimena adquiere una mayor dimensión gracias a su parlamento por la marcha de su marido y a su plegaria). Cuando el poeta usa la forma descriptiva lo hace de una manera breve y certera.

Podemos suponer que el poeta realzó de forma considerable al histórico Ruy Díz y que si pecó de algo en relación con el rey, fue de benevolencia; los infantes de la historia, lo mismo que García Ordóñez y sus aliados muy bien pudieron ser personas intachables, pero sabemos muy poco de ellos para afirmarlo.

POEMA DE MÍO CID

Ian Michael

LA ESTRUCTURA DEL POEMA:

El Cid está construido a base de dos tramas que se entrelazan:

PRIMERA PARTE: Tema del deshonor moral y político de Cid, ocasionado por el destierro injusto; también incluye la rehabilitación gradual del héroe gracias a sus esfuerzos, que culminan en la reivindicación de su honor, juntamente con la conquista de Valencia y la consecución del indulto real. Ocupa más del cincuenta por ciento de poema.

SEGUNDA PARTE:

Empieza antes de la terminación de la primera (tirada 82). Los infantes deciden casarse con las hijas del Cid y esta decisión promueve la segunda trama, durante la cual el Cid sufrirá el descrédito personal y familiar derivado de la afrenta. El rey participará en su deshonor por su insistencia en las bodas y tendrá que arreglarlo mediante un tribunal.

A las dos partes el poeta incorpora varios episodios interrelacionados.

En ambas partes el rey es causa del deshonor del Cid por seguir consejos (de García Ordóñez en el destierro del Cid y de los infantes en la afrenta, y tiene que poner remedio a lo hecho primeo por indulto real y segundo por intervención judicial).

HISTORIA Y FICCIÓN EN EL POEMA:

La base histórica de poema fue el segundo destierro del Cid ordenado por Alfonso VI en diciembre de 1089; según la historia Roderici por no haber llegado el cid a tiempo para ayudar al rey a levantar el cerco de Toledo, sus enemigos convencieron a Alfonso de que había incurrido en traición y se decretó el destierro (su mujer y sus hijas eran encarcelada, pero el rey decide liberarlas)

En 1089 o 1090 el Cid ataca al emir de Nérída y se enfrenta con Berenguer Ramón II (conde de Barcelona) y le hace prisionero por segunda vez, pero finalmente le suelta y recibe su protectorado moro. En 1092 se alía con Pedro I de Aragón y ataca las tierras del conde García Ordóñez; ese verano es perdonado y se marcha de Zaragoza, comenzando el cerco de Valencia, que se rinde en 1094.

Continúan sus triunfos y es nombrado obispo tras reconstruir una mezquita valenciana en forma de catedral; Cristina, su hija mayor, se casa con Ramiro, infante de Navarra y la menor, María, lo hace con Pedro Pérez, hijo de Pedro I de Aragón.

El cid muere en valencia en julio de 1099; Alfonso VI abandonó Valencia a los moros en mayo de 1102, cuando Jimena traslada los restos embalsamados de su marido a Castilla para enterarlo en Cardeña.

Si María se desposó con Pedro Pedrez en 1098 probablemente el casamiento nos e consumó (él tenía 11 años y murió a los 17) y por lo tanto no tuvo validez cuando se casó con Ramón Berenguer III; probablemente este segundo casamiento fue el origen de sus dos casamientos en el poema (y por consiguiente las de su hermana, puesto que se las trata como si fueran una sola persona).

ES difícil explicar el hecho de que el poeta no mencione nunca a Pedro I de Aragón, importante aliado del Cid, mientras eleva a los infantes de Carrión, carentes de importancia, a la categoría de sus yernos. El poeta ha profundizado más en la política de batallas libradas en Castilla y León, y quizás por esto nos brinda un relato mucho más detallado de las campañas cidianas a lo largo del Henares y del jalón, especialmente de la toma de Castilla y de Alcocer. Dada esta tendencia a relegar los asuntos del cid a la esfera de la política local, fue un recurso genial escoger a dos nobles leoneses de escaso relieve para que desempeñasen el papel de malos, ya que el no ser conocidos pudo presentarlos como figuras ruines.

La invención de las primeras bodas de las hijas de Cid nos indica la importancia de la desviación de los hechos históricos; también son importantes otras invenciones: El poema relata el segundo destierro por las falsas acusaciones de García Ordóñez, pero estas probablemente originaron el primero; por otra parte no hay constancia de que Doña Jimena se resguardara junto a sus hijas en el monasterio de Cardeña, como también la expedición del mandato real que provoca la falta de hospitalidad en Burgos.

El personaje inventado de Martín Antolínez está a la altura de la escena de los prestamistas o el desafío del mandato real por parte del abad de Cerdeña. No está bien fundada la creencia de que el poema se va nutriendo de ficciones a medida que avanza, ya que en muchas cosas esenciales es ficticio desde el principio.

La importancia dada a San Esteban de Gormaz y Medinaceli en los itinerarios es debida a la situación particular de dichos lugares en la frontera de Castilla y a la relativa familiaridad que tenían para el poeta y su público, más que a su trascendencia en las hazañas del Cid.

Lo que ha hecho parecer tan histórico al poema es la existencia de unos detalles sin importancia para la narración que han resultado ser históricamente auténticos (por ejemplo los personajes Diego Téllez, Mal Andá y Galín García).

EL CID COMO HÉROE POÉTICO

El objetivo esencial del poema es presentar al cid como un héroe (hombre que en la acción se manifiesta superior a sus prójimos). Esta superioridad se evidencia en cualidades físicas y combativas, pero también en dotes de mando militar, devoción, preocupación familiar, vasallaje, conocimiento de los procedimientos jurídicos, generosidad, cortesía... Y esta superioridad interna se representa externamente por su honra, la cual depende de la fama de sus hazañas (es dañada por el destierro y la afrenta).

El Cid también representa e idealiza el espíritu de Castilla en una época expansionista en que había tierras que conquistar y fortunas de ganar. Si el Cid histórico y sus compañeros compartían o no ese espíritu es caso aparte: lo que importa es el efecto que el poema producía en el público de principios del siglo XIII (se puede considerar el poema como la primera producción de lo que Deyermond ha llamado la literatura de la expansión del siglo XIII)

El Cid del poema es poco común entre los héroes de la epopeya medieval a causa de su motivación práctica y su humanidad realista. Mucho más insólita es su edad: el poeta decidió relatar solamente los últimos diez años de su vida y lo presenta poseedor de una augusta gravedad; no obstante ofrece vislumbres de hechos descabellados de su juventud (encarcelamiento de García Ordóñez, tirón de la barba del conde y golpe al sobrino del conde de Barcelona en su corte).

Frente a la tristeza, la inevitabilidad y la insistencia en los temas de protocolo y muerte presentes en la chansón de Roland el poema expresa optimismo y regocijo; el poeta ha disminuido el impacto del Cid como guerrero heroico logrando un personaje más sólido, que acusa más indicios de la creación literaria escrita que de la composición oral (en este sentido la obra es menos épica que otras epopeyas

III. TEATRO

EL TEATRO MEDIEVAL CASTELLANO

El auto de los reyes magos es de la segunda mitad del siglo XII, y hemos de esperar para volver a encontrar teatro hasta la primera mitad del siglo XV, con Gómez Manrique (casi trescientos años más tarde). En ese intervalo encontramos el teatro latino, los debates, la actividad juglaresca y una serie de obras pseudo teatrales, pero nada hay de teatral en estos casos.

Las fronteras del renacimiento oscilan unos cincuenta años; hay quienes dicen que comienza con el reinado de los reyes católicos (desde el último cuarto del siglo XV), pero otros sostienen que hay que esperar a que se consolide el erasmismo, y por lo tanto hablan de mil quinientos veintitantos.

En el argumento de *Elías contra Fortuna* encontramos las razones para discernir si pertenece o no al renacimiento, y por lo tanto hay varias posturas. Es muy importante para ello una frase en latín que se traduce como mis mejores virtudes las llevo conmigo o lo mejor de mí lo llevo conmigo. También es fundamental la comparación del auto con las obras de Gómez Manrique, ya que denota una pérdida de calidad tras casi trescientos años de supuesta actividad teatral.

La danza de la muerte es un fenómeno trágico representado en varias ocasiones y conocidísimo; su objetivo es transmitir una idea, pero la mayoría habla de subversión, mientras que otra postura válida es considerar que tiene un trasfondo cristiano y aséptico (porque se dice que todos van a tener su castigo).

Más interesante es lo que pasa con el resto de las obras del siglo XV, que son objeto de muchos estudios. La querrela del dios del amor parece buscar soluciones cercanas a lo teatral valiéndose de géneros antiguos; se trata de una mezcla entre el decir narrativo (alegoría que narra viajes; es como *La divina comedia* pero breve) y un debate medieval. Es posible que no haya una tradición teatral legitimada y que por lo tanto se hagan intentos por llegar al teatro.

Hemos de tener en cuenta *Las coplas de Puertocarrero*, que representan una de las primeras reacciones paródicas ante el amor cortés; en ellas se representa a un hombre que canta su amor a una dama bajo su balcón y ella, que es de armas tomar, se ríe y le hace ver que su supuesto amor es fruto de la calentura sexual.

Respecto a *El diálogo entre el amor y un viejo*, R de Cora sabe captar con una maestría inimaginable en la edad media la interioridad de los personajes. Hay un diálogo entre un viejo verde y una persona que siente el amor de otra forma y lo ridiculiza. Queda a caballo entre las comedias morales y el diálogo teatral. A partir de esta obra el autor es uno de los candidatos principales para el primer acto de *La Celestina*.

LOS DOCUMENTOS LEGALES:

Hay un aluvión de textos relativos al teatro en la Edad media; en ellos se nos informa de fechas establecidas

para representaciones religiosas relacionadas con Alfonso X (que ya mencionaba un teatro que tiene que ver con el nacimiento y la resurrección de Cristo) aunque aún así no se puede concluir que existiera una actividad teatral clara en la Castilla medieval.

La crítica ha planteado que sería un contrasentido que a pesar de la tradición épica

Y juglaresca castellana no hubiera tradición teatral y se ha decidido solapar la situación castellana con lo que sabemos del resto de la romanía suponiendo que Castilla no podía ser distinta.

LOS TROPOS:

Se trata de pequeñas ampliaciones que se introducían en el teatro litúrgico con independencia de su ubicación en el mismo. Estos existen en toda la romanía, y hemos de suponer que en la zona castellana también existieron, aunque solo hayamos hallado tres o cuatro y sean copias de otras zonas, mientras que en el resto de España sean miles y miles. La explicación de la crítica es que la orden de Cluny no era amiga de la representación.

Los tropos nos dan una idea más o menos remota de lo que era el teatro de la época, y en ellos las voces que se acercan al sepulcro suelen ser denominadas por el espectador como terricole.

El tropo más antiguo es el **quom quaeritis**, que es anónimo, con un coro que representa a un grupo de caminantes que se acerca al sepulcro y pregunta por el cuerpo de Cristo; el **oficium pastorum** es popular y en él los pastores se acercan al niño para verlo. También encontramos el **ordo profetarum**, que es un tropo escrito más relacionado con los profetas que se acercan al niño y el **ordo stellae**, que tiene que ver con la procesión tras la estrella bajo un punto de vista casi pagano.

Estos se alejan cada vez más de su tradición litúrgica en pos de la incorporación de elementos profanos, llegando a una fase que se conoce como teatro semilitúrgico, y es de suponer que a este pertenezca El auto de los reyes magos

LAS TEORÍAS DE LA CRÍTICA:

No hay más textos teatrales castellanos de la edad media aparte del Auto de los reyes magos, que no se explica a partir de un vacío teatral anterior; esto supone aceptar que tuvo que existir una actividad teatral, y por lo tanto no podemos creer que el teatro parta del Auto de los reyes magos.

El hecho es que a partir de esta realidad la crítica comenzó a suponer lo que pudo ser la actividad teatral castellana anterior al auto; si unos concluyeron que el teatro medieval no existió en Castilla, otros (como Ruiz Ramón) afirmaron que había que abogar por la existencia de una actividad casi frenética en el mismo sitio. De esta forma encontramos dos extremos; unos se basan en fuentes cultas mientras que otros lo hacen en las populares, y se reivindican cosas como *El debate de la virgen María, el debate del caballero y el escudo...* para probar la existencia del teatro medieval castellano.

También hay corrientes que hablan de la actividad teatral del siglo XV, argumentando que tradiciones como *La danza de la muerte, diálogo entre el amor y un viejo, Las coplas de Puertocarrero, Querella ante el dios de amor o la panadera...* son más ricas que las del resto de Europa y por lo tanto deben tener más antigüedad.

La historia del teatro latino (de Plauto, de Terencio...), utilizada por otras corrientes, es una forma de desenfocar las cosas puesto que con la descomposición del imperio romano prácticamente había desaparecido y por lo tanto el teatro clásico no sirve como fuente de un teatro primitivo. De hecho, cuando el teatro renace no se echa mano de lo clásico, sino de lo religioso.

Por otra parte, decir que los debates son teatro es una ficción porque a pesar de ser dialogado solo son dos puntos opuestos; el objetivo último de un debate es crear intriga a partir de un diálogo; definitivamente, son piezas antiteatrales.

EL AUTO DE LOS REYES MAGOS:

Es uno de los temas más increíblemente enrarecido por la investigación, la crítica... a pesar de la escasez de testimonios conservados.

Nos llama la atención el final, puesto que en él no se nos narra el momento en el que los reyes se acercan al niño y por lo tanto este no llega a elegir entre el oro, la mirra y el incienso; hay quien piensa que la obra simplemente acaba así, puesto que un bebe no puede elegir, aunque otros piensan que el manuscrito está incompleto. Finalmente encontramos una teoría bastante coherente que afirma que el final puede ser una parte sin texto y que por eso no está contenido.

Por otra parte encontramos que el auto no lleva ni una sola indicación de los personajes que intervienen; está copiado a renglón seguido como si fuese prosa.

TEATRO CASTELLANO DE LA EDAD MEDIA:

Ronald E. Surtz

INTRODUCCIÓN:

La Edad media representaba y dramatizaba por medio de la ceremonia y el espectáculo las relaciones interpersonales, los valores morales, los papeles sociales y los sentimientos. Lo que se entiende hoy por representación teatral en la edad media era solo un elemento de toda una gama de actos espectaculares; el drama litúrgico no era un género fijo, sino que, según el tiempo y el lugar, podía acercarse a la ceremonia religiosa o a la representación mimética sin perder jamás su carácter de rito sacro

En tierras castellanas, como en el resto de Europa, las relaciones sociales se visualizaban y se teatralizaban en ritos y ceremonias; sin embargo, si fijamos la mirada en el caso concreto del teatro nos enfrentamos con una laguna notable, especialmente en cuanto a testimonios escritos. Donovan ofrece varias razones para explicar la escasa penetración en Castilla del drama litúrgico en latín:

El antiguo rito hispánico (mozárabe) desconocía la práctica de los tropos que dio origen a las primeras representaciones litúrgicas.

Cuando en el siglo XI se introdujo el rito galo-romano, que si conocía el teatro litúrgico, parece que los clérigos encargados de la reforma del rito en Castilla no querían hacer adoptar ceremonias de relativa novedad que no formaran parte esencial de la nueva liturgia.

Los monjes encargados de la reforma litúrgica venían del monasterio francés de Cluny, y parece que su interés por el drama litúrgico era casi nulo, lo cual explica la ausencia de tropos dramatizados en manuscritos provenientes de Cluny y sus dependientes.

García de la Concha ha argüido que ciertas prácticas litúrgicas locales deben considerarse dramatizaciones de la liturgia, y como tales indican una difusión más amplia del teatro sacro que la sugerida por Donovan, pero algunos críticos afirman que son simples ceremonias.

Para llenar la laguna entre el auto de los reyes magos y el teatro castellano del siglo XV suele citarse la ley 35 del título IV de La primera partida de Alfonso X como testimonio de la existencia de representaciones

dramáticas en la época. La ley comienza por vedar que los clérigos participen en juegos de escarnio y luego prohíbe que tales juegos se hagan dentro de las iglesias; finalmente autoriza la representación de piezas religiosas que se escenifiquen con al decoro y la devoción debidos.

El problema es que esa ley es un calco de Inocencio III y de una glosa sobre dicho decreto, y por lo tanto no podemos saber si la ley alfonsina no hace más que copiar una legislación anterior que no corresponde con la circunstancia histórica de Castilla o si, por el contrario, dicha ley se sirve de otros textos legales precisamente para reflejar la situación castellana.

EL AUTO DE LOS REYES MAGOS:

Se copió en unas hojas dejadas en blanco al final de un manuscrito que contiene dos obras de teología exegética en latín. La letra del manuscrito parece ser del siglo XIII, mientras que el estudio del lenguaje sugiere mayor antigüedad; Menéndez Pidal cree que se compuso hacia 1150.

EL estudio lingüístico del texto ha dado lugar a varias hipótesis sobre el origen de su anónimo autor; sin llegar a ninguna conclusión definitiva se ha sugerido que fue gascón, mozárabe, riojano o catalán (diversas hipótesis muestran la situación cultural de Toledo en el siglo XII)

EN términos generales el auto se inspira en el relato evangélico de San Mateo 2:1-12; no tiene ninguna relación directa con los dramas litúrgicos en latín que escenifican la epifanía. Las características que lo alejan del teatro litúrgico son las siguientes:

EN los dramas en latín cada rey habla por primera vez al encontrarse con los otros, y en el auto se presentan en soliloquios independientes.

En la pieza toledana Herodes despidió a los magos antes de consultar con sus sabios.

El auto dramatiza la riña entre los sabios de Herodes.

También se distingue de otras obras teatrales inspiradas en la epifanía por su tratamiento peculiar del motivo de los tres regalos; según la interpretación tradicional el oro simboliza la naturaleza real de Cristo, la mirra su naturaleza humana y el incienso su naturaleza divina, y los reyes ofrecen sus regalos como símbolo de su creencia en la triple naturaleza del niño, pero en el auto lo hacen para poner a prueba su divinidad.

Incluso hay una gradación en el escepticismo de los magos: Gaspar y Melchor quieren observar la estrella otra noche antes de convencerse del nacimiento del Mesías, mientras que Baltasar la observa tres noches más antes de dejarse convencer. La actitud escéptica pero al fin creyente que manifiestan los magos contrasta con el escepticismo cerrado de Herodes, que no puede imaginar a otro rey más poderoso que él, y también hemos de destacar que la ceguera de los sabios no les permite reconocer a Cristo como el Mesías prometido por las profecías del antiguo testamento. De esta forma el auto opone a los magos gentiles (y al final creyentes) y a los judíos ciegos.

SU función es conmemorar y exaltar una historia familiar y significativa por su representación. El tema global de la pieza es la búsqueda de Dios por parte de los reyes magos, aunque acaba sin que puedan llevar a cabo la prueba que habían ideado para saber la verdadera naturaleza del recién nacido. Esto constituye un alejamiento del drama litúrgico y también (como observa Hermenegildo) que la duda que anida en el alma colectiva de los tres magos queda abierta para el lector / espectador de dicho fragmento.

La preocupación artística del autor se manifiesta también en la versificación del auto; Espinosa divide la obra en cinco secciones de acuerdo con los cambios de metro:

Los tres monólogos paralelos de los reyes magos constituyen una unidad en la que predomina el eneasílabo (tal verso corto conviene a las dudas y vacilaciones).

El encuentro de los magos y su plan para probar la divinidad del niño se versifica en alejandrinos.

Los alejandrinos siguen en las fórmulas de cortesía que inician la entrevista con Herodes para dar lugar a heptasílabos cuando se discute la identidad del rey (verso corto de mayor rapidez).

El monólogo de Herodes se sirve también de heptasílabos, cuya velocidad sugiere en desconcierto y la agitación del rey.

En la escena última, que trata de la confusión de los sabios de Herodes predomina el eneasílabo.

El auto de los reyes magos es también importante para la historia del teatro europeo; es la única obra teatral del siglo XII compuesta enteramente en una lengua vernácula, y es también el drama más antiguo basado en el tema de la epifanía, que se ha conservado en lengua vulgar. Su madurez dramática indica que no nació de la nada; tiene que pertenecer a una tradición teatral preexistente, si bien no se puede precisar en este momento cuál ni cómo sería dicha tradición.

TEATRO MEDIEVAL

Fernando Lázaro Carreter

EL AUTO DE LOS REYES MAGOS:

El Título no aparece en el manuscrito, y al editarlo, Menéndez Pidal lo llamó Auto de los reyes magos; sin embargo en El cantar de mío Cid se habla de Misterio de los reyes magos y así lo designaron algunos críticos. Crawford opta a la vez por auto y misterio... El término Auto es el que ha conocido mejor fortuna y se utiliza comúnmente para nombrar la obra; nos parece, en cambio, resolutivo que Alfonso X utilice el término representación para designar las dramatizaciones litúrgicas de los templos, y ellos nos mueve a proponer el título Representación de los reyes magos para designar nuestro primer drama sacro en romance.

Pertenece al ciclo del Ordo stellae, escenificado en las fiestas de la epifanía, y, desde su publicación (por Amanor de Los Ríos) tentó a los críticos que fuera una simple adaptación española de algún drama litúrgico ultramontano. Estudios posteriores apuntaron notas diferenciales con respecto a las demás obras europeas: la disputa entre los consejeros de Herodes, la prueba ideada por uno de los reyes para cerciorarse de la divinidad de Jesús... Sin embargo el primero parece un desarrollo de la consulta de Herodes narrada en el evangelio, y el segundo, sin precedentes conocidos en el género dramático, los tiene en el Évangile de l'Enfance. Esta procedencia gala ha sido apoyada por Lapesa, el cual sienta la siguiente conclusión: El auto de los reyes magos queda encuadrado en los hechos históricos más representativos del siglo XII en el centro y Occidente de España: la asimilación de los inmigrantes francos y la oleada europeísta; también precisa que su autor lo escribió en un castellano con fuertes residuos mozárabes o en mozárabe castellanizado, pero sus hábitos lingüísticos gascones o catalanes se delatan en bastantes rasgos.

La obra empieza con los monólogos sucesivos de los reyes, ordenados con arreglo a una misma estructura: descubrimiento de la estrella, afirmación de su significado, titubeo y súbita decisión de ir a adorar al recién nacido. Ya en viaje se encuentran y deciden peregrinar juntos, y uno de ellos propone la prueba para el niño. Visitan seguidamente a Herodes, a quien sorprenden con su revelación, y cuando se han ido, éste, preocupado, llama a sus consejeros y les pide ilustración sobre el caso, pero fingen no saber nada, por lo que uno de ellos denuncia lo falso de esta ignorancia.

Aquí se interrumpe la obra, en la que descubrimos rasgos de precocidad, su anónimo autor revela indudable

instinto al plantear conflictos, que son el fundamento del interés teatral. En cuanto a la forma, ha sorprendido siempre la ceñida sumisión del verso a la intención del hablante y también su polimetría; esta obra parece anunciar ciertas características del futuro teatro.

IV. DEBATES Y POEMAS JUGLARESCOS

LOS POEMAS DE DEBATE:

Pueden hallarse en lengua árabe, hebrea y otras, pero la tradición originaria y de más relieve viene constituida por la Europa de origen latino. El género se halla consolidado en España durante el siglo IX y las composiciones se extendieron a las lenguas romances en casi todos los países de Europa occidental, gozando de éxito tanto entre su auditorio popular como entre el público erudito.

Encontramos en ellos gran variedad de tópicos:

De índole teológica: El alma y el cuerpo, cristianismo y judaísmo...

De naturaleza social: La amante y el caballero y la del clérigo, frailes y legos, sacerdotes y campesinos...

Eróticos: El amor y una anciano, homo y heterosexualidad...

Económicos y teóricos: Economía expansionista y restriccionista, choque de los intereses creados: lana y lino, vino y cerveza...

Filosóficos: La fortuna y el filósofo...

Estos poemas nos permiten entrever las fuentes literarias a las que se remontan (por ejemplo la égloga clásica latina) y las condiciones socioeducativas medievales de las que emergen. Su estilo fue moldeado también por influencia de las églogas clásicas y más tarde por los poemas dialogados provenzales; estos últimos se dividen en dos categorías principales: El partimen (en torno a cuestiones teóricas) y la tensó (más personal y satírica).

El más antiguo ejemplar castellano: *La disputa entre el alma y el cuerpo* sobrevive incompleto en un manuscrito de comienzos del siglo XIII (aunque puede que fuese compuesto a finales del siglo XII). Nos presenta la visión de un cadáver y su alma, que acaba de abandonarle bajo la forma de un niño desnudo que increpa al cuerpo por condenarles a ambos con sus pecados.

Se trata de una adaptación de un debate francés; no obstante, debido a su corta extensión (el cuerpo no llega a responder) y a su carácter fragmentario, carece del mérito artístico y del interés que ofrecen los posteriores debates castellanos sobre el mismo tema.

LA RAZÓN DE AMOR CON LOS DENUESTOS DEL AGUA Y EL VINO:

Unos decenios después de *La disputa*... encontramos el mejor y más enigmático de los poemas de debate españoles: *La razón de amor con los denuestos del agua y el vino*. La primera parte del título se ha sacado de los versos tres y cuatro de la obra. Se trata de un poema semiculto incompleto de métrica irregular con predominio de versos octosílabos y eneasílabos.

Su fecha de redacción debe situarse a principios del siglo XII; fue dado a conocer por Morel Faltio en *La romanía*, procedente de un código de la biblioteca nacional de París.

Al final de la obra hay un explicit que dice *lupus me fecit de moros*, y la crítica ha aceptado que *Lupus* es el copista del texto y que era natural de Moros, pueblo aragonés de la provincia de Zaragoza. Este acuerdo está

justificado con la cantidad de aragonesismos presentes en la obra.

EL TEXTO:

• ARGUMENTO:

El protagonista recibe la visita de una doncella que canta los méritos de su amante, a

quien nunca ha visto; se reconocen por los presentes que habían intercambiado y su amor se consuma (versos 122 – 133). Después la doncella desaparece, dejando abatido a su amante.

Una blanca paloma se baña en una copa de agua suspendida en un árbol y derrama el agua; De esta forma sirve de conexión entre dos debates totalmente diferentes.

El vino es manchado por el agua vertida dando origen a una amarga disputa entre él, que se muestra agresivo, y el agua, más racional por que siente que su pureza ha quedado contaminada.

El tono de la disputa entre el agua y el vino difiere del de la primera mitad e incluso varía el ritmo; no hay nada parecido a este contraste en los demás poemas de debate, hasta tal punto que algunos críticos creyeron que el copista mezcló dos poemas; sin embargo no existe ningún momento en la obra en el que pueda establecerse una división satisfactoria sin que se produzcan alteraciones substanciales en el orden de los versos.

• SUS ORÍGENES:

Se trata de un único poema que se apoya en diversas tradiciones:

El poeta castellano adaptó la forma tradicional latina del agua y el vino (probablemente

basándose en el *denudata veritate*) y parece que prolongó el paisaje idealizado, escenario de algunos debates, transformándolo en un poema narrativo de amor que descansa en la tradición lírica galaico portuguesa.

Esta narración, con sus diversos elementos líricos y su prólogo biográfico parece tener como modelo estructural los géneros biográficos provenzales de *La vida y la razón*.

• INTERPRETACIÓN:

Encontramos en el texto detalles que llaman nuestra atención, como el hecho de que la

mujer se quite un manto; esto no tiene sentido puesto que si hace tanto calor como se narra, ella no debería llevar un manto. Por otra parte hemos de destacar que el escenario es estrictamente religioso y que no se habla de necesidad sino de apetito.

Podemos establecer el siguiente esquema:

AMOR DEBATE

PALOMA

HOMBRE AGUA

(dueña)

MUJER VINO

Se establece un paralelismo entre el hombre, simbolizado en el vino, y la mujer, simbolizada en el agua, ya que es la mujer la que provoca al hombre y el agua la que impurifica el vino. Por otra parte es la paloma quien ejecuta la mezcla literal entre el agua y el vino.

También se puede dar el esquema de esta forma:

AMOR DEBATE

PALOMA

HOMBRE AGUA

(dueña)

MUJER VINO

LA TENSIÓN ENTRE EL AGUA Y EL VINO: tiene un final convincente, puesto que acaba en bautismo y eucaristía.

LA TENSIÓN ENTRE EL HOMBRE Y LA MUJER: su causa es que la mujer sospecha que él está con otra (la dueña) y concluye con el amor trovadoresco unido al amor carnal.

Hemos de acercar lo puro a lo impuro para ver la doble cara, constituyéndose una unificación filosófica de las posturas más irreconciliables.

CASTIDAD LUJURIA

PRÁCTICO TEÓRICO

C L C L

Amor Amor agua vino

de oídas carnal

(puro) (impuro)

OÍDAS SEXO PUREZA IMPUREZA

Se trata de un debate universal legitimado por la máxima autoridad del momento y además bastante difundido. A veces necesitamos ver en la mujer el símbolo de lo que representa (pureza) y si tenemos en cuenta la visión religiosa representaría a la virgen, pero bajo un enfoque misógino sería Eva en el paraíso.

RAZÓN DE AMOR:

Leo Spitzer

Desde su publicación en el siglo XII las opiniones de estudiosos están divididas entre la teoría de dos trozos independientes (poema de amor y debate del vino y el agua unidos de extremo a extremo o mezclados burdamente por un escriba poco hábil) y la teoría de un todo artístico mediocrementemente compuesto que se remonta al autor, ese escolar o clérigo que se presenta como tal en la poesía.

Las argumentaciones de Menéndez Pidal a favor de su unidad parecen definitivas: No se dejan separar porque se dice en la parte de los denuestos que el vaso de vino pertenecía a la señora del huerto, la cual no tendría para qué ser mentada si el autor no pensase que era la misma de La razón de amor. También se ve en otros pormenores de la obra la intención de unir los dos temas: el mismo huerto en el escenario de amor y en los denuestos, la misma hora de la calentura, y la hora que convida a dormir la siesta, hora que despierta la sed en el narrador de amor y en los denuestos.

Menéndez Pidal considera la introducción a la escena amorosa donde se mencionan los dos vasos como parte del debate, oponiéndose a Carolina Michaëllis, que había considerado los versos de la introducción como el agregado de un copista. Pidal sólo nos ofrece relaciones entre la introducción y el debate, no entre la escena amorosa y el debate en sí, y respecto al autor dice lo siguiente: Aunque se dice rimada por un escolar que aprendió cortesía en Salemania, Francia e Italia, es de tono muy juglaresco por su metro irregular, el contraste brusco con que quiere entretener a un público abigarrado (alternando la idealidad cortesana y la bufonería callejera) y es, al fin, ajuglarada por el don que pide al final, propio de un cantor del pueblo.

Pruebas de la unidad sustancial de las dos escenas:

El vaso de vino que la dueña ha puesto en el jardín para que su amigo lo vacíe no desempeña ningún papel en la escena amorosa: M. Pidal ce aquí una grave distracción por parte del autor, que no parece atribuible al copista. Carolina M. Corroboró este punto de vista.

La Razón del verso cuatro no parece comprender el debate del vino y el agua, pero esto es justificable porque la poesía se halla incompleta.

Dámaso Alonso ha admitido la escena idílica, que contrasta rudamente con el tono de narración burlesca del debate, y de esta forma contempla dos inspiraciones diferentes: una artísticamente superior a la otra, que lesiona la poesía.

La relación entre sed del cuerpo, sed del alma y sed amorosa también debe ser tenida en cuenta. El poema se corta bruscamente, y los últimos versos son desmañados y oscuros. Venus ha enviado al joven clérigo una bella joven para refrescarlo (amor físico) y el vino que aporta la dicha, y enviará más tarde una segunda mensajera: la paloma, que es el pájaro de Venus.

La acción en el plano superior se superpone a la escena terrestre y el debate que sigue se enjustrá perfectamente a la escena de la paloma. Asimismo, lo convencional del debate está aminorado o mitigado por el hecho de que el mensaje de la paloma ya ha preparado en nuestro espíritu la reconciliación de los dos principios enemigos.

Advertimos así la originalidad del poeta, que ha encontrado el medio de renovar el género tan popular en España como es el debate, y al debate del vino y el agua ha superpuesto el de la castidad y la lujuria, que se desarrolla bajo la forma de acciones simbólicas. Cuando llegamos al debate entre el vino y el agua ya hemos comprendido el misterio del amor carnal, y también el principio dualista de la armonía de los contrarios, que es un principio universal.

Por otra parte, sin ninguna duda la primera parte es más artística y original que la segunda porque le da a un tema tradicional una superestructura simbólica que amplía su alcance. Carolina Michaëlis se equivocaba al ver dos partes y dos autores (uno aristocrático y otro popular), ya que el mismo poeta puede ser idealista y

delicado en una visión amorosa y groseramente realista en un debate, cuya marca distintiva es el insulto grosero.

V. EL MESTER DE CLERECÍA Y EL MESTER DE JUGLARÍA

Ambos son contemporáneos, aunque el mester de juglaría tiene una tradición oral anterior; también tocan los mismos temas y son movimientos literarios de carácter narrativo escritos en verso. El mester de clerecía suele proceder de fuentes latinas, pero las semejanzas son más que las diferencias.

Sus textos se difunden durante los siglos XIII y XIV y suelen agruparse en marruete,

siempre a partir de la segunda estrofa de *El libro de Alexandre*. Los autores tenían un afán de distinción encaminado a huir de la vulgaridad que aquejaba a los géneros más difundidos del

momento.

CORRIENTES DE LA ÉPOCA:

- Poesía lírica de carácter popular
- Poesía popular: La épica
- Poemas de debate y juglarescos
- Poesía culta (trovadoresca en general) denominada poesía cancioneril, que se centra en el amor cortés.

DIFERENCIAS ENTRE EL MESTER DE CLERECÍA Y EL DE JUGLARÍA:

El mester de clerecía se consideró una reacción encaminada a cambiar el panorama poético

del siglo XIII, a la vez que en el resto de Europa esa renovación ya había tenido lugar durante el siglo XII.

Lo que llevó a la crítica a hacer la distinción entre mester de clerecía y de juglaría fue la segunda estrofa de *El libro de Alexandre* (Mester trágico, feroso, no es de juglaría; mesteres sin pecado consiste en hablar curso rimado con la cuaderna vía...). El cómputo silábico es fundamental para la diferenciación de ambos mesteres, y el autor de esta obra parecía tener claro lo novedoso de su obra en panorama literario de la época.

En *El libro de Apolonio*, también anónimo y de la época del anterior se dice Dijo la buena dama un sermón moderado (...) si de ti fuese lo que pido otorgado sería otro mester más singular y honrado... En ese momento de la obra Tarquina ha sido secuestrada por los piratas y obligada a ejercer la prostitución; en ese contexto les propone que le permitan abandonar tan indigno oficio para ejercer como juglar.

La coincidencia entre ambas definiciones acerca de los dos mesteres es evidente; en la conciencia literaria de la época el mester de juglaría exige los mismos conocimientos y el mismo esfuerzo que el de clerecía. Como es lo más probable, si *El libro de Apolonio* es anterior al de *Alexandre*, éste podría estar parodiando la segunda estrofa del libro, pero si la cronología es inversa, el autor quiere otorgarle al mester de clerecía los mismos rasgos que se atribuyen al de clerecía en *El libro de Apolonio*.

Lo indiscutible es que según la conciencia literaria de la época no hay un concepto diferenciador entre ellos; la novedad se reivindica en los dos casos, y el camino crítico más indicado sería aislar los rasgos esenciales y ver hasta qué punto y ver hasta qué punto son diferenciables entre sí.

RASGOS ESENCIALES DEL MESTER DE CLERECÍA:

- Sus autores son clérigos conscientes de su función de transmisores de los saberes medievales fundamentales legados por la tradición escrita. Suelen quedar definidos como personas pacientes que pasan las noches en vela traduciendo textos en latín para que el pueblo pueda disfrutarlos.
- La regularidad métrica: Tal vez con ella bastaría para agrupar una serie de obras marcadas por la misma forma. Los versos se dividen en dos hemistiquios que tienen que tener siete sílabas:
- Van dirigidos a un público lo más amplio posible y esto representa un compromiso. Se apuesta, por tanto, por un lenguaje claro que suele llamarse lenguaje paladino (romances castellanos) y que es entendido por el pueblo. Está lleno de frases populares y de coloquialismos
- Suelen mencionar constantemente la fuente que emplean (scripto o dictado), normalmente latina, aunque también puede ser francesa. Esa fuente cada vez se respeta menos, pero al principio se trataba casi siempre de copias.
- Hay un cierto interés doctrinal; al considerar al público más ignorante adoptan una actitud didáctica. Muchas veces las obras son literalmente religiosas, aunque hay otras amorales como *El libro del buen amor*.
- **El público es totalmente dispar y es el destinatario último de los conocimientos. Hay un especial interés por auditorio, quizás debido a la contaminación oralista de la época (sólo se podía llegar a un público amplio a través de la recitación).**

TÍTULOS ENGLOBADOS BAJO EL MESTER DE CLERECÍA:

Con esos rasgos Pedro García catalogó una serie de títulos:

- Vidas de santos
- Obras marianas (*Planto que fizo la virgen*)
- Obras litúrgicas
- Obras novelescas (*Libro de Apolonio* y *Libro de Alexander*)
- **Obras novelescas (*Poema de Fernán González*)**
- Obras didáctico-morales (*Tratado de la doctrina*, *Dictado de Omne...*)
- Obras misceláneas (*Libro del buen amor* y *Rimado de palacio*)
- Obras de asunto religioso diverso (*Tratado de los signos que aparecerán antes del juicio final*)

El didactismo es un rasgo esencial que podemos encontrar en todas las obras (en *El poema de Fernán González*, por ejemplo, podemos hablar de didactismo nacional)

FASES DEL MESTER DE CLERECÍA

Los títulos se suelen agrupar en dos grandes épocas, ya que el mester de clerecía no se puede definir como algo continuo:

- Títulos del siglo XIII: Libro de Apolonio, Libro de Alexandre y Poema de Fernán González. Ofrecen un estado mucho más puro y hay que tener en cuenta que son los creadores y, por lo tanto, definidores del género.
- Títulos del siglo XIV: Libro del buen amor, Los proverbios y Rimado de palacio. Entre los tres ocupan todo el siglo. Frente a su falta de fidelidad a la plantilla original abandonan al modelo típico, que era único en los títulos del siglo XIII; suelen recurrir a varios modelos para fragmentarlos y crear obras identificables

desde un punto de vista genérico.

También se alteran seriamente las intenciones de las obras; frente a la religiosidad inicial, estos títulos tienen

finés que llegan a rozar lo grotesco y buscan el divertimento e incluso alcanzar un compromiso social inimaginable en la época. De esta forma se aprovechan de los parámetros del mester de clerecía usándolos en base a sus intereses y su formación.

GONZALO DE BERCEO

La prioridad en el uso de la cuaderna vía se la disputan Gonzalo de Berceo y El libro de Alexandre; esta nueva modalidad constituye una adaptación de una forma métrica que se daba en otras literaturas (por ejemplo la francesa y la latina). Cuenta como creador del mester de clerecía, aunque esta afirmación es una pura hipótesis, limitada por el desconocimiento de la fecha de El libro de Alexandre, el de Apolonio y el de Fernán González.

Gonzalo de Berceo nos refiere su nombre y otros detalles personales; se trata del primer poeta castellano de nombre conocido. Nacido a finales del siglo XII en Berceo, actual provincia de Logroño, recibió parte de su educación en el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, donde más tarde prestó sus servicios en calidad de clérigo secular. Su oficio era de índole administrativo-legal, requería frecuentes viajes y hay poderosas razones que apoyan la creencia de que fue notario del abad. También se ha sugerido que cursó estudios en la universidad de Palencia, aunque esto no está probado. Sabemos que vivía aún en 1252 pero se ignora la fecha de su muerte.

Aparentemente es tan simple que basta leer su obra para saber que es un monje humilde que pasa toda su vida vinculado a su monasterio, y la crítica se suele conformar con buscar pasajes de su obra para definirlo como un estudioso empeñado en transcribir los títulos latinos para transmitírselos al mayor número posible de personas, siempre con una fe inquebrantable, pero hay críticos que han ido más lejos.

Bryan Dutton hizo en un artículo un razonamiento interesante: Sus vidas de santos están dedicadas a santos que tienen algo que ver con su monasterio y es posible que el monasterio le preocupara más que los santos, y quizás su supuesta religiosidad quede desplazada por motivos económicos.

En su monasterio se falsificó un documento supuestamente firmado por Fernán González según el cual debido a la ayuda de San Millán y Santo Domingo ganó una batalla (si la hubiera perdido Castilla habría sido tomada) y por lo tanto Castilla debía mantener siempre ese monasterio. No se sabe si Berceo estuvo implicado, pero en *La vida de San Millán* difunde la historia. Hay quien piensa que era una especie de mercenario religioso que usa las creencias de los demás para llenar las arcas de su monasterio.

Para finalizar hemos de mencionar que Button también mantuvo que las continuas peticiones a los amigos y señores que aparecen en *Los milagros de nuestra señora* también tenían como fin enriquecer a su monasterio. Podemos concluir diciendo que Berceo era simplemente un monje que no descuidó su monasterio, pero no podemos basar en tres estrofas de *La vida de San Millán* la interpretación de todo el libro, y mucho menos de toda la obra de Berceo.

SU OBRA:

La mayoría de sus obras han llegado hasta nosotros y podemos incluirlas en tres grupos:

Poemas hagiográficos: De ellos tres constituyen biografías de santos locales (*vida de San Millán*) y un cuarto, incompleto, contiene *El martirio de San Lorenzo*.

Poemas dedicados a la virgen: *Milagros de nuestra señora*, *Loores de nuestra señora* y *Duelo que fizo la virgen*.

Obras doctrinales: *De los signos que aparecieran antes del juicio* y *El sacrificio de la misa*.

Aparte de estas obras, a Gonzalo de Berceo se le atribuyen tres himnos.

POEMAS HAGIOGRÁFICOS:

La primera obra parece ser *La Vida de San Millán*, que se refiere al santo patrono de su monasterio, y su fuente más importante se encuentra en la *Vita Beati Aemiliani*, del obispo de Zaragoza Braulio, aunque también incorpora material que proviene de las tradiciones del monasterio (los escritos latinos de su contemporáneo el monje Fernandus (a quien se ha tratado de identificar con Fernando Garcéz).

Consta el poema de tres secciones: un esbozo de la vida del santo, la narración de los milagros durante su vida y, finalmente, la que contiene sus prodigios póstumos. Al principio del poema dice que tiene la intención de desarrollar la leyenda del tributo, y al final del poema, antes de unas breves estrofas en torno a los últimos milagros, Berceo saca las conclusiones morales para su auditorio.

La vida de Santo Domingo se nutre de una fuente latina: *La vida sancti Dominici* del abad Grimaldo, discípulo del santo, y el rasgo de mayor interés es el auxilio que presta Santo Domingo a una monja atormentada por visiones diabólicas en las que el diablo tiene forma de serpiente; la descripción de la serpiente está llevada a cabo en forma fálica, lo cual constituye un rasgo típico de la aceptación del aspecto de la sexualidad humana por parte de mucha literatura religiosa de la Edad Media.

Berceo compuso *La vida de Santa Oria* al final de sus días; no conservamos en este caso las fuentes latinas, y la división tripartita se mantiene un tanto oculta por el hecho de que la atención se concentre en las visiones de Oria como objeto principal, en vez de hacerlo sus milagros. Esta obra presenta un tono más lírico que las otras hagiografías.

POEMAS DEDICADOS A LA VIRGEN:

El duelo de la virgen no está en cuaderna vía, e incluye al final una canción del destacamento de la guardia judía que velaba el sepulcro. El texto conservado, con huellas de estructura paralelística, carece a primera vista de sentido, por ello la crítica ha intentado una reordenación de las estrofas, con intención de mejorar sentido y estructura, y el actual orden puede ser satisfactorio con dividir las estrofas en dos grupos antifonales. Finalmente hemos de destacar que esta canción se inspira probablemente en la lírica popular y en la liturgia por igual.

No podemos fijar con certeza el puesto que *Los milagros de nuestra señora* ocupa dentro de la cronología de la obra, pero una de sus estrofas se refiere a Fernando III como ya muerto, y por lo tanto podemos deducir que su versión definitiva se sitúa en una etapa tardía de la vida del poeta y puede ser inmediatamente anterior a *La vida de Santa Oria*.

Procede de una fuente latina y entronca con una tradición extendida y floreciente, pues eran numerosas y de amplia difusión en la época, las composiciones hagiográficas dedicadas a la virgen. La fuente latina la constituye una colección de veintiocho leyendas en prosa; omite Berceo cuatro de estos milagros, incluyendo a su vez uno local hispánico y una introducción alegórica que no estaban contenidos en la fuente.

En la introducción se nos pinta el tradicional locus amoenus, escenario de encuentros amorosos, aunque Berceo lo transpone alegóricamente haciéndole significar las perfecciones de la virgen María. El objetivo del autor no es tanto proporcionar información acerca de la virgen como inspirar devoción hacia ella, y las leyendas en que los devotos son galardonados superan en número a aquellas que nos presentan el castigo de los malvados.

Hay que destacar que la gama de tonalidades de las leyendas se extiende desde el registro tierno y humorístico al violento, y la doctrina contenida varía desde una exageración del culto mariano al cristocentrismo. Diversa

es, asimismo, la habilidad que el poeta despliega en el trazado de la estructura (débil en los milagros primero y décimo y vigorosa en el segundo y noveno, por ejemplo).

MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA:

Se trata de la obra clave del mester de clerecía, ya que es la más importante de Gonzalo de Berceo y él es fundamental en este movimiento. Como colección de milagros no aporta demasiado, ya que es una transcripción del manuscrito Thott 128 de la biblioteca de Copenhague, y esto siempre ha provocado un menosprecio a su aportación literaria, siendo consideradas más importantes las vidas de santos.

Es un género tópico, acorde con la religiosidad de la época y por eso nadie se preocupó de estudiarlos con detenimiento. Se solían presentar con una introducción, luego una segunda parte en la que se narra la situación o problema del devoto, y finalmente se produce la intervención mariana resolviéndolo todo. Hemos de deducir que el sentido último de la obra consiste en una exaltación mariana.

EL LIBRO DE LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA.

Jesús Montoya Martínez

EL AUTOR:

No sabemos mucho más de lo que se sabía en 1780, fecha en la que Tomás Antonio Sánchez publicó sus obras por primera vez. En cuanto a su condición social, debió ser clérigo adscrito al monasterio de San Millán y que habría recibido las órdenes Mayores (Menéndez Pidal precisará que se ordenó de presbítero hacia los treinta y cinco años), conjeturándose su vida entre 1198 y 1260.

Respecto al título que él mismo se arroga en el prólogo alegórico a *Los milagros de nuestra señora* (maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado) encontramos discrepancias. Tomás A. Sánchez (y Menéndez Pelayo) lo consideraban relacionado con la misión de enseñanza de los fieles mientras que A. García Solalindre (y Daniel devoto) opinaron que Maestro aquí no debe querer decir nada más que confesor. Ultimamente cobra consistencia el carácter docente y académico del título con la propuesta de Brian Dutton de que podría ser uno de los concedidos por el estudio general de Palencia. A esa función docente habría que añadirle (según Dutton) el haber sido nombrado notario por el abad Juan Sánchez, según se desprende de la estrofa 2639 de *El poema de Alexandre* y del cuidado que muestra en todas las cuestiones legales en toda su obra.

OBRA LITERARIA DE GONZALO DE BERCEO

Su obra literaria se reduce a unas cuantas vidas de santos, unas obras de carácter didáctico y una obra de exaltación mariológica que complementa su labor hagiográfica y la vertiente lírica de sus himnos.

Daniel Devoto se propuso completar las noticias que críticos como Fitzgerald, Foulche-Delbosc y Pfandl nos habían proporcionado acerca de la utilización de Berceo, y concluye lo siguiente: En la crítica antigua de Berceo hay un primer momento de utilización histórica asidua y de escasa estimación artística (...) En un segundo tiempo, los eruditos que lo leyeron con detención conceden ya al poema méritos de poeta. El segundo cuarto del siglo XVIII aporta los primeros datos históricos y literarios seguros sobre Berceo (...) Lo poco que queda por aclarar y corregir sobre Berceo lo proporcionan, en la mitad del siglo, Ibarreta, Plácido Romero y Sánchez, que acarrea todas las noticias definitivas y nos da la única edición conjunta del poeta que sea digna de tenerse en cuenta.

OBRA DE EXALTACIÓN MARIANA:

Ocupa un segundo puesto en extensión, no así en cuanto a la apreciación crítica, ya que revelan a partir de su

contenido el grado de formación del autor. LA TRILOGÍA MARIANA está compuesta por las siguientes obras: *Loores de nuestra señora*, *Milagros de nuestra señora* y *Duelo que hizo la virgen María en el día de la pasión de su hijo Jesucristo*. Las tres formarían un conjunto hagiográfico, épico–narrativo con dimensiones líricas. Los milagros denotan las cualidades de narrador y de lírico de Berceo, y podrían considerarse como un todo.

Según esto, Berceo se habría propuesto narrarnos bajo este esquema la historia de María, de la salvación y sus milagros. En efecto, de María no nos consta más de lo que parcamente nos han transmitido los evangelios, y lo poco o mucho que podamos historiar de ella hemos de sacarlo de las sagradas escrituras y de las interpretaciones de los padres de la iglesia. De esta forma lo que hace Berceo en los loores es recorrer la historia salutis narrándonos la historia de María, vinculada a la de Jesús; otra fuente de inspiración es la tradición popular.

Los milagros de nuestra señora vendrían a completar esa labor hagiográfica, pues si el milagro en el santo es (según Jolles) la objetivación de la fuerza de Dios, ésta no podía faltarle a María; así lo entendieron todos los teólogos, y en especial Gautier de Coinci, el monje francés que escribió una de las colecciones de milagros más extendidas de su época.

Es digna de destacar la actitud del autor hacia los milagros; Berceo diferencia las voces juglar y trovador, ya que en *La vida de santo Domingo* se dice juglar del santo, mientras que en su obra mariana se muestra dispuesto a cantar las alabanzas de María como un trovador cuyo objetivo es poner toda la intensidad de su emoción en exaltar a María.

Víctor García de la Concha dice que no es lícito sostener un argumento basándolo únicamente en la autodenominación, pero aún hemos de destacar otra diferenciación del autor entre sus vidas de santos y los milagros: al expresar retóricamente su propósito dice que quiere subir a los árboles (milagros) y escribir algunos de ellos, asemejándose de este modo a Agustín y a Gregorio y a tantos otros.

Esa actitud del autor se ve reforzada por la naturaleza del discurso; en las vidas de santos el discurso es narrativo y abunda el estilo indirecto, mientras que el de los milagros marianos es lírico por la abundancia de epítetos y se da en gran medida el estilo directo y de diálogo (sobre todo en las oraciones).

LOS MILAGROS DE LA VIRGEN

La literatura sobre milagros hay que relacionarla con los modelos que precedieron en lengua latina: por ejemplo *Vitae patrum* y obras de Gregorio Magno y Gregorio de Tours; San Agustín ya había recogido (muy brevemente) unos veinte. De ahí que la literatura de milagros pueda remontarse al siglo VI y prolongarse hasta el XV, y durante este tiempo se han usado como ejemplos para la predicación y en el teatro (tuvo un especial auge en el siglo XIV)

Una serie de condicionantes posibilitaron el incremento de esta literatura y su difusión en lengua vulgar (el impulso dado por el concilio lateranense IV, la catequización de pueblo, la fundación de las órdenes mendicantes... . En esta centuria aparecen las grandes colecciones de milagros de la virgen: las de Adgar, Gautier de Conci, Alfonso X y Berceo, entre otras. En ellas el milagro es un acontecimiento religioso y festivo ocurrido en la vida de los humanos con el fin de despertar la admiración del oyente y alabar al intermediario; Han sido considerados por la crítica como narraciones cortas. Por otra parte, para unos la finalidad del milagro es moralizante y para otros es adoctrinar, e incluso hay quienes suponen, especialmente en Berceo, una intención propagandística.

EL MILAGRO EN BERCEO:

El término milagro no tiene el mismo alcance en Berceo si se aplica a los de la vida de santo que si se aplica a

los milagros de la virgen.

Milagros de santos:

- Extensión reducida
- Concepción narrativa: El protagonista es el beneficiario y el milagro se opera a través de una mediación.

Milagros marianos:

- Más extensos
- Concepción narrativa: El beneficiario se muestra pasivo y es María quien toma la iniciativa (al menos en 19 de los milagros es la protagonista). No hay mediación
- Está dentro del género épico
- Tienen una tradición oral y escrita.

FUNCIÓN DEL MILAGRO:

Están dirigidos a satisfacer la capacidad admirativa del hombre, capacidad tan amplia y profunda como ingenuo y sencillo era el oyente al que solían estar destinados. Esta admiración conducía a la mayoría de los espíritus a la acción de gracias y, unida a ella, la alabanza. En definitiva, el milagro es un hecho real narrado ante la admiración de las gentes y conservado en escrito para memoria de la posteridad.

EL BENEFICIARIO EN EL MILAGRO MARIANO:

En toda narración de un milagro se dan fundamentalmente dos personajes: el santo o la virgen y el individuo que recibe el milagro. En el beneficiario del milagro mariano de Berceo se dan dos características fundamentales:

Su pasividad: En los milagros de santos el protagonista es el enfermo o necesitado que insta al santo para que actúe, pero en los marianos los beneficiarios se muestran desentendidos de lo que va a ocurrir y aún extrañados cuando sucede.

La descripción moral: En los milagros de santos hay una leve descripción moral, mientras que en los marianos el beneficiario suele ser contemplado desde su perspectiva de pecador y devoto de María.

En ocasiones la situación del milagro de la virgen se dramatiza con la intervención de ángeles y santos que se disputan el alma, y en este caso aparecen una crisis existencial (por estar ante la condenación eterna) y otra religiosa, a las que se unen las que suponen caer en una enfermedad moral, en la pobreza o en el deshonor. Estas crisis son representativas de los peligros a los que estaban sometidos el hombre y las colectividades en la edad media.

Excepciones:

No obstante, no todos los beneficiarios son tan complejos; en los milagros 1, 4, 5, 19, 22 y 23 se trata de siervos de María que reciben su gracia como galardón a su vida o respuesta a su oración. Estos reciben un tratamiento lineal y son los más activos.

LA INTERVENCIÓN DE MARÍA:

Desde que aparece la virgen el estilo es directo y se produce el diálogo; por otra parte, su descripción suele ocupar más estrofas que la del resto de personajes, y en ocasiones su acción está justo en el centro del milagro.

Esto nos lleva a concluir que el milagro está pensado y construido en favor de la intervención de María.

Berceo nos hace ver que son la misericordia y el amor misericordioso los que mueven a la virgen a actuar, y por lo tanto su acción está inspirada en la gratuidad. Cuando aparecen ángeles y santos refuerzan la idea de que María es superior a ellos. Podemos concluir diciendo que acción e gracias, admiración y alabanza están íntimamente relacionados, y es esto lo que diferencia los milagros marianos de los de Cristo.

ADMIRACIÓN Y ALABANZA:

La narración de cada uno de los milagros de la virgen es un elogio a ella; rigen en esto el criterio épico (las acciones del héroe son su mayor exaltación) y el bíblico. Por otra parte, el milagro es concebido como algo excepcional y el que lo recibe no debe esperar que se vuelva a repetir.

Es frecuente que el milagro termine con frases de acción de gracias que posteriormente se concretan en un cántico; éste es una oración narrativa que desarrolla elementos muy semejantes al himno o cántico que la iglesia canta en la vigilia pascual. Todo ello quiere decir que la acción de gracias se resuelve, según el concepto litúrgico, en una alabanza a Dios y a María. En Berceo esta tensión laudatoria está presente desde el mismo prólogo, y en ocasiones la invitación a la alabanza se explicita.

LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA COMO LIBRO:

J. Manuel rozas ha afirmado que por decisión del autor los milagros de nuestra señora forman un libro con estilo y sentido unitarios; para él y para Carmelo Gariano Berceo es un poeta medieval de gran aliento poético en el que su propósito se mantiene con un genial estilo y a través de la cuaderna vía, así como por una organización y composición de su obra que la constituyen un conjunto de ejemplos presididos por la introducción, rematados por un milagro relevante y adobados con ciertas frases que enlazan unos con otros.

Al querer ensamblar todos los milagros en una estructura genérica se encuentra que algunos de ellos no tienen como centro a María. Entonces recurre a la distinción entre tema y argumento para concluir que el tema en Berceo sería la teología mariana y que los argumentos y personajes serían diversos. Para él el centro significativo que da unidad a priori es María, los argumentos de cada milagro serían autónomos y los personajes ofrecerían un escalonamiento social que se situaría en siete planos distintos. Esta concepción unitaria ha sido aceptada por la gran mayoría.

La fórmula repetida en el libro de oíd o escuchad otro milagro se remonta a las redacciones en latín, pero hay en Berceo ciertos procedimientos narrativos que la aventajan; se trata de las estrofas de transición, que están a caballo entre dos milagros. Todas ellas son anticipaciones (al estilo juglaresco o épico) de lo que va a tratar el siguiente milagro.

EL SERVICIO AMOROSO, CRITERIO UNIFICADOR DE LOS MILAGROS

Laurentino Herrán hizo un estudio acerca del servicio de amor en la espiritualidad medieval, refiriéndolo especialmente a la devoción mariana de la época. Según la doctrina de San Bernardo el amor puro sólo era posible en el cielo, mientras que aquí en la tierra lo único posible era el servicio amoroso, que era la complacencia del que sirve en saber que su servicio es aceptado, no esperando otra merced que tener contenta a la persona amada. Esta espiritualidad tiene ya un claro antecedente en la espiritualidad que inspiró las plegarias, y probablemente influyó en la orden benedictina. Los milagros participan de ella y son concebidos dentro de ese ambiente de exaltación mariana.

Berceo no desconoce el servicio amoroso en él, como tampoco en los personajes; de la mayoría de los beneficiarios de los milagros se dice que saludaban a María con una reverencia o con jaculatorias frecuentes. Todo ese conjunto de virtudes era lo que se entendía como servicio amoroso que, como hemos visto, podía

objetivarse en escribir un libro sobre María, sus virtudes o sus milagros.

EL SERVICIO DE AMOR Y LA CORTESÍA TROVADORESCA

No es novedad subrayar la utilización del lenguaje cortés entre autores eclesiásticos, ni la del lenguaje feudal en Berceo. Joël Saugnieux ha señalado el caudal de lenguaje feudal que pueden aportarnos los dos procesos jurídicos contenidos en los milagros 2 y 8, advirtiéndonos de que el lenguaje de Berceo a veces es feudal y a veces cortés. Sería necesario emprender dicho estudio para el cual se precisa conectar el servicio de los devotos de María con la espiritualidad benedictina del servicio de amor y éste, a su vez, con el concepto cortesía.

Como conclusión diríamos que Berceo, dependiente del monasterio de san Millán, participaría de la espiritualidad del mismo (*la pietatis affectus*). Al vivirla la quiso comunicar como contagio de entusiasmo; el mismo que demuestra al emprender la ardua tarea de transformar en verso castellano un texto latino probablemente seco y esquemático.

EL VASALLAJE A LO DIVINO

El servicio de amor se presenta a veces esquematizado. Ciertos beneficiarios son presentados como devotos de santos mas que de María; en los milagros 7 y 8 intervienen San Pedro y Santiago, y aunque no son ellos sino María los que operan los milagros la relación María-beneficiario no es tan clara, y en el milagro 10 María actúa a instancias de San Proyecto.

Ese mismo concepto de vasallaje lo podemos deducir de milagro 7, que habla de un monje acogido a la protección de san Pedro; en el milagro 8 se trata de Giraldo, el peregrino a Santiago (los dos santos se sienten obligados a acudir en ayuda de sus devotos). Ninguno de los dos logra nada, es a través de María como se opera el milagro, pues se respeta la jerarquía de poder. Berceo se propone con estos casos manifestarnos cómo María era reina general de cielos y tierra por derecho propio.

PROTECCIÓN, DEFENSA Y GARANTÍA

Las obligaciones del señor respecto a su vasallo son protección, defensa, garantía y fidelidad. María se muestra celosa de ellas, en especial cuando la fidelidad de sus siervos no es modélica, ya que es en ese caso cuando ejerce con mayor magnanimidad, y por eso Berceo alaba su piedad.

LA SAÑA DE MARÍA

Los reyes de Castilla, Aragón y Navarra podían romper la relación de vasallaje cuando uno de sus vasallos caía en su desagrado o incurría en su enojo; esto viene expresado en Las partidas y solía denominarse "ira regia. María muestra su saña en varias ocasiones (con un obispo, con el padre del niño judío y con los judíos de Toledo), pero esa ira puede ser desmontada si los que la ofenden piden su gracia (milagro 17). María, de esta forma, se muestra señora natural ejerciendo sus derechos. Ella pide a sus vasallos que no le arrebaten nada de sus dominios, pues si lo hacen les hará sentir lo que vale su ira.

LA GRAN ALEGORÍA DE MARÍA, SEÑORA

Gonzalo de Berceo demuestra con suficiente evidencia su gran habilidad y brillantez en el uso de la misma al componer un prólogo alegórico en el que no falte la definición de la propia alegoría; también a lo largo de sus narraciones acude a este procedimiento reclamando el otro sentido de las cosas. Los versificadores de milagros se muestran conscientes de la necesidad de construir ciertas alegorías para acercar a sus oyentes o lectores a la verdad más escondida que ellos querían mostrar.

Los teólogos predicán de Dios cuantas cualidades vemos en el hombre, removiéndolo de ellas todo lo imperfecto y caduco. Este hablar analógico se da, para Gautier de Coinci, cuando atribuimos a María actuaciones como la concebida en la narración del juicio del monje ahogado fuera del convento. También Berceo dramatiza del mismo modo el juicio del alma. Uno y otro tienen presente el modo de administrar justicia en su tiempo; aplican a María atributos, actuaciones y reacciones propias de un señor feudal para hacer comprender que ella saldría en defensa de su devoto, como un buen señor.

Esta tensión entre la realidad histórica vivida y su sentido superior es lo que ya reclamaba Berceo para su prólogo, como también Gautier de Coinci o como diría más tarde Dante Alighieri. El sentido alegórico se extiende a la concepción de toda la obra, ya que esta es una alegoría de María, señora de todos los hombres.

María se muestra en los milagros rodeada de sus amigos naturales y leales, y en ocasiones es una corte de vírgenes que la acompañan como damas de su corte. También dispone de su notario, de su capellán, de su clavero... y de un coronado leal que celebra sus fiestas generales.

Los milagros podrían ser representados por un gráfico en el que las coordenadas estuvieran presididas por María-señora y hombres-siervos. Los hechos reales incidirían en los hombres según estos los sirviesen (en este caso ejercitaría el galardón) o la desirviesen (encontrarían su saña). Hay milagros en que aparecen dos personajes humanos en los que se ejemplifican los dos extremos; en unos, partiendo de la saña se llega, mediante el arrepentimiento del único personaje, al galardón.

CONCLUSIÓN:

REFERIDA AL MILAGRO COMO NARRACIÓN INDIVIDUAL:

El autor se encuentra con un hecho atribuido a María que él pretende transmitirnos. Además el autor cuenta con una tradición escrita y por lo tanto, con una expectación por parte de su auditorio que tiene que satisfacer; de esta forma, ha de contar el relato sobrecogiéndolo su ánimo para llegar a la alabanza.

La narración del suceso y la tensión laudatoria son sus objetivos, y serán más alcanzables cuanto más ingenuo y creyente sea el oyente. La relación entre autor y destinatario está en razón directa a su entente de fe.

RELATIVA AL LIBRO QUE CONTIENE MILAGROS:

Los milagros han de recuperar su significación primordial, el de un conjunto de actuaciones de María en favor de los hombres arrancadas desde la concepción de un amor misericordioso. Los 25 milagros son los árboles de lo que hablaba Berceo en el prólogo y cobijan bajo su sombra de paz a todos los lectores u oyentes.

La formulación de cada uno de los milagros se basa en una relación feudal, y el antagonista es el diablo, aunque también lo son la soberbia del obispo, la envidia de las monjas, el temor a la miseria de un mercader, el afán de poder de Teófilo... y la subversión de los medios naturales (fuego y agua) pero María prevalecerá sobre todos ellos.

La obra puede considerarse un servicio amoroso de Berceo a la virgen, y además un servicio a los oyentes a los que invita a convertirse en parte de esas aves cantoras que alaban cada día (...) a la virgo María.

LOS MILAGROS DE BERCEO COMO LIBRO Y COMO GÉNERO

Juan Manuel Rozas López

- LOS MILAGROS COMO LIBRO:

Todo apunta a la unidad del libro, y la fuente es el manuscrito latino Thot 128 (que

también tiene una fuerte cohesión unitaria), que comparte todos los milagros del libro de Berceo excepto La iglesia robada. Berceo se ha esforzado en cerrar la estructura de su libro en Cuaderna vía, y su voluntad era la de armar una obra de conjunto, no una colección de milagros; algo así como un tratado mariano.

Don Tello Téllez de Moneses fue obispo electo de Palencia desde 1207 hasta 1246; fundó hacia 1212 una universidad (en la que es posible que estudiara Berceo, según Dutton). A su muerte en 1246 Berceo ya había redactado por lo menos los catorce primeros milagros (se piensa que el menos los 23 primeros milagros están redactados en el mismo orden en que los conocemos). Nada impide pensar que hubiera acabado los 23 ó 24 primeros milagros en 1246, pero La iglesia robada debe ser posterior, puesto que en ella se alude a Fernando III El sabio como ya muerto.

Hay motivos para pensar en dos ediciones de Los milagros; una en torno a 1246 y otra posterior a 1252 en la que se habría añadido la introducción y, al menos, La iglesia robada.

Las razones para pensar esto son las siguientes:

- A pesar de conocerse la fuente de los 24 primeros milagros ha sido imposible hallar la de la introducción y la del último.
- El milagro de Teófilo, por su importancia, fama, extensión y final con sendos amén y nombre del autor parece haber sido concebido como cierre del libro.
- La iglesia robada alude a un suceso muy reciente y nacional que puede tener su origen en una tradición oral nacional
- El último milagro comienza a sí Aún otro miraclos vos querría contar..., lo cual nos indica que Berceo lo considera nuevo.

En conclusión: la unidad del libro viene marcada por una introducción que explica y condiciona el sentido de los milagros, un milagro final que termina con tres solemnes Amen, la simetría de yo con el nombre de Berceo al comienzo y final del libro y el hecho de tener redondeado el número de milagros con el número 25, cuadrado del número mariano (5).

• LA INTRODUCCIÓN COMO EJE SIGNIFICATIVO

La introducción de Berceo es única, ya que el manuscrito que usa como fuente comienza

con media docena de líneas sin ninguna relevancia. Se trata del primer texto alegórico, y habría que hacer una comparación entre el paraíso que nos pinta Berceo y el posterior de La divina comedia. En principio la alegoría presenta el esquema del Locus amoenus clásico, el paraíso terrenal, y se observa un deseo de volar más alto religiosa y literariamente que en las obras anteriores, y es destacable la dualidad –Dogma y existencia, doctrina y vivencia– que expresa.

Hay en ella un deseo de intelectualizar y racionalizar por medio de la alegoría el sentido de todos los milagros, al ir creando una serie de símbolos que se resuelven en una doctrina; también encontramos una fuerte presencia del Yo y el nosotros (primera estrofa), relacionados entre sí por primera vez en el segundo verso; por otra parte, el yo protagonista nos guía hasta ese prado, cuya descripción se hace a través de los cinco sentidos, unidos al menos en un momento con sentido alegórico a María a través de los cinco gozos. (estrofa 3ª olfato, 4ª gusto, 5ª vista y tacto, 6ª tacto y olfato y 7ª, 8ª y 9ª oído). El tacto, la temperatura y el contacto con el aire y la naturaleza envuelven al lector y lo acercan al dogmatismo.

LA ESTRUCTURA GENÉRICA: DOGMA, MORAL, EXISTENCIA

La extensión de los milagros es muy varia; van desde las diez a las ciento sesenta y tres estrofas, aunque predominan los que se extienden de diez a treinta y su esquema básico es muy semejante. María es el centro significativo y el personaje que da unida a priori, puesto que incluso en los milagros en que Cristo, los santos o los apóstoles comparten protagonismo con ella, está presente en el momento del clímax.

Los personajes están colocados desde el cielo a la tierra en siete niveles: Cristo, María, ángeles y demonios, santos, hombres sabios, hombres malos y buenos y por último el narrador (Berceo) y los oyentes. Este escalonamiento y el antagonismo entre hombres buenos y malos y vasallos de María y del demonio muestran la influencia de la estructura feudal de la sociedad; en esta escala María es el núcleo, y la subjetividad literaria de Berceo hace de ella un personaje humano.

Un milagro es una narración escuchada por unos hombres que miran el comportamiento de otros hombres como ellos y el comportamiento de la virgen, y por lo tanto tienen un fin moral y adoctrinal; Por otra parte son buenos ejemplos medievales. Los agonistas de los milagros son siempre clérigos, y hallamos los tres estados y cuatro clases sociales: nobles, clérigos, ricos y pobres, pero en conjunto la suma de agonistas pueda ser el hombre medieval. El protagonista es siempre un hombre al que le suceden cosas que sirven de enseñanza al lector.

Podemos resumir diciendo que la estructura de los milagros es la de un retablo o pórtico gótico en el que caben siete planos en altura, de Cristo al oyente. María es el centro del dogma, el agonista es el núcleo de la moral cristiana medieval y el lector u oyente (ya sea medieval o no) lo es de la existencia.

HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS MILAGROS:

- MARÍA PREMIA Y CASTGA A LOS HOMBRES:
- **María premia a los hombres:**

Encontramos en este grupo El premio de la virgen, El pobre caritativo, El nuevo obispo y El clérigo y la flor, que no debe confundirse con los de salvación, puesto que el clérigo no ha sido condenado al infierno, ni sabemos que hiciera algo tan grave en su escapada. La imagen respetada puede ofrecer dudas, pero María no deja que su imagen sufra daños no por amor a ella, sino por amor a los devotos que veneran su imagen.

- **Premios y castigos:**

En Los judíos de Toledo hay castigo, sin premio para nadie, en la casulla de San Ildefonso María premia al santo por escribir sobre ella y castiga a Siagrio de forma muy dura, en el niño judío el castigo del padre es comparable el castigo del padre con el premio de su hijo y en El naufrago salvado el premio supera al castigo. Finalmente hemos de destacar La deuda pagada, en la que se castiga al avariento y se perdona y ayuda al comerciante, y La iglesia robada, en la que frente al castigo de los ladrones está el perdón de la vida que otorga el obispo al clérigo ladrón.

- MILAGROS DEL PERDÓN

En ellos María salva las almas de los que han sido sus devotos (aunque fueran pecadores). Son los milagros menos terrenales y más aparatosamente sobrenaturales por la resurrección y la frecuente aparición de Dios.

a) María acude a su hijo:

El sacristán impúdico, El monje y san Pedro, El romero de Santiago y los dos hermanos.

b) María rescata a sus devotos del infierno sin resurrección:

El prior y el sacristán y El labrador avaro

c) Los personajes que podrían morir en pecado mortal son salvados de la muerte:

El ladrón devoto y un parto maravilloso

3. MILAGROS DE CONVERSIÓN O CRISIS

Todos tiene una fuerte cohesión por medio de la crisis espiritual que sufren los personajes. En ellos lo dogmático y lo sobrenatural queda equilibrado con lo moral y lo existencial; y son, por lo tanto, los de validez literaria y actual más extensa ya que pueden servir de modelo a mayor número de hombres, ya sean creyentes o no creyentes.

La boda y la virgen, La iglesia profanada, El clérigo embriagado, La abadesa encinta, El milagro de Teófilo y El clérigo ignorante.

LOS MILAGROS DE LA CRISIS:

Presentan una extensión y envergadura en general mayores que la de los grupos anteriores; nos presentan seis pasiones radicales en el hombre y seis crisis hacia el bien, producidas con ayuda de la virgen: La ira en la iglesia profanada, el ansia de poder en Teófilo, el amor en la abadesa encinta, el alcoholismo en El clérigo embriagado, la vanidad del mundo en La boda y la virgen y la crisis profesional y vocacional en El clérigo ignorante.

Los enemigos del alma:

- **Pasiones demoniacas:** La iglesia profanada y El milagro de Teófilo
- **Pasiones carnales:** La abadesa y El clérigo embriagado
- **Pasiones mundanas:** La boda y la virgen y El clérigo ignorante

Mundo, demonio y carne aparecen prototípicamente medievales.

Los héroes tienen todas unas características comunes, enlazadas a través de tres secuencias o funciones:

- Su entrega a las pasiones del mundo
- La apreciación de las consecuencias que ese mal les trae y de la crisis que esta meditación conlleva
- Una solución para su crisis, generalmente acompañada de una penitencia y de la ayuda de la virgen.

Son muy llamativos los siguientes milagros:

El clérigo beodo: Berceo nos pinta la angustia de este hombre ante un claro caso de delirium tremens: un toro, un feroz can y un león son el demonio. Es intercambiable el problema psicológico y el sobrenatural; María interviene contra estas visiones de forma muy directa, y una vez desaparecido el delirio el milagro cambia de tono, trocando el dinamismo por una escena íntima de dulzura en la que la virgen, entre amiga y madre, lleva al clérigo (borrachito todavía) a su celda y lo acuesta. En el texto latino también lo acuesta, pero faltan detalles de cortesía presentes en Berceo.

La abadesa preñada: Es un milagro largo capaz de detallar el estado de ánimo de la abadesa, y en él Berceo nos pinta un mundo de rencillas y envidias conventuales. En efecto, el problema es doble, porque no solo está en la crisis de la abadesa por su maternidad siendo monja, sino que también encontramos el enfrentamiento entre ella, que ha gobernado el convento con dignidad y autoridad, y una gran facción de monjas que buscan la revancha.

Berceo ni siquiera habla de instigación por parte del demonio en ese pecado como hace el texto latino, ni tampoco implica a todas las monjas.

El milagro de Teófilo: Su crisis es muy detallada y pormenorizada (16 veces mayor que los más breves), parece demasiado largo para formar parte homogéneamente de la colección de Berceo. La acción queda disminuida por largos soliloquios y oraciones de Teófilo, que indican claramente su crisis; se trata de la crisis del hombre bueno y humilde que, al ser postergado, evoluciona con un ansia de poder que desea obtener, venga de donde venga, y, después de obtenerlo, pasa por una segunda crisis positiva hasta que logra desprenderse de ese poder y quedar en paz consigo mismo.

La boda y la virgen: En este milagro de origen pagano es muy interesante la actitud de la virgen, que al ver que su devoto personaje la abandona para casarse, actúa como una mujer encelada y acaba llevándoselo, con una actitud de diosa mitológica clásica, a un lugar lejano y desconocido. En este caso la crisis radicaba en que el protagonista se casaba sin amor, solo por las presiones de sus familiares por la vanidad de perpetuar su herencia en herederos directos; se casa por la ley del siglo.

COMPROBACIONES DESDE LA ESTRUCTURA

Dentro de los milagros de conversión o crisis hay dos tipos:

- Aquellos en que otro hombre u hombres funcionan como antagonistas del protagonista (por ejemplo El clérigo ignorante y La abadesa encinta)
- Aquellos en que no existe un enemigo humano que les ponga en crisis, sino que el ataque les viene de sus pasiones (por ejemplo La iglesia profanada o El clérigo borracho)

EL CLÉRIGO IGNORANTE:

El milagro se partía en seis secuencias fácilmente aislables y con verdadera unidad en cada una; las cinco primeras medían tres estrofas cada una y la última (la moraleja) una.

Por otra parte se establecen tres alturas: en la vertical hallamos dos ejes que dan lugar a tres estados: I. Inferior humilde (se colocan los personajes angustiados), II. Plano medio (el plano humano sin conflicto del poder y el éxito) y III. Plano celeste (se coloca la virgen)

Cabe destacar que:

- La virgen siempre está en el plano superior
- Antes de empezar el drama el clérigo está en el plano más humilde.
- Al terminar Berceo y nosotros estamos en el plano humilde (complacidos al vernos representados en el clérigo) y él aparece elevado.

Dentro del drama se produce un cambio fundamental de posiciones: el obispo, que en la primera mitad estaba elevado, aparece en la segunda mitad humillado, mientras que el clérigo, primero humillado, está luego elevado.

Z: Divide la obra en dos mitades separadas por el estilo.

X: Separa y une dos estados en los que el obispo está arriba y el clérigo abajo.

X': Se opone a X, porque las tornas han cambiado.

Y: Nos muestra dos partes donde el clérigo está humillado, pero una a la fuerza y otra voluntariamente (al

mirara a la virgen, que está arriba).

Y': El obispo está abajo, una vez a la fuerza (al regañarle la virgen) y otra voluntariamente (arrepentido ante el clérigo).

X se opone a X' e Y a Y', y a la vez, parcialmente, X se opone a Y, y X' a Y'

Los puntos 1, 2 y 3 están estudiados lingüísticamente como en un ascenso patético mientras que los 4, 5 y 6 muestran con un lenguaje diferente, un descenso irónico. En el centro está el clímax.

La estructura nos da **los tres significados del milagro**:

- **Doctrinal, dogmático y teológico**: Nos muestra a María como corredentora; ella preside el milagro, y por su única mediación se cambia el patetismo en gozo tras la catarsis de la ironía.
- **Moral**: De acuerdo con la moral positiva de cristianismo el que se humilla será ensalzado y el que se ensalza será humillado
- **Existencial con claros tintes sociales**: Es la transformación de una moral positiva en una función literaria y humana; a través de la historia, tanto el preste como su prelado son sometidos a una crisis de conciencia, a una reflexión sobre sus profesiones respectivas.

Por una parte la sistematización que se hace parece demasiado exacta, pero frente al

Texto nos damos cuenta de que tiene mucho que ver; en un primer plano estarían los oprimidos, en un segundo los poderosos y el tercero se reserva para los seres sobrenaturales.

El eje X tiene su sentido cuando al final del milagro encontramos un eje X' que marca la misma situación pero invertida. El eje Z distribuye los esquemas con cierta correspondencia en relación a la intervención mariana; además marca casi sin error el meridiano del milagro.

El desenlace tiene que ver con los tres significados mencionados por Rozas, y hemos de mencionar que los últimos cuatro versos no tienen nada que ver con los milagros; son una especie de sentencia que hace Berceo al final de cada milagro, y eso puede hacer que se tambalee el esquema.

El problema es que con este esquema tan cuadriculado no se pueden identificar más de un 20 o 25 % de los milagros. Lo único que demuestra es que estos no están organizados tan irreflexivamente como se pensó en un primer momento, sino que corresponden a intereses literarios, lingüísticos e interpretativos. Dentro de este planteamiento, eso coincidiría con la intención propagandística de Berceo afirmada por Brian Button.

Finalmente, el sentido de los milagros es en primer y último lugar la importancia de la infiltración de la virgen en la vida humana, sea en la dimensión que sea.

LA IGLESIA PROFANADA: (milagro de la humildad)

Es un milagro casi de signo opuesto al anterior que presenta dos rasgos que lo hacen distinto: Argumentalmente los agonistas son nobles guerreros que personifican la ira individual del medievo; Estructuralmente el pequeño marco que cierra al final los milagros se complica ya que el fecho real es contado a unos oyentes por el agonista (en un primer plano) y eso nos lo cuenta Berceo a nosotros segundo plano)

El esquema debería ser el siguiente:

María ocupa la parte central (solo se oyen las plegarias dirigidas a ella y no aparece su hijo) y los guerreros están abajo, en el infierno de los escenarios.

Las partes 1 y 5 se contrabalancean: el pecado y su penitencia

Las partes 2 y 4 se contrabalancean también: El castigo de enfermedad y el premio de curación.

En las secuencias 1 y 5 los guerreros se encuentran en el plano normal elevado dentro de lo humano.

También hay oposiciones:

1 y 2 / 4 y 5: Antes está el pecado; después el perdón

1 / 2: Pecado y castigo

4 / 5: Curación frente a penitencia

Desde el punto de vista moral, la soberbia es castigada, así como la ira; mientras que la humildad hace que sean perdonados y curados.

Encontramos también un sentido existencial dado por la profundidad del marco; en él se ven y palpan los sufrimientos psicológicos que han pasado los iracundos nobles, y lo ven en uno solo de ellos. La gran soledad de los tres condenados se hace mayor al separarse cada cual en su camino de penitencia.

FINAL: UN CONTRAPUNTO: EL LIBRO DE APOLONIO.

El clérigo ignorante es un modelo de imagen feudal de la vida, y en La iglesia de Santa María profanada, la virgen se siente deshonrada ante la profanación de su templo; tan metida está en el texto la visión del mundo propia de del vasallaje que hasta los miembros corporales son vistos como vasallos del hombre y de su ánima. En los milagros el mundo está ordenado en un vasallaje espiritual y luminoso, a causa de María.

La pregunta es obligada: **¿Pertenecen todos los textos medievales a la estructura tectónica como los milagros?** La respuesta es que no todos; sirva como ejemplo El libro de Apolonio, que puede corroborar lo dicho para Berceo. Este libro muestra su religiosidad desde la primera estrofa, pero su estructura denota que esas ideas se han superpuesto en el medievo sobre un argumento bizantino de origen pagano. Se trata de una obra dominada por el azar y el suspense, y la desgracia que se abre en primer lugar se cierra la última, su estructura es, por lo tanto, paréntica.

29

27