

Literatura medieval

1. ESQUEMA DE LITERATURA MEDIEVAL

		S. XI	S. XII	S. XIII	S. XIV	S. XV	
LÍRICA	Culta	Moaxajas	Trovadores en provenzal y galaico-portugués	<i>Cantigas de Santa María</i> (Alfonso X)	<i>Rimado de Palacio</i> (Canciller de Ayala)	<i>Cancioneros</i> (Marqués de Santillana, Jorge Manrique).	
	Popular (orígenes)	Jarchas mozárabes (anónimas)		Cantigas de amigo galaico-portuguesas (anónimo)		Villancicos castellanos (documentados; son anteriores) <i>Romance-ro</i>	
NARRATIVA	En verso	Épica (Mester de Juglaría)				<i>Romancero viejo</i> : entre la lírica y la épica. (documentado, es anterior)	Épica (popu-lar)
		Orígenes: Ciclo de los Condes de Castilla.	Esplendor: <i>Cantar de Mio Cid</i> (anónimo)	Decadencia: <i>Mocedades de Rodrigo</i> (anónimo)			
	En prosa	Mester de Clerecía					Didáctica (Culta)
<i>Milagros de Nuestra Señora</i> (Gonzalo de Berceo)		<i>Libro de Buen Amor</i> (Arcipreste de Hita)					
TEATRO		<i>Auto de los Reyes Magos</i> (anónimo)				<i>La Celestina</i> (Fernando de Rojas)	

2. CONTEXTO HISTÓRICO.

La Edad Media es un período histórico que abarca desde la caída del Imperio Romano de Occidente (476) hasta la caída del Imperio Romano de Oriente – Constantinopla– (1453).

Es una época de gran inestabilidad política, donde son frecuentes las guerras.

Se distinguen, habitualmente, dos etapas: la Alta Edad Media y la Baja Edad Media.

La **sociedad medieval** es una sociedad estamental (la famosa pirámide medieval), hasta el siglo XIV, formada por:

- Campesinos o siervos de la gleba.
- Nobles.
- Clero.

En el siglo XIV, por la gran importancia que cobran las ciudades y la aparición de la burguesía, se reorganizan los estamentos medievales.

En el siglo XV se produjo un profundo cambio en los modos de vida: la nobleza se hizo cortesana y refinada y el cultivo de la poesía se convirtió en una práctica habitual entre los nobles.

En cuanto al **pensamiento medieval**, es una época dominada por la religión, en la que la Iglesia está presente en todos los aspectos de la vida. Dos conceptos son claves:

- ✚ Pesimismo: la vida se considera un valle de lágrimas.
- ✚ Didactismo: la literatura se usa sobre todo para enseñar.

NOTA: se puede completar la introducción con el libro de texto (págs. 179-181) o con lo que hayáis visto en Valencià o en Historia.

3. LA LÍRICA MEDIEVAL.

La lírica medieval se organiza en dos grandes grupos: la lírica de orígenes (lírica primitiva: culta y popular) y la lírica del siglo XV.

3.1. Lírica culta de orígenes.

Durante los siglos X-XIV no encontramos composiciones poéticas cultas en castellano, pues, por convención, se escribía en otras lenguas. Los reinos árabes, lógicamente, escribían su lírica en esta lengua, mientras que los reinos cristianos empleaban el galaico-portugués (los autores gallego-portugueses y castellanos) o el provenzal (los autores de la Corona de Aragón).

Encontramos tres vertientes:

1. Lírica culta provenzal.
2. Lírica culta gallego-portuguesa.
3. Lírica culta árabe y hebrea.

3.1.1. *Lírica culta provenzal.*

Durante los siglos XII, XIII y XIV, la influencia de la lírica provenzal fue tan grande que poetas italianos, castellanos y muchos gallegos dejaron su lengua autóctona para escribir poesía en provenzal, lengua poética por antonomasia que se había impuesto al resto de los dialectos romances.

Los provenzales llevaron a cabo dos tareas fundamentales: crearon una lengua que dio cauce a los sentimientos de toda una época y a toda una nueva realidad social (el feudalismo, la cortesanía) a la vez que elaboraron la primera teoría poética en una lengua vernácula. La aparición de la poesía trovadoresca supone una gran novedad, pues se trata de la expresión de unos sentimientos subjetivos en lengua autóctona y es obra de autores conocidos, con un alto grado de elaboración artística y un carácter culto.

Provenza tuvo unas circunstancias sociales, geográficas y políticas muy favorables para el cultivo de la poesía (terreno fértil, clima suave, alejamiento de zonas de guerra, etc.). En su corte floreció una escuela de trovadores cortesanos: en los condados de Tolosa y Provenza, ducado de Aquitania, la casa condal de Barcelona. Se trata de una poesía muy elaborada, de gran conceptualización, totalmente codificada. Una poesía culta, de gran artificiosidad, refinamiento y complejidad métrica. Su tema es esencialmente amoroso; es el desarrollo del concepto de "amor cortés" o *fin'amors*:

- ✓ la idealización de la mujer,
- ✓ el enamorado que le rinde culto y vasallaje (trasvase de las relaciones feudales al amor: la dama se llama *midons* < *meus dominis*),
- ✓ la incompatibilidad entre el amor y el matrimonio, puesto que sólo las damas casadas pueden tener vasallos (las doncellas);
- ✓ se ama a la dama y se la sirve en una identificación de amor-servidumbre;
- ✓ el trovador alaba la hermosura de su elegida y solicita sus favores constantemente;
- ✓ el trovador llora los menosprecios de la mujer y arremete contra los *lausengier*, los maledicentes o aduladores que tratan de romper las relaciones contándose al marido.

Se trata de una poesía estrófica, isosilábica, con una regularidad total en las rimas asonantes. Los poemas suelen finalizar con unas estrofas muy cortas (*tornada* o *envío*) donde el trovador alude encubierta o abiertamente a la persona a quien dedica la composición (la *senyal*) o hace reflexiones sobre la materia de su poema.

El primer poeta provenzal de nombre conocido es el Duque de Aquitania (siglos XI-XII). Es el primero que se atreve a transgredir la costumbre de que sean los clérigos

y los universitarios los creadores de poesía. Desde él lo serán los caballeros, y más tarde los burgueses y los hombres de bajo estado.

Con el tiempo, la poesía trovadoresca irá haciéndose progresivamente más refinada, conceptual y difícil. En terminología provenzal, se pasa del *trobar leu* al *trobar clus* y al *trobar ric*, en los que las rimas serán más difíciles y los juegos de palabras y la selección léxica serán más oscuros.

Géneros poéticos provenzales

La canCIÓN amorosa corresponde en líneas generales a las características que comentábamos más arriba: el poeta se dirige a la amada, se queja, la alaba, le pide sus mercedes, etc.

El sirventés es una sátira o injuria a un determinado personaje o sátira de un vicio moral, de una situación política, o bien, ataques personales de un poeta a otro sobre su arte literario.

La tensó se origina por los debates que provocan los *sirventés*; consiste en un debate en el que un poeta inicia una estrofa y el otro le contesta en la siguiente estrofa utilizando la misma composición estrófica e idénticas rimas.

En el joc partit el primer poeta plantea una cuestión y el otro debe tomar una posición contraria a la del primero. Por ejemplo, se debate sobre la cuestión "¿Qué debe apenar más al amante, la muerte de su dama o su infidelidad?"

Las balladas o dansas son breves composiciones para ser bailadas, seguidas de un estribillo al final de cada estrofa.

En las albas el enamorado suele quejarse de la llegada del día después de haber pasado la noche con su amada, pues debe separarse de ella.

En la pastorela el tema es el encuentro entre un caballero y una pastora a la que el primero requiere de amores. Tiene lugar en el campo. Se trata del encuentro simbólico de dos estamentos sociales contrapuestos: aristocrático y pueblo rústico. Sirve para caricaturizar a las mujeres de baja condición, para solaz de las damas de la corte (una continuación de este género lo tenemos en Santillana en el siglo XV).

La lírica provenzal en la Península.

La llegada de la poesía de los trovadores a los distintos reinos peninsulares se produjo de forma paulatina, a través de tres núcleos bien definidos: Cataluña, el centro peninsular y el núcleo galaico-portugués.

En Cataluña, y de alguna manera en la Corona de Aragón, la relación con la Provenza fue continua y se cultivó desde época muy temprana la poesía en provenzal, produciendo trovadores de notable relieve. La asimilación de la poesía trovadoresca en los dominios lingüísticos del catalán fue absoluta y se mantuvo hasta comienzos del

siglo XV; el influjo del provenzal se manifiesta en la lengua, en el estilo, en los temas y en las fórmulas métricas, aunque sea cada vez mayor la desvinculación de los modelos. La influencia es tan importante, que cuando los poetas catalanes empiezan a componer en su propia lengua, lo hacen siguiendo los modelos provenzales.

El núcleo del centro peninsular recibió frecuentes visitas de trovadores y juglares, ya desde Alfonso VII (segunda mitad del siglo XI). Es factible el influjo de la poesía provenzal sobre el gusto lírico castellano-leonés. En Galicia hubo una floración poética de fondo provenzal, aunque los eslabones con Provenza no eran lo suficientemente fuertes como para impulsar a los poetas locales a escribir en otra lengua.

3.1.2. La lírica culta gallego-portuguesa (siglos XII-XIV)

Escrita en galaico-portugués, fue cultivada por poetas conocidos, pertenecientes a todas las clases sociales, desde reyes hasta clérigos y juglares. Se componen obras ya en el siglo XII, aunque es en el siglo XIII cuando se recopilan en los cancioneros:

- ✓ *Cancionero de Ajuda.*
- ✓ *Cancionero Colucci-Brancuti o Cancionero de la Biblioteca Nacional.*
- ✓ *Cancionero de la Biblioteca Vaticana.*

Si bien imita algunas características de la lírica provenzal, es original en otras.

Métrica.

Las **estrofas** utilizadas preferentemente son las siguientes:

- *Cantigas de maestría*: tienen tres rimas en esquema fijo, muy complicadas: abba/cca; abab/ccb, etc.
- *Cantigas con estribillo*, más frecuentes, presentan un esquema métrico bastante simple (abbaCC o ababCC).

En cuanto a los tipos de **versos**, predominan los decasílabos con cesura, aunque otros son de tipo popular (7-8 sílabas o menos).

Por último, la **rima** puede ser masculina (aguda) o femenina (llana). Sólo se cuenta hasta la última sílaba acentuada, como en catalán y provenzal.

Géneros y temática.

Hay dos géneros fundamentales: las cantigas de amor y la poesía satírica, aunque sin olvidar otros géneros menores y el cancionero religioso.

Las **cantigas de amor** son poesías puestas en boca de un hombre que se dirige a una dama o se queja por su indiferencia o su hostilidad. Su tema es el amor cortesano (la cuita de amor), no completamente identificable con el *fin'amor* de los provenzales.

Como características más significativas de la temática de las cantigas de amor, podemos señalar las siguientes:

- ✓ El amor es cortés, exigiendo cierto grado de nobleza, tanto en el hombre como en la mujer.
- ✓ La amada es admirable y engendran virtud en el amante.
- ✓ No se excluye el matrimonio, pero no se alude a él, aunque el amor no siempre es adúltero.
- ✓ Normalmente el objetivo del amante es lograr el trato sexual, dentro o fuera del matrimonio.
- ✓ El amor cortés es un amor frustrado, bien por la imposibilidad de la consumación, bien porque el desastre sigue inmediatamente a la consumación.
- ✓ El amor cortés es trágico, a causa de ese sino fatal y también de las teorías médicas en boga.
- ✓ Transposición al amor sexual de las emociones y la imaginería religiosa.
- ✓ La pasión del amante puede ser plenamente correspondida por su dama.
- ✓ Los amantes tratan, por lo general, de encubrir el secreto de su amor.
- ✓ Normalmente, el tema central es el rechazo de la dama, que provoca tristeza en el poeta: *coita*

La **poesía satírica** (también llamada **cancionero de burlas**) está formada por dos tipos de composiciones: las cantigas de escarnio y las cantigas de maldecir.

Ambas utilizan idénticas formas métricas que las de amor (estrofas de 4 ó 5 versos más un estribillo).

Se trata de invectivas procaces elaboradas con ingenio y comicidad, dirigidas contra la persona que se nombra (cantigas de maldecir) o ataques velados y encubiertos de carácter personal (cantigas de escarnio).

Otros géneros destacados son el *pranto* y la *pastorela*, así como los géneros dialogados: la *tenção* y el *partimen*, las *cantigas de vilão* y las *cantigas de seguir*.

Por último, comentar el **cancionero religioso**, formado por las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII.

3.1.3. *Lírica culta árabe (siglos X-XII)*

Se trata de poemas cultivados por autores árabes y hebreos en el al-Ándalus de los siglos X-XII. Está escrita en árabe por poetas cultos. Destacan dos tipos de poemas, de carácter estrófico: el **zéjel** y la **moaxaja**.

El **zéjel**, pese a pertenecer a la lírica culta, está escrita en árabe dialectal (árabe vulgar), mezclado con expresiones no árabes.

La **moaxaja** está escrita en árabe culto, por hombres, que también son los protagonistas de los poemas. En ellas se insertan las **jarchas**. Sus temas son los típicos de la poesía árabe, cualquiera de los asuntos del *shí'r* (poesía clásica):

- amatorios (el poeta canta la belleza de su amado o amada, esto es, tema erótico tanto homosexual como heterosexual),
- báquicos (cantan los placeres del vino)
- laudatorios (alabanzas al protector de turno).

3.2. **Lírica popular de orígenes.**

La lírica popular de orígenes se desarrolla entre los siglos XI-XIII, si bien algunas de las composiciones (caso de los villancicos) no se ponen por escrito hasta mucho después. Esta lírica, de composición y transmisión oral, ha pervivido gracias a que algún autor culto decidió ponerla por escrito, bien como composiciones independientes (cantigas de amigo, villancicos), bien dentro de otras composiciones mayores (jarchas, villancicos), de ahí que en ocasiones sea posible hablar de una manipulación culta (por ejemplo, las cantigas de amigo muchas veces presentan regularidad y rima consonante, características más propias de la lírica culta).

Tres son los subgéneros fundamentales de la primitiva lírica popular: las jarchas mozárabes, las cantigas de amigo galaico-portuguesas y los villancicos castellanos. Tienen muchas características comunes, si bien cada una tiene sus particularidades.

3.2.1. *Características comunes.*

Estas obras son breves composiciones líricas, de autor anónimo y transmisión oral. Desde un punto de vista **temático**, se caracterizan por ser lírica femenina, es decir, poemas en los que la protagonista es una mujer (aunque estén escritos por hombres) cuyo tema principal es el amor, normalmente en un tono de queja (si bien en los villancicos observamos otras temáticas, fruto de la evolución posterior) y muchas veces con destinatario explícito.

La **métrica** suele ser irregular, de arte menor, con estrofas bastante breves, algunas veces con estribillo. En cuanto a los **recursos estilísticos**, no son muy abundantes y se fundamentan en el paralelismo y la repetición.

3.2.2. Las jarchas mozárabes.

Escritas a lo largo de los siglos XI y XII, se trata de unas composiciones anónimas (no conocemos su autor) de carácter popular que se insertan al final de la *moaxaja* culta árabe o hebrea (con las que no comparten ninguna relación temática). Están escritas en mozárabe (el romance que hablaban los cristianos de los reinos musulmanes peninsulares) y presentan aljamía (esto es, las palabras mozárabes están escritas con caracteres árabes o hebreos). La mayoría se caracterizan por el bilingüismo, con algunos términos árabes (*habib* = amado).

El bilingüismo se explica fácilmente por el contexto: en primer lugar, es normal que el mozárabe adopte términos árabes (puesto que conviven con ellos); en segundo lugar, se puede tratar de una manipulación del autor árabe que inserta estos poemas en sus composiciones: la *moaxaja* debe rimar con la jarcha, algo muy difícil si ésta está escrita en una lengua tan diferente del árabe como es el mozárabe, así, una forma de soslayar la dificultad es introducir palabras árabes para facilitar la rima.

Características temáticas.

Las jarchas pertenecen a la llamada lírica femenina (aunque los autores sean hombres) puesto que son cancioncillas puestas en boca de una mujer, que se dirige casi siempre a un destinatario explícito (la madre, las amigas, las hermanas o el amado), hablándoles del sentimiento amoroso.

El **tema** principal es el amor, desarrollado desde dos posibles perspectivas:

- * La queja amorosa por la ausencia del amado o por la espera.
- * Los recuerdos positivos del amado.

El **espacio cerrado**, sin presencia de la naturaleza, cosa lógica, si tenemos en cuenta que la vida en las ciudades musulmanas se desarrolla fundamentalmente dentro de casa y las mujeres no salen solas.

Su **contenido anecdótico**, por lo mismo, es escaso, siendo composiciones altamente subjetivas, centradas en la descripción de los sentimientos.

Métrica.

Se trata de una métrica **irregular** (versos de distinta medida, sin una pauta), siendo las **estrofas** habituales de 4 versos (casi siempre), aunque también encontramos pareados y estrofas de 3 versos. Los **versos** tienen 6 u 8 sílabas y la **rima** es asonante en los pares, quedando libres los impares.

Recursos estilísticos y características formales

Es una poesía que presenta pocos recursos estilísticos y los que aparecen son los típicos de la poesía popular:

- ✓ Intensificadores (adverbios de cantidad, determinantes cuantificadores), usados para intensificar la expresión del sentimiento.
- ✓ Repeticiones constantes.
- ✓ Paralelismo, casi siempre semántico (de ideas).
- ✓ Interrogaciones y exclamaciones retóricas.

3.2.3. Las cantigas de amigo galaico-portuguesas.

Estos poemas son la versión popular de la lírica cortesana culta galaico-portuguesa. Se documentan durante los siglos XII y XIII, época en que fueron recopiladas por escrito, aunque pueden ser anteriores. Están escritas en gallego y son composiciones independientes (no insertadas en otras mayores) con la finalidad de ser cantadas y acompañar el baile. Son anónimas, si bien debieron ser cultivadas por autores gallegos y castellanos, siguiendo la convención de usar la lengua galaico-portuguesa para la lírica.

Características temáticas.

Las cantigas de amigo también pertenecen a la lírica femenina (aunque los autores sean hombres) puesto que son cancioncillas puestas en boca de una mujer, que se dirige en ocasiones a un destinatario explícito (la madre, las amigas, las vecinas o la naturaleza), quejándose por cuestiones amorosas.

El **tema** principal es el amor y la queja amorosa; en estas composiciones abunda más la queja que en las jarchas. Se expresan sentimientos tales como:

- * Tristeza.
- * Añoranza.
- * El dolor de la ausencia.

El **espacio es abierto**, con aparición de la naturaleza, hasta tal punto que se han podido establecer subgéneros en las cantigas de amigo:

- Marineras: se desarrollan junto al mar, o se relacionan con él.
- Alboradas: cantan la llegada de la mañana.
- Cantigas de romería: se desarrollan en las romerías, esto es, procesiones a las ermitas y otros eventos religiosos en el exterior.

Por eso, aquí sí puede haber **presencia de la anécdota**, aunque no en todas las composiciones.

La métrica también es **irregular**, aunque no tanto como la de las jarchas, con **estrofas** de 4 o más versos, con estribillo al final de la estrofa, o sin estribillo. Una composición muy peculiar es el dístico con estribillo (aaB:aaB) en el *leixa-pren*, que consiste en repetir los versos cada dos estrofas, dejando (*leixa* = deja) el primero y repitiendo el segundo (*pren* = coge). Los **versos** tienen 6 u 8 sílabas y la **rima** es casi siempre asonante, aunque la técnica del *leixa-pren* y/o la manipulación culta hace que muchas veces encontremos rimas consonantes.

El esquema del *leixa-pren* sería el siguiente:

1ª estrofa:	a b	3ª estrofa:	b c	5ª estrofa:	c d
2ª estrofa:	a' b'	4ª estrofa:	b' c'	6ª estrofa:	c' d'...

Esto es, dos versos monorrimos + un verso de estribillo + otros dos versos que repiten el contenido de los anteriores con las variantes surgidas de la nueva asonancia + un nuevo verso de estribillo ... A veces, para cerrar una cantiga de amigo, se cruzan los versos y tenemos una estructura cuadrada:

1ª estrofa:	a b	3ª estrofa:	b c	5ª estrofa:	c a
2ª estrofa:	a' b'	4ª estrofa:	b' c'	6ª estrofa:	c' a'

Esto es también una estructura musical que puede tener relación con la música: con cantos y bailes en los que habrían dos corros. El paralelismo de *leixa-pren* permite formar composiciones de una longitud poco frecuente en las cantigas de amigo e inexistente en las de amor.

Un ejemplo:

ORIGINAL		TRADUCCIÓN
Ondas do mar <u>de Vigo</u>	I	Ondas del mar <u>de Vigo</u>,
se vistes meu <u>amigo?</u>	II	¿habéis visto a mi <u>amigo?</u>
<i>E ai Deus, se verá cedo!</i>		<i>Y, ay Dios, ¿si vendrá pronto?</i>
Ondas do mar <u>levado</u>,	I'	Ondas del mar <u>levantado</u>,
se vistes meu <u>amado?</u>	II'	¿habéis visto a mi <u>amado?</u>
<i>E ai Deus, se verá cedo!</i>		<i>Y, ay Dios, ¿si vendrá pronto?</i>

<p>Se vistes meu amigo, o por que <u>eu suspiro</u>? <i>E ai Deus, se verá cedo!</i></p> <p>Se vistes meu <u>amado</u>, por que <u>ei gran cuidado</u>? <i>E ai Deus, se verá cedo!</i></p>	<p>II</p> <p>III</p> <p>II'</p> <p>III'</p>	<p>¿Habéis visto a mi amigo, aquel por quien <u>yo suspiro</u>?</p> <p>Y, ay Dios, ¿si vendrá pronto?</p> <p>¿Habéis visto a mi amado, por el que <u>tengo gran pena</u>?</p> <p>Y, ay Dios, ¿si vendrá pronto?</p>
---	---	---

Recursos estilísticos y características formales

Igual que ocurría con las jarchas, se trata de una poesía que presenta pocos recursos estilísticos y los que aparecen son los típicos de la poesía popular:

- ✓ Destaca el paralelismo de todo tipo:
 - De ideas (semántico).
 - Formal: repetición de giros y palabras.
 - Formal: repetición total de estructuras: leixa-pren: dístico con estribillo. Las estrofas se repiten invertidas.
- ✓ Repeticiones.
- ✓ Exclamaciones e interrogaciones retóricas
- ✓ A veces aparecen intensificadores.

3.2.4. Los villancicos castellanos.

No se sabe muy bien cuándo se compusieron, porque no se ponen por escrito hasta el siglo XV, seguramente convivirían con las cantigas de amigo. Escritas en castellano, de autor anónimo, aparecen tanto en composiciones independientes como en glosas, de las que el villancico sería el estribillo. Cuando aparecen en forma de glosas, el autor de la glosa sí es conocido. Es el caso de esta glosa de Gil Vicente que, a partir de un villancico popular (en cursiva), elabora una glosa, usando parte del villancico como estribillo y glosando (en negrilla) el resto del villancico.

*Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.*

**Halcón que se vuela
con garza a porfía,
cazarla querría
y no la recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.**

La caza de amor
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.

**Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera.**

Características temáticas.

El **tema** principal de los villancicos, como del resto de la lírica popular, es el amor, pero ahora con más variedad de subtemas, casi siempre en tono de queja o lamento:

- La desdicha amorosa.
- La ausencia del amado.
- El tema de la monja a la fuerza.
- La malmaridada o malcasada.

Sin embargo, aparecen otros temas, ya que los villancicos tienen mucha más variedad temática que el resto de composiciones:

- * El trabajo.
- * Las fiestas.
- * La naturaleza y sus ciclos...

Respecto al **espacio**, hay una presencia constante de la naturaleza, muchas veces con valor simbólico: la fuente, lavarse la cara, lavar la camisa... son símbolos en ocasiones del encuentro amoroso.

Su **contenido anecdótico**, por tanto, es evidente en la mayoría de los casos.

Métrica.

Se trata de una métrica **irregular** (no tanto como la de las jarchas), organizada en **estrofas** de 2, 3 o 4 versos (las glosas hacen que las estrofas sean más largas, en ocasiones). Los **versos** tienen 6 u 8 sílabas y la **rima** suele ser asonante.

Recursos estilísticos y características formales

Aunque los recursos son los propios de la poesía popular, encontramos más variedad que en las obras anteriores:

- ✓ Intensificadores.
- ✓ Repeticiones constantes.
- ✓ Paralelismo, semántico y sintáctico.
- ✓ Interrogaciones y exclamaciones retóricas.
- ✓ Oraciones breves y rápidas.
- ✓ Muchos verbos de movimiento y pocos adjetivos, que les confieren un gran dinamismo.
- ✓ Juegos de palabras y simbolismo.

En esquema:

3.2.5. Lirica popular de orígenes: cuadro resumen comparativo.

Subgénero	Jarchas mozárabes	Cantigas de amigo galaico-portuguesas	Villancico castellano.
Documentados	S. XI-XII	XII-XIII	XV
Lengua	Mozárabe (con aljamía)	Gallego (convención literaria)	Castellano
Situación	Al final de la moaxaja árabe (culta)	Independientes. Para cantar y bailar.	Independientes y en glosas (el villancico sería el estribillo).
Autor	Anónimo	Anónimo (gallegos y castellanos)	Anónimo
Características temáticas	<ul style="list-style-type: none"> • Lirica femenina (escrita por hombres). • Destinatario casi siempre explícito (madre, amigas, hermanas, amado). <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Tema principal: el amor. <ul style="list-style-type: none"> - Queja amorosa por la ausencia del amado o por la espera. - Recuerdos positivos del amado. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio cerrado, ausencia de la naturaleza. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Contenido anecdótico escaso. Subjetivización. Describen sentimientos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lirica femenina (escrita por hombres). • A veces aparece destinatario explícito (madre, amigas, vecinas, la naturaleza). <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Tema principal: el amor y la queja amorosa: <ul style="list-style-type: none"> - Tristeza. - Añoranza. - El dolor de la ausencia. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Espacio abierto, con aparición de la naturaleza: <ul style="list-style-type: none"> - Marineras. - Alboradas. - Romería... <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Puede aparecer la anécdota. 	<ul style="list-style-type: none"> • Lirica femenina normalmente (escrita por hombres). Pueden hablar otras personas. • A veces con destinatario explícito. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Tema principal: el amor: <ul style="list-style-type: none"> - Desdicha amorosa. - Ausencia del amado. - Monja a la fuerza. - La malmaridada o malcasada. • Otros temas (variedad temática): <ul style="list-style-type: none"> - El trabajo. - Las fiestas. - La naturaleza y sus ciclos. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Presencia constante de la naturaleza, con valor simbólico en ocasiones (fuente, lavarse la cara, lavar la camisa...) <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la anécdota
Métrica	<ul style="list-style-type: none"> • Estrofa de 4 versos (casi siempre), o pareados o de 3 versos. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Rima asonante en los pares (impares libres). <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Versos de 6 ó 8 sílabas. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Métrica irregular 	<ul style="list-style-type: none"> • Estrofa de 4 o más versos con estribillo al final de la estrofa o sin estribillo. Dístico con estribillo (aaB:aaB...) en el leixa-pren. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Rima asonante casi siempre. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Versos de 6-8 sílabas. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Métrica irregular (no tanto como las jarchas). 	<ul style="list-style-type: none"> • Estrofa de 2, 3 ó 4 versos. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Rima asonante casi siempre. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Versos de 6-8 sílabas. <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Métrica irregular (no tanto como las jarchas).
Recursos estilísticos y características formales	<ul style="list-style-type: none"> • Pocos recursos estilísticos. • Intensificaciones. • Paralelismo (casi siempre semántico). • Interrogaciones y exclamaciones retóricas. • Carácter lingüísticamente cerrado (estadio evolutivo lengua siglos IX-X) • Bilingüismo. • Repeticiones 	<ul style="list-style-type: none"> • Paralelismo de todo tipo: <ul style="list-style-type: none"> - De ideas (semántico). - Formal: repetición de giros y palabras. - Formal: repetición total de estructuras: leixa-pren: dístico con estribillo. Las estrofas se repiten invertidas. • Repeticiones. • Exclamaciones e interrogaciones retóricas 	<ul style="list-style-type: none"> • Brevedad (con excepciones), • Oraciones breves y rápidas. • Muchos verbos de movimiento; pocos adjetivos. Dinamismo. • Expresan gran afectividad. • Interrogaciones y exclamaciones retóricas. • Juegos de palabras. • Repeticiones constantes. • Paralelismos semánticos y sintácticos.

Modelo de comentario de texto: lírica medieval de orígenes.

A partir del análisis de la métrica, de las características estilísticas (formales) y temáticas, justifica, con ejemplos del texto, a qué género (lírica, narrativa o dramática) y a qué subgénero y época pertenece el texto.

Tant' amare, tant' amare,
habib, tant amare,
enfermaron uelio gaios,
e dolen tan male

Traducción:

Tanto amar, tanto amar,
amado, tanto amar,
enfermaron los ojos alegres
y me duelen tanto.

Comentario resuelto

Se puede comentar de dos maneras: primero las características y luego las conclusiones (subgénero y tipo) o bien justificar por qué es un subgénero concreto y de un tipo concreto a la vez que se analizan las características. Se trata siempre de aplicar la teoría a la práctica, con ejemplos.

Ojo: la métrica siempre se tiene que hacer a partir del texto original, no de la traducción, pues no saldría bien la medida de los versos ni la rima.

OPCIÓN A:

El texto comentado pertenece al género de la lírica, ya que transmite sentimientos. El tema es la queja amorosa: una mujer dice que está enferma de amor (*enfermaron uelios gaios e dolen tan male*) La primera parte del poema (versos 1 y 2) expresa el sentimiento amoroso y la segunda parte (versos 3 y 4) el dolor y la pena. Encontramos un destinatario explícito (el amado, *habib*) y no hay presencia de la naturaleza (por tanto, se trata de un espacio cerrado). El tema es el típico de la poesía popular de orígenes.

La métrica del poema es la siguiente: una estrofa de 4 versos de arte menor (octosílabos y hexasílabos) cuyo esquema métrico es 8a6a8-6a; el poema no tiene estribillo, la rima es asonante aunque encontramos una consonante entre el primero y el tercero, por la repetición de la palabra. Presenta polimetría (versos de 6 y de 8), pero al no haber más estrofas no sabemos si es irregular o no. La métrica es típica de la poesía popular.

En cuanto a la forma, presenta abundantes repeticiones (*tant'amare* se repite tres veces), tiene paralelismo semántico (verso 3: los ojos están enfermos; verso 4: le duelen mucho), intensificadores (*tant, tan*) y metonimia (se coge el todo por la parte: los ojos enfermos se refieren a toda su persona, es ella la que está enferma de amor). Además, el texto está escrito en mozárabe y presenta bilingüismo, pues hay una palabra en árabe (*habib* = amado). Los recursos formales también son los típicos de la lírica popular de orígenes.

En conclusión, se trata de un poema popular por su métrica irregular y asonante, de la lírica de orígenes por el tema y los recursos, y pertenece al subgénero de la jarcha porque está escrita en mozárabe con bilingüismo, el espacio es cerrado, el paralelismo que domina es el semántico y tiene intensificadores.

Opción B:

El texto comentado pertenece al género de la lírica, pues expresa sentimientos. Podemos catalogarlo dentro de la lírica popular de orígenes pues presenta el tema típico de este género: una mujer que se queja por la enfermedad amorosa; se dirige a un destinatario explícito (el amado = *habib*). El poema muestra los dos aspectos: en la primera parte (versos 1-2) el amor, ya que se dice enamorada, y en la segunda (versos 3-4) el dolor que le produce ese amor. La métrica también es propia de la poesía popular: estrofa de 4 versos de arte menor con rima asonante y polimetría (versos de 6 y 8 sílabas), con un esquema métrico muy usado en las jarchas: 8a6a8-6a. Los recursos formales también son típicos de la lírica popular: repeticiones ((*tant'amare* se repite tres veces), paralelismo (en este caso semántico: verso 3: los ojos están enfermos; verso 4: le duelen mucho) e intensificadores (*tant, tan*); no encontramos otros recursos como exclamaciones e interrogaciones, pero hay metonimia (se coge el todo por la parte: los ojos enfermos se refieren a toda su persona, es ella la que está enferma de amor).

Se trata de una jarcha porque está escrito en mozárabe con bilingüismo (hay una palabra en árabe: *habib*), el espacio es cerrado, sin presencia de la naturaleza, domina el paralelismo semántico y tiene intensificadores.

Textos para comentar de lírica medieval de orígenes.

A partir del análisis de la métrica, de las características estilísticas (formales) y temáticas, justifica, con ejemplos del texto, a qué género (lírica, narrativa o dramática) y a qué subgénero y época pertenece el texto.

	Texto original	Traducción
1)	Garid vos, ¡ay yermaniellas!, ¿cóm' contenir el mio male? Sin el <i>habib</i> non vivreyo: ¿ad ob l'irey demandare?	<i>Decidme, ay hermanitas,</i> <i>¿cómo contener mi mal?</i> <i>Sin el amado no viviré:</i> <i>¿adónde iré a buscarlo?</i>
2)	Vaise mio corachón de mib. <i>¡Ya Rab!</i> , ¿si se me tornarad? Tan mal me dóled <i>li-l-habib</i> : enfermo yed, ¿cuánd sanarad?	<i>Vase mi corazón de mí.</i> <i>¡Ay, Dios!, ¿acaso tornará?</i> <i>tanto me duele por el amado:</i> <i>enfermo está, ¿cuándo sanará?</i>
3)	Gar, ¿qué fareyo?. ¿cómo vivreyo? Est' <i>al-habib</i> espero, por el murreyo.	<i>Dime, ¿qué haré?,</i> <i>¿cómo viviré?</i> <i>A este amado espero,</i> <i>por él moriré.</i>

	Texto original	Traducción
4)	<p>E-no sagrado, en Vigo, bailava corpo velido. <i>Amor ei!</i></p> <p>En Vigo, no sagrado, bailava corpo delgado. <i>Amor ei!</i></p> <p>Bailava corpo velido, que nunca ouver'amigo. <i>Amor ei!</i></p> <p>Bailava corpo delgado, que nunca ouver'amado. <i>Amor ei!</i></p> <p>Que nunca ouver amigo, ergas no sagrad',en Vigo. <i>Amor ei!</i></p> <p>Que nunca ouver'amado, ergu'en Vigo, no sagrado. <i>Amor ei!</i></p>	<p><i>Frente a la iglesia, en Vigo, bailaba el cuerpo hermoso. Amor tengo.</i></p> <p><i>En Vigo, frente a la iglesia, bailaba el cuerpo delgado. Amor tengo.</i></p> <p><i>Bailaba el cuerpo hermoso, que nunca tuvo amigo Amor tengo.</i></p> <p><i>Bailaba el cuerpo delgado, que nunca tuvo amado. Amor tengo.</i></p> <p><i>Que nunca tuvo amigo salvo frente a la iglesia, en Vigo. Amor tengo.</i></p> <p><i>Que nunca tuvo amado, salvo en Vigo, frente a la iglesia. Amor tengo.</i></p>
5)	<p>Vi eu, mia madre, andar as barcas e-no mar, <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>Foi eu, madre, veer as barcas e-no ler, <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>As barcas e-no mar, e foi-las aguardar. <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>As barcas e-no ler, e foi-las atender, <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>E foi-las aguardar, e non o pudi achar, <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>E foi-las atender e non o pudi veer, <i>e moiro-me d'amor.</i></p> <p>E non o achei i o que por meu mal vi, <i>e moiro-me d'amor.</i></p>	<p><i>Vi yo, madre mía, andar las barcas en el mar y me muero de amor</i></p> <p><i>Fui yo, madre, a ver las barcas en la playa, y me muero de amor</i></p> <p><i>Las barcas en el mar, y fui a aguardarlas, y me muero de amor</i></p> <p><i>Las barcas en la playa, y fui a esperarlas, y me muero de amor</i></p> <p><i>Y fui a aguardarlas, y no lo pude hallar, y me muero de amor</i></p> <p><i>Y fui a esperarlas, y no lo pude ver, y me muero de amor</i></p> <p><i>Y no lo hallé ahí, a aquel que por mi mal vi, y me muero de amor</i></p>

	Texto original	Traducción
6)	<p>Ai, eu coitada, como vivo en gran cuidado por meu amigo, que ei alongado! <i>Muito me tarda o meu amigo na Guarda!</i></p> <p>Ai, eu coitada, como vivo en gran desejo por meu amigo, que tarda e non vejo! <i>Muito me tarda o meu amigo na Guarda!</i></p>	<p><i>¡Ay, triste de mí, que vivo con gran pena por mi amigo, que está lejos! Mucho me tarda mi amigo en la Guarda</i></p> <p><i>¡Ay, triste de mí, que vivo con gran deseo por mi amigo, que tarda y no veo! Mucho me tarda mi amigo en la Guarda..</i></p>

Textos originales

7	<p><i>Hoy comamos y bebamos Y cantemos y holguemos Que mañana ayunaremos</i></p> <p>Por honra de san Antruejo Parémonos hoy bien anchos Embutamos estos panchos Recalquemos el pellejo Que es costumbre de concejo Que todos hoy nos hartemos <i>Que mañana ayunaremos</i></p>	8	<p><i>No me firáis, madre, yo os lo diré: mal de amores he.</i></p> <p>Madre, un caballero de casa del rey siendo yo muy niña pidióme la fe; dísela yo, madre, no lo negaré. <i>Mal de amores he.</i></p> <p><i>No me firáis, madre, yo os lo diré: mal de amores he.</i></p>
9	<p><i>Mis ojuelos, madre, valen una ciudade.</i></p> <p>Mis ojuelos, madre, tanto son de claros, cada vez que los alzo merecen ducados.</p> <p>Ducados, mi madre, valen una ciudade.</p> <p>Mis ojuelos, madre, tanto son de veros, cada vez que los alzo merecen dineros.</p> <p>Dineros, mi madre, valen una ciudade.</p>	10	<p><i>¿Con qué ojos me miraste, que tan bien te parecí? ¿Quién te dijo mal de mí, que tan presto me olvidaste?</i></p>
		11	<p>Buscas, buen amor, con qué me falaguedes, que mal enojada me tenedes. Anoche, amor, os estuve aguardando, la puerta abierta, candelas quemando; y vos, buen amor, con otra holgando: ique mal enojada me tenedes</p>

4. EL TEATRO MEDIEVAL: LA CELESTINA.

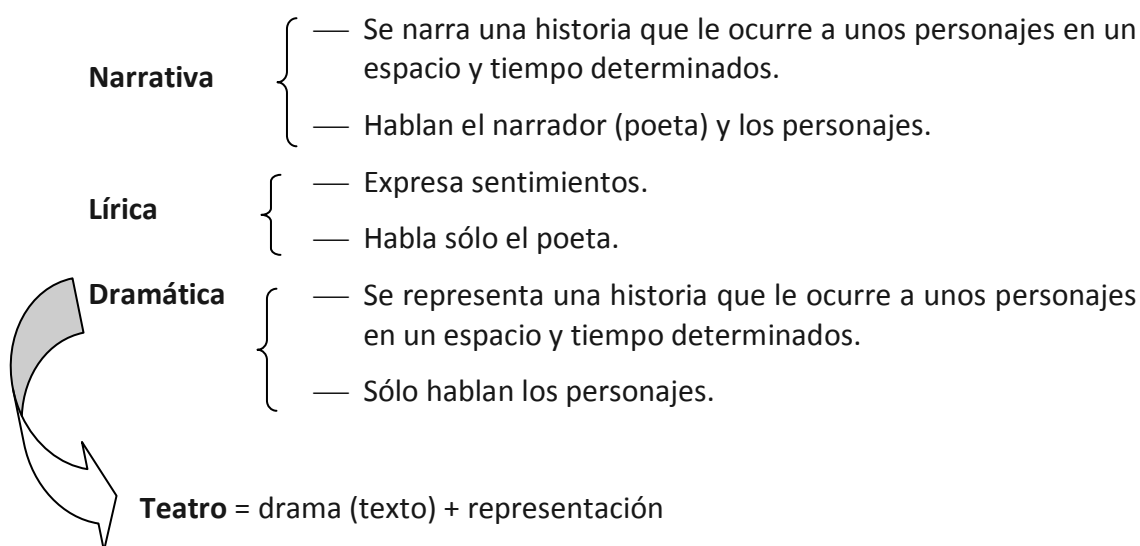
El teatro medieval es prácticamente inexistente. A excepción de algún fragmento conservado del anónimo *Auto de los Reyes Magos*, habrá que esperar a finales del siglo XV, para que aparezca una obra maestra, que tuvo un gran éxito editorial: *La Celestina*. Para comprender el sentido y alcance de la obra es necesario, previamente, hacer un análisis de algunos aspectos, tales como la teoría de los géneros medievales y la situación del teatro en la Edad Media.

4.1. La teoría de los géneros literarios y la situación del teatro medieval.

La Celestina se clasifica dentro del teatro medieval, pero esta adscripción presenta problemas. Evidentemente, se trata de una obra dialogada, pero la imposibilidad de su representación (constantes cambios de espacio, longitud...) hace que muchos se planteen si realmente es teatro o sería más bien una novela dialogada que parodia, de manera realista, la ficción sentimental, como la *Cárcel de amor*.

4.1.1. Los géneros literarios en la Edad Media.

Para dilucidar su adscripción genérica, es necesario analizar la teoría de los géneros literarios, teoría y clasificación que parte de las poéticas clásicas (griegas y latinas). Básicamente hay tres géneros: narrativa, lírica y dramática, que hasta la edad moderna no se mezclan entre sí y que se definen por dos aspectos fundamentales: qué se cuenta y quién lo cuenta:



La diferencia entre género dramático y teatro parece clara: el género dramático se define por unas características formales concretas, mientras que el teatro incluye la representación del texto. Así, pues, *La Celestina* pertenecería al género dramático pero

no sería teatro porque no está pensada para ser representada. De hecho, se relaciona con la comedia humanística medieval.

4.1.2. Evolución del teatro medieval.

En la Edad Media se pierde el teatro clásico por la prohibición de la Iglesia de llevar a cabo representaciones teatrales (ya desde S. IV). Las motivaciones para esta prohibición son variadas: el teatro venía a ser como la televisión de la época, y la Iglesia consideraba que mostrar bajas pasiones al pueblo podría pervertir las costumbres; además, el actor, al ponerse en la piel del personaje, de alguna manera estaba otorgándose un poder divino, lo que suponía una blasfemia; por último, los comediantes siempre habían tenido fama de gente de mal vivir, algo rechazado por la moral imperante.

Las primeras dramatizaciones surgen asociadas al culto y a la liturgia:

- ✓ **Tropos:** ampliaciones de los cantos litúrgicos (*Salmos*). Desde S. IX.
- ✓ **Misterios:** asociados a los ciclos de Navidad, Pascua... Desde S. XIII.

Los misterios comienzan a representarse dentro de las iglesias, pero conforme se van complicando e introduciendo elementos profanos, se sacan al exterior (primero en el atrio de las iglesias y luego por las calles). El único texto conservado (de manera fragmentaria) de esta época es el *Auto de los Reyes Magos*.

A finales del **siglo XV** comienzan a representarse las **primeras obras profanas** (Juan del Encina, *Commedia dell'arte*).

A su vez, en este siglo surge el **teatro humanístico**: obras para ser leídas, no representadas. Tienen un carácter moralizante y están escritas, en principio, en latín. Su finalidad es doble: enseñar latín a los estudiantes y enseñarles buenas costumbres. Posteriormente comienzan a escribirse en lenguas romances, y en este grupo es donde cabe inscribir a *La Celestina*.

4.2. El siglo XV: contexto histórico-cultural.

El siglo XV es una época de grandes cambios en la Europa de finales de la Edad Media. Es el momento en que se consolidan los grandes estados; la sociedad ciudadana y la burguesía imponen nuevas formas de ver la vida, en las que la religión ya no es lo fundamental.

La economía se hace monetaria (basada en la moneda, no en el trueque), se reforma la agricultura, hay constantes crisis económicas. Es, también, una época de guerras constantes y crisis generalizada.

En Italia triunfa el Renacimiento, a finales de siglo se produce el descubrimiento de América, el fin de la Reconquista y la expulsión de los judíos en España (1492).

Es el siglo del Prerrenacimiento, en el que perviven algunos conceptos medievales a la vez que se van introduciendo los propios del Renacimiento.

En este contexto surge *La Celestina*, una obra crítica alejada de los planteamientos medievales más típicos.

4.3. *La Celestina.*

4.3.1. Autoría, ediciones y datación.

Ediciones y versiones

La primera versión de la obra se publicó con el nombre de *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499) y era bastante más corta de la versión que tenemos en la actualidad (sólo tenía 16 actos). Ediciones posteriores (Toledo, 1500, y Sevilla, 1501) añaden los textos preliminares (carta del autor a su amigo, versos acrósticos con el nombre del autor y argumento de la obra) y finales (versos del corrector Alonso de Proaza, que indica que el nombre del autor se oculta en forma de acróstico en los versos iniciales).

En 1502 se publicó una nueva versión bajo el nombre *Tragicomedia de Calisto y Melibea y la puta vieja Celestina*. En esta nueva versión de 21 actos, se añaden los siguientes elementos respecto a la anterior:

- ✓ 5 actos nuevos
- ✓ Interpolaciones y cambios.
- ✓ Un nuevo prólogo del autor.

En el nuevo prólogo, el autor justifica el alargamiento de la obra por las peticiones recibidas así como el cambio de título por la polémica surgida en torno al género de la obra (que tiene elementos de comedia pero con final desgraciado propio de tragedia).

El autor.

En cualquiera de las dos versiones del texto, el mismo Rojas declara que no fue el autor del primer acto, sino que, habiéndolo encontrado, decidió continuar la obra. Rojas confiesa su desconocimiento acerca de cuál es el autor del primer acto aunque sugiere dos nombres: Juan de Mena y Rodrigo Cota. En cuanto a los actos adicionales que aparecen en la *Tragicomedia*, Rojas también afirma ser su autor.

La crítica ha discutido mucho acerca de qué parte de la obra pertenece realmente a Fernando de Rojas. Actualmente la tendencia general es atribuirle con total

seguridad los actos del II al XVI de la *Comedia*, y ya muy pocos dudan de la autoría de los actos adicionales.

4.3.2. La cuestión del género y el subgénero.

Ya hemos visto que algunos críticos (como Dorothy S. Severin) consideran que la obra es una novela dialogada. Sin embargo, hemos aclarado que la obra pertenece al género dramático, si bien mantiene paralelismos con la ficción sentimental y con la comedia humanística y latina.

De la **comedia latina** hereda la concepción de la comedia como espejo de costumbres y los personajes típicos terencianos (el muchacho joven, el siervo aprovechado, el siervo sermoneador, la muchacha, la alcahueta...)

En cuanto al **subgénero**, cabe repasar los subgéneros teatrales, que en la época, a partir de la división clásica, se dividen en: tragedia, comedia y tragicomedia.

Tragedia	{	— Tiene final desgraciado. — Trata temas elevados con personajes elevados (dioses, héroes...)
Comedia	{	— Tiene final feliz. — Trata temas bajos (el amor y las pasiones, entre ellos) con personajes de baja condición (criados...)
Tragicomedia	{	— Mezcla lo cómico y lo trágico. — Mezcla personajes de alta condición social con personajes de baja condición, temas elevados y bajos.

La obra no puede llamarse tragedia porque trata temas bajos en estilo bajo, tampoco puede llamarse comedia porque el final no es precisamente feliz. El término tragicomedia parece, por tanto, el más idóneo. El propio Fernando de Rojas lo justifica así en el prólogo a la versión de la *Tragicomedia* (hasta el momento prácticamente no había obras con este nombre). En realidad, *La Celestina* es una obra novedosa, que lleva a cabo una ruptura de géneros.

La Celestina crea una nueva forma de escritura. Parte de una estructura similar a la de las comedias: prólogo, deseo de conseguir a la amada, ayuda y consecución del deseo, en este punto finalizaría la comedia pero *La Celestina* va más allá; tras la consecución del deseo se da la reincidencia y el castigo, en este caso la muerte de ambos amantes.

Se produce así una contaminación entre la comedia y la ficción sentimental, seguramente con una intención moralizante en el tratamiento del tema amoroso.

4.3.3. Características formales.

Estilo.

En la obra conviven dos estilos:

- ❖ Un lenguaje aristocrático, lleno de construcciones cultas, latinizantes, y de imágenes y alusiones retóricas, tomadas de la tradición del amor cortés o de diversas fuentes literarias, bastante amanerado.
- ❖ Un lenguaje más natural y espontáneo, remendando usos del habla popular, aunque sin caer en el argot, el dialectalismo o el localismo. Eso sí, hay un abundante uso del refranero.

Lo más interesante es el cambio de niveles en los parlamentos de los personajes, que ya no tienen unos registros fijos e invariables de acuerdo con su condición social (convención retórica), sino que adquieren una clara conciencia de su propia lengua y de la de los demás y saben alternar flexiblemente. Sus distintos registros varían en función de la situación y el interlocutor en busca de una mayor eficacia y rendimiento expresivo.

Técnicas dramáticas, modalidades del discurso dramático.

Las acotaciones. A diferencia de las obras actuales, las acotaciones no aparecen aparte, sino que se incorporan al diálogo como un comentario que nos sitúa en el espacio y en el tiempo, nos describe a los personajes y sus acciones...

El diálogo. El diálogo es la base de la obra, y en ella alternan diálogos de diverso tipo:

1. *Diálogo oratorio.* Es un diálogo de largas réplicas oratorias y con cierto artificio estilístico: anáfora, paralelismo, contraposición, interrogación retórica, etc. El ritmo no es uniforme, sino que depende de la situación: sosegado cuando Pleberio y Alisa meditan las bodas de su hija; agitado cuando Melibea confiesa su mal a Celestina o dialoga con Calisto. Según su contenido puede ser **didáctico**, con numerosas sentencias, como en las consideraciones de Sempronio y Calisto sobre la liberalidad, la honra, la tristeza y el consuelo; **narrativo**, como la entrevista con la cortesana; **descriptivo**, como el de Calisto y Melibea hablando del canto y del huerto.

2. *Diálogo de largos parlamentos y réplicas breves.* Los largos parlamentos, generalmente en boca de un mismo personaje, alternan con réplicas breves, vivaces o sentenciosas. En estos largos parlamentos se albergan los tópicos de la sabiduría medieval: consejos de Celestina a Pármeno sobre la necesidad de amar (I); invectivas de Sempronio sobre las mujeres (I); sobre amos y criados (I); lamento de las mozas de servir (IX), etc.

3. *Diálogo de réplicas breves.* Es el diálogo básico en *La Celestina*. Se distribuye en breves parlamentos de tres o cuatro líneas e impresiona por lo 'natural' y 'moderno'.

Aparece con frecuencia entre largos parlamentos y monólogos, como el diálogo que mantienen Calisto y Sempronio entre el monólogo de éste y su invectiva contra las mujeres.

4. *Diálogo muy rápido.* Se trata de un diálogo muy vivo, de brevísimas réplicas y contrarréplicas. Un ejemplo: el de Celestina y Melibea, al disponer ambas la primera cita.

El monólogo. No es fácil separar el monólogo de algunos apartes extensos de la obra, como los de Sempronio sobre la fuerza del amor. Se confunden también con algunos parlamentos largos que implican oyente, como el conjuro de Celestina a Plutón, o el de Pleberio al final de la obra. Suelen ser muy largos y situarse al principio o al final de un acto.

El aparte. Es un mecanismo de comicidad, típico de la comedia romana, aunque en *La Celestina* no siempre tiene una función humorística. En *La Celestina* revela el pensamiento íntimo de quien lo pronuncia, pero sin determinar la acción, y se destaca del diálogo por el fuerte contraste con lo que se profiere de viva voz. Hay dos tipos de aparte:

1. El que no oyen los demás personajes, que suele indicar un pensamiento íntimo de quien lo pronuncia.

2. El que oyen los demás, pero piden que se lo repitan porque no lo entienden, o se hacen los sordos. Por ejemplo, en la primera entrevista de Celestina con Melibea, ésta advierte las increpaciones de la vieja al demonio: *Melibea- ¿Aún hablas entre dientes delante de mí, para acrecentar mi enojo e doblar tu pena?* Cuando los personajes advierten el murmurado aparte, suelen pedir u ordenar que se repitan esas palabras en alta voz y el interlocutor responde conservando algunas de las palabras que ha murmurado, o bien alterándolas todas a su favor. Este contraste sirve para perfilar los caracteres y no siempre con colores cómicos.

El lugar. Hay tantos lugares como los requiere el desplazamiento de los personajes. La obra tiene multiplicidad de escenarios, de ahí su dificultad para ser representada: la casa de Calisto (la sala, la cámara alta, la cuadra y el portón), la casa de Melibea (el huerto, el cercado), la casa de Melibea, la de Areúsa; la ciudad, con la plaza del mercado donde se ejecuta a los criminales y se corren toros, las iglesias, los barrios, las calles, etc.

En cuanto a la representación del lugar, los autores de la obra crean un escenario dinámico que permite a la acción moverse sin traba alguna (acto II, cuando Calisto pide un caballo). Se prescinde de un escenario estático y mediante el comentario escenográfico perpetuo que fluye de la palabra de los personajes se crea un escenario dinámico en el que se 'visualizan' situaciones y espacios concretos.

El tiempo. El tiempo es un elemento presente de forma constante en la obra, mencionado por todos los personajes y relacionado con él concepto de la fugacidad de la vida. Todo el texto está lleno de términos referentes a la fugacidad del tiempo y, por ello, todo es prisa, impaciencia, apresuramiento... que delatan una extraordinaria

conciencia del mismo. En la obra hay constantes referencias al paso del tiempo (Sempronio pasa tres días sin ver a Celestina (I); hace dos años que Melibea no ha visto a Celestina (IV) que ha sido su vecina durante otros cuatro) y al momento del día (Celestina quiere volverse, pues está cayendo la noche (VI); Pármeneo despierta alarmado al ver que es ya día claro (VIII)).

4.3.4. *Argumento y estructura.*

Argumento.

Calisto, noble, ve a Melibea y se enamora apasionadamente. Aconsejado de sus criados recurre a Celestina, quien consigue citarlo con Melibea, de manera que los dos terminan haciéndose amantes.

A continuación, Celestina riñe con los criados por la recompensa de Calisto y éstos la matan, siendo luego apresados y ajusticiados, sin que Calisto se preocupe por ellos. Por eso, las prostitutas, amantes de los criados buscan venganza y contratan al rufián. Una noche, estando Calisto con Melibea, alertado por la riña entre el rufián y sus nuevos criados, acude a socorrerlos, tropieza en la escala, cae de la torre y muere. Melibea, desesperada, se suicida arrojándose al vacío y Pleberio, su padre, finaliza la obra con un planto desconsolado.

Estructura externa e interna.

Externamente, la obra se divide en dos partes: los textos preliminares y el desarrollo de la acción.

Textos preliminares:

- ✓ *Prólogo: El autor a un su amigo.* Se expone aquí la finalidad de la obra (educar y enseñar), la doble autoría (cuenta que se encontró hecho el primer acto), el tema del amor como *reprobatio amoris* (condena de la pasión amorosa) y la división en autos (actos).
- ✓ *Prólogo en versos de arte mayor.* Vuelve a explicitar la finalidad del texto: la literatura como medicina, elemento didáctico y remedio.
- ✓ *El "Prólogo" a la Tragicomedia.* Habla de las disputas que se han generado por la interpretación de la obra, justifica el cambio de nombre (de *Comedia* a *Tragicomedia*) y explica por qué ha añadido los cinco actos y otras escenas (le pedían que alargara los amores de Calisto y Melibea).

El desarrollo de la acción: estructura interna. Internamente, podemos dividir la obra en dos partes:

- ✓ Primera parte: proceso de enamoramiento (actos I-XI), primero de Calisto y más tarde de Melibea.

- ✓ Segunda parte: el desenlace trágico (actos XII-XXI). Melibea se entrega a Calisto, Pármemo y Sempronio matan a Celestina, y Areúsa comienza a planear la venganza de la muerte de la vieja y los dos criados, en las personas de los dos enamorados. La obra termina con la muerte de los dos enamorados y el lamento de Pleberio.

4.3.5. Tratamiento de los personajes.

Calisto: perteneciente a la nobleza mediana, es un joven con una posición holgada, que no necesita trabajar y que tiene mucho tiempo para el ocio. Calisto está solo (sin familia) con sus criados y lo único que pretende es divertirse: Calisto se plantea la conquista amorosa como un simple juego, no pretende en absoluto casarse. De él destaca su egoísmo. En el tratamiento del personaje encontramos aspectos de diversas tradiciones: la comedia romana y humanística, el *Libro de Buen Amor* y, sobre todo, el enamorado de la ficción sentimental, que le permite al autor parodiar estas obras.

Melibea. La expresión de la pasión amorosa en la dama, suele darse mediante el desprecio, obedeciendo al tópico de la condición vergonzosa de la mujer, si bien Melibea es mucho más compleja. Unos críticos consideran que se enamora gracias al conjuro, mientras que otros piensan que lo único que hace Celestina es descubrir su amor por Calisto sólo con la palabra. Destaca su falta de arrepentimiento, su entrega al placer y la falta de conciencia de pecado al suicidarse, sólo lamenta el dolor que puede causar a sus padres.

Celestina. El personaje mejor construido de la obra es la Celestina, a su alrededor giran el resto de los personajes y es la clave central de la obra (de hecho, acabará dando nombre a la misma). Es el personaje más negativo; acumula sobre sí todos los vicios, sobre todo el de la avaricia que será el desencadenante de la tragedia. Celestina es el reflejo de los peores pecados y su vida se fundamenta en los sentidos. La lujuria será también un factor determinante en la obra y en este sentido, Celestina desarrolla una enorme actividad: es la encargada de que se cometan los estupro, utiliza la magia y elementos afrodisíaco, tiene bajo su tutela a varias jóvenes prostitutas, etc. Bruja. Relacionada con el mundo de la prostitución.

El mundo de la prostitución y los bajos fondos. El rufián adquirirá una gran importancia en obras posteriores, aunque aquí no está muy definido. El retrato del mundo marginal se completa con el de las prostitutas que viven con Celestina (Elicia y Areúsa), y que la ayudan en sus propósitos; son una representación más del carácter nocivo de la lujuria, y un rasgo más, en la descripción de un mundo corrupto, que se disfraza de pureza.

Los criados: Pármemo y Sempronio. En *La Celestina*, se da una evidente evolución de los criados. Estos personajes son diferentes en el primer acto, aunque es mucho más observable en Pármemo, que pasa de ser el criado sermoneador a la categoría

de criado aprovechado, aunque con matices. La función inicial de Pármeno es apartar a su amo de una pasión que él considera perjudicial. Pármeno hablará contra Celestina con conocimiento de causa, puesto que su madre lo puso al servicio de la vieja. Pero a partir del segundo acto, Pármeno cambia radicalmente, se transforma en un criado egoísta, influido por las malas compañías y la pasión amorosa. La función de los criados es, sobre todo, poner de manifiesto la corrupción que hay por debajo de los planteamientos amorosos de Calisto.

Los padres. La función del padre era mantener la honra familiar y casar a su hija. Son personajes secundarios, aunque Pleberio adquiere relevancia en los dos últimos actos.

4.3.6. Los temas.

Tres son los temas fundamentales de la obra: el amor apasionado, la muerte y la fortuna, aunque otros subtemas se relacionan con ellos: la lujuria, la magia, la avaricia, la crítica social...

El tratamiento del amor.

El amor que se presenta en la obra es un amor apasionado, dominado por la lujuria. Fernando de Rojas realiza una **dura parodia del amor cortés**: así, todos los planteamientos relativos al amor cortés de Calisto (el amor como enfermedad, la religión del amor) no son más que planteamientos retóricos para beneficiarse a Melibea. Calisto rompe con las reglas del amor cortés al saltarse el período de espera, al no guardar el secreto y al buscar a una alcahueta y hacer uso de la magia para conseguir a Melibea. También aparece parodiado el amor cortés en el uso que los criados hacen de éste en su trato con las prostitutas. Esta parodia no se limita al amor cortés, sino que también ataca a los que lo seguían, es decir, la aristocracia, conteniendo así una crítica social.

La **magia** también aparece como tema importante en la obra: se ha hablado de la influencia del maleficio de Celestina en el enamoramiento de Melibea, aunque los estallidos de ira eran parte habitual en los personajes femeninos de las comedias, y, al igual que la enfermedad de Calisto, el hechizo de Melibea no parece ser más que una excusa. Algunos críticos consideran que la *philo-captio* (captación de amor) que realiza Celestina conjurando al demonio, no es más que una nota de color, mientras que otros piensan que es fundamental en la obra y que la intención de Rojas era también prevenir contra este tipo de prácticas, muy comunes en la época.

El **amor como locura** es otra idea presente en la obra (el amor se consideraba, en la época, una enfermedad mental): la locura hará que Melibea, perdido su goce, se suicide.

Se trata de un **amor sexual**: la finalidad de Calisto no es, ni de lejos, el matrimonio, tampoco Melibea parece estar interesada en otra cosa que no sea satisfacer sus pasiones. La **lujuria** es otro de los aspectos dominantes en la obra: Calisto y Melibea, los criados y las prostitutas, la misma Celestina, que se queja de que por su edad ya no puede gozar del amor y sólo le queda observarlo en los otros...

El **amor es algo pernicioso**, como se demuestra en la **imprecación al amor** de Pleberio y el final trágico de la obra: Rojas pretende mostrar lo nefasto que puede resultar de dejarse llevar por las pasiones, y de desmentir la pretendida nobleza y el carácter ennoblecedor del amor. La muerte de los dos jóvenes no puede ser más significativas: sin confesión Calisto y mediante el suicidio Melibea. Para cualquiera que esté familiarizado con la doctrina cristiana, el significado está claro: no sólo la muerte es el castigo, sino la condenación eterna. La obra finaliza con el planto de Pleberio, el padre de Melibea, género cultivado con mucha frecuencia en la Edad Media. En éste, el padre se lamenta contra el amor, reafirmando las teorías de la Iglesia sobre este tema. Por último, el mismo Rojas se encarga de repetirnos de nuevo cuáles han sido sus intenciones al escribir la obra: *Pues aquí vemos quán mal fenecieron aquestos amantes, huygamos su dança.*

[La muerte.](#)

La muerte en la obra tiene un sentido anti-cristiano, totalmente alejado de las concepciones medievales: es el final o acabamiento y supone una visión desesperanzada.

[La fortuna.](#)

Son también importantes las referencias a la Fortuna (el hado, el azar), hasta el punto de que en la primera versión Calisto muere por casualidad. La Fortuna se ve como una fuerza ciega, incontrolable, que rige la vida humana, basada en el caos.

[Otros temas.](#)

Destaca el tema de la **avaricia**, que será el desencadenante trágico de la historia: por la avaricia de Celestina, muere ésta y, además, los criados, precipitándose la venganza de las prostitutas y la consiguiente muerte de Calisto y Melibea. Rojas nos presenta todo un mundo de corrupción en la que los únicos motores son la lujuria y la avaricia. El afán de lucro muestra la evolución de la sociedad medieval hacia una sociedad capitalista movida por el afán de dinero.

Esto lleva a la **crítica social** imperante en la obra, en la que se critica a la clase ociosa de los nobles, el egoísmo de los criados, el mundo de prostitución y bajos fondos...

4.3.7. *Intencionalidad y finalidad.*

La finalidad de la obra ha sido otro de los puntos de discusión para la crítica. Desde Menéndez Pelayo que considera que la obra refleja el amor puro y romántico entre dos jóvenes, hasta los autores que defienden el carácter moral de la obra, pasando por los que consideran que se trata de una obra completamente pesimista y alejada de la moral cristiana, reflejo evidente de la mentalidad de un converso amargado. Otros críticos se han interesado más por valores estéticos y por su originalidad. Otros han insistido en diversos aspectos, como el tema de la brujería.

Parte de la crítica moderna quiere ver en *La Celestina* una obra que resume tres de los más importantes temas medievales: la fortuna, el amor y la muerte, anunciando así la nueva sensibilidad renacentista, si bien hay críticos que se oponen a tal división entre lo medieval y lo renacentista.

Actualmente las interpretaciones sobre la finalidad de la obra se mueven básicamente en torno a dos teorías: la que propugna una finalidad moral y la interpretación existencialista.

La interpretación moral y se apoya en las declaraciones hechas por Rojas en las últimas estrofas, remitiéndose a los personajes para justificarse. A través de Calisto, el autor estaría criticando al amante cortés, ya sea en su papel trágico, ya sea en el paródico, y su intención moralizante quedaría expresada por medio de una serie de convenciones y de conocidísimos tópicos medievales.

La interpretación existencialista se centra en la ascendencia hebrea de Rojas y en su educación de converso, y subraya que debía sentirse rechazado, amenazado por un entorno hostil. Esta corriente considera que su punto de vista es pesimista, incluso nihilista, y hace notar que Rojas transforma irónicamente proverbios y viejos refranes para criticar la sociedad que retrata. El análisis del planto de Pleberio sirve a menudo como prueba de esta tesis. Las palabras de Rojas sobre la intención moral de la obra son un tanto hipócritas, pues está muy acentuado el valor pesimista del texto, con una concepción de la vida sin ninguna finalidad trascendente, al margen de cualquier valor religioso-moral. El texto sería fundamentalmente una proyección del ánimo subversivo del autor, motivado por su especial situación existencial.

Pero si tenemos en cuenta el tratamiento que Rojas hace de los modelos de la comedia humanística y de la ficción sentimental, y teniendo en cuenta que lo normal en la época era mostrar los vicios con gran crudeza para intentar alejar de ellos a los lectores, *La Celestina* sería una obra de marcado carácter moral. Rojas desmiente constantemente la nobleza de cualquier acción de los personajes, poniendo continuamente en entredicho sus palabras. La finalidad de Rojas sería mostrar la capacidad de destrucción del loco amor y advertir sobre la ruindad de las alcahuetas y falsos sirvientes. Por eso los personajes principales mueren sin confesión.

El tratamiento moral del amor responde en parte a uno de los problemas más graves que estaban afectando a la sociedad de la época. La formación de grandes ciudades favorece la aparición de un mundo social marginal, a lo que se suma la concentración de jóvenes en torno a las universidades, sin el más mínimo interés en estudiar; así se dedican al ocio y a lo que se dio en llamar el juego del amor, lo que aumentó considerablemente el número de violaciones. *La Celestina* sería, en este sentido, una obra moral, dedicada tanto a los jóvenes como a los padres, a los primeros para que se aparten del amor pasión, y a los segundos para que vigilen más de cerca a sus hijos y procuren rodearlos en su ausencia de personas sensatas que puedan aconsejarlos.

De todas formas, la obra muestra buenas dosis de amargura propias de la crisis del momento que justifican una visión existencialista.