



E. IÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

LA EDAD MEDIA

VOLUMEN 2

Lectulandia

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias literarias, como menos aún, insertarlas decididamente en su determinante momento histórico.

La Literatura en la Edad Media comprende el estudio de las diversas culturas que durante siglos lograron convivir en todos los rincones del planeta: casi mil años de Literatura en un período del cual seguimos ignorando ricas producciones en todo distintas a las europeas. Porque la Edad Media no sólo contempla el nacimiento de las lenguas romances y de su correspondiente expresión literaria, sino, además, la floreciente supervivencia de lo grecorromano durante siglos y su posterior agonía; el surgimiento de una nueva cultura: el Islam, que conoce su clasicismo poco después de haberse conformado; o, en el Norte, la expresión literaria de pueblos de magnífica tradición a los cuales, inexplicablemente, todavía seguimos identificando como «bárbaros».

Lectulandia

Eduardo Iáñez

La Edad Media

Historia de la literatura universal - 2

ePub r1.0

jaleareal 27.02.16

Título original: *La Edad Media*
Eduardo Iáñez, 1989
Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Literatura grecolatina medieval

Introducción a la literatura grecolatina medieval

La unión de las que podrían parecer dos producciones literarias bien diferenciadas —la bizantina y la latina medieval— tiene una razón de ser que, aun evidente, no siempre se ha puesto de manifiesto: en realidad, aunque una y otra son continuación de las correspondientes literaturas clásicas occidentales —la griega y la romana, respectivamente— no es este hecho suficiente para ponerlas en relación, y si aquí así se afirma es por una razón bien distinta.

La causa que, no por profunda más oculta, las enlaza, remite, ante todo, a una concepción ideológica que, para ser bien entendida, debe remontarse a la literatura cristiana —tanto en griego como en latín— (y ya considerada en los *Capítulos 15 y 16* del Volumen I de esta obra). Nos referimos en concreto a un proceso que, a caballo de nuestra era, debió de ser determinante para la conservación y difusión de la civilización occidental tal como hoy la entendemos; tal proceso, que a grandes rasgos consiste en la pervivencia de lo grecolatino durante siglos, no puede entenderse sin el reconocimiento del cristianismo como conformador prácticamente exclusivo —y salvo raros y contados casos— de la civilización occidental. La función amalgamadora de la doctrina cristiana fue, indudablemente, enorme, y las dos lenguas de las que se sirvió para la difusión de sus ideas —el griego primero, el latín más tarde— habrían de pervivir durante siglos como modelo válido de producción literaria.

Pero no sólo eso, y aquí está el por qué de la unión de la literatura bizantina y la literatura latina, sino que también —y ante todo— el primer empuje, espiritual e innovador, del cristianismo se asentó para determinar una ideología, un sistema de pensamiento que, una vez establecido, «oficializado», habría de dar lugar a toda una civilización y su cultura. Prueba evidente del mecanismo por el cual tal producción sirvió a su correspondiente forma de organización es que, caída Constantinopla en poder de los musulmanes, no sólo desapareció la producción literaria, sino también la sociedad a la que servía; mientras que, por el contrario, el occidente europeo la mantuvo y, con ella, su organización —entre cuyas tareas unitarias estaba, justa y significativamente, la recuperación de los territorios perdidos—. Tal pensamiento, establecido, asentado e ideológicamente poderoso, habría de conformar una rígida concepción teocrática de la vida y todas sus manifestaciones, tanto sociales como individuales: la forma política idónea era, indudablemente, el Imperio, plenamente logrado en Oriente y repetidamente intentado —y generalmente poco logrado— en Occidente.

Por tanto, si lingüísticamente la literatura bizantina y la latina son una continuación de la grecorromana, literariamente la orientación será muy diferente: se tratará, ante todo, de una literatura más o menos plenamente dirigida a una finalidad religiosa, pero entendida ésta en sus justos términos. Es decir, entendida tal «religión» en tanto que cristiana, y el cristianismo en tanto que manifestación única de la vida social; en este sentido, no siempre el análisis de tal «religiosidad» ha sido el adecuado, cuando, a nuestro entender, justamente ahí debe localizarse la inflexión de un modo de producción antigua a otro medieval clasicista: así, mientras resulta más o menos fácil establecer en qué momento la literatura clásica pasa a ser cristiana, es prácticamente imposible determinar el paso a lo estrictamente «medieval», dado que, según lo anteriormente dicho, se trata de un proceso —que hay que imaginar lento— por el que tal cristianismo se oficializa y configura de esa manera cualquier manifestación de la vida medieval. Y de ahí el por qué de la estrecha unión entre las producciones literarias bizantina y latina, desde el momento en que ambas sirven a una idéntica concepción a un nivel profundo, resultando, en definitiva, «oficialización» del cristianismo en buena parte del mundo civilizado y, con ella, origen de una producción que acertadamente se ha denominado religiosa, establecida siempre en su justo término.

Si se suele decir que tales producciones literarias lo son es porque, como ya se ha apuntado, todas las manifestaciones de la vida social así se configuran, o al menos todas las manifestaciones de la vida cultural; es decir, que los círculos cultos centran en esa religiosidad su función intelectual. Hay aquí una intención evidentemente extraña al mundo moderno, y en ella se cifra gran parte de la significación no sólo de las producciones literarias a las que nos referimos concretamente, sino, en general, de casi todas las producciones medievales: el hombre culto, en esta Alta Edad Media preferentemente, lo es en cuanto que «clérigo», y tal formación religiosa —la escuelas pronto se limitarán a las catedralicias y a las monacales— lo marcará decisivamente. A lo religioso remitirá cualquiera de sus aplicaciones a la cultura, incluso si éstas se hallan tradicionalmente desvinculadas del campo del saber religioso; evidentemente, la producción artística se encuentra impregnada de «religiosidad», pero no por ello es estrictamente religiosa, o al menos no como hoy la entendemos.

Así, en resumen, si es cierto que las producciones latina y bizantina son continuadoras de lo clásico —y su salvaguarda durante siglos—, tampoco lo es menos que el clasicismo estuvo muy lejos de ser bien interpretado, puesto que —como cualquier otra manifestación—, su «lectura» se hacía desde el punto de vista de una ideología cristiana que lo ponía todo a su servicio. En general, tal perspectiva, como se irá comprobando, interfiere en su larga vitalidad —sólo en la Edad Contemporánea se ha visto mermada— con la medieval propia de toda Europa durante siglos, incluso en el momento en que, paulatinamente, determinados «clérigos» (intelectuales) van haciendo salir a la literatura de lo estrictamente

religioso, fijan los estudios clásicos desde orientaciones diversas y unen a su producción elementos populares; incluso cuando, llegada la Baja Edad Media, personajes salidos de esos mismos círculos cultos ponen en entredicho —siempre limitadamente, es cierto, y sin intención en un principio crítica— el sistema, y una nueva clase social —la burguesía—, progresivamente enriquecida por una «nueva» actividad, el comercio, aparece en escena para plantear perspectivas de pensamiento desvinculadas totalmente de las hasta aquí citadas.

1. Bizancio en su contexto

Erigida ya Bizancio capital del Imperio Romano por Constantino (330), Teodosio el Grande divide en el 395 sus territorios entre sus hijos Arcadio y Honorio: es el comienzo del proceso conformador del Imperio Bizantino que, sin embargo, resulta difícil de establecer en su asentamiento, esto es, en su distinción con respecto a la herencia del mundo clásico.

Efectivamente, Bizancio significó la continuidad de una idea imperial que no hubo de quebrarse hasta muchos siglos después, y, sin embargo, habrá que esperar hasta el 529, en pleno apogeo del Imperio con Justiniano, para encontrar indicios de, en la continuidad, ruptura con los sistemas clásicos anteriores: si en lo político Bizancio sigue la línea ya marcada por Roma, en lo cultural manda lo helénico, y sólo el cierre definitivo de las escuelas filosóficas de Atenas nos da una idea de por dónde apuntaba la novedad: el paganismo queda cerrado y entramos en una etapa de cristianismo oficial también para el Estado, convertida la religión, por tanto, en ciencia y materia literaria también en Oriente y hasta el año 1453, cuando la capital, Constantinopla, cae en manos de los turcos.

Así pues, considerar la literatura bizantina —y, en general, cualquiera de sus producciones— como simple, árido y largo apéndice al clasicismo grecorromano, no es punto de vista apropiado para el acercamiento a una civilización que durante casi once siglos conservó los conocimientos del mundo occidental desde una activa producción —y no simple salvaguarda— en todos los campos: como Roma, Bizancio supo organizar toda su acción a partir del poder de la capital, Constantinopla, enorme fortaleza de gran actividad comercial, bélica, política, administrativa y cultural.

La copiosa literatura bizantina, en un milenio de actividad casi ininterrumpida, ofrece como características esenciales el dualismo entre lo culto y lo vulgar, además del sentido práctico: junto a una literatura erudita y académica —Procopio, Psellos, etc.— encontraremos otra vulgar —poemas épicos, crónicas, bestiarios— y, junto a ambas, el sentido práctico manifestado en las grandes enciclopedias, en los tratados de navegación y táctica, etc. De todos los géneros literarios, el más cultivado fue el de la historiografía, forma de expresión preferida por el pensamiento bizantino.

Por fin, recapitular afirmando que la cultura occidental tiene en Bizancio la salvación —en gran medida— del clasicismo especialmente griego, pero también

romano; el lazo de unión para la transmisión de gran número de temas y tradiciones orientales (especialmente árabes e indios); y, finalmente, su propia aportación, nada desdeñable en lo lírico, histórico y novelesco, y —fundamentalmente— en la erudición clásica que en tanto la acerca al Renacimiento y Humanismo europeos.

2. Primer florecimiento y decadencia (hasta el 867)

a) Poesía

I. LOS PRIMEROS POETAS. Los comienzos de la producción poética en Bizancio suponen el esfuerzo por la conservación de los modelos literarios griegos. En este sentido se orientan las primeras composiciones cortesanas, que resultan inexpresivas y demasiado artificiales, especialmente debido a los temas a los que se aplican, cultos por naturaleza.

De entre la producción poética que sigue fielmente la griega clásica hay que mencionar la de Nonno, poeta del siglo que, si bien resulta mediocre, demuestra en sus *Dionisiacas* una excelente asimilación del estilo clásico tanto temática como formal.

Merece destacarse a Cristóforo, a principios del siglo VI, que con su *Ekfrasis* (*Descripciones*) nos ha dejado un poema cuyo valor resulta más documental que literario: en él describe, en hexámetros, las estatuas del gimnasio de Zeussipo, en Constantinopla. Similar idea guía el poema de Pablo Silenciaro *Descripción del Templo de la Santa Sabiduría*.

En lo referente a la epigramática, hay que anotar que ésta fue muy seguida en la corte, inspirada y enlazada de forma fundamental con la alejandrina: Agatías — conocido como «el Escolástico»— (536-582), fue el continuador más decidido de su producción, y cabe destacar, además de su largo poema en nueve libros *Dafniache*, su compilación de epigramas, que habría de ser decisiva en la producción posterior. Así, en el siglo VIII nos encontramos con la *Antología palatina*, donde se recogen epigramas griegos y bizantinos, especialmente de corte anacreóntico; a esta antología se recurrirá de forma fundamental en el Renacimiento, que llegará a confundir como realmente griegas —y de Anacreonte— producciones que fueron compuestas en Bizancio a imitación de aquéllas.

Por fin, no podemos olvidar en el campo de la poesía religiosa a San Romano; nacido en Siria y diácono de Berito (Beirut), es uno de los más originales poetas bizantinos. Creador de una forma de lírica religiosa y popular, sus temas enlazan con tradiciones orientales y sus composiciones —especialmente las *Melodas*— son determinantes para el desarrollo musical y litúrgico del cristianismo.

II. LA DECADENCIA POÉTICA. Entre los siglos VII y IX, la producción poética no va a conseguir composiciones reseñables. Solamente la poesía religiosa va a salir beneficiada en esta época gracias a la separación de la Iglesia griega de la romana, a finales ya del siglo IX, lo que va a contribuir en gran medida al resurgimiento de las letras bizantinas.

En el reinado de Heráclito (610-641) vivió Jorge de Pisidia, diácono y más tarde archivero metropolitano. Compuso numerosos poemas épicos, muy breves, tanto de contenido histórico como filosófico y teológico (*Exameron*, *Cosmogonia*).

También poema épico es el anónimo *Digenís Akritas*, reelaboración de asuntos tradicionales sobre guerreros bizantinos en lucha contra los árabes en la frontera. Literaturización de hechos históricos realmente acaecidos, se estructura en una perfecta trama novelesca donde se mezclan aventuras y amores en un esquema típicamente bizantino.

El siglo VIII supone el apogeo de la literatura religiosa bizantina con la creación de un esquema nuevo de proporciones grandiosas: el *canon* queda constituido por un conjunto de nueve odas de cuatro estrofas cada una, relacionadas entre sí por una estructura poética o un tono musical idénticos.

El nuevo género fue cultivado primeramente por Andrés de Creta (650-730), a quien se debe el *Canon mégas* en 250 estrofas que parafrasean versículos bíblicos. Con todo, las mejores producciones son las de San Juan Damasceno, recopilador (o quizás tan sólo ordenador y acrecentador) de una colección titulada *Oktoékhnos*; y las de Cosme de Jerusalén.

En último lugar, habría que citar a la poetisa Casia, que según narran los cronistas se retiró a un convento tras haber sido elegida y más tarde rechazada como esposa del emperador Teófilo. Allí compondría un gran número de epigramas, así como himnos y cánones, en una característica —a partir de esta época— fusión entre las producciones cultas y populares. En sentido similar se orienta la producción poética de San Teodoro Studita (de Studion, el célebre convento de Bizancio), quien compuso igualmente una serie de epigramas y de himnos, reproducción de las condiciones de vida en los conventos.

b) La historiografía

Muy protegida en las distintas cortes, la producción historiográfica fue de gran importancia y trascendencia para la literatura bizantina, y a ella se aplicaron algunos de los mejores escritores de la época.

I. PROCOPIO DE CESAREA. Nacido hacia el 500 y muerto en el 560, Procopio de Cesarea es el fundador de la historiografía áulica bizantina que continuará durante todo el Imperio. Secretario y consejero de Belisario, acompañó a éste en numerosas campañas por Persia y África para volver a Constantinopla y dedicarse por entero a la

producción literaria.

La primera obra que de él encontramos es el *Tratado sobre los edificios*, reseñable por el valor documental que encierra y en tanto que, como obra de encargo de Justiniano, demuestra el interés de la corte por el conocimiento de sus propios recursos. Adulador de la grandeza de Justiniano en esta primera obra, sigue en la lisonja en sus ocho volúmenes de la *Historia varia*; trata ésta de las guerras persas y las vicisitudes internas del Imperio hasta el año 554: la admiración por el genio militar de Belisario y la grandeza glorificada del emperador Justiniano se ven pronto —e inexplicablemente— vueltas a sus contrarios tras la muerte del emperador en la *Historia arcana*, especie de anecdotario donde rebaja a Justiniano al despotismo, tacha a la emperatriz de orgullosa y critica la destreza militar de Belisario.

Como puede apreciarse —y se seguirá apreciando para historiadores bizantinos posteriores—, Procopio no logra una obra imparcial, si bien no deja de interesar por las noticias que ofrece no sólo históricas, sino también culturales y geográficas.

II. OTROS HISTORIADORES. Continuator de la obra de Procopio, y más cerca de la concepción cristiana, es el antes mencionado Agatías (véase el *Epígrafe 2.a.I.*), quien narra los acontecimientos acaecidos entre el 552 y el 558, teniendo por héroe a Narsés.

Tal vez la obra más interesante sea la de Juan Malala, de Antioquía, que escribe una *Cronografía*, especie de historia universal que abarca desde los orígenes del mundo hasta el año 563. De orientación teológica y a la vez popular, recoge ese dualismo incluso en lo lingüístico: entre el griego clásico y helenístico que se procuraba mantener con el mayor rigor, y el griego popular que ya comenzaba a configurarse como claramente diferenciado, Malala opta por éste último.

Contemporáneos a Malala fueron Exitio de Mileto, de cuyas crónicas y biografías sólo se conservan fragmentos; y Cirilo de Sitopoli, que orientó su producción por lo hagiográfico.

En la época de Justiniano hay que destacar, por lo que de curioso tiene, la *Topografía cristiana* de Cosme Índico Pleustra, eminente geógrafo bizantino.

De entre los historiadores de la época de decadencia, sólo pueden rescatarse dos nombres: Teofilato Simoneta, funcionario de la corte de Constantinopla, en su obra historiográfica —en ocho libros de estilo ampuloso y retórico— recoge noticias de interés entre las que sobresalen los indicios de existencia de un teatro representado en Bizancio, y en concreto la referencia a un *Misterio del hombre-Dios* (*Theandrikón mysterion*) que hace suponer una producción teatral cristiana. También Teófanos el Confesor, autor de una *Cronografía* que se propagó en Oriente y Occidente gracias a continuas ediciones y traducciones.

3. El renacimiento armenomacedónico (867-1081)

a) *Focio y otros escritores*

La gran figura de la segunda mitad del siglo IX es Focio, nacido hacia el año 827. Genial autodidacta, se granjeó pronto una justa fama de hábil político y de maestro de filosofía y teología. En el 857 fue nombrado Patriarca de Constantinopla, y desde su alto cargo mantuvo la independencia de la Iglesia Oriental; pero Basilio I, que pretendía restablecer la paz con Roma, lo depuso en el 867, y diez años más tarde volvió a ocupar la silla patriarcal. Murió en el 897, siendo poco después santificado por la Iglesia griega.

De gran influjo, su actividad literaria fue inmensa, y su ejemplo habría de resultar estimulador para la literatura bizantina. Orador y poeta, debe su fama a su vasta compilación erudita *Biblioteca (Myriobiblion)*, obra enciclopédica que es compendio de lecturas, con noticias y juicios sobre autores y títulos y breves citas y extractos de algunos de ellos. Aunque no hay sistematización y faltan grandes autores de la Antigüedad, se le deben noticias sobre autores y obras de las que, en otras circunstancias, imposible sería saber nada. La otra gran obra de Focio es el *Lexicón*, compilada por sus discípulos siguiendo el plan trazado por el maestro.

Continuador de Focio y principal impulsor de la gran actividad enciclopédica característica del siglo X es el emperador Constantino VII Porfirogéneta (912-959), que se consagró a las letras con tal pasión que abandonó las tareas propias del gobierno. Con su iniciativa se sistematizaron y compendiaron todas las disciplinas científicas. Destacan de entre sus obras *La administración del Imperio* y *Las ceremonias de la corte bizantina*, donde revela todos los detalles del fastuoso ceremonial de la corte de Bizancio.

Entre los poetas hay que señalar a Juan Geómetra, obispo de Mitilene; de él se conservan un centenar de epigramas de contenido ascético, recogidos bajo el título de *Paradeisos*, así como algunos himnos que son reelaboración de motivos tradicionales.

b) *El siglo XI: Psellos*

Fue cultivada la poesía durante el siglo XI por Cristóforo de Mitilene, funcionario gubernativo que dedica sus versos a varios emperadores; y por Juan Mauropo, después obispo de Eucaita, autor de epigramas, homilias y escritos hagiográficos de cierto interés.

Sin embargo, la figura que realmente domina en la vida literaria de este siglo es la de Constantino Miguel Psellos (1018-1078); primero abogado y profesor de filosofía, más tarde monje con el nombre de Miguel; luego nuevamente hombre de mundo y cortesano para finalmente llegar a ser ministro de Miguel VII Parapinaces, el emperador literato, que fue discípulo suyo.

En su esfera cultural, Psellos significa mucho más que un autor consagrado,

incluso más que un pensador brillante: representa el punto culminante de la cultura bizantina, su máximo exponente y a la vez su conformador definitivo, el mismo centro de su carácter último.

Aunque actuó decididamente en política —pero también frívola y diletantemente, hay que decirlo—, su verdadera vocación estaba en la producción filosófica y literaria en general: en la doctrina filosófica, vuelve a Platón, y como filólogo centra sus estudios en Homero. Entendedor de todas las ramas del saber, también se aplicó a las ciencias naturales e incluso a la astronomía, y —en la producción literaria— escribió numerosos versos de ocasión y epigramas.

Merecen, sin embargo, destacarse su *Cronografía*, donde narra los acontecimientos de su siglo, desde Basilio II hasta su protector Miguel, descubriéndonos un mundo de intrigas, insidias y conjuraciones; y su *Didaskalia Pantodopé (Enseñanza varia)*, un muy curioso manual científico en forma de cuestionario, que sigue precisamente la línea de formación enciclopédica del autor.

De Psellos hay que concluir diciendo, por tanto, que viene a representar no sólo la unión de dos concepciones vitales (paganismo y cristianismo), sino también la de dos culturas (Grecia y Bizancio); encierra en su filosofía, en su carácter y en toda su producción la contradicción de una fuerza asimiladora que sólo se encuentra en las grandes figuras de las culturas y las civilizaciones mixtas.

Psellos influye en casi todos los escritores de la época: así, en Miguel Attaliate, autor de *Ponema nomikon*, un compendio del derecho, y de una historia del período entre el 1034 y el 1079, bastante equilibrada en sus juicios. También se aplicaron a la crónica histórica Juan Schilizze, muerto después del 1081, y Jorge Cedreno, continuador de su obra sobre el año 1100.

4. El «humanismo» bizantino (1081-1453)

Las dinastías de los Comnenos y los Angelos (1081-1204) mantienen en Bizancio un clima propicio para los estudios: nos encontramos ante un último período de intensa actividad que finalmente se «colora» de humanismo. Ni siquiera la toma de Constantinopla en el 1203 por parte de los Cruzados y el consiguiente breve imperio latino (1204-1261) logran perturbar este clima de estudio y producción artística y literaria. Efectivamente, reconquistada ya Constantinopla, y tras Miguel VIII Paleólogo y fundada su larga dinastía griega, la literatura es cultivada fervorosamente durante dos siglos.

a) La dinastía de los Comnenos

Bajo la dinastía comnena, la producción literaria, prosiguiendo la orientación iniciada por Focio y Psellos, se sitúa en una línea clasicista personal para cada autor,

pero siempre efectiva. El género sobresaliente va a ser la historiografía, en la conciencia ahora clara de la tarea histórico-cultural distinta y diferenciada que lleva a cabo el Imperio bizantino.

I. LA HISTORIOGRAFÍA. Nos encontramos en este período con el caso, hasta entonces insólito, de dos escritores cónyuges: Nicéforo Briennio y Anna Comnena.

Nicéforo Briennio, de Adrianópolis, general y adversario en el 1097 de Godofredo de Bouillon, es autor de una *Hyle historias (Selva de historia)* en la que narra en un estilo sencillo las vicisitudes de la familia de los Comnenos.

Anna Comnena (1083-1150), hija de Alejo I, mujer de fuerte personalidad y amplia cultura, se dedicó durante toda su vida a la ciencia, tanto en el «quadrivium» (Astronomía, Geometría, Aritmética y Música) como —aunque menos— en el «trivium» (Gramática, Retórica y Dialéctica). Conoció ampliamente la obra de Homero, los trágicos e historiadores griegos y la filosofía platónica y aristotélica.

Su obra de mayor importancia es la *Alexíada*, que, escrita en un convento, narra la vida y hechos de su padre Alejo, por quien muestra afecto y una honda admiración. Logra así ofrecer un cuadro de uno de los más brillantes momentos de Bizancio, pero no se trata tan sólo de un escueto panegírico, sino, ante todo, de una obra de envergadura: la escritora, aprovechando documentos de archivos, memorias de diarios privados y crónicas latinas, además de narrar acontecimientos políticos y militares en un tono cercano a la épica (lo que no sería muy de extrañar considerando el título), nos introduce en el mundo de una corte brillante y fastuosa en la cual el genio —aplicado a cualquier disciplina— es recompensado con la gloria.

Aunque se ha dudado a veces de la eficacia de su prosa, lo cierto es que la retórica no ahoga el interés de muchos de los episodios, que nos ofrecen una visión distinta a la acostumbrada (por medio de la crónica latina) de un período de especial interés para la historia de Occidente.

Fuera ya de las figuras de Briennio y Anna Comnena, hay que anotar, por fin, que sigue cultivándose la crónica: entre los numerosos cronistas, hay que recordar a Juan Zonaras (1100-1150), autor de un *Epítome* que va desde Adán al año 1118; a Eustacio de Tesalónica y su *Conquista de Tesalónica*, crítica de la llegada de los latinos, especie de «bárbaros» que ponen en peligro la brillantez imperial. Una visión similar de las Cruzadas desde la perspectiva bizantina ofrece Nicetas Choniates, lamentándose de la conquista normanda de Tesalónica.

II. LA POESÍA. La poesía no tuvo muchos cultivadores bajo los primeros Comnenos; sin embargo, sí hay que mencionar figuras como las de Teodoro Prodomo (1110-1180) y Constantino Manases.

Prodomo cuenta con una producción copiosa, varia y un tanto deslavazada, pero no exenta de logros. Se sirve de la lengua vulgar y de la docta, aunque siempre dirige sus composiciones a emperadores y personajes influyentes. Se aplica generalmente a

cantos religiosos, epigramas históricos y epitalamios, e intenta un género nuevo en poemitas dialogados como *Amistad en el exilio* (*Apódemos filia*), lleno de alegorías y de tendencia moral. También es especialmente destacable su parodia *Katamiomakia* (*La guerra entre los gatos y los topos*). En general, su obra recurre muy abundantemente a la sátira suavizada y un tanto tipificada.

Constantino Manases compone en verso no solamente su novela amorosa *Aristandro y Callitea*, sino también una *Sinopsis histórica* de estilo artificioso, además de su *Hodoiporikón*, poema compuesto en torno a un viaje.

b) Epiro y Nicea

Fundado en Constantinopla el vacilante imperio latino, surgieron en Epiro y Nicea dos reinos griegos que, cada uno por su cuenta, se dispusieron a expulsar al invasor.

En Nicea, y en torno a los Lascaris, animadores y representantes de la intelectualidad y el nacionalismo bizantino se agruparon bajo Nicéforo Blemmide (1198-1272). Monje, teólogo y filósofo, amigo devoto de Teodoro II Lascaris, su importancia radica, más que en su propia obra (de corte retórico y escolástico), en la preparación de sus discípulos, los más significativos del período.

Entre ellos encontramos a Jorge Paquimero (1243-1310), notable representante de la historiografía con su *Historia bizantina* —continuada posteriormente por Nicéforo Gregoras—, narración de los revueltos tiempos por los que pasa el imperio y contrapunto de las crónicas latinas —y especialmente catalanas y aragonesas— que narran las conquistas en Grecia.

Con Files de Éfeso (1261-1328), discípulo de Paquimero, encontramos de nuevo el tipo del adúlador poeta cortesano: autor muy fecundo, se centra su producción en versos de ocasión, adulaciones y demandas de socorro, epigramas descriptivos y poemas didácticos, todo ello en un estilo retórico y artificioso que resulta frío y huero.

c) La novela bizantina

Si algo de verdaderamente peculiar tiene la literatura bizantina, indudablemente es la novela lo más reseñable: continuadores de la novela griega, los novelistas bizantinos lograron una producción característica que, a base de influencias múltiples —y también occidentales, gracias al contacto que proporcionan las Cruzadas—, llega a extenderse más tarde por toda Europa, donde es muy apreciada. Con carta de naturaleza propia, los rasgos más distintivos siguen en la línea ya trazada por los alejandrinos; esto es, esencialmente, novela amorosa con múltiples e imaginativas aventuras que inciden sobre el desarrollo de acción y personajes hasta llegar a un

generalizado final feliz.

En este sentido, la constante temática más usual —hasta tal punto que determinó el calificativo de novela «bizantina»— es la de la separación de los amantes por múltiples —y a veces inverosímiles— contratiempos hasta su reencuentro final. Este argumento presenta *Hismine e Hisminia*, la novela en prosa de Eustacio Macrembolita, al igual que la de Teodoro Prodomo, *Rodante y Dosicles*, en verso y compuesta a imitación de Heliodoro.

Sin embargo, como ya se ha dicho, el mayor enriquecimiento viene a través del contacto con la primera novela sentimental europea, especialmente francesa y provenzal. Efectivamente, la novela de amor en verso está representada por numerosos poetas anónimos, algunos de los cuales se limitan a contaminar la materia con elementos de derivación occidental, mientras que otros vuelven a elaborar directamente o traducen textos franceses o provenzales, como el *Florio y Paciaflora*, paráfrasis de *Flore et Blanche fleur*. Ya anteriormente encontramos *Beltandro y Crisanza*, donde, a pesar de la tradición grecobizantina, no se pueden perder de vista los moldes —en personajes, situaciones e imágenes— del *roman* francés. Incluso la leyenda de Troya (por ejemplo, en la *Aquileida*) no se refiere al ciclo homérico correspondiente, sino al *Roman de Troya* (para las referencias a la narrativa francesa, consúltense los *Epígrafes 2 y 3 del Capítulo 10*).

d) *La literatura con los Paleólogos*

I. EL SIGLO XIV. En el siglo XIV se establece una especie de equilibrio entre la producción docta y la popular, generalmente anónima, que lleva la huella de los contactos con Occidente.

Concretamente, a la época de los Paleólogos se remonta la más antigua redacción del ciclo de cantos épicos que tienen como protagonista a Basilio Digenis Acrita, legendaria figura del héroe, armado de maza como Hércules, guerrero intrépido que muere ahogado en el último abrazo a su mujer Eudoxia.

Los estudios y la producción erudita continúan perviviendo en la obra de gran número de insignes cultivadores. Nicéforo Gregoras (1295-1360?) es uno de sus mejores representantes en la continuación de la *Historia bizantina* de Paquimero, 37 libros que abarcan el período de 1204 a 1359, así como en su interesante epistolario.

Con todo, el escritor más original de su tiempo es Juan Cantacuceno, inteligente y ambicioso dignatario que consigue gobernar entre 1347 y 1355 para más tarde, restituida la corona al legítimo rey, retirarse a un convento donde compone su *Historia* en estilo autobiográfico.

No hay que desdeñar, de entre la producción más erudita, las obras de tipo teológico que abundan por estos años debido al interés político por parte de la corona en la unión con la Iglesia latina: detractores y defensores de ella son personajes como el monje Barlaam —maestro de griego de Petrarca—, contrario en un principio y más

tarde partidario; Demetrio Cidone, ministro de Juan VI Cantacuceno; y Nicolás Cabasila (muerto en el 1371), monje posteriormente arzobispo de Tesalónica, autor del tratado de carácter místico *La vida en Cristo*.

II. EL SIGLO XV. El siglo XV se nos presenta con la significativa producción de Manuel II Paleólogo (1391-1425). Compuso en veintiséis diálogos una gran apología de Bizancio y de su misión histórica contra el islamismo; una serie de consejos políticos para su hijo; y un epistolario de estilo simple y elegante.

Los últimos historiadores de la literatura bizantina vivieron en la segunda mitad del siglo XV, razón por la que pueden lamentar en sus obras la caída de Constantinopla. Naturalmente, su atención se centra en el nuevo Imperio turco. Laónico Calcondila, nacido en Atenas, narra en dieciséis libros los acontecimientos de 1298 a 1463. A períodos similares se aplica la obra de Duca y el *Chronicon* de Jorge Franze. Entre los historiadores del Imperio turco, Critóbulo de Imbro, adulator de Mahomet II, a cuyo sultanato se refiere.

En lo referente a la poesía, encontramos sólo composiciones en lengua vulgar, de contenido vario y en su mayor parte anónimas. Gran parte de esta producción se desarrolla en Creta, donde aparecen poetas como Stefano Sachlichis, Juan Picatoro y Marino Faliero. De Rodas es Emmanuel Georgilla Limenita, que vuelve a elaborar la leyenda de Belisario, convertido en pobre y ciego como símbolo de la caducidad de las glorias terrenas. *Narrativo* es un poema donde se refiere a la peste que devastó Rodas en 1398.

1. La «latinidad»

Antes de que el Imperio Romano desapareciese, y en estrecho contacto con él, el cristianismo consiguió —como también Bizancio con la griega— la pervivencia de una lengua que salvaguardó la cultura occidental durante largos siglos: al contrario de lo que se ha querido ver en ocasiones, la «latinidad» como producción ideológica cultural no fue el misterio inalcanzable e inaprehensible de las llamadas «tinieblas» medievales al que sólo accederían los privilegiados; y no lo fue, entre otras razones, porque, de ser esto así, el posterior Renacimiento —cultural, social y político— habría sido imposible.

Es cierto que la cultura fue privilegio de una minoría, pero no lo es que aquélla les quedara constreñida; es más —y después lo repetiremos en su momento—, lo que se ha querido ver como la posterior tradición popular medieval —ya en lengua vulgar— no pudo más que producirse (esto es, «materializarse») gracias a personajes que, evidentemente, debieron formarse en los mismos círculos —en tanto que cristianizados, eclesiásticos— de cultura: aunque la formación es la misma, las orientaciones son diversas, y de ahí la aparición —cuanto más tardía más favorecida— de autores que escribirán tanto en latín como en su lengua vulgar.

Porque si lo clásico romano parecía perderse, la latinidad lo hará perdurar durante siglos como producción válida, y más aún desde el momento en que la lengua va a ser la aglutinadora de una labor unificada en su concepción pese a realizarse desde focos diversos. No es poco el evidente peso de la tradición hacia la cual todo y todos sienten un respeto que muy probablemente ha favorecido esa idea de la «oscura» Edad Media; un respeto tal que resulta hasta cierto punto lógica la sensación de ocultamiento, de conservación y preservación, actitud ésta muy distinta a la de autores posteriores que retomarán lo clásico para elaborarlo y recrearlo en una mayor sensación de dominio y, sobre todo, de «originalidad» de la cual carecía la producción medieval, a la que no le interesan tales alardes.

2. Período de transición

Entre los siglos VII y VIII, pocos lugares de la Europa occidental reúnen las condiciones para una producción cultural literaria válida y, mucho menos, racionalizada y unificada; durante siglo y medio —desde la muerte de San Gregorio Magno (604) hasta la proclamación de Carlomagno como rey de Francia (768)—, sólo España y las Islas Británicas pueden ofrecer obras de interés, ambas, sin duda, por la convicción de la adopción del cristianismo por la masa del pueblo; en el caso de España, además, por ser los visigodos uno de los pueblos bárbaros más romanizados de los que habrían de asentarse en Europa, y claramente inclinado a restituir —con grandes diferencias— las formas e instituciones imperiales.

a) *La producción literaria en España*

La influencia fundamental vino a través de la obra de San Isidoro de Sevilla, la gran figura del siglo VI y maestro de los mejores escritores de este período (véase el *Epígrafe 3.b.II.* del *Capítulo 16* en el anterior Volumen de esta obra).

San Braulio (585-651), elevado al episcopado en el 631, tuvo relación con los personajes más destacados y su nombre era frecuente en la vida social y religiosa del momento. Sus obras más influyentes fueron la *Vita Sancti Aemiliani*, narración de gran sencillez de los milagros del santo, modelo y fuente decisiva de la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo; el *Hymnus de festivitate ipsius sancti*, incluido en nuestros himnarios y cantado hasta el siglo XI; y sus 32 cartas de sugestivo interés para el conocimiento de la vida española de aquel siglo.

San Ildefonso de Toledo (607-667) fue abad de un monasterio cercano a Toledo hasta el 657, cuando Recesvinto lo eleva al episcopado. De entre sus obras conservadas, *De viris illustribus* continúa la obra de San Isidoro con catorce biografías, casi todas de obispos toledanos; y *De virginitate Sanctae Mariae* constituye, por su parte, el hito inicial de la producción mariana en España. Compone además algunas obras de gran importancia para la historia catequética española.

El único poeta destacable es San Eugenio de Toledo (muerto en el 657), seguidor también de la obra del santo sevillano. Poetiza con gran destreza muchos de los conceptos de las *Etimologías* isidorianas; de gran variedad de metros, sus obras resultan de gran sinceridad y en ellas son constantes los temas de la paz, el bien y el heroísmo de los santos, sin que pueda por ello sustraerse al sentido pesimista y angustiado que invade la Edad Media.

Discípulo de San Eugenio fue San Julián de Toledo (642?-690), la última gran figura de las letras en la España visigoda; de gran prestigio, fue metropolitano desde el 680. Destaca su *Historia rebellionis Pauli adversus Wambam*, escrita a raíz de los sucesos —la sublevación de la Galia con el rebelde Paulo conjurada por Wamba en el 673—, suelta y animada en su narración.

No se puede olvidar el *Himnario litúrgico*, obra de conjunto de la poesía

eclesiástica visigótica entre los siglos VII al XI; el número de composiciones se acerca a doscientos, y se recogen tanto las de extranjeros —San Hilario, Enodio, San Ambrosio— como las de los hispanos —Prudencio, San Eugenio, San Ildefonso, etc.—.

b) *La producción literaria en las Islas Británicas*

El caso de la producción británica es uno de los más reseñables de la literatura medieval en lengua latina: alejados de ella por su molde lingüístico, los irlandeses, en concreto, resultaron ser unos de los más fieles nuevos cristianos europeos. Aplicados, en su caso, al aprendizaje del latín en las escuelas monásticas, no pudieron sucumbir, como en otros lugares de Europa, al influjo pagano clásico, del que estaban totalmente desvinculados por su situación geográfica, convirtiéndose así su «escuela» en uno de los potenciales culturales más avanzados del momento.

Aunque con anterioridad se habían logrado importantes obras literarias, especialmente en Irlanda —la del mismo evangelizador, San Patricio; la histórica del monje Gildas; la de San Columbano, regulador de la vida monástica y autor del himno *Altus prosatur*, algo parecido a una epopeya cristiana—, los mejores intentos habrían de venir a raíz de la fundación en la capital del reino de Kent de la primera sede episcopal inglesa. Efectivamente, desde el 584 había surgido en Britania la Heptarquía anglosajona, formada por siete reinos —Kent, Sussex, Wessex, Essex, Northumberland, Anglia oriental y Mercia— que difundieron el paganismo y atacaron la fe cristiana; pero la misión enviada por San Gregorio Magno fue un éxito y justamente el primero en convertirse fue Ethelbert, rey de Kent, que fundó así en su reino episcopados donde se instalaron las primeras escuelas —la de Canterbury en el sur, y las de Wearmouth y Jarrow en el norte—, importantes centros de cultura.

Indudablemente, el mejor representante de lo que tal producción sociocultural supuso es San Beda el Venerable (673-753), el máximo exponente de la literatura latina en Inglaterra y uno de los mejores teólogos e historiadores de la cristiandad. Nativo de Northumberland, estudió primero en el monasterio de Wearmouth y después pasó al de Jarrow, y estuvo la mayor parte de su vida consagrado a las disciplinas religiosas; ordenado sacerdote, logró una gran reputación como erudito y llegó a Roma, donde el Papa Sergio intentó retenerlo a su lado.

Poeta estimable, no se conserva ninguno de sus libros de poesía que él mismo cita, el *Liber hymnorum* y el *Liber epigramatum*; sólo han quedado algunos poemas sueltos y varios himnos, de estos últimos quizás el más destacable el *De die Iudicii*, escrito en hexámetros, serie de angustiosas reflexiones sobre sus pecados, la muerte y el Juicio Final, invocando —confiado en la eficacia del arrepentimiento— la gracia y el perdón.

Como ya se ha dicho, lo más importante de su producción son las obras históricas y teológicas; aparte de algunos comentarios bíblicos y de las vidas de San Cutberto y

los abades de Wearmouth y Jarrow, escribió su extraordinaria *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, única guía de la etapa comprendida desde el desembarco de Julio César en la isla hasta el año 730; con mayor atención a los aspectos religiosos, proporciona también interesantes y ajustados datos de la vida política y social que le han valido el título de «padre de la historia inglesa». Sobrio en el realismo en la narración y ricamente lírico en la presentación de las leyendas inglesas, Beda encarna con esta obra el sentido histórico positivo a la vez que la simplicidad y la objetividad que caracterizan a la historiografía inglesa.

3. El renacimiento carolingio

Perfecto asimilador del papel de la cultura en una sociedad imperial que intentaba calcar a la romana clásica, el emperador Carlomagno estuvo especialmente interesado en la elevación del nivel cultural, comprendiendo así que su tarea política pasaba necesariamente por una tarea ideológica muy determinada: al estilo imperial romano, y muy concretamente al estilo augústeo, el emperador cristiano, pese a su no muy elevada formación, entendió lo que le ofrecía como modélico una sociedad que basaba su prosperidad en una producción ideológica asentada.

Para ello echó mano del esfuerzo de la escuela cristiana irlandesa y anglosajona, fundadora en el continente de algunas de las mejores escuelas monásticas europeas (San Gallen, Bobbio y Luxueil): deseoso de atraer a la corte a los más eminentes eruditos, monasterios, bibliotecas y monjes intelectuales quedaron bajo su protección, y a él acudieron también ilustres personajes de España e Italia, encontrándose de este modo unificados en la primera tarea ambiciosa de recuperación cultural occidental tras el Imperio romano: no es por ello de extrañar que en este intento se nos presenten los más representativos maestros de la tradición latina medieval europea, como Alcuino, de la escuela de York, Pablo Diácono, Pedro de Pisa, Paulino de Aquileya, el visigodo Teodulfo, etc., todos ellos aglutinados en torno a la Academia Palatina, verdadero foco cultural de la época que pudo irradiar a todo el continente prácticamente la suma del saber medieval durante más de un siglo, en una pervivencia de los presupuestos que habían guiado la idea carolingia.

Tras la desmembración del Imperio por el tratado de Verdún (843), la idea imperial seguirá siendo efectiva en Germania, asignada a Luis —llamado por eso el Germánico—, donde las escuelas de Fulda y Reichenau continuarán una brillante actividad; algo similar sucederá con Francia, donde hasta la muerte de Carlos el Calvo (877) encontraremos algunas de las grandes figuras de estos siglos.

a) *La corte de Carlomagno*

I. EL PERIODO DE ESPLENDOR. Uno de los primeros maestros llegados a la corte de

Aquisgrán —en el 793, exactamente— es Alcuino (735-804), de noble familia de Northumberland y estudiante en la catedral de York, donde llegó a ser «magister». Con él vienen otros maestros y los métodos conocidos y ensayados en Inglaterra, el «trivium» y el «quadrivium» clásicos, adaptados a las necesidades de la cultura cristiana y completados con estudios de teología y textos sagrados.

Gran maestro, autor de excelentes y decisivas obras para la enseñanza de las disciplinas clásicas —así, su *De rethorica*, *De dialectica* y su breve, pero importante, *Disputatio Pappini cum Albino scholastico*, tratado misceláneo de contenido vario, especie de breviario en forma de cuestionario del saber general—, no se consideró nunca, ni efectivamente lo fue, pensador ni artista. Estrictamente literarios son sus poemas *De sanctis Euboricensis ecclesiae*, narración de la historia de la Iglesia de York, y *Vita Sancti Willibrordi*; lo mejor, su hasta hace poco atribuido *Conflictus veris et hiemis*, parece no pertenecerle.

Amigo personal de Alcuino fue Angilberto, el apodado «Hornero» en la Academia Palatina; embajador de Carlomagno ante el Papa, se le atribuye el extenso *Karolus Magnus et Leo Papa*, poema épico en hexámetros.

Pablo Warnefrido (720-797), llamado Diácono, se educó en Pavía, y más tarde se retiró al monasterio de Montecasino. Llegó a Aquisgrán en el 782, y por encargo del emperador realizó una selección de homilías para todo el año y compuso algunos poemas de circunstancias; su producción más importante, sin embargo, es la *Historia Longobardorum*, que narra las vicisitudes de ese pueblo desde los orígenes hasta la muerte de su rey Luitprando.

Paulino de Aquileya (740-802?), patriarca de esa ciudad desde el 787, cooperó con el emperador en proyectos políticos y fue el representante del entronque con la poesía popular latina; sus *Versus de Lazaro* y *Versus de Erico duce* son estrofas esencialmente rítmicas y de gran sonoridad.

Teodulfo (760?-821), visigodo nombrado obispo de Orleáns por Carlomagno y más tarde desterrado, es tal vez el más dotado de los escritores de la corte carolingia; gran conocedor de la cultura clásica, es el de mayor personalidad y conciencia literaria y artística: autor de poemas didácticos y morales, su mejor composición es el himno *Gloria, laus et honor tibi sit* acogido en la liturgia.

II. LA DECADENCIA DE LAS LETRAS. El reinado de Ludovico Pío (814-840) ofrece una manifiesta decadencia de las letras, pues el hijo de Carlomagno sólo se interesó por las cuestiones de índole eclesiástica, destacando, por tanto, la producción religiosa y teológica.

Siguiendo aún la tendencia al contacto con la escuela cristiana anglosajona, serían tres irlandeses los encargados de producir lo más notable del período: Sedulio Escoto con sus tratados gramaticales dedicados al príncipe Lotario, futuro rey de Italia; Dicuil, con el *Computus* cronológico y el *Liber de mensura orbis terrae*, el primer tratado geográfico compuesto en el reino franco; y, por fin, Dungal, muy apreciado ya

por Carlomagno, participante en las controversias teológicas de su tiempo.

En general, la producción se orienta a lo religioso y teológico en todo lo destacable, sobresaliendo tan sólo las obras de Amalario, autor de un *De ecclesiasticis officiis* de gran difusión; de un *Liber ordine antiphonarum*, intento de conciliación entre la tradición de la Iglesia de Metz y la de Roma; y de un curioso *Versus marini*, sobre un accidentado viaje a Constantinopla.

b) *El reino de Luis el Germánico*

El centro de la producción de la corte de Luis el Germánico fue, sin duda, Magnencio Rabano (784-856), natural de Maguncia y estudiante en la escuela de Fulda y más tarde en la de Tours, dirigida por Alcuino —quien lo llamó Mauro—; de vasta cultura, destaca más en el aspecto religioso. A él se le atribuye el himno *Veni, Creator Spiritus*, cantado en las coronaciones de pontífices y reyes; es también autor de unos comentarios bíblicos y de una enciclopedia, *De universo*.

Como discípulo de Mauro figura Walafrid Estrabón (809?-849), de Suabia; completó sus estudios en Fulda y pasó a la corte como preceptor; en el 838 es nombrado abad de Reichenau. Lo mejor de su obra poética es el delicioso *Hortulus*, donde describe sensitiva y sencillamente el jardín del monasterio.

Gottschalk de Fulda, monje sin vocación al que se desligó de sus votos acusándosele de herejía, fue, ante todo, un pensador inquieto e independiente, características muy acusadas en sus escritos teológicos y en las pocas poesías de él conservadas.

c) *La corte de Carlos el Calvo*

De entre los irlandeses que habrían de quedar en la corte de Carlos el Calvo, destacan de manera especial Sedulio Escoto y Juan Escoto Erígena.

Sedulio Escoto fundó en el 848 una colonia irlandesa en Lieja; desde allí envió a Lotario II el *Liber de rectoribus christianis*, un tratado sobre los deberes de los príncipes. Más que sus tratados teológicos y gramaticales interesan sus poesías en gran variedad de metros clásicos, que reflejan un temperamento despreocupado y amante de la vida fácil.

Juan Escoto Erígena, perfecto conocedor del griego clásico y de la cultura patristica grecolatina, fue llamado a la corte hacia el 847. Su obra máxima es el *De divisione naturae* en forma de diálogo; su sistema doctrinal consiste en una nueva versión del neoplatonismo. Escribió también el *De predestinatione* en contra de las ideas de Gottschalk, si bien no se libró de la consideración de cierto atrevimiento.

En San Gallen vivió Notker Balbus (840-912), uno de los más grandes poetas de la Edad Media, universal por los géneros tratados y por su trabajado estilo. Profesor

en la escuela del monasterio, tuvo por discípulos a nombres más tarde relevantes de la cultura latina y religiosa; a algunos de ellos dirige varias cartas en las que mezcla lo grave de sus exhortaciones con un tono amable y confidencial. Su *Notatio*, primer manual crítico de la patrística latina, está dedicado a su discípulo Salomón, obispo de Constanza. También redactó en forma de diálogo una vida de San Galo y compuso un martirologio.

Pero lo más logrado de su producción está en su *De gestis Karoli Magni* en prosa, que nos ha llegado incompleta; considerada como el documento más importante de la tradición alemana en torno al emperador, no se trata de una historia, ni siquiera de una biografía, sino de una recopilación de anécdotas derivadas de fuentes orales. De ella debieron provenir gran parte de los posteriores cantares de gesta sobre el personaje y los sucesos con él relacionados.

d) *La renovación cultural con los Otones*

El siglo x contempla la evolución y separación de las dos naciones rivales, la francesa y la alemana; los Otones mostraron pronto un indudable deseo de renovación cultural que viniera así a marcar tales diferencias y separaciones en un afán de establecerse como seria potencia en el panorama sociopolítico europeo.

Otón I (912-973), que se hizo reconocer como señor de Italia en el 951 y que sólo once años después recibía en Roma, de manos del Papa, la corona imperial, llevó a su corte —aunque en menor medida que su predecesor Carlomagno— a los más relevantes intelectuales de la época. Sus sucesores, Otón II (973-983) y Otón III (983-1002), este último teniendo como preceptor al más tarde Papa Silvestre II, continuaron la misma labor cultural.

I. HISTORIOGRAFÍA Y HAGIOGRAFÍA. A la historia y la hagiografía contribuyeron poderosamente Widukind de Corvey, con su *Res gestae saxonicae*, celebración patriótica de la dinastía sajona; y Routger de Colonia con su *Vita Brunonis*, biografía prolija pero entusiasta, ambas compuestas sobre el 967.

La obra de Widukind toma como modelos a Salustio, Tito Livio y Tácito, y está bien compuesta y correctamente escrita, aunque omite inexplicablemente acontecimientos de importancia. La inclusión de leyendas y tradiciones comunican a la narración un tono popular que habría de seguirse determinantemente en la epopeya posterior.

Pero si hay que buscar un claro precedente de lo que va a ser la épica nacional, la muestra más significativa será el *Waltharius* de Ekkehart I (900-973), deán de San Gallen cuyo interés radica, más que en las poesías religiosas que compuso, en dicho poema épico en 1456 hexámetros. Emparentada la obra en su materia y rasgos con las leyendas germánicas —especialmente, con los *Nibelungos* (estudiado más adelante, *Capítulo 20, Epígrafe 1.a.*)—, no falta en el ambiente medieval la referencia al

clasicismo romano, especialmente de la mano de Virgilio. La obra es un canto al heroísmo: apresados por Atila, Walter, hijo del rey de Aquitania, Hiltegun, su prometida, y Hagen, su paje, son llevados al país de los Hunos, donde el caballero consigue ser un valiente y esforzado general; huido el paje, Walter siente nostalgia de su patria y consigue escapar con Hiltegun llevando con ellos grandes tesoros; llegan al Rin y, una vez cruzado, se les enfrentan el rey Ghunter y doce caballeros, que son muertos hasta quedar sólo el monarca y un paje que resulta ser Hagen: en nombre de la antigua amistad, no interviene, pero presionado por su señor se entabla una justa lucha que, agotadas las fuerzas de los contendientes, acaba finalmente en la separación amistosa. Walter, una vez en su patria, se casa con Hiltegun y reina felizmente, tras la muerte de su padre, durante treinta años.

II. LA MONJA ROSVITA. Hrotsvit (Rosvita), la monja de Gandersheim nacida alrededor del año 935 de noble familia sajona, puede considerarse cronológicamente como la primera poetisa alemana: compuso algunos poemas de carácter hagiográfico y la *Gesta Oddonis*, poema en hexámetros donde hace un elogio entusiasta de Otón el Grande, a quien considera como un segundo David.

Pero la fama de Rosvita estriba en seis dramas religiosos en prosa rimada, influidos por Terencio, el comediógrafo romano: *Gallicanus*, *Dulcitius*, *Calimachus*, *Abraham*, *Paphnutius* y *Sapientia*; los seis ofrecen, pese al desarrollo diverso, un motivo común, el elogio de la castidad, viniendo así a ser una versión «a lo divino» —candorosa e ingenua— de la comedia pagana romana.

4. Los siglos XI y XII

Si durante los siglos anteriores había sido el Imperio el portador de una transformación sociocultural e ideológica, el creciente poder imperial y, al mismo tiempo, su desprestigio y ocaso hacen que surja pronto un conflicto entre Iglesia e Imperio que sólo se solucionará hacia mediados del siglo XI, anticipo del esplendor de la centuria siguiente.

Para este esplendor, el efectivo poder ideológico y el control —en la práctica— de las instituciones va a quedar reservado a los progresivamente más poderosos monasterios, verdaderas células de aglutinación social, política e incluso económica: países como Francia, Alemania e Italia quedarán a la vanguardia del proceso cultural gracias al esfuerzo de verdaderas legiones de intelectuales cuyo baluarte estará en las órdenes monásticas, y clara prueba de ello será la recién fundada (910) abadía de Cluny.

No hay que olvidar, pese a tal resurgir, que por estos años se están ya produciendo en toda Europa las primeras manifestaciones de una literatura en lengua vulgar, especialmente por lo que se refiere a las lenguas romances o neolatinas; aunque la

separación entre ellas es efectiva, no se puede dejar de lado que cualquier producción escrita debía pasar, necesariamente, por los centros de cultura, y que éstos seguían aún ceñidos a lo religioso: la corriente de comunicación, aunque imperceptible las más de las veces, debió existir entre uno y otro tipo de producción, hecho que debió de ser determinante a la hora de la escritura de ambas.

a) Francia

I. PROSA. Las primeras producciones relevantes en estos siglos debieron ser las series de biografías de los abates de Cluny, compuestas por monjes del monasterio, y algunas historias locales. Los historiadores más notables fueron Aimoin de Fleury, autor de la *Historia Francorum* que alcanza hasta el reinado de Pipino; Dudon de Saint-Quain, a quien debemos la *Historia Normannorum*; y Ademar de Chabannes, cuyo *Chronicon* es una excelente y amplia historia del reino franco.

A finales del siglo XI la historiografía ensancha su campo con el acontecimiento de la primera Cruzada: monjes y legos narran la historia de esta gran empresa recogiendo —indudablemente— noticias directas, y producto de este interés es la *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum*, obra anónima en un latín un tanto rudo y más tarde refundida por Guiberto de Nogent (1053-1121) —y, probablemente, otros continuadores— con el nombre de *Gesta Dei per Francos*.

En el siglo XII destaca la *Historia ecclesiastica* de Hugo de Fleury y Oderico Vital, pero la mejor obra —muy influyente en Europa hasta entrado el Renacimiento— es la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, de Guillermo de Tiro, nacido en Siria de padres europeos y educado en Francia.

En el campo de la filosofía y la teología destaca Pedro Abelardo (1079-1142), una de las más fuertes personalidades del período: llevada a lo legendario, destaca su aventura amorosa con Eloísa, la cual dio lugar a un famoso epistolario que empujó a los amantes —religiosos— al destierro. En él compone Abelardo su *Historia calamitatum*, documento biográfico de interés. Esencialmente filósofo y teólogo, rechazó las proposiciones del sínodo de Sens (1141) y recogió sus ideas morales en *Scito te ipsum* (*Conócete a ti mismo*), subrayando en la ética el papel de la intención, que distingue finalmente acciones buenas y malas.

San Bernardo de Claraval (1090-1153), de Dijón, ingresó bien pronto en el convento benedictino de Citeaux —la abadía cisterciense— y él mismo fundó más tarde el de Clairvaux o Clara Valle, del que fue abad. Su actuación en la vida política fue decisiva, impulsando la segunda Cruzada cuyo desastre le afligió sobremanera; potencia el sentido cristiano de la caballería con la fundación de la orden del Temple —que le inspira el *De laude novae militae*—, y es el configurador del misticismo occidental en su vertiente de contemplación como fórmula efectiva para el acercamiento a Dios —como expone en *De diligendo Deo*—.

En cuanto a Pedro el Venerable (1092-1151), abad de Cluny, destaca por su iniciativa de la traducción original del *Corán* llevada a cabo por Pedro de Toledo y revisada por él, pretendidamente por conocer la «herejía y la diabólica secta de los sarracenos y combatirla mejor».

II. POESÍA. Entre los poetas del siglo XI destacará Ildeberto, nacido en el 1056 y muerto en el 1133, director de la escuela catedralicia de Le Mans y arzobispo de Tours. Su poesía se aplica a distintos campos de lo religioso: a la inspiración bíblica corresponde su *De ordine mundi*, narración poética de la historia divina que va desde Adán a la victoria de la Roma cristiana sobre la pagana; en la liturgia se inserta *De mysterio missae*, exposición clara y sencilla de la Eucaristía; la ética cristiana se trata en *Lamentatio peccatricis animae*, dominada por la idea del Juicio Final, y en el *Poema elegiacum de virtutibus et vitiis*; por fin toca la hagiografía en *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae*, largo poema en 899 hexámetros rimados que comienzan ya a alejarse de los modos de composición clásicos.

Especial interés —aparte de por su propio valor, por su influencia posterior— habría de tener la poesía dramática en la llamada *comedia elegíaca latina* del siglo XII: generalmente anónima —como el *Pamphilus*, *Miles gloriosus* y *De mercatore*—, sólo conocemos los nombres de Mathieu de Vendôme —autor de un *Milón* que versifica la novela griega— y Vidal de Blois, que escribe hacia el 1150 su versión del *Anfitrión* y la *Aulularia*, tomados no de Plauto, sino de redacciones tardías hoy perdidas.

La poesía alegórica —muy seguida en Francia a través del *Roman de Renard* (como veremos en el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 11*) desde el siglo XII al XIV— está representada por Alano de Lille —o de l'Isle— (1128-1202), muy admirado por sus contemporáneos: *Anticlaudianus* es una gran alegoría en hexámetros en la que toman parte Dios, la Fortuna, los Vicios y la Naturaleza; *De planctu naturae*, relacionado por su estructura con *De consolazione philosophiae* de Boecio, es un largo diálogo entre el poeta y la Naturaleza. Al lado de la obra de l'Isle hay que poner el *Ecbasis captivi* (*La fuga del cautivo*), compuesto sobre el 930: derivado de la fábula clásica y sus continuaciones, la presentación de los personajes debía de dar lugar a una fácil identificación que hoy ignoramos. Relacionadas con esta poesía alegórica se hallan las «altercaciones» —*Altercatio hiemis et aestatis*, *Iustitia et Misericordia*, etc.—, género éste de las disputas muy extendido en la Edad Media por toda Europa.

El mejor poeta del período, cuya producción es la más sintomática de una época que va creando una producción culta cercana ya a manifestaciones ideológicas diferentes es Gautier de Chatillon: nacido hacia el 1135, cultiva una poesía estrictamente profana; así, los «moduli», canciones breves de asunto ligero, y, especialmente, su poema épico *Alexandreis*. Éste, compuesto en diez libros con cerca de 5500 hexámetros, figura entre las mejores producciones del siglo XII; fruto de una labor de cinco años, alcanza pronto gran éxito por la distribución equilibrada de su

materia, su tono elegante y seguro y la vivacidad de su desarrollo. Es más, consciente de su labor épica, el mismo Gautier de Chatillon se enorgullece de la composición de una vasta materia que ningún poeta de la Antigüedad se había atrevido a cantar; efectivamente, la obra del francés no es una más de las compilaciones traduccionistas de la época, sino que su modelo, Quinto Curcio, es elaborado libremente sin servilismo de ninguna clase.

b) Alemania

I. PROSA. De la época de los Otones conservamos el *Casus Sancti Galli* de Ekkehart IV de San Gallen (980-1060), crónica monástica de carácter más anecdótico que verdaderamente histórico. Igualmente, la *Gesta Chonradi* de Wipón, capellán de los emperadores Conrado II y Enrique III, es más estimada por el valor de sus anécdotas que por su veracidad.

En un intento de historia universal, sobresalen el *Chronicon Augiense* de Hermann de Reichenau (1013-1054), amplio y exacto en su cronología; y el *Chronicon* de Frutolfo de Michelsberg, cuya narración alcanza hasta el 1101.

Bajo el seudónimo de Honorio de Autún compuso un monje de la Alemania meridional una obra extensa y variada: *Elucidarium* es una de las primeras exposiciones sistemáticas del cuerpo de la doctrina cristiana; la *Scala caeli*, una teoría dialogada del conocimiento; y *De luminaribus ecclesiae*, una especie de historia de la literatura cristiana.

El mejor historiador es Odón de Freising (1114-1158), sobrino de Enrique V y tío de Barbarroja: su *Historia de duabus civitatibus* o *Liber de mutatione rerum* y la *Gesta Friderici* son lo mejor de su producción, especialmente esta última, compuesta por deseo de Federico Barbarroja para recoger sus propias empresas.

II. POESÍA. Como una de las mejores producciones de la literatura latina de la Edad Media alemana se debe señalar al *Roudlieb*, compuesto alrededor del 1050 en el monasterio de Tegernssee: se trata de la primera novela medieval en versos latinos, y es interesante comprobar cómo pueda existir ya por estos años tal desvinculación del tono escolástico. Roudlieb es un joven caballero que, buscando fortuna, llega a una corte donde es gratamente acogido; pero llega la hora de regresar a su patria, y el rey le ofrece como recompensa sabiduría o riqueza, y elige aquélla, consistente en doce máximas que el protagonista aplica durante el camino de vuelta.

A Egberto, profesor de la ciencia del «trivium» en la escuela catedralicia de Lieja, se debe el poema *Fecunda ratis* (*La nave bien cargada*): compuesto en el 1023, puede definirse como una vasta antología de poesía moralizadora; recoge máximas, proverbios, tradiciones populares, y las vierte en el mejor latín.

La poesía didáctica está representada a la perfección por el *Ysengrimus* de Nivardo de Gante (hacia 1148). Ysengrin, el lobo, es el protagonista del poema, y

Reinardus, el zorro, su audaz adversario y el finalmente triunfador.

Pero, sin duda, una de las más curiosas e interesantes obras del período son los *Carmina Burana*, representación de las más ricas y notables recopilaciones de la poesía goliárdica europea. Este tipo de poesía fue cultivado por clérigos o estudiantes cuya actitud era la de inconformismo frente a la situación social, religiosa y política; con un bastante de tipificación, no hay que considerar a los goliardos como verdaderos opositores de la Iglesia en un momento en que ésta toma el control del poder, sino como personas de más o menos cultura —llegando a componer en este estilo, durante algún período, los mejores escritores del momento— descontentas con determinadas actuaciones. Siempre en tono jocosos, hacen una crítica en la que importa más el pleno vitalismo despreocupado y fuertemente material, hasta el punto de jugar con la fraseología y los conceptos litúrgicos y bíblicos sin pensar en ningún momento en la irreverencia ni, menos aún, la herejía. De los *Carmina Burana*, disponemos del manuscrito de Múnich, de 1230, el más amplio; la mayoría de las composiciones son anónimas, y los temas variados, pese al predominio del tema amoroso y el a veces irónicamente moralizante.

c) Italia

I. PROSA. Entre los mejores prosistas latinos italianos hay que destacar a San Anselmo, seguidor en gran manera de la vía emprendida por San Agustín: nacido en el Piamonte en el 1033, ingresó muy joven en el convento de Bec, del que fue prior y abad, y más tarde fue nombrado obispo de Canterbury, sosteniendo grandes querellas con el rey inglés por la cuestión de las investiduras.

Su obra maestra es el *Cur Deus Homo*, donde expone el dogma de la Redención; compuso además *De Grammatica*, especie de introducción a la metafísica. Son también fundamentales el *Monologium*, intento de demostración de la esencia y existencia de Dios sin fundamento en la Escritura, y sí exclusivamente en la razón; y el *Proslogium*, donde recurre al argumento ontológico —especie de prueba «a priori»— para la demostración de la existencia de Dios.

Gran importancia e influencia posterior tuvieron los *Setentiarum quattuor libri*, texto fundamental de Pedro Lombardo (1100-1160) para la filosofía teórica y teológica hasta Santo Tomás.

A la gesta de Barbarroja en Italia se refiere la crónica *De rebus laudensibus* y a la historia universal el *Speculum regum* de Goffredo de Viterbo (1120-1191), crónica del mundo desde el Diluvio Universal a Pipino el Breve. Hay que destacar igualmente el *Chronicon Venetum* de Juan Diácono, capellán del dux Pedro II Orseolo, intento de historia del período en la región del Véneto.

II. POESÍA. En lo poético apunta la poderosa influencia de la rica tradición lombarda, favorecida con el momento de mayor esplendor del monasterio de Montecasino —

renacimiento casinense ha sido llamado este breve período— bajo el abate Desiderio: allí vive Guaiferio, autor del *De miraculo illius et se ipsum occidit*, historia de un peregrino francés llegado a Santiago, donde se le aparece el diablo en forma de santo que le pide la muerte para gozar así de la vida eterna; además, es autor de la *Vita Sancti Secundini*. Alfano (muerto en el 1085) también desarrolló su labor en Montecasino: nos ha dejado gran número de poemas muy influidos por los metros clásicos, de tan gran valor como otros —dedicatorias, epitafios, epístolas, etc.— simplemente ocasionales. A pesar de todo, es tal vez el mejor representante del movimiento, por lo que tiene de recuperación —nuevamente— de modelos como Horacio, Virgilio, Ovidio, etc.

En el siglo XII, la producción poética estuvo ceñida a lo histórico, preocupación temática fundamental: poema histórico de gran valor es el *Liber Maiorichinus* de Enrique Pisano, celebración de la conquista de Baleares por Ramón Berenguer el Grande, conde de Barcelona, en un tono épico muy cercano al romano clásico, y trasladando incluso a Pisa a la categoría de nueva Roma.

Notable es también la producción anónima: la *comedia elegíaca latina* tiene en Italia una de las mejores producciones con el *Pamphilus de amore*, conservado en gran número de manuscritos y pronto traducido al italiano y al francés; la calidad de tales producciones anónimas hicieron atribuir al mismo Ovidio la comedia *De tribus puellis*, de contenido erótico.

Característico —como en la mayor parte de Europa— será el género de los «debates» o «disputas»: en Italia encontramos el *Dialogus inter aquam et vinum* y la *Altercatio vini et cerevisiae*, que termina con un himno al vino como protector de las artes liberales.

d) Inglaterra

La confusión de lenguas —céltica, anglosajona, anglonormanda— que tenía lugar en Inglaterra durante estos siglos, favoreció sobremanera el desarrollo de la literatura latina.

I. PROSA. La historiografía fue uno de los géneros cultivados con preferencia. Destaca la *Historia novorum in Anglia* y la hagiografía *De vita et conversatione Anselmi* del clérigo anglosajón Eadmer de Canterbury (muerto hacia 1134); igualmente, la *Gesta rerum Anglorum*, la *Historia novella* y la *Gesta pontificum Anglorum* de William de Malmesbury (1080?-1142); y, sobre todo, la ingente *Historia regum Britanniae*, curiosa obra de Geoffrey de Monmouth donde se recogen gran cantidad de mitos, leyendas y fábulas que hubieron de ser muy consideradas para producciones posteriores. También influye de forma especial sobre la teoría política el *Policraticus* de Juan de Salisbury (1110-1180): gran observador de los hechos de la política occidental e impregnado de cultura humanística, la obra resulta

una de las más imbuidas del espíritu clásico de la época.

También hay que reseñar las obras geográficas, entre las que sobresalen las referentes a Irlanda: *Topographia Hibernica* es una descripción de la isla — configuración, propiedades del suelo, flora, costumbres de los habitantes— con muchos datos de observación personal; igualmente, *Expugnatio Hibernica*, que añade a las observaciones geográficas consideraciones de alcance político.

II. POESÍA. La épica fue tratada por José de Exeter en sus poemas *Antiochesis*, sobre la tercera Cruzada, y *De bello troiano*, de tema clásico. De tono épico religioso es la obra de Lorenzo de Durham (1100-1154) *Hypognosticon*, que trata de Dios, la creación, el pecado original y la antigüedad judaica, esto es, de los comienzos del cristianismo.

Una obra didascálica tuvo gran acogida: el *Aesopus* de Galterus Anglicus, versificación de sesenta fábulas basadas en una redacción en prosa latina. Más original resulta *Speculum stultorum* de Nigellus Wireker (1130?-1200), que tiene como protagonista al asno Burnello.

En cuanto a la teoría poética, es interesante el intento de contraponer un nuevo modelo a la Poética clásica: la *Poetria nova*, dedicado por Geoffrey de Vinsauf al Papa Inocencio III, es manual técnico de versificación con el que se intenta sustituir el *Ars Poetica* de Horacio.

Literatura islámica clásica

Introducción a la literatura islámica clásica

Hasta el siglo VII, la península arábiga era tan sólo una tierra en su mayor parte desértica —lo que, por otra parte, la libró de intentos de dominación extranjera— en la que se asentaban una serie de tribus por lo general nómadas dirigidas por sus respectivos jefes; su lengua se hallaba diversificada en diversos dialectos semíticos y sus logros culturales eran mínimos salvo en lo que se refiere —según ciertos indicios— al sur de la península, donde es probable que existiese, en los siglos anteriores y posteriores a la era cristiana, una civilización desarrollada.

Sería Mahoma, nacido en La Meca en el 570, quien haría posible la unificación de todos estos pueblos gracias a la unidad religiosa que proporcionó a las distintas tribus hasta entonces practicantes de credos politeístas. No está aún muy aclarada la razón que llevó a Mahoma a la fundación de una religión monoteísta que, sorprendentemente, habría de hacer posible la grandeza árabe y, en general, musulmana, en pocos años; sí se puede sospechar que, cercano a zonas de influencia judía y cristiana, Mahoma tomó conciencia de la necesidad de un monoteísmo árabe que presenta indudables contactos con ciertos elementos del cristianismo y del judaísmo. Tal conciencia debió verse potenciada por el hecho de haber nacido el profeta en La Meca, único punto de la península arábiga donde se acusaban ciertos rasgos de una tímida coincidencia religiosa: perteneciente a una familia a la que correspondía la custodia de la Kaaba, Mahoma participó también en algunas expediciones comerciales que lo pondrían en contacto con otras culturas, y de forma especial con Siria, entonces provincia bizantina.

Según se afirma en el *Corán*, Mahoma recibió del arcángel Gabriel la inspiración de la enseñanza divina, y lo instó a la predicación del *Islam*, esto es, de la «sumisión» al dios único, Alá, del cual el mismo Mahoma fue desde entonces el Profeta. Confirmado como tal por algunos seguidores, generalmente amigos y parientes, estableció las primeras normas de conducta musulmanas e intentó hacerse con el control de La Meca, lugar de indudable prestigio religioso entre las tribus de la zona; pero en el 622 la resistencia de los mequitas empujó a Mahoma a la huida —la *Hégira*— a Medina. Desde allí dirigió algunas batallas contra sus adversarios e incluso expulsó de la ciudad, que siempre le acogió favorablemente, a cierto grupo judío que se le opuso, hecho éste que lo confirmó como algo más que un simple visionario. Peligrosamente cerca ya de La Meca, se intentó detener su avance, pero no se consiguió, como más tarde habría de suceder en todas las conquistas musulmanas: armados de un gran valor y casi fanáticamente convencidos de la

validez de sus concepciones religiosas, los musulmanes árabes se perfilaron desde ese momento como grandes guerreros cuyos ataques habrían de abrir una rápida vía de expansión a su religión: en el 628, Mahoma y sus hombres entran durante tres días en La Meca por un acuerdo, para asistir a la Peregrinación Menor y, al año siguiente, lo hacen de nuevo para establecerse como los nuevos gobernadores de la ciudad; los ídolos de la Kaaba fueron destruidos, pero las tropas —mínimas frente a un poderoso ejército— pudieron entrar sin más violencia que ésa.

La toma de La Meca fue algo así como el toque de llamada a la conversión al islamismo de la mayoría de los árabes, pero también el fundamento sociopolítico en una religión que nunca ha abandonado totalmente el uso de la violencia para su imposición en determinados territorios, a la vez que ha sabido —quizá como ninguna otra—, una vez asentada, respetar los distintos credos religiosos con los que le ha tocado convivir. En este convencimiento en su fuerza, a la vez que en la transigencia que lo ha caracterizado, se podría encontrar la razón de la expansión del Islam y de su rápida asimilación y creación de una tradición cultural propia que, a los pocos años de conformada, daba origen a su propio clasicismo, contemporáneo de las grandes conquistas militares, políticas y sociales.

Bajo los primeros califas —parientes del Profeta— y los Omeyas se producen los primeros avances culturales de los musulmanes, que si bien en cierta medida detuvieron los de gran número de diversos pueblos, más tarde se confirmaron como preciada introducción de otras conquistas de la civilización: cultivadores de la filosofía y de las ciencias aplicadas, se movían a la perfección del pensamiento abstracto y especulativo a las grandes aplicaciones técnicas. Los centros de cultura islámica —Bagdad, Damasco, Córdoba, etc.— lo fueron de cultura universal, y también de protección —salvo en contados y determinados casos— a los judíos, dedicados desde este momento al comercio y a las relaciones con Europa. Admiradores también los musulmanes de las grandes civilizaciones —especialmente Bizancio, uno de sus intentos de conquista más repetidos—, fueron realmente los introductores en Occidente de buena parte de los conocimientos griegos y de tradiciones y logros orientales —persas, convertidos en gran número al Islam, e indios, principalmente—.

1. Período anteislámico

Sabemos que antes del siglo VI existió una literatura en lengua árabe que debía estar condicionada por la naturaleza del pueblo que la producía: anclados en formas de vida aún primitivas y, en concreto, determinados por la carencia de asentamiento territorial, la producción literaria de este período estaría caracterizada, sin embargo, por una arraigada conciencia tribal en la que el escritor era una extraña mezcla de mago y poeta que marcaba el camino a seguir por las tribus de una misma raza: el «ruwat» era más bien un recitador que recibía una tradición oral a elaborar y sus composiciones, inspiradas por los «djins» (espíritus del desierto), tendrían carácter de canto de guerra a la vez que de sangrienta sátira contra el enemigo. A causa de su función, en cierto modo rectora, no faltaría la expresión de dos conceptos elementales: por un lado, la moral sentenciosa, propia a todas las producciones posteriores, en tanto regulación básica de las relaciones sociales; por otro, el amor celebrado como sentimiento común junto con el guerrero, tratados ambos como realidades contrapuestas, necesarias y a la vez sublimadas en el duro y monótono nomadismo del desierto.

En lo que se refiere a la poesía, las primeras composiciones llamadas «qasidas» son siempre breves, y asombra en ellas el grado de conseguida elaboración formal, insensiblemente tendente —y más aún desde el siglo VI— al rebuscamiento que culminará en el período clásico; quizá se deba ello —en este primer momento— a un intento de superación mediante la literatura de la propia realidad circundante, generalmente en un lirismo que la reelabora y reproduce como experiencia propia y a la vez colectiva.

Así, no es de extrañar que los árabes considerasen ya como «clásicas» algunas de las composiciones de este siglo VI, y, en concreto, las siete que, según la leyenda, estaban suspendidas de los muros de la Kaaba, razón por la cual se las conoce con el nombre de «moallacas», es decir, «colgadas».

Imru-l-Qays es uno de sus poetas: mezclada su vida con lo legendario, se nos presenta como rey errante en busca de la venganza por el asesinato de su padre. De vida desordenada, llegó a la corte de Bizancio, donde la leyenda le hace morir por una túnica envenenada que el emperador le envía para castigar sus amores con una

princesa. Lo que resulta evidente es que sus versos son prototipo del desenfado y el optimismo, a la vez que el poeta se define como el primer reglamentador del verso, el creador de los recursos que más tarde le serán habituales.

También se debe nombrar a Zuhayr, cuyas composiciones, elevadas y a veces ininteligibles, son propias de una poesía cortesana que empieza ya a cuestionarse la validez del espíritu guerrero y a cantar la equilibrada paz que proporciona una sociedad asentada territorial e ideológicamente.

El mejor de este grupo de poetas es Tarafa: despreocupado y chispeante, en su poesía se trasluce un vitalismo pleno que sabe vivir la alegría del momento; irrespetuoso, se procuró la enemistad de Omar, que lo mandó ejecutar en el 569.

A caballo entre el paganismo anteislámico y el islamismo al que habría de convertirse está Labid (606-661): anterior a Mahoma, exalta las cualidades de la raza árabe —su hospitalidad, la nobleza de linajes, su generosidad—; más tarde destaca su composición donde reflexiona sobre la brevedad de la vida con ocasión de la muerte de su hermano, quien intentó asesinar al profeta.

2. Mahoma y sus primeros sucesores

a) *El Corán y la prosa posterior*

La obra expansiva del arabismo se consigue gracias a Mahoma (571-632), iniciador de una campaña religiosa unificadora: en efecto, separados los árabes en tribus frecuentemente rivales, sin más vínculos que el de la raza y el de cierta uniformidad lingüística, Mahoma los une y consigue inculcarles el concepto de superioridad que, en un extraordinario esfuerzo, obtiene logros increíbles y se expande por zonas limítrofes para llegar a Occidente en pocos años.

Las revelaciones de Mahoma están contenidas en el *Corán*, cuya forma actual no se corresponde con la composición del profeta del Islam; se recogió en la corte del califa Otmán —su tercer sucesor— en el 650 y las actuales 114 «suras» (capítulos) fueron agrupadas por su longitud. Tales «suras» se distinguen generalmente según su redacción en la Meca o en Medina: mientras que en las primeras el hombre desaparece ante la divinidad —exaltación religiosa y poética, entusiasmo desenfrenado y desenvolvimiento rítmico pero irregular—, en las segundas aparece el legista, el hombre de estado que pretende explicar discursivamente —versículos largos, reglamentación religiosa, civil y penal—.

Con el *Corán* se dispone la obra capital de la prosa árabe, que tomará de él su modelo de prosa rimada —o, mejor, ritmada—; gracias al libro sagrado se desarrollarán, también en prosa, los *hadices* o tradiciones de los dichos del profeta y sus primeros discípulos, y más tarde biografías de Mahoma. Es reseñable, en este

período cercano aún al profeta, el *Qitab-al-zuhd* (*Libro del ascetismo*) de Ibn Musa, muerto en el 749. Como para toda literatura religiosa, es fundamental la exégesis posterior, que en el caso del islamismo se diversificó y dio lugar a distintas sectas que no lograban el acuerdo en la interpretación del libro sagrado. Destacan de forma especial los «sufíes», místicos musulmanes influidos poderosamente por el cristianismo, el neoplatonismo y la filosofía religiosa hindú.

b) *La poesía*

A Mahoma le suceden en el gobierno del pueblo árabe musulmán cuatro califas ortodoxos —Abu Baqr, Omar, Otmán y Alí— bajo cuya dirección no se favorece la producción estrictamente literaria. Absorbidas aún las energías en la organización del pueblo y en las grandes conquistas que habrían de sentar las bases para el posterior poderío, los Omeyas serán testigos del verdadero clasicismo islámico árabe. Así pues, el primer grupo de poetas musulmanes produce sus composiciones en un ambiente que tanto rechaza como se adhiere a la reforma religiosa de Mahoma.

Los mejores poetas del momento, de poco relieve aún, son Hassan ibn Tabit, de quien sabemos que murió en el 634; le corresponde la gloria de ser el primer panegirista del profeta con sus composiciones de respuesta y crítica a los que atacaban por medio de la poesía satírica a Mahoma y sus seguidores. Distinto es el tono del poema en honor a Mahoma de Ibn Zuhayr —hijo del autor de la «moallaca» (citado ya en el *Epígrafe 1*)—: se trata de una de las composiciones más famosas y comentadas de la tradición musulmana; sin embargo, en general ofrece en sus versos una evocación del tiempo pasado muy alejada del sentimiento religioso y conquistador de la primera expansión islámica que se está produciendo en su tiempo.

Menos importante, Matammi se hizo célebre gracias a una elevada y sentida elegía en la que lloraba la muerte de su hermano Maliq, jefe de una tribu muerto en combate. Carácter similar tiene la elegía de Abu-l-Asuad por la muerte de sus cinco hijos arrebatados por la peste.

3. Las letras árabes bajo los Omeyas (661-750)

Como para el resto de las antiguas civilizaciones orientales, para los árabes habría de ser decisivo el asentamiento de la población en núcleos urbanos localizados: el abandono generalizado de las formas de vida nómadas por otras sedentarias supone, a la larga, la creación de grandes y potentes focos de una irradiación civilizadora que conlleva su propio aparato de poder —cultural e ideológico, y literario, por tanto—, reproducción a su vez de unas nuevas condiciones de vida individual y social (para una somera ampliación sobre estas consideraciones, remitimos a la *Introducción a las Literaturas Antiguas* en el Volumen I de esta misma obra).

En el caso concreto de los árabes, la fundación de Damasco sobre un antiguo foco de civilización grecosiria representa la adaptación de la masa del pueblo a instancias de centralización de poder, en un relativo trasvase —perfectamente reproducido en la literatura— de las formas de organización tribal a otras concepciones —supraestatales incluso— más efectivas, y ello gracias al vertiginoso esfuerzo aglutinador de la religión musulmana.

a) *La poesía*

Si con anterioridad al período que nos ocupa la literatura árabe había podido estar en algunas ocasiones circunscrita a determinados —efímeros y casi localistas— círculos cortesanos, precisamente interesa resaltar en las producciones literarias de este momento una caracterización similar; no por ello se deja de insistir en la poesía compuesta según el modelo anteislámico, pero constituida justamente en reconocimiento de la entrada en unos nuevos modos de relación, distintos de los antiguos y ahora poetizados y reelaborados en tanto que idealización respecto del presente.

Uno de los temas más recurridos va a ser el amoroso, sentimiento en torno al cual los personajes de la corte pueden demostrar sus refinamientos y exquisiteces, galantes las más de las veces y desinhibidos por regla general. Destaca Omar ibn abi-Rabia (muerto en el 719), de la misma tribu que el profeta, quien distrae sus ocios de rico personaje escribiendo poemas de amor que van del más crudo cinismo a la suma delicadeza, sin abandonar en la mayoría de las ocasiones las expresiones más fuertemente materiales; gran gustador del amor erótico, fue criticado por los poetas tradicionalistas y alabado por los círculos cortesanos, que consideraban en tales composiciones su valor de juego social y literario.

También estrictamente cortesana debe considerarse otra vertiente poética que, sin embargo, mantenía una idealizada concepción de la mujer cercana a la de la poesía anteislámica: se trata del canto de un amor siempre fiel, constante y presente en la distancia —reminiscencia de los viajes de la caravana por el desierto— y guiado siempre por la moral tradicional árabe.

No hay que olvidar, por otro lado, la poesía de circunstancias —elogios, discusiones de ingenio, justas poéticas— favorecidas por las cortes, especialmente califales, que colmaban a los poetas de favores y obsequios: nace así una poesía artificiosa e ingeniosa pero, a la vez, casi de oficio.

Entre sus cultivadores hay que reseñar a la poetisa Leila al-Aqhayaliya, compositora de una elegía fúnebre a la muerte de su enamorado Tauba que le dio gran fama: prodigada en la corte del califa Abd-l-Meliq y del gobernador de Iraq, al-Hadjdjádj, fue largamente recompensada.

Pero en este tipo de producción descuellan de forma preferente D'Jarir, al-Aqtal y al-Ferazdaq. El primero de ellos, muerto en el 728, destacó en la corte de al-

Hadjdjádj; cantor de un amor delicado y sutil, pasó su vida, sin embargo, en disputas poéticas —«naqaid»— con sus contemporáneos al-Aqtal y al-Ferazdaq, siendo la sostenida con éste la más importante. En cuanto a al-Aqtal, de religión cristiana, es el cantor de los grandes hechos de los Omeyas pese a continuar —y reformar— correcta y elegantemente los motivos de la poesía anteislámica. Al-Ferazdaq, nacido en el 641 y muerto en el 728, era, por el contrario, un musulmán convencido lleno de devoción por la familia del profeta y al mismo tiempo el más cínico y licencioso de los poetas de la corte: de vida desordenada y escandalosa, es representante de la mejor poesía satírica árabe, aun frecuentemente acusado de plagio.

b) *La prosa*

Con los Omeyas se van moldeando los principales géneros de la literatura árabe que habrían de desarrollarse en el período siguiente. Por otra parte, gentes de raza no árabe descuellan ya en el empleo de esta lengua; así, el primer comentarista literario Hammad ibn Sabour (muerto hacia el 774), llamado Er-Rjwiya, era persa: gracias a él se conservan gran parte de los poemas anteislámicos. La erudición se ocupaba igualmente de la historia legendaria de los árabes, sus genealogías y sus dialectos.

Mohamed ibn-Moslim (muerto en el 742) fue uno de los primeros eruditos que se aplicó con rigor al estudio de las doctrinas y las tradiciones de Mahoma; junto a él destaca Hassan al-Basri (muerto en el 728), que vivió en Iraq y hablaba el árabe con una pureza y elegancia que lo hicieron célebre.

En contraste con la lírica, las restantes manifestaciones literarias surgen en torno al *Corán*: las tradiciones del profeta son las primeras muestras de la historia que se conocía para explicar o comentar determinados pasajes del texto sagrado. De la misma manera, la jurisprudencia y la teología, con su desenvolvimiento posterior de la filosofía, tienen su origen en los estudios coránicos, al igual que la gramática y los estudios filológicos, insertos en la interpretación de la palabra —árabe como lengua de revelación del Dios musulmán— a través de las acepciones en las «suras» coránicas.

4. La literatura con los Abasíes (750-1258)

La dinastía Omeya, cuyo centro político y cultural radicaba en Damasco, es barrida por una revolución política que da paso a la nueva dinastía Abasí y a Bagdad como nuevo centro de poder. Los Abasíes tienen más de soberanos orientales al modo antiguo que del espíritu omeya, impregnado aún de las esencias de la vida nómada aristocratizada: el nuevo poder, más enraizado en fórmulas sociales sedentarias y con mayor efectividad en el control del aparato político, se aferra a unos presupuestos cercanos al despotismo y lleva su sistema a todos los rincones del mundo islámico.

Junto a los califas aparecen los visires; la vida se desliza en la comodidad de unas ciudades prósperas y económicamente fuertes; las cortes, en la suntuosidad que disgrega el poder central y da importancia a la autonomía de las provincias, frecuentemente fuera de control para los emplazamientos más alejados: caso significativo es justamente el de al-Ándalus, que llega a proclamarse califato independiente con dinastía enemiga en la metrópoli.

a) *La poesía*

Con los Abasíes se opera una transformación que atiende a una mayor complicación formal y, a la vez, a una mayor ligereza temática; se les ha dado por ello en llamar «modernistas», en ese intento de ensanchamiento del campo poético que llega a lo banal.

Las cortes de los califas aparecen repletas de estos poetas artificiosos que destacan sobre todo en los temas eróticos: sobresale entre todos ellos uno de los mejores poetas árabes, Abu Nowas (756?-813), de la corte de Harun al-Rasid. Su «diwan» —o diván— (cancionero) es ejemplar por su ligereza en el tratamiento de los temas amorosos y cortesanos, abundando los cantos a los placeres de la vida en un tono cínico y desvergonzado que le valió la expulsión de varias cortes. No quita todo esto que la poesía de Abu Nowas resulte una de las más logradas de todo el clasicismo árabe, elegante y vívida, siempre mediante el constante recurso a la metáfora.

Distinto es el caso de Abu-l-Atahiya, apodado el «Jarrero» (748-828): feliz cultivador del poema filosófico, se alejó de la corriente de poesía frívola imperante e incluyó en la suya la reflexión sobre los problemas de la existencia humana; cercano al ascetismo, rehuyó también el artificialismo poético pese a su perfecto dominio de la gramática, llegando a emplear ciertos metros de su invención que lo apartaban de la prosodia clásica y lo acercaban en gran medida a la lengua popular.

Pero estas cortes poéticas no se desarrollaban sólo en la capital. Con frecuencia, por razones religiosas o políticas, los poetas se trasladaban a las cortes provinciales de los gobernadores, donde, en gran medida al margen de los cánones de la metrópoli, se estaba produciendo una vuelta a los orígenes de la raza que puede denominarse «neoclasicismo árabe». En este sentido, tuvo gran fuerza la corte de los Hamdanidas de Alepo, donde producen su obra, entre otros, los grandes poetas Mutanabbi, Abu-l-Ala al-Maarri y al-Sanawbari.

Mutanabbi (915-965) pasa su infancia en Siria, entre los árabes del desierto, y después en distintas ciudades y cortes, principalmente en Alepo. Aquí vive bajo el mecenazgo de Saif al-Dawla, joven monarca en quien el poeta ve reencarnarse todas las virtudes de los antiguos árabes del desierto y al que dedica gran parte de su producción. De gran vigor épico en la descripción de las batallas y en su entusiasmo por el rey («tu ejército semejaba reunir las cumbres dispersas para luego repartirlas en

orden»), su característica es la artificiosidad y el rebuscamiento —que han permitido la existencia de cuarenta comentarios de su obra—, pero con gran naturalidad y facilidad. Se trata del poeta árabe —a cuyo alrededor se han formado escuelas literarias— más difundido por Europa, con un perfecto dominio del verso y la expresión, consciente elaborador de una poesía de altos valores artísticos.

Abu-l-Ala al-Maarri (973-1058) quedó ciego a los cuatro años y perdió siendo niño a su madre, a la que lloró en sus primeras composiciones. Reconcentrado y solitario, su poesía puede resultar en conjunto oscura y retorcida, guiada por un premeditado deseo de hermetismo de tipo místico cercano al de algún tratado de ascética que compuso. Sus obras han sido agrupadas según sean de juventud —*Siqat ar-zand (Las chispas del eslabón)*— o de madurez —*Luzum ma lam yalzam (Obligaciones no indispensables)*—, estas últimas con una serie de composiciones de gran libertad métrica; ha dejado también —y aparte del tratado de ascética ya mencionado— una colección de cartas y un tratado de la predicación en prosa rimada y en verso.

Al-Sanawbari, que vivió mucho tiempo en Alepo, tiene interés en cuanto creador de la poesía floral o «nawriyat», transpositora de todo un mundo emotivo al jardín como tema poético, posteriormente muy usado por la literatura árabe («Las rosas rodean a las anémonas en tu magnífico jardín como caras humanas que miraran atónitas un gran incendio (...) Cipreses como cantoras con el vestido recogido hasta las rodillas...»).

b) *La prosa rimada: la maqama*

Es de destacar la creación de un género propio de la literatura árabe, la *maqama* (literalmente, «tertulia»), en una prosa rimada que, aplicada por lo general a asuntos más o menos líricos, consigue grandes efectos poéticos. Se considera como su creador a al-Hamadani (968-1008), de gran facilidad tanto para el verso como para la prosa; en sus *maqamas*, escritas en un estilo brillante y difícil, donde se encuentran las más extrañas palabras del léxico árabe, desarrolla una serie de cuentos de un muy probable origen ario. Generalmente están protagonizados por Abu-l-Fath Isqanderi, personaje siempre cambiante y para el cual no existe más razón que su propia locura.

Sin embargo, su producción fue superada por la de al-Hariri (1054-1122), de Basora, cuya fortuna le permitió llevar una vida independiente: imitador del anterior, lo sobrepasa en rebuscamiento y brillantez, y crea también el personaje de Abuzeid, al que presenta en las situaciones más extraordinarias. Sus cincuenta *Maqamas*, débiles en el argumento, fueron leídas con avidez por los musulmanes, y traducidas por cristianos y judíos.

c) *Las traducciones*

Rápidos asimiladores de las culturas de los países conquistados, los árabes introdujeron frecuentemente los mejores logros literarios de esos pueblos en su literatura y no son raras, en este sentido, las traducciones, perfectas en su dominio y adaptabilidad lingüística dada la preocupación por las cuestiones gramaticales.

I. LAS PRIMERAS TRADUCCIONES: EL CUENTO. Un persa convertido al islamismo, Abdala ibn-Almocafo, traduce al árabe en el 750 el *Calila y Dimna*, colección de fábulas indias recogidas y vertidas al persa por Barzuyeh, médico de Cosroes I (531-570). El título procede del primer apólogo de la colección, tomado del *Panchatantra*, y la influencia aria da lugar a todo un género popular de lenta elaboración que se suele centrar entre los siglos VIII y IX, cuando sería recogido para extenderse por Europa gracias a las Cruzadas de estos años.

II. LAS «MIL Y UNA NOCHES». Al género antes citado pertenece la obra más conocida de la literatura árabe, las *Mil y una noches*; en esta narración, un cuento central sirve de base para los diversos relatos que la integran: Charahzada consigue aplazar su muerte a manos del rey —que mataba a las doncellas tras pasar con ellas una noche— al empezar a narrarle un cuento que deja inacabado y que despierta el interés de aquél; la muchacha lo continúa al día siguiente, y así sucesivamente hasta entretenerlo durante mil y una noches, cuando finalmente el rey la hace su esposa.

Los orígenes de los cuentos que integran las *Mil y una noches* son confusos: aunque se han expuesto diversas teorías —obra de un solo autor entre 1475 y 1525; tradición árabe; origen persa remontado al *Hezar afsanah* (*Mil cuentos*); etc.—, la crítica actual tiende a considerar las siguientes conclusiones: el origen es, efectivamente, el *Hezar afsanah* persa, cuyo fondo de procedencia es, a su vez, indio; traducido al árabe, se conoció con el título de *Alf layla wa-M.-layla* (*Mil y una noches*) dado el supersticioso temor de los árabes a los números redondos; finalmente, en suelo árabe conocería diversas adiciones y libres interpretaciones.

En efecto, el cuadro central introduce personajes históricos y desarrolla cuentos de diversas épocas: el núcleo antiguo está caracterizado por la insistencia en lo fantasmagórico, como en el «Cuento del pescador y el genio», de origen indio. El grupo de cuentos que se refieren a asuntos amorosos y de astucia debió formarse en la Bagdad de Harun al-Rasid, y a él corresponderían, por ejemplo, la «Historia de Abdelaziz y los poetas»; un tercer grupo sería el de las narraciones egipcias desarrolladas en El Cairo muy posteriormente, como «Simbad, el marino». De cualquier forma, tal como ha llegado a nosotros, la redacción debe corresponder al siglo XV.

La versión que hoy conocemos se debe al orientalista francés Galland, quien, habiendo viajado durante algún tiempo por Oriente, trajo a Europa las *Mil y una noches* por medio de su traducción, publicada entre los años 1704 y 1708.

III. OTROS CUENTOS ÁRABES. También al siglo IX hay que remontar la escritura de la *Novela de Antar*, que se equipara así con otras colecciones —*de Beni-Hilal, de Seif Dhul-Yazan*— con el mismo carácter recitable y de elaboración en épocas sucesivas.

Esta afición a lo imaginativo se nutría igualmente de fuentes griegas, con las que los árabes también estuvieron en contacto —recuérdese que en gran medida gracias al islamismo se conoce, por ejemplo, la filosofía griega en Occidente—: así, en las fábulas de Locman no hay que ver sino el conjunto de fábulas esópicas atribuidas en el relato a un árabe citado en el *Corán* como prototipo de sabio.

d) *La historiografía y la filología*

Como ya se ha dicho, toda la erudición árabe pasa, en un primer momento y durante largos siglos, por la exégesis coránica. Por lo que se refiere a la historia, esta interpretación del texto sagrado va ampliando su campo de aplicación con crónicas y narraciones que dan carácter artístico a la historiografía.

Tabari (838-923), de origen persa, es el autor de la primera producción historiográfica árabe con su monumental intento de historia universal, *Historia de los profetas y de los reyes*, que reúne infinitas indicaciones de gran valor. Dentro del campo de la narración inicia el género Masudi, nacido en Bagdad; movido por un espíritu de incesante curiosidad, ensancha el campo con nuevos medios y la recurrencia a tradiciones judías. De su gran obra *La historia del tiempo* lo más interesante es lo referente al período de los califas. Pero la mejor muestra de la historiografía artística nos la deja Ibn al-Atir (1160-1234), que escribe una gran historia universal, *Lo completo acerca de la historia*, resumen de la de Tabari pero aumentada por él con diversas fuentes.

Por otro lado, la necesidad de la crítica y la exégesis del *Corán* hizo que naciera la gramática árabe para explicar y aclarar las dificultades de una lengua diversificada en gran número de dialectos. Los estudios se llevaron a cabo en dos grandes escuelas cuyos objetivos fueron diferentes, la de Basora —más preocupada por mantener la pureza de la lengua coránica, y aplicada a su interpretación— y la de Qufa —más cercana a la lengua popular—.

Entre los logros de la escuela de Basora hay que destacar la composición de *Chambara*, el gran diccionario clásico del árabe, obra de Ibn Durayd, y la del *Kamil (Completo)* de al-Mubarrad, tratado de todos los problemas gramaticales. En la escuela de Qufa destaca al-Mufaddal, el recopilador de las «mufaddaliyat», las poesías anteislámicas; así como al-Isfahani, que recoge en su *Kitab al-agani (Libro de las Canciones)* lo más rico de la antigua Arabia.

Por la asimilación que los árabes hicieron de la cultura persa, es interesante fijar en este momento sus perfiles esenciales. La rápida anexión del país por los árabes en el siglo VII originó una ruptura en la cultura persa, que sólo reaparecerá, más pujante aún, en el siglo X, cuando, abandonando la lengua árabe de la que hasta ese momento se han servido, los persas produzcan una literatura propia que remite a sus fuentes antiguas.

En lo que se refiere a una periodización, tendremos en cuenta que de un primer momento —el de los reyes aqueménidas— no se nos conserva ninguna producción literaria: para conocer su cultura, tendremos que acudir a autores griegos y a las noticias del Antiguo Testamento; hay indicios de Anales regios y restos de inscripciones sobre monumentos que no carecen de función literaria. El libro fundamental, con todo —y en torno al cual se girará en una etapa posterior, la de los sasánidas—, es el *Avesta*.

1. La época del «Avesta»

a) *El «Avesta»*

El *Avesta* es el libro sagrado de los persas, la «Biblia del Zoroastrismo»: contiene en sus diversas partes la doctrina de Zoroastro, y en época de los sasánidas constaba de 21 libros, de los que sólo se nos ha conservado uno, el «Vendidad» o «Códice de los sacerdotes».

En su conjunto está subdividido en dos partes: el *Avesta Antiguo* y el *Khurda Avesta* (*Pequeño Avesta*), colección de breves plegarias para la devoción de los laicos. Sería precisamente en el *Avesta Antiguo* donde se insertaría el «Vendidad», la colección a la que antes nos referíamos, dividido en 22 capítulos de relatos místicos, leyes religiosas e himnos («gathas»). También en aquél tendría su lugar el «Iansa», recopilación de la liturgia para las ceremonias solemnes; y el «Visperreat» que reúne la letanía para las fiestas ordinarias.

El *Avesta* no comenzó a fijarse por escrito hasta el siglo I de nuestra era, bajo el

reinado de Vologeses I; y sólo con Sapur II, en el siglo IV, adoptó su forma canónica. De cualquier forma, se cree que los «gatha», los himnos religiosos, recogen y expresan fielmente el pensamiento y la doctrina de Zaratustra, el Profeta de Irán que parece haber existido realmente en la época de los grandes reyes.

b) *Los sasánidas*

Los arsácidas fueron quienes debieron transmitir a los sasánidas el *Avesta*; y justamente con éstos comienza la época de esplendor de la literatura persa. Incluso en lo lingüístico hay que decir que, dejando lo exclusivamente avéstico, los sasánidas se acercan a una lengua semítica. Su literatura debió de ser muy abundante, y —al estilo de la hebrea— centrada especialmente en la producción religiosa por excelencia: el *Avesta*. Sin embargo, de ella no nos ha llegado prácticamente nada, y lo poco que sabemos es que debió aplicarse de forma primordial a la traducción pahlávica del *Avesta*; existen dos obras fundamentales que vienen a ser enciclopedias teológicas — del saber religioso, al estilo hebreo— de la época: el *Dienkart* y el *Bundahisn*.

2. La época neopersa

A raíz de la conquista musulmana comienza a desarrollarse la literatura neopersa; sus autores hacen alternar las obras escritas en árabe con las escritas en una lengua que, derivada de la sasánida, se sirve de los signos árabes (neopersa). De entre todo el conjunto de producción literaria, destaca de forma especial la poesía —en concreto la lírica y la mística—, dada precisamente la recuperación política de los persas que determina al género como claramente cortesano. De cualquier forma, no se pueden dejar de lado otras producciones y géneros característicos como el cuento, del cual llegan a existir varias versiones frecuentemente recopiladas en obras como el *Hipotadesa*.

a) *La poesía*

I. POETAS DE LA DINASTÍA SAMÁNIDA (874-999). Rudagi (muerto hacia el 954) es el primer gran poeta de Persia; poeta oficial del emir Naser II, de su obra sólo nos quedan unos fragmentos de estilo preciosista y amanerado que impiden formarnos una verdadera idea de su concepción poética.

También cercano a la corte estuvo el poeta Dakiki; de gran facilidad en la composición, a él se le encargó trasladar a verso el *Libro de los Reyes*; asesinado por un esclavo, la obra quedó inconclusa, y sería posteriormente continuada por Firdusi, el mejor poeta del clasicismo persa.

Abu Ishak (llamado también Kisai, «el hombre del manto») sigue, como sus predecesores, el tono de voluptuosidad que impregna los poemas de este período; detallista tanto en lo formal como en lo conceptual, su mundo lírico está sostenido en una delicada artificiosidad que reproduce una resignada y placentera visión del mundo.

II. FIRDUSI Y SUS CONTEMPORÁNEOS. El movimiento iniciado tan poderosamente con la dinastía anterior, se sigue con mayores logros con la dinastía ghannávida; entramos con ella en el clasicismo persa más claramente marcado, especialmente gracias a la producción de su mejor poeta: Firdusi.

Abu-l-Qasim Mansur, llamado Firdusi (935?-1020), conocedor del árabe y del pahlavi y erudito de gran formación, se ve llamado, a la muerte de Dakiki, a continuar la obra inacabada de éste, en un primer momento casi secretamente, más tarde con la admiración de toda la corte de Mahmud: indudablemente, el *Shah-nameh* o *Libro de los Reyes* es su gran obra, y ya desde entonces se le nombra como Firdusi, «el paradisiaco», recibiendo gran cantidad de favores y obsequios. Sin embargo, todo ello le consigue envidias, y, concluido el poema, rechaza el premio que el príncipe le ofrece; airado éste, Firdusi abandona la corte para viajar por distintas ciudades hasta conseguir el perdón de Mahmud, que nuevamente lo acoge en los círculos palaciegos donde el poeta muere al poco tiempo.

Se pretende con el *Libro de los Reyes* crear el poema nacional persa: se canta —a través de los reinados de cincuenta reyes— la historia mítica y heroica de Irán. La parte más considerable del poema se destina a referir los hechos de Rusten, el héroe más destacado de todos los que en ella aparecen: él es el prototipo del guerrero, magníficamente trazado en sus caracteres y descripción exacta de las virtudes del pueblo persa. En definitiva, la obra es un poema épico en el que la abultada composición (cerca de 60 000 versos) no impide la unidad temática y, especialmente, los logros formales, en los que el autor se centra de forma preferente.

Compuso también, inspirándose en la sura XII del Corán, el poema *Yusuf y Zulaikha*, que trata de José y sus relaciones con la mujer de Putifar.

Muy celebrado en su producción épica, Firdusi se vio pronto seguido por continuadores que no lograron alcanzar la altura de su composición: recordemos así el *Guershasp-nameh*, de autor desconocido, la mejor de las obras continuadoras de la labor de Firdusi, y el *Sam-nameh*.

Contemporáneo de Firdusi fue Abu Said (968-1049), que vive una existencia retirada en el desierto. Delicado poeta místico, ofrece interpretaciones poéticas de lo religioso tendentes a lo platónico y erótico: la divinidad es la amada y el alma divina —bajo forma perecedera—, el amante.

III. LOS POETAS DE LOS SIGLOS XII AL XV. Omar Khayyam (muerto en 1123) debe su celebridad a los *Rubaiyat*, colección de cuartetos donde recuerda el antiguo espíritu

epicúreo y alegre de la poesía oriental: canta al amor, al vino, a la fugacidad del tiempo, y ha sido frecuentemente comparado a Lucrecio; sin embargo, el oriental resulta más espontáneo y menos filosófico, aunque sí insiste en los tonos pesimistas en torno a la concepción de la existencia humana. A Occidente ha llegado la poesía de Khayyam por medio —casi exclusivamente— de la versión inglesa de los *Rubaiyat* que realizara el norteamericano Fitzgerald.

Nizam (1141-1203) es el sobrenombre del mejor poeta narrativo persa tras Firdusi. Aunque haya que destacar sus poesías líricas, éstas quedan oscurecidas ante el interés de su compilación titulada *Khamsat (Quintetos)* —y también denominada *Pang Gang (Los cinco tesoros)*—, que comprende cinco leyendas de distinta intención y tono: «El almacén de los secretos», de tono ético-religioso; «Khusrau u Sirin», que canta el célebre amor del rey sasánida por la princesa armenia; «Laila u Magnum», algo así como los Romeo y Julieta del desierto; «Los siete retratos», donde, en torno a la figura del rey sasánida Behram Gur, se relata una historia cercana a las *Mil y una noches*; y «El libro de Alejandro», aplicado a la narración de la vida del conquistador.

La mayor parte de tales narraciones poéticas ofrecen un carácter caballeresco, misterioso y de aventura, que será retomado por distintas literaturas occidentales para el establecimiento del campo de lo fantástico y lo imaginativo en las narraciones caballerescas europeas. Con todo, para algunos elementos y preocupaciones —por ejemplo, y en concreto, para la historia y temática de Alejandro—, habrá que pensar en unas fuentes orales comunes, modificadas en cada caso según la tradición propia.

Ya en el siglo XIII, Galalu-d-Din Rumí (1207-1273) nos ofrece la tal vez más clara producción mística de la literatura oriental: *Methnevis* es un poema de carácter alegórico y moral de gran extensión (comprende 40 000 dísticos) que intenta reunir toda la doctrina del sufismo. Precedido por una introducción en árabe, se estructura en seis libros que pretenden demostrar —ilustrándolo con palabras y alegorías— el poder trascendental del amor divino sobre el hombre, sus acciones y, en definitiva, sobre toda la creación con centro en lo humano.

Si todos los poetas anteriores se habían venido caracterizando por la riqueza lingüística de su producción, Saadi de Chiraz muestra una extraordinaria sencillez. Aunque poeta fecundo es, sobre todo, conocido por el *Bután (Jardín de frutos)*, en verso, que contiene disertaciones sobre las virtudes morales ilustradas con anécdotas relativas a reyes, santos, guerreros...; y por el *Gulistán (Jardín de flores)*, en prosa y verso, compuesto a base de recuerdos personales.

En cuanto a la producción poética en el siglo XIV, resulta interesante destacar la figura de Ubaidi Zakani (muerto en 1370), quien gozó de gran renombre en el campo de la sátira: ya su obra en prosa, *La moral de los nobles*, es una parodia de los tratados éticos; en lo referente a su poesía, destaca la colección de epigramas satíricos *Definiciones* y el largo poema humorístico *El ratón y el gato*.

Hafis (muerto en 1398) es uno de los más notables líricos de Persia: calificado

como Anacreonte de la poesía persa, canta los tradicionales temas del amor, el vino y, en general, el goce sensual, animado siempre por un anhelo filosófico no exento de religiosidad oriental.

Por último, habrá que ver en Gami (1414-1492) al último poeta clásico de Persia; es más, en realidad este autor viene a ser el resumen final, la conclusión de todo el proceso poético de estos siglos: de gran fecundidad, Gami suele recurrir para sus composiciones a muy diversas fuentes. Conservamos de él 34 obras en prosa y 16 en verso, destacando de entre estas últimas sus tres «diwanes» de poesía lírica, y —especialmente— su *Haft Awrag* (*Los siete tronos*, título persa) o *Sabá* (*Grupo de siete*, título árabe). Recoge en él siete poemas de las más diversas fuentes, cuyos temas tienen frecuentemente su origen en composiciones anteriores: así, «Laila u Magnum», que recuerda la historia de los dos amantes del desierto; el «Khirad nameh i Iskender» («El libro de la sabiduría de Alejandro»); y «Yusuf u Zulaikha», que representa la historia de José a través, principalmente, de fuentes árabes.

b) La prosa

Otro de los logros literarios que hubieron de contemplar las cortes persas, y ahora en lo referente a la prosa, fue la redacción por parte del visir Al-Bal-anu de una traducción neopersa de la *Historia Universal* (o lo que como tal se entendía) del persa Tabari, compuesta en árabe (véase el *Epígrafe 4.d. del Capítulo 3*).

También carácter historiográfico encierra la obra de Abu-Ali al-Hasan (muerto en 1092) —más conocido como Nizanu-l-Mulk—, *Sijarat-nameh*, tratado sobre el arte del gobierno interesante por las noticias que proporciona acerca de los grupos separatistas que florecían en Persia.

Pero si de conocimiento directo de la trayectoria política de la época se trata, la fuente fundamental habrá de ser la obra del viajero y filósofo Nasiri Khusrau (1044-1088), que visitó Persia, Arabia, Siria, Palestina y Egipto. Su *Safar-nameh* (*Libro del viaje*) es precioso por las informaciones de índole política y social, mientras que sus especulaciones filosóficas están contenidas en *Rousana i-nameh* (*Libro de la iluminación*) y en el *Saadat-nameh* (*Libro de la felicidad*), conjunto éste de poemas didácticos que tienden a demostrar la vanidad de la vida terrena.

Ya en las postrimerías del clasicismo persa —finales del siglo XIV y principios del XV— se puede seguir acusando en la prosa el interés por lo historiográfico en obras como la de Hafiri Abrú, quien compuso una colosal historia universal con el título de *Crema de las historias*. Tampoco se puede dejar de lado al erudito persa que cierra el clasicismo, Gami: excelente también en su producción en prosa, se le debe gran parte de nuestro conocimiento del sufismo gracias a un tratado doctrinal y a un diccionario de los grandes santos sufíes; por fin, cultiva la biografía literaria en *Baharistán* (*Mansión de primavera*), conjunto de estudios sobre la vida de distintos poetas.

1. La literatura arabigoespañola

La invasión en el año 711 de la península ibérica por parte de los árabes en expansión por su unificación religiosa habría de dar lugar a una especial configuración del territorio hispano y a su organización como estado musulmán, tanto en su forma de emirato —esto es, como dependiente e integrante de una «supranacionalidad» con centro en Damasco y Bagdad—, como, posteriormente, de califato independiente con centro en Córdoba.

Quiere esto decir que España adoptó en tales territorios las formas culturales propias de lo islámico, pero también que, dada la fusión casi indiscriminada de la raza árabe con la autóctona hispana, se produjo una corriente de relación cultural que habría de originar algunas de las mejores producciones propias en suelo de dominación islámica: así, habremos de entender por «arabigoespañol» no sólo lo musulmán traído a España, sino también —determinantemente en ocasiones para la producción romance castellana— lo que se conoce como «mozárabe», el romance naciente que se ve de pronto interferido por lo árabe para dar lugar a una producción original.

a) *La poesía culta*

I. LOS POETAS DEL EMIRATO. No se conserva ninguna colección de poesías de la época, pero sí quedan algunos nombres de poetas entre los que, dado el carácter cortesano de tal poesía, sobresalen los de ciertos emires, como Abderramán I, fundador de la dinastía omeya en España.

En tiempos de al-Haqam I llega a España Ziryab, que trajo la música oriental y las canciones árabes, imitadas de las clásicas; contemporáneo es Ibn al-Haqam el Becri, natural de Jaén: embajador de Abderramán II ante los normandos y posteriormente ante el emperador bizantino, pone en entredicho la idea del aislamiento cultural musulmán. Al siglo IX pertenece Ibn Chudi, poeta y guerrero prototipo del caballero árabe, aplicado en sus composiciones a los temas amorosos y guerreros.

II. LA POESÍA DURANTE EL CALIFATO. Mejor conocida que la anterior, más que ofrecer una larga lista de nombres, interesa identificarla como una poesía de orientación similar a la contemporánea de otros países musulmanes: ingeniosa y artificiosa por naturaleza, se trata de un género eminentemente cortesano cuyos temas suelen ser intrascendentes; preocupa de modo especial la forma y, en lo que a ella se refiere, la metáfora —repetidamente llevada a casos extremos—, figura en la que basan la elegancia y la originalidad.

Hasta la época de Almanzor no se encuentran poetas de interés, y fue este califa, protector de literatos del que se afirma que los clasificaba y registraba según sus cualidades, el que nos ha proporcionado las mejores noticias sobre los que hoy conocemos.

Uno de los mejores representantes de la poesía cortesana fue Said ibn Bagdad (muerto en el 1026), improvisador fácil e ingenioso y autor del *Libro de los engarces*, compendio poético de carácter filosófico y enciclopédico —usual en la literatura islámica— que luego resultó ser una mera invención.

Carácter distinto presentan las composiciones de Ibn Abi Zamanin (935-1007), poeta religioso de sentimiento suavemente pesimista que recurre repetidamente al tema de la muerte («¿Dónde están todos aquellos que nos ofrecieron tranquilidad? Dióles a beber el tiempo un vaso con aguas inmundas y han venido a ser rehenes de la tierra»). Sentido similar, pero orientación contraria, presenta Ibn Hazam de Córdoba (994-1063), autor de una de las más influyentes obras arabigoespañolas: *El collar de la paloma* es una colección de versos que componen un ambicioso tratado sobre el amor expuesto con rigor científico y afán erudito.

III. LOS REINOS DE TAIFAS. Es quizás éste el período de mayor esplendor de la poesía arabigoespañola; por toda la España musulmana aparecen importantes autores que ven favorecida su producción gracias al cobijo que le prestan las diversas cortes, desunidas ahora frente a los reinos cristianos.

El más importante de los poetas de Córdoba es Ibn Zaydun (1003-1071), autor de una *qasida* —género poético culto— que se tiene por el más bello poema de amor de la lírica musulmana:

«Alejados el uno del otro, mis costados están secos de pasión por ti,
y en cambio no cesan mis lágrimas...

Diríase que no hemos pasado juntos la noche, sin más tercero que
nuestra propia unión, mientras nuestra buena estrella hacía bajar los
ojos de nuestros censores...

Éramos dos secretos en el corazón de las tinieblas, hasta que la
lengua de la aurora estaba a punto de denunciarnos».

El nombre del poeta está asociado al de Wallada, importante princesa de su

tiempo de la cual estaba enamorado y que en su casa de Córdoba reunía a los notables de la ciudad.

Pero fue la corte sevillana la que, en general, logró un mayor esplendor, y en ella los mismos reyes al-Mutadid y al-Mutamid fueron poetas: el primero de ellos (1012-1069) sigue la línea más tradicional del canto guerrero, como en el poema donde celebra la conquista de Ronda («Las lanzas y las tajantes espadas de mis valientes guerreros me han permitido poseerte; ahora tus moradores me llaman su señor y serán mi más firme sostén»); las composiciones del segundo (1069-1091), cautivo de los almorávides durante largos años en Marruecos, tienen, por el contrario, un impresionante tono melancólico tanto en el tema de amor como en el de la añoranza de su tierra («La alegría de mi rostro, a que estaban acostumbrados, se ha vuelto sombría tristeza; los cuidados no me dejan pensar en la alegría; hoy se apartan de mí las miradas, mientras que antes todas me buscaban»).

En esta corte sevillana se reúnen poetas como Ibn Ammar de Silves, visir del rey, del cual se conserva un cálido *Elogio de al-Mutadid de Sevilla*; también fieles al rey fueron Ibn al-Labbana, de Denia, y el siciliano Ibn Hamdis (1055-1132), del cual se conserva su *Diwan* o antología poética.

En la región oriental habría que citar a autores como Ibn Guahbún, de Murcia, e Ibn al-Labún, señor de Sagunto; pero, sobre todos, a dos poetas de Alcira que son los más relevantes del momento: Ibn Jafacha (1051-1130), cuyos motivos principales son descripciones de la naturaleza («¡Oh, Dios, qué bello se deslizaba el río en su lecho, más delicioso para abrevarse en él que los labios de la bella, curvado como los brazaletes, rodeado por las flores como por una vía láctea!»); e Ibn al-Zaqqaq, cantor por excelencia de una poesía cortesana de tipo báquico, exaltación del goce del amor y del vino («Un airoso mancebo giraba en nuestro torno, llenando las copas y reavivándolas, a la hora en que el sol ya se había levantado y había ya brillado la aurora. El jardín nos había mostrado sus anémonas y daba su perfume el mirto, oscuro como el ámbar»).

IV. BAJO LAS INVASIONES MARROQUÍES. La dominación almorávide supuso un retroceso cultural, puesto que los invasores no traían consigo una nueva cultura, sino una imitación de la ya existente; no es por ello de extrañar que aparezcan gran número de antologías y que el mayor desarrollo literario se produzca en la poesía popular, corriente que habrá de influir en Egipto y Alejandría.

Durante la invasión de los almohades se acentúa la influencia africana, pero la poesía sigue la línea ya marcada en la época anterior; entre los mejores poetas hay que citar a Abu-l-Beqa de Ronda, autor de una qasida a la pérdida de las regiones ganadas por los cristianos. En el período granadino, la poesía decae notablemente, si bien existen grandes poetas como Ibn al-Jatib (muerto en 1379), quizás el mejor autor del momento, y el visir Ibn Zamraq, cuyas curiosas composiciones adornan los muros de los palacios de la Alhambra y son un canto a las excelencias de la ciudad y a la

fortaleza que la corona.

b) *La poesía popular*

I. LOS GÉNEROS POPULARES. Como ya se ha dicho, es evidente que en España coexistieron, en muchos de los territorios, dos lenguas vulgares: la árabe como lengua oficial y la romance como familiar, o al menos una derivación de la hablada antes de la conquista musulmana, en una evolución diferenciada con respecto a las del resto del suelo peninsular. Esta duplicidad de lenguas daría origen a un sistema poético mixto con influencias orientales y europeas que, desdeñado en un principio por los árabes clasicistas y refugiado en las esferas populares, habría de ir ganando terreno para conformarse como un efectivo género literario del cual pervivirían de forma significativa el *zéjel* y la *moaxaha*.

El *zéjel* es una composición formada por una estrofa inicial —estribillo— y con un número variable de estrofas, generalmente de tres versos monorrimos seguidos por otro de rima igual a la del estribillo (AA, bbba, ccca, ddda...). También en la *moaxaha* hay una alternancia de rimas similar a la del *zéjel*, pero mientras que esta designación se reservó a las composiciones populares en lengua vulgar, el nombre de *moaxaha* se aplicó al calco que se servía del árabe clásico o, en general, de un modo de composición más culto. En una y otra, el estribillo —*jarcha*— se encuentra escrito en romance, o se sirve de él si está compuesto en árabe.

A pesar de esta duplicidad, el género debe ser estrictamente popular, y las referencias a que en ocasiones llegó a ser compuesto sólo en romance lo corroboran; parece que el género fue inventado por un tal Muqaddam ibn Muafa de Cabra, el Ciego, quien empleó versos cortos —semejantes a los hemistiquios de la métrica árabe— pero evidentemente descuidados en su composición, usando formas vulgares e incluso la lengua romance y, en general, descuidando la combinación estrófica.

II. IBN QUZMÁN. Es el *Cancionero* de Ibn Quzmán, conservado casi íntegro en sus 149 *zéjeles*, el que nos proporciona la mejor idea de lo que debió de ser el género una vez perfeccionado. Él mismo, en el prólogo a su obra, reconoce la coexistencia de una corriente popular en lengua vulgar o romance y de otra erudita y artificiosa.

Ibn Quzmán —también conocido como Abén Guzmán—, de noble familia cordobesa, quiso fundir ambas corrientes conservando las cualidades de cada una, y para ello creyó inconveniente usar de una composición erudita cuando, en realidad, el género estaba destinado al pueblo. Sus composiciones se deciden por la lengua vulgar, pero depurada y corregida en lo que tenía de impropiedad; los asuntos no fueron los intrascendentes de una poesía cortesana, y por ello acudió a temas que interesaran a la generalidad y que no renunciaran a un tono —a veces— juglaresco; para la estructuración creyó conveniente recurrir a una complejidad que, sin embargo, no conllevara la oscuridad, sino natural pese a todo, espontánea pero no por ello

menos artística.

En las composiciones del poeta cordobés hallamos siempre una misma división de la idea del poema, que se agrupa de la siguiente forma: en primer lugar, el «tagazol», iniciación del tema popular expuesto de forma alegre y, a veces, chistosa y obscenamente; la segunda parte, «madih», se dedica a cantar las alabanzas de la persona a quien va dirigida, y termina con la petición de un favor o una limosna.

Muchos contemporáneos de Ibn Quzmán siguieron el sistema poético, y de España pasó rápidamente al norte de África; hay incluso quien afirma que la primera poesía trovadoresca se sirvió en gran medida del género, presentando evidentes afinidades e incluso calcos en trovadores como Marcabré. Pero es sobre todo en la literatura española donde la influencia es indudable: autores como el Arcipreste de Hita se sirvieron conscientemente de tal forma de composición poética, así como otros casi exclusivamente cortesanos adoptaron la estructura del zéjel.

c) *El «adab» y la novela*

Aunque la prosa no alcanza en la literatura arabigoespañola el esplendor de la producción poética, sí existen obras reseñables, especialmente por lo que se refiere a obras de fondo narrativo que ofrecen cierta semejanza con el cuento y la novela.

Característico es el género llamado «adab», que si en principio está destinado a la recopilación enciclopédica de conocimientos varios, termina en colección miscelánea de anécdotas históricas, cuentos, juegos de ingenio, etc. Destaca *El collar único* del cordobés Ibn Abd-Rabbihi, obra en 25 libros, dividido cada uno de ellos en dos secciones que tienen por nombre el de una piedra preciosa del collar; de contenido vario, pretende ser una exposición del conocimiento de toda persona educada. De Abu Baqr el Tortuxi —de Tortosa— se conserva la *Antorcha de príncipes*, obra didáctica para la educación cortesana —deberes, virtudes, etc.— que recoge gran número de anécdotas curiosas y amenas. El *Libro del erudito* de Abu Alí el Calí versa sobre las tradiciones, y la *Almodafaría* de Almodáfar ibn al-Aftás extracta en 50 libros observaciones científicas, narraciones históricas, cuentos, parábolas, etc.

En cuanto a la «maqama», fue muy difundida en España la obra de al-Hariri (vuélvase sobre el *Epígrafe 4.b.* del *Capítulo 3*), comentada por autores como Ibn al-Qasir y Abu-l-Abás Ahmed de Jerez.

2. La literatura hebraicoespañola

Con la caída de Jerusalén en manos del Imperio romano y, más tarde, la invasión de los territorios por los árabes, los judíos se encuentran con su centro de identidad desplazado. Protegidos, sin embargo, por los árabes, muchos de ellos pasan a distintos países de la cuenca mediterránea y, de allí, rápidamente a gran parte del

resto de Europa.

Es en España donde la literatura hebrea medieval alcanza mayor relevancia, favorecida como estuvo, en general, por la cultura árabe, de la cual toma pronto determinadas formas y, sobre todo, temas que le eran ajenos por su dedicación hasta ese momento casi exclusiva a la producción religiosa (consúltese a este respecto todo el *Capítulo 3* en el Volumen I de esta misma obra). A tal movimiento cultural no fueron ajenos los reinos cristianos españoles, que también brindaron decidido apoyo a los intelectuales judíos llegados a sus territorios.

a) *La prosa*

La primera ordenación de esta labor intelectual y cultural corrió a cargo de Hasday ibn Saprut (915-970), quien, en Córdoba y bajo los califas Abderramán III y al-Haqam II, dio gran impulso a los estudios talmúdicos y contribuyó al resurgir de la poesía hebrea. Político y diplomático hábil, organizó la judería cordobesa y atrajo a España a los mejores intelectuales judíos de su tiempo.

I. LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS. Bajo la dedicación de Ibn Saprut se desarrolla la labor lingüística de una serie de autores que hicieron posible la flexibilización de la lengua y su sistematización, prácticamente llevada a cabo en España: Ibn Saruq, de Tortosa, autor de hacia mediados del siglo X, compuso el primer diccionario sistemático, accesible a todos los judíos de Europa y en estrecho contacto con obras árabes similares. Marwan ibn Yanah —o Yonah— (985-1040), también cordobés, está considerado el mejor de los hebraístas medievales: su *al-Tanqih (Investigación detallada)*, condensa en sus dos partes —gramática y lexicografía— el resultado de los trabajos lingüísticos de la época.

En el foco de Granada destaca Samuel ibn Nagrella con su introducción sistemática al Talmud, más tarde ordenado en el *Halakhot* por Ishak al-Fasi (muerto en el 1103), nacido en Constantinopla y maestro en Fez, Córdoba y finalmente en Lucena. Nagrella fue también poeta considerable con su riquísimo «diwan» de 742 poesías ordenadas en torno a los libros bíblicos de los *Proverbios* y el *Eclesiastés*, de inspiración religiosa hebrea pese a la forma árabe adoptada.

II. LA NARRATIVA. En cuanto a la narración, el género árabe de la «maqama» encontró pronto seguidores entre los escritores judíos: el barcelonés Ibn Sabarra con su *Libro de enseñanzas deleitables*, Ibn Sabbatay con *El misógino*, o, el mejor de ellos, Yehuda al-Harizi, que con *El sabio* produce una obra en todo equiparable a las mejores composiciones narrativas árabes.

III. LA FILOSOFÍA. La figura más destacada es Maimónides (1135-1204), considerado figura capital del judaísmo en la Edad Media por su capacidad sintética y su claridad

expositiva. Huyó de la persecución almohade y vivió en Fez, Egipto y Palestina.

Escribió tratados de medicina y como jurista compiló el derecho talmúdico en la *Misné Torah*. Lo mejor de su obra es la *Guía de descarriados*, escrita en árabe y traducida al hebreo, al latín y a diversas lenguas europeas, entre ellas el castellano por Pedro de Toledo en el siglo xv. Se viene considerando esta obra como una verdadera «Summa» teológica y filosófica del judaísmo, tratando Maimónides de conciliar en ella razón y fe, intento que más tarde habría de llevar a cabo Santo Tomás de Aquino.

b) *La restauración de la poesía*

La poesía sagrada hispanohebraica no olvida en ningún momento las viejas resonancias bíblicas, pero lo mismo en los himnos que en las poesías penitenciales y en las siónicas —cantos a la tierra prometida— se notan influencias tanto de la filosofía platónica como del ascetismo musulmán y el aristotelismo, sustituido a mediados del siglo xii por el neoplatonismo de base afectiva y mística.

I. IBN GABIROL. Salomón ibn Gabirol —Avicbrón entre los cristianos— (1021-1070), erudito que compuso obras científicas y filosóficas, es el restaurador de la poesía hebraica y ocupa el primer lugar entre los poetas judíos de la Edad Media. Si ha imitado a los poetas árabes en lo que concierne a la forma de la versificación, los supera en arranque poético y en elevación de pensamiento e intención artística. Su obra principal es la *Corona real*, himno en prosa rimada donde canta las maravillas de la creación desde la meditación religiosa —es uno de los mayores representantes del misticismo poético hebreo—, pero, también, desde un arraigado sentimiento de la naturaleza, probablemente de los mejores de la época, sin dejar de lado una exposición cosmológica de corte cercano a lo científico.

II. IBN EZRA. Granadino, Moisés ibn Ezra (1055-1138) fue uno de los mejores asimiladores de la poesía árabe; de vida desdichada, vagó de corte en corte entregado a los placeres del vino y del amor, principales temas de su poesía. Así, por ejemplo, en el *Libro del collar*, canto a todas las manifestaciones del placer y la alegría. Lamenta la traición y la vejez que se le acerca, y al final de su vida se dedica preferentemente a la meditación de tipo moral y religioso, en la que sobresale entre los contemporáneos. Es de destacar también su *Diwan* de 245 composiciones —especialmente logradas las moaxahas— y, finalmente, el *Libro de la conversación y el discurso*, tratado de poética hebraica en árabe.

III. YEHUDA HA-LEVÍ. Nacido en Tudela —o quizás en Toledo— sobre el 1085, estudió la ciencia talmúdica con al-Fasi de Lucena, y se dedicó a la medicina. Murió en Tierra Santa en el 1143.

De él se conserva gran número de composiciones poéticas donde abundan

descripciones de la naturaleza, pero lo mejor son las *siónidas*, poemas religiosos nacionales de gran influencia posterior, similares en su temática a los cantos de David y que impresionan por el sentimiento íntimo que lo inunda en su llanto por Sión, la tierra prometida.

En árabe redactó *Cuzary*, novela filosófica que ensalza al pueblo y a la religión hebrea y que está basada en el hecho histórico de la conversión al judaísmo del rey de los Jazares en el siglo VII; de gran acogida entre los judíos, su influencia persiste hasta el siglo XVIII incluso entre autores de esferas culturales occidentales como Lull (*Libre del gentil e dels tres savis*) o don Juan Manuel (*Libro de los estados*).

Literaturas célticas y germánicas

Introducción a las literaturas célticas y germánicas

Las dos grandes ramas del grupo nórdico de los indogermanos (celtas y germanos) sufren la acción absorbente del mundo clásico de dos formas distintas que, sin embargo, los llevan a un mismo resultado: su romanización. Esta diferencia radica fundamentalmente en el tiempo y el espacio; mientras los germanos han de romper las fronteras de un Imperio que había llegado a su máxima extensión, recibiendo la acción romanizadora en territorio ajeno, los celtas —cuya primitiva expansión y evolución histórica es contemporánea a la de griegos y romanos— son romanizados en sus propios territorios merced a un naciente poderío y a una cultura superior y avasalladora.

Según esto, la ausencia de lo romano, en la búsqueda de los elementos autóctonos, se encontrará en los lugares más alejados del Imperio, y así, mientras el germanismo más puro lo hallamos entre los escandinavos, el celtismo menos influido estará en los límites occidentales de todos los territorios ocupados por los celtas. Y, a la inversa, habrá territorios que escaparán al estudio de lo céltico por su profunda romanización: tal es el caso, por ejemplo, de la Galia, donde debió existir una civilización céltica y su correspondiente producción literaria, en cualquier caso insostenible ante el empuje del influjo clásico. El proceso continúa al abandonar los romanos Britannia en el 410 por orden de la corte de Rávena: penetran en la isla los anglos y los sajones, que cercan así a los primitivos moradores (celtas bretones) en Cornualles y en Gales, emigrando otros a Bretaña, en el macizo armoricano francés. Los invasores fundaron siete pequeños estados (Heptarquía) y sería Egberto, rey de Wessex, quien habría de fundirlos en uno solo en el año 827, con capital en Winchester. Ya por entonces los pueblos del norte (daneses y normandos) habían comenzado a asolar las costas británicas, apoderándose de extensos territorios: surge en ese momento en el estado sajón la figura de un monarca inteligente y culto, Alfredo el Grande (871-901), educado en Roma, que logra detener el avance de los daneses. Su obra constructiva fue dignamente continuada en el campo político por su hijo Eduardo; y más tarde, su sobrino Athelstan (925-940), que toma por primera vez el título de rey de Inglaterra, se encuentra de nuevo con revueltas. Suenón de Dinamarca se apodera de todo el reino, y con Canuto el Grande (1015-1036) se verifica la gran fusión anglodanesa. Poco hicieron sus mediocres sucesores, y la influencia normanda se fue haciendo notar progresivamente hasta llegar el gobierno de Guillermo el Conquistador, duque de Normandía.

De este modo, el mundo céltico queda reducido a Irlanda, Escocia, País de Gales,

Cornualles y Bretaña, territorios en los cuales la identificación lingüística desempeña una función primordial: el *gaélico* para Irlanda y Escocia y el *britónico* para el País de Gales y Cornualles; grande debió ser su vitalidad lingüística desde el momento en que no sólo dejaron unas considerables producciones literarias, sino que, aún a principios del siglo xx, el gaélico era hablado por más de 600 000 personas en Irlanda, unas 230 en Escocia y 4500 en la isla de Man; el britónico, por su parte, por 280 000 personas en el país de Gales y cerca de 500 000 en la Bretaña armoricana.

Como para el resto de las primitivas producciones literarias, el conocimiento ha de ser siempre fragmentario y, las más de las veces —más que apoyado en los textos originales— en base a alusiones, resúmenes, referencias de historiadores, etc. En el caso concreto de las literaturas célticas, hay que advertir, antes de su primera fijación escrita —coincidente con la propagación del cristianismo por la zona—, la existencia de una literatura oral, de fondo naturalmente pagano. En ella eran motivos principales la religión y la guerra, propagándose por medio de los *fili*, recitadores, cantores y poetas que constituían en la sociedad celta una verdadera clase fuertemente jerarquizada según el conocimiento memorístico de una determinada cantidad de composiciones. Los textos conservados en la actualidad provienen de redacciones muy posteriores en las que el cristianismo ha modificado e incluso suprimido grandes núcleos, para orientar las obras en un nuevo sentido.

A pesar de lo anteriormente dicho, no hay que achacar a la religión cristiana la falta de definición de las literaturas bárbaras, pues si en ellas apunta un rasgo fundamental, sería justamente el de una inveterada falta de fijación definitiva: su historia es la de una elaboración constante sobre un fondo pagano primitivo definido que habrá ido decayendo según las épocas, pero que, en cualquier caso, nunca ha desaparecido: no es por ello de extrañar que estas producciones fueran unas de las primeras en ser foco de atención para los estudiosos de las tradiciones populares nacionales del siglo xix romántico: habiendo recibido la influencia del cristianismo y más tarde la del paganismo escandinavo, pasaron —a través de los relatos cortesés de la literatura francesa— al fondo común de gran parte de las leyendas europeas: aunque algunos temas son ya conocidos en el resto de estas literaturas, otros, desconocidos, se incorporaron a lo común europeo gracias a esta difusión. En definitiva, el fondo constitutivo fundamental de tales literaturas bárbaras ha de entreverse en los diversos revestimientos literarios, a veces inseparables dada la fortuna con la cual se refundieron.

1. Literatura céltica en Irlanda

«Isla de los santos y los sabios» ha sido llamado este último rincón de la expansión céltica, único punto donde ha llegado a alcanzar una unidad política junto a la de su lengua. Sus producciones literarias son las más importantes de todas las conservadas, especialmente en lo referente a su poesía narrativa, agrupada generalmente en tres ciclos principales.

a) *La épica céltica irlandesa*

I. CICLO MITOLÓGICO. Se refiere a las épocas prehistóricas de Irlanda, y tiene como motivo central los hechos de la cuarta invasión mítica de los «Thuatha Dé Dannan» (tribus de la diosa Dana) y sus luchas por la ocupación de la isla. El conocimiento de los poemas de este ciclo se debe a la compilación tardía —fecha sobre el siglo XI— del *Leabhar Gabhala (Libro de las conquistas)*, refundida posteriormente en 1631 por O'Clery. Todas las composiciones están marcadas por su carácter narrativo, aplicado a las historias, muertes, victorias, amores, etc. de los descendientes de Dannan.

El más antiguo de los poemas conservados (incluido ya en un manuscrito del siglo XV) nos presenta la batalla de Mag-Tured (en Connaught) y su asunto queda limitado a la narración de la derrota de los «fomoraig» gracias a la intervención de héroes y dioses; lugar preferente ocupan la magia y la hechicería, que dan al poema un marco fantástico y a la vez ingenuo.

Mayor tensión poética ofrece la narración de la muerte de los hijos de Lir, episodio del que se han encontrado reminiscencias en distintas leyendas populares europeas: celosa del cariño que Lir demuestra a los hijos de su primera mujer, su segunda esposa los convierte en cisnes con un encantamiento que dura tres veces trescientos años; sólo cuando su poder se desvanece, se nos presentan los protagonistas como tres hombres y una mujer terriblemente viejos a los que ya no queda más que esperar la muerte.

II. CICLO DE LEINSTER. Llamado también «ciclo de los *fianna*» según el nombre que

reciben sus héroes (tropas permanentes educadas en un ambiente ferozmente guerrero), entramos con este ciclo en un período en el cual es menor el predominio de lo maravilloso y en el que, por contra, es mayor la base narrativa histórica, hasta el punto de poder corroborarse algunos de los extremos expuestos en las composiciones que lo integran.

El conocimiento que sobre ellas se tiene está mejor documentado que para las del primer ciclo, y se supone que debieron surgir con un carácter episódico y anecdótico muy ligado al hecho real que los inspira, así como muy cercano temporalmente. En un segundo momento debieron imbuirse del carácter que el cristianismo les ofrecía, apareciendo así producciones como el *Diálogo de Ossian y San Patricio* o el *Diálogo de los Ancianos*. Por fin se asistiría a un tercer momento de conformación al comenzar la invasión escandinava de fines del siglo VIII, donde el espíritu tradicional haría revivir los *fianna* en su lucha contra el invasor. Así, antes de que la épica de paso a la historia, vendrá la decadencia —y la descendencia— en baladas y parodias, común a todos los ciclos: esto se hará con posterioridad al siglo XI, cuando el ciclo aparece ya plenamente constituido.

El poema más célebre de este ciclo es *La persecución de Diarmuid y Grainne*, conservado en un manuscrito del siglo XV y cuya antigüedad está justificada por los elementos mitológicos que contiene. Corresponde al tema de la vejez de Finn, casado con la joven Grainne: fugada la esposa con Diarmuid, el marido los persigue y finge perdonarlos; sin embargo, pudiendo salvarlo, deja morir a Diarmuid en una cacería.

III. CICLO DE ULSTER. Es éste del que se conocen mejores fragmentos y en el que la originalidad y unidad en el desarrollo del tema resultan más efectivas. Por varios indicios —personajes identificados, provincias y divisiones políticas, etc.— se puede afirmar su contenido histórico como anterior al siglo II, y hacia el siglo V estaría fijado en sus líneas generales; las más antiguas redacciones no contienen influencia clásica alguna y los hechos narrados se remontan a la primitiva civilización gaélica.

El ciclo toma como centro en torno al cual se ordenan los restantes temas el *Tain bo Cuailnge* (*Robo de las vacas de Cuailnge*), cuyo asunto está conservado en el *Leabhar na Huidre* (*Libro de la vaca castaña*), del siglo X. Constituido el robo en nudo y motivo de las batallas, el ciclo ha sido frecuentemente denominado la «*Ilíada céltica*», y no sólo por lo común del motor de la acción, sino también por el predominio de la enumeración de entre los recursos para la descripción de las batallas.

Los reyes de Connaught, Ailill y Medb, sostienen una disputa sobre quién posee más riquezas: el rey tiene a Findbennache, el toro blanco que, perteneciente a la reina Medb, se fugó a los rebaños del rey al considerarse rebajado por pertenecer a una mujer. La reina envía a Mac Hoth en busca de un toro maravilloso, Donn, que intervendrá en la lucha contra Ulster, indefensa por no contar más que con el adolescente héroe Cuchulainn. Las batallas finalizan con la de los dos animales y la

victoria de Donn, el toro negro, que desperdigará a sus enemigos por toda Irlanda y finalmente se estrellará contra una colina.

Si la caracterización de los personajes no resulta brillante, sí hay que destacar las de Medb, ser caprichoso movido constantemente por la envidia y la ambición; y Cuchulainn, el héroe libertador y salvador del pueblo engrandecido hasta lo gigantesco.

b) *Las derivaciones de la épica*

I. POESÍA HISTÓRICO-NARRATIVA. En épocas siguientes a las que hemos fijado para los poemas épicos se originan, con bastante intensidad, unas producciones de carácter narrativo e histórico cuya extensión no sobrepasa los doscientos versos: fantasmas, animales encantados y ambiente maravilloso en general perviven en la llamada *balada ossiánica*, heredera directa de los grandes poemas. En realidad se trata de una reproducción, de una recurrencia a los mismos temas con ligeras variantes, siguiendo un procedimiento que será común a las tradiciones épicas europeas, consistente en la reiteración de los fragmentos más interesantes o sugestivos de los poemas épicos, que pervivirán así durante largo tiempo.

Menor interés literario presentan los *Dindsenchus* (*Antigüedades*), cuyas manifestaciones se remontan al siglo XII: ordinariamente anónimas, gracias a estas composiciones se nos conservan unas 160 leyendas unidas a todos los ciclos y referentes a todas las regiones irlandesas, fuente inestimable para la reconstrucción de asuntos y temas de poemas perdidos.

II. POESÍA LÍRICA. En algunos casos, y entre los siglos IX y X, la lírica se unirá a la épica para ofrecer un carácter marcadamente dramático regido por un sentimiento amoroso de naturaleza tendente a lo melancólico. Claro exponente de ello será la canción de los amores de Grainne, pero, especialmente, *Liadain* y *Curithir*, donde se da rienda suelta al sentimiento de desdicha que embarga al protagonista masculino por el voto de castidad de Liadain: habiéndola entrevisto en el monasterio hasta el que la sigue, no consigue hablarle, y debe partir en peregrinación por orden del abad. Liadain, después de buscarlo inútilmente, muere de dolor.

c) *Otros géneros poéticos*

No falta en la literatura céltica irlandesa la sátira y la elegía, que, en general, vacila en su cronología y no ofrece, por otra parte, grandes producciones.

Abundan los panegíricos, de los que el más antiguo es el *Elogio de Aed* en el siglo IX, si bien por la métrica puede remontarse al siglo VII. En líneas generales, estos géneros se producen en épocas posteriores.

La sátira sí que desempeñó una importante función, frecuentemente ligada a lo religioso: en el *Glosario de Cormac* conservamos algunos ejemplos del género, que entre los irlandeses ha tenido en todos los tiempos un carácter mágico, de maldición. La poesía religiosa ha dejado muestras notables, como plegarias e invocaciones. Tono de ensalmo presenta el *Faedh Fiada (El grito del gamo)*, atribuido a San Patricio (461?). Autor de poesías profanas y religiosas de carácter lírico fue San Columbano o Columcille (muerto en el 597). Pero la obra religiosa que indudablemente tiene un mayor interés es el *Saltair na rann*, de unos ocho mil versos; fechado en el 987, se refiere a asuntos tomados de tradiciones populares como la penitencia de Adán y Eva, la vida de Cristo, el Juicio Final, etc.

2. Literatura céltica en el País de Gales

a) Poesía épica

Como en Irlanda, en el País de Gales habrá que señalar como producciones más antiguas las referentes a temas mitológicos y legendarios, que se desarrollan en los *Mabinogion (Apéndices literarios)*. Sus asuntos están tomados de la historia legendaria y su acierto los llevará más tarde a la literatura europea. En cuatro de estas narraciones se han localizado cuatro ramas fundamentales del conjunto, en torno a las cuales se agrupan los diversos temas tratados: la historia de Pwyll, el matrimonio de Branwen, Manawyddan, y la referente a Math, hijo de Mathonwy. Es esta última la que se viene considerando más antigua, y su asunto está ligado no sólo a los del resto del conjunto, sino también a algunos de los poemas épicos irlandeses ya citados.

Como transición entre este que podemos llamar ciclo mitológico y el siguiente ciclo de Arturo, se puede señalar la *Historia de Kulchwch y Olwen*, de inspiración plenamente galesa y cercana ya a narraciones de corte caballeresco: Cilydd, padre de Kulchwch, promete no casarse mientras en la tumba de su difunta mujer Goleudydd no crezca una zarza, pero, por negligencia, a los siete años debe casar con la viuda de un rey vecino. Ésta, al conocer la existencia de Kulchwch, hijo del anterior matrimonio, le prohíbe casarse con Olwen, a quien ya ama sin conocerla. Pide ayuda a Arthur para encontrarla y consigue entrar en su palacio, donde el padre accede al matrimonio tras superar el joven las 38 pruebas que se le han impuesto como condición, y entre las que destaca la caza de un famoso jabalí.

Al ciclo artúrico pertenecen cinco narraciones, tres de las cuales refieren temas de los poemas franceses; se centran en la invasión sajona (450-510) y son los de mayor importancia desde el punto de vista de su temática. Dos de estas narraciones, *Kulchwched Owen* y *Brendwydd Rhonabwy* presentan ya a Arthur como un perfecto caballero bretón, con su corte en Gelliwing (Cornualles), y como centro de un grupo

de caballeros arriesgados y aventureros que van a la caza del mitológico jabalí Trwyth. En las tres narraciones restantes, *Owain* y *Luned*, *Peredur* (o *Persifal*) y *Gereint*, hijo de *Erbin*, Arthur y sus seguidores aparecen completamente normandizados: el protagonista es ahora un emperador poderoso que vive en su magnífica corte de Caerlleon con la reina Gwenhwyfar (Ginebra) y con los héroes de la Tabla Redonda, de acuerdo con las leyes de la caballería andante. Aún se podría citar la confusión entre leyenda e historia en el *Brendwydd Maccsen Wledig* (*Sueño del emperador Máximo*), cuyo histórico protagonista, pretendido «dux Britanniarum», aparece atraído por una maravillosa belleza entrevista en sueños.

b) *La poesía lírica*

Con anterioridad a muchas de las producciones épicas a las que nos hemos referido, se ofrecen en el norte del país las manifestaciones del lirismo galés, con datos sobre sus autores que se entremezclan en ocasiones con los de la leyenda.

A Aneurin se atribuye el *Gododin*, poema de 94 estrofas en el cual se narran las batallas de bretones y sajones en un tono a veces oscurantista —con alusiones frecuentemente indescifrables— y siempre pleno de dramatismo. Llywarch Hen es autor predominantemente moralizador y es el introductor de este género —con indudables influencias clásicas— en Gales. Interesante y también oscuro —hasta ser atraído y confundido en la leyenda— es Myrddin (el Merlín del ciclo artúrico); con el carácter profético y mágico que se nos conserva en la leyenda, es el autor de los *Afallenau* (*Manzanas*) y los *Hoianau* (*Audiciones*), así como de una serie de diálogos y predicaciones, composiciones todas dominadas por un sentimiento oscuramente fantástico.

Literaturas germánicas: literatura anglosajona

1. La poesía anglosajona

a) Las primeras producciones poéticas

El documento literario más antiguo que conocemos data del siglo IV o V, y se trata de una elegía de tema común en otras literaturas: son las *Lamentaciones de Deor*, donde el «scop» —poeta generalmente cortesano— llora la pérdida del favor de su dueño y atribuye su desgracia a las malas artes de sus rivales enemigos.

En *Widsith* la autoría se debe situar en la misma línea, si bien el asunto es completamente distinto; en realidad, no hay que ver en él la mano de un solo autor, sino la de varias generaciones de poetas: el poema describe las peregrinaciones de un «scop» por el continente, enumerando los reyes que lo han agasajado y las aventuras que ha corrido. El protagonista debe considerarse encarnación literaria de cierto ideal poético, el de los «gleomen» (hombres alegres, tañedores de arpa), que recorrían en aquellos tiempos los países de Europa.

Beowulf entra de lleno en el campo de la epopeya. La historia la llevaron los anglos a Inglaterra en el siglo VI, y es de suponer que el poema se compusiera sobre el año 700; sin embargo, como en otros casos, el manuscrito que se conserva es posterior, concretamente del año 1000, aproximadamente, y no se tuvo conocimiento de él hasta 1706, cuando fue salvado de un incendio en la biblioteca de sir Robert Cotton, a quien pertenecía.

El héroe y el escenario del *Beowulf*, primer poema extenso en inglés, no tiene nada que ver con Inglaterra, pues si llegó allí con los normandos, ni siquiera está relacionado con ellos, sino con los escandinavos. La trama se refiere a la ayuda que presta el joven Beowulf a Hrotgar, rey de los daneses en Heorot. El guerrero vence junto a sus compañeros al monstruo Grendel, y más tarde, también da muerte a la madre de la fiera en su morada del fondo del lago. En la segunda parte del poema, Beowulf, rey y ya anciano, debe defender su propio reino del ataque de un dragón; el poema termina con la descripción de los funerales del héroe.

Como todos los poemas anglosajones, el *Beowulf* está escrito en versos largos conforme a la prosodia germánica: divididos en dos hemistiquios de extensión semejante, no existe la rima, pero sí la aliteración dentro de cada verso.

Más estrictamente nacional es la epopeya del *Maldon*, poema breve que se debió componer poco después de la batalla del mismo nombre, en el 993. En él queda reflejado a la perfección el antiguo espíritu heroico: «la idea ha de ser inflexible; el corazón, vehemente. El valor ha de ir aumentando a medida que decaiga nuestra fuerza».

b) *La poesía elegíaca*

La primera antología de la lírica inglesa, el *Libro de Exeter*, contiene las muestras de la más primitiva poesía elegíaca de la literatura inglesa; en concreto, encontramos en él siete elegías que debieron componerse entre los siglos VIII y IX, y cuyos temas son tanto paganos como cristianos: en el primer caso, se refieren generalmente a la tristeza y al dolor, y sus múltiples variaciones no hacen sino confirmar la teoría que hace derivar estas producciones poéticas de los antiguos cantos fúnebres.

En *El vagabundo* la idea central es el poder inexorable del destino, personificado en este caso en la diosa Wyrð: un joven, perdido su querido protector, debe buscar otros señores, y ello da motivo para el recuerdo de sus días felices y la expresión de su pena.

En *El Creador* se ofrece el tema de la infelicidad humana, del cambio universal que todo lo destruye, de los «decretos del hado».

El navegante, donde puede localizarse la fusión de la corriente pagana y la cristiana, se reduce a un diálogo entre dos marinos, uno viejo y otro joven. Se ensalza la pasión por el mar y la aventura que prenderá fuertemente en los grandes poetas ingleses contemporáneos (Byron, Swinburne, Kipling...).

El lamento de la esposa y *El mensaje del marido* ofrecen una conexión evidente: en la primera elegía, una joven, que en ausencia del marido es objeto de calumnias y persecuciones, se lamenta de su desgracia y de la soledad que la rodea; en la segunda, es él quien envía alegres noticias a la amada. Sólo en este último poema se consigue abandonar el triste tono que caracteriza a los demás.

Escasos elementos estéticos se encuentran en *Wulf* y en *Eadwacer*, de difícil interpretación; sin embargo, *La ciudad en ruinas* se tiene por una de las mejores composiciones de la poesía anglosajona. Parece que en ella se describe la ciudad de Bath, la romana *Aquae Sulis*, famosísima por sus termas y destruida por los sajones en el 577; los versos, con una terminología pagana y primitiva, manifiestan una gran admiración por la grandiosidad de las construcciones y la cultura de la cual hablan las ruinas.

c) *Los enigmas*

Una de las peculiaridades de este período es el género de los enigmas o

adivinanzas; se trata sin duda de una costumbre muy extendida, mediante la proposición, en la sobremesa de los grandes festines, de adivinanzas de difícil solución que demostrasen la agudeza de los participantes.

El *Codex Exoniensis* ha conservado unos noventa enigmas anglosajones de extensión variable, algunos difíciles de interpretar y generalmente ingeniosos y no poco poéticos. Transcritos en su mayor parte en el siglo VIII, su conjunto forma algo parecido a una enciclopedia con alusiones a animales domésticos, fenómenos naturales, instrumentos musicales, prendas, etc. Es grande su valor documental en cuanto que ofrecen la reconstrucción de determinados aspectos de la vida cotidiana anglosajona.

2. La producción en prosa

Puede considerarse a Alfredo el Grande (849-901) como el creador de la prosa inglesa en su forma definitiva; gran erudito y divulgador, se aplicó en su obra de una forma preferente a la traducción, en muchos casos tan sólo como protector y director de determinados proyectos. Preparó así la traducción de la *Regla Pastoral* de San Gregorio Magno, a fin de que sirviera como manual para la instrucción del clero; también comenzó la traducción de la *Historia Eclesiástica* de Beda, al igual que tradujo y retocó —con algunos relatos de viajes— la *Historia del mundo* de Orosio. Quizá por afinidad filosófica más que por otra razón llevó a cabo también la correspondiente a *De consolatione philosophiae* de Boecio.

Alfredo el Grande concibió una obra más, ésta prácticamente original: la *Crónica Anglosajona*, en la cual intervinieron diversos escritores de más o menos pericia. Plasma esta producción miscelánea la idea de una historia nacional que se redactase en base a las distintas anotaciones de los sucesos acaecidos conservadas en los monasterios y cercanas en tantas ocasiones a los relatos épicos.

Hay que destacar también como a prosistas de este período a Aelfric y Wulfstan, ambos monjes benedictinos: el primero, que desarrolla su labor en los primeros años del siglo XI, es autor de unas homilías en inglés cuyo ritmo y efectividad las aproximan al verso. En cuanto a Wulfstan, arzobispo de York desde el 1002 al 1023, ha dejado el *Sermón del lobo*, dirigido a los ingleses en los años en que los daneses los perseguían más cruelmente.

3. La literatura religiosa

Por regla general, la conversión al cristianismo de los invasores germánicos supuso para la literatura la atracción de los temas populares a las tradiciones cristianas, y especialmente a las que se le ofrecían a través de la Biblia. Nombres muy

a tener en cuenta en esta reproducción desde lo germánico de la mentalidad cristiana serán Caedmon y Cynewulf, cuyas obras llegaron a crear una escuela literaria.

a) *Caedmon y su escuela*

Según las tradiciones que se conservan, y siguiendo a Beda el Venerable en su *Historia Eclesiástica*, Caedmon era pastor de oficio en el monasterio de Whitby, y su dedicación a la poesía se inició con la visita de un ángel. Dejando aparte lo legendario, lo cierto es que Caedmon debió traducir y versificar diversas narraciones del Antiguo y Nuevo Testamento. Sus producciones no se nos han conservado, pero autores cercanos a él, seguidores de su concepción literaria, compusieron poemas que tratarían de partes del Génesis, el Éxodo y el Libro de Daniel que no estarían demasiado lejos de los intentos del maestro.

En la versión del *Génesis* se distinguen dos partes: el *Génesis A* o primitivo, que se localiza a finales del siglo VII o principios del VIII, y el *Génesis B* o tardío, que se supone compuesto hacia el 950. Hay que decir que estos manuscritos pertenecieron a un amigo personal de Milton, quien seguramente debió usar de ellos; de hecho, entre el argumento del *Génesis B* y el *Paraíso perdido* se puede encontrar más de una semejanza.

El segundo poema del manuscrito de Oxford, *El Éxodo*, parafrasea el texto bíblico con notable libertad; lo más interesante son los últimos seis fragmentos que, agrupados por el copista bajo el nombre de «Cristo y Satanás», forman una especie de ciclo en el que se narra la batalla entre el bien y el mal desde la caída de los ángeles a la Ascensión de Jesucristo.

b) *Cynewulf y su escuela*

Tampoco es mucho lo que se sabe de Cynewulf; parece ser que vivió en la segunda mitad del siglo VIII e, indudablemente, fue clérigo. De sus obras atribuidas, algunas son innegables composiciones suyas, mientras que otras deben ser adscritas a su escuela.

Cristo es la más original de todas ellas, y también su poema más extenso; se estructura en tres partes en las que se refiere al nacimiento de Jesús, a la Ascensión —parafraseando una homilía de S. Gregorio Magno— y al Juicio Final, influida esta última por el *De die Iudicii* atribuido a Beda.

Interesante como muestra de lo que significa la adscripción al cristianismo de temas paganos anglosajones es el *Andreas*, perteneciente al menos a la escuela del autor. Efectivamente, el poema es en muchos aspectos una epopeya cristianizada en la que San Andrés debe rescatar a San Mateo, siguiendo de cerca el modelo del *Beowulf*.

Pero la que se ha venido considerando epopeya religiosa anglosajona por excelencia es *San Guthlac*, en la cual se distinguen dos redacciones distintas: por un lado, una primera parte seguramente compuesta durante la vida del santo o poco después de su muerte; por otro, una segunda fácilmente atribuible a Cynewulf dado su vocabulario y estilo.

Curioso, por presentar por vez primera en la poesía inglesa el carácter de las visiones, es *El Sueño de la Cruz*, donde ésta se aparece para describir el papel que, contra su voluntad, jugó en la muerte de Cristo.

Literaturas germánicas: literatura germana

1. La primitiva literatura germana

De las dos lenguas que se hablaban de los Alpes al Mar del Norte, el «bajo alemán» y el «alto alemán», fue éste el que constituyó el idioma literario de Alemania desde el siglo VIII: esta preponderancia se debe a que, en general, las artes y las letras penetraron en Germania por el sur, siguiendo —lógicamente— la ruta de la cristianización. No quiere esto decir que tal lengua se presentase como unitaria, pero sí que fue elaborándose —por sus propias características resultaba más adecuada— hasta conseguir configurarse como la literariamente exclusiva.

Sin embargo, mucho antes del siglo VIII los germanos —tal es el nombre que los romanos dieron a las tribus repartidas entre el Rin, el Danubio y el Vístula— produjeron una literatura que, con todo, desconocemos salvo por referencias: en su *Germania*, Tácito afirma que el pueblo germano glorificaba a sus dioses y celebraba a sus héroes, especialmente a Arminio, vencedor de las legiones romanas; testimonios posteriores nos refieren la existencia de cantos dedicados a festejar los principales acontecimientos de la vida pública y privada —ceremonias religiosas, combates, bodas, funerales, etc.—, así como de proverbios, sentencias y fórmulas mágicas.

Nada subsiste de estas producciones primitivas, desvanecidas con la precipitación germana sobre las fronteras de Italia y el consiguiente deslumbramiento ante la cultura romanocristiana. Sólo los *Ensalmos de Merseburgo*, en el siglo X, nos hablan de ciertas fórmulas mágicas en verso —una de cuatro, otra de ocho— de escaso interés literario, curiosas por las noticias que nos proporcionan sobre costumbres y tradiciones populares.

2. La época carolingia y de los Otones (800-1050)

a) Primeros escritores religiosos

Carlomagno impuso definitivamente la cultura cristiana a las provincias alemanas de su Imperio; se esfuerza, a su vez, en fomentar el cultivo de las letras antiguas, y lleva a su corte a algunos de los más reputados eruditos e intelectuales de la época.

Esta renovación de los estudios latinos (remitimos al *Capítulo 2* de este volumen, y especialmente a su *Epígrafe 3*) favorece también el desenvolvimiento de los dialectos y tradiciones de los pueblos germánicos, y el mismo Carlomagno debió mandar componer una gramática del alemán y una recopilación de los viejos cantos de los francos.

Efectivamente, Carlomagno fue consciente de la necesidad de unificación real de su Imperio, y la realizó a través del cristianismo, que, en Occidente, debía pasar necesariamente por la expresión latina pero que no evitaba la irradiación —aunque mínima— a niveles populares: se traducen adjuraciones, oraciones y hasta un catecismo (*Weissenburgen Catechismus*, de finales del siglo VIII) y ciertos monasterios, como el de San Gallen y el de Fulda, forman verdaderos equipos de traductores que intentan poner al alcance de los menos cultos —en los mismos monasterios— obras esenciales para la religión cristiana.

I. EL «HELIAND» Y EL «GÉNESIS» SAJÓN. Bien pronto los clérigos de espíritu imaginativo y ambicioso pretenden la producción de obras originales, y es al tema del Misterio de Cristo al que decididamente prestan mayor atención.

La más antigua de estas obras (generalmente conocidas como «Mesiadas») es el *Heliand (El Salvador)*, escrita en sajón (bajo alemán) y conservada íntegra; se compuso hacia el 830 para dar a conocer el contenido del Nuevo Testamento a los sajones, cuya conversión al cristianismo parecía poco convincente, lo que explica que se adecue a ideas, conocimientos y prejuicios del pueblo al que va dirigido: la deformación del relato bíblico es así evidente en una búsqueda de la efectividad.

Del mismo autor parece ser un poema sajón sobre el *Génesis (Altsächsische Genesis)*, conservado en un millar de versos que usan de las ideas germánicas para esclarecer el relato del Antiguo Testamento; no faltan, por otro lado, descripciones evidentemente vinculadas a concepciones feudales, como la de la rebelión de Lucifer frente a Dios como si de la de un noble frente a su emperador se tratase.

II. EL «LIBRO DE LOS EVANGELIOS». El autor de la segunda «Mesiada» del siglo IX fue Otrfrid, monje de Weissenburg, el primer escritor en lengua alemana cuyo nombre y personalidad nos es conocida: estudió en Fulda y San Gallen, y pronto empezó a trasladar los cantos paganos a concepciones cristianizadas.

Éso es precisamente lo que hace en su *Libro de los Evangelios (Evangelienbuch)*, redactado desde el 850 al 868: los años empleados se justifican desde el momento en que el mismo autor reconoce en una carta que une a su poema —la obra se nos conserva íntegra— la dificultad de expresarse en una lengua literaria cuya grafía, gramática y prosodia no se encuentran aún definitivamente fijadas. Como en el resto de las obras de este tipo, la producción literaria vuelve a supeditarse a fines proselitistas, amoldándose a las arraigadas costumbres y prejuicios de los fieles a quienes se dirige.

III. OTRAS PRODUCCIONES RELIGIOSAS. Aunque las obras a las que nos hemos referido con anterioridad son las mejor conservadas, hubo otras tentativas aisladas de una producción eminentemente religiosa: restos como la *Oración de Wessobrunn* y, sobre todo, el *Muspilli*, denotan el interés por esta orientación de la cultura escrita. En el caso del segundo, el anónimo autor intentó pintar en toda su expresividad el Juicio Final: de lo poco que se nos conserva —un centenar de versos que describen la lluvia de fuego y la batalla por las almas entre ángeles y demonios— debe desprenderse un vigor expresivo y dramático en cualquier caso poco usual.

b) Orígenes de la leyenda heroica

Guerreros por excelencia, sabemos que los germanos se sirvieron ocasionalmente de poetas para diversión de las cortes, pero ignoramos qué clase de composiciones serían las producidas. Se supone que debieron existir leyendas épicas que tendrían como protagonistas a Atila, Dietrich de Bern y Ermenrich, su adversario, fuentes necesarias intermedias entre la vida de estos personajes (siglos IV al VI) y la épica de los siglos XII y XIII.

El primer fragmento épico alemán que conservamos es la *Canción de Hildebrando* (año 800), del ciclo de leyendas en torno a la figura de Teodorico de Verona (Dietrich von Bern). Este corto fragmento —de unos sesenta versos disponemos— refiere cómo el viejo Hildebrando, fiel compañero de Dietrich de Bern, se exilia con su jefe, que va huyendo de la crueldad de Odoacro; abandona a su mujer e hijos y parte a Oriente para regresar a su patria a los veinte años, cuando el azar lo pone frente a su hijo Hadubrando, famoso guerrero: traban combate, y cuando se preguntan por su nombre, Hildebrando reconoce en él a su hijo, intentando la reconciliación de la que el joven se burla por considerar al viejo un impostor. El fragmento se corta aquí, ignorándose el desenlace, que en una versión escandinava más tardía se resuelve con la muerte de Hadubrando.

c) Literatura alemana en tiempos de los Otones

La época de los Otones es, frente a la carolingia, poco favorable al desarrollo de las letras alemanas: en manos de los clérigos, y poco interesados en ellas los gobernantes, el latín pasa a ser la lengua exclusiva de las escuelas, donde se imitan los modelos clásicos esquivando producciones como la de Otfrid.

No es por ello de extrañar que, también para la épica, se recurra a modelos clásicos romanos, que dan lugar, entre sus mejores producciones, al *Waltharius* —siglo X— del monje Ekkehart (considerado entre la «Literatura Latina», *Capítulo 2, Epígrafe 3.d.I.*); así como a la novela en versos latinos *Ruodlieb* (igualmente tratado en ese Capítulo, *Epígrafe 4.b.II*), con abundantes aventuras fantásticas y realistas.

En el siglo XI el monje Notker (muerto en el 1022) lleva a cabo un desarrollo considerable de la prosa alemana: consagrado a la enseñanza, y para preparar a sus alumnos en las sutilezas teológicas, traduce al alemán las obras que mejor resumen la filosofía griega o latina, y particularmente a Boecio. Y lo hace con una seguridad y elegancia como nadie antes de él las había logrado; de gran riqueza léxica y de estilo flexible, Notker hace del alemán una lengua apropiada para la enseñanza de la escolástica.

3. Apogeo y decadencia de la literatura clerical (1050-1180)

a) *Literatura clerical en lengua alemana*

En la segunda mitad del siglo XI se anuncia un cambio importante: si la cultura escrita había sido hasta ese momento patrimonio exclusivo de los clérigos (en tanto que «cultos»), los juglares —a partir de la literatura oral en un primer momento— irán aplicándose progresivamente a una determinada producción que gozará de gran favor del público. Por ella se interesarán incluso autores que, si bien debieron formarse en círculos clericales, abandonaron la producción estrictamente religiosa para dar lugar a las primeras manifestaciones de la literatura profana medieval, proceso éste que habría de asentarse triunfalmente para el siglo XII.

De cualquier forma, bajo la influencia de los monjes de Cluny el clero alemán introduce en sus ocupaciones una nueva austeridad intelectual; se relegó el estudio del mundo antiguo y las producciones se orientaron hacia modelos cristianos —textos sagrados, vidas de santos y escritos de Padres de la Iglesia—. La literatura clerical en latín se afianza en sus fines didácticos y moralizadores: el anónimo *Memento mori*, en una línea muy del gusto medieval, recuerda la asechanza de la muerte y la renuncia a las vanidades del mundo. Por su parte, un canónigo de Bamberg, Ezzo, resume en su larga cantata *Ezzos Gesang* (hacia el 1160) las enseñanzas cristianas.

La leyenda histórica y la poesía narrativa propiamente alemanas son rechazadas de plano —a nadie se le hubiera ocurrido componer un *Waltharius* por estos años— y se recurre a los temas bíblicos, especialmente veterotestamentarios, y a las vidas de santos, así como —al igual que en toda Europa— a las distintas tradiciones marianas. Sólo un poema hace mención a asuntos recientes, y éstos directamente relacionados con lo eclesiástico: el *Annalied (Canto de Anno)* de finales del siglo XI está dedicado a la memoria del obispo de Colonia de este nombre, educador de Enrique IV con un importante papel en política interior. El poema está consagrado a glorificar a un tiempo sus cualidades de hombre de estado y sus virtudes evangélicas.

Escasamente cultivada, la prosa sólo encuentra algún valor en las traducciones de Williram (muerto hacia 1085), seguidor en cierta medida de Notker y autor de una

traducción y paráfrasis del *Cantar de los Cantares*.

b) *La épica y la influencia francesa*

En la última mitad del siglo XII comienzan a traducirse en Alemania obras francesas de la centuria anterior, especialmente de la mano de hombres de Iglesia interesados por las más significativas producciones extranjeras.

Hacia el 1130, Lamprecht traduce el *Alexandre* francés y Conrad, un sacerdote bávaro, adapta al alemán la *Chanson de Roland*; es muy probable que él mismo sea autor, unos veinte años más tarde, de la enorme compilación en verso conocida como *Kaiser-chronik* (*Crónica de los Emperadores*): se trata de la primera historia compuesta en lengua vernácula, de poco valor literario pero muy ambiciosa en su intento de enlazar los hechos de los emperadores romanos con los de Carlomagno y sus sucesores, entremezclando datos históricos con innumerables leyendas.

Paulatinamente, la literatura de inspiración clerical va perdiendo crédito y no vuelve a tener ya la preponderancia que había gozado, mientras que los juglares saben hacerse eco de las necesidades literarias del momento: hacia el 1170 —en una sociedad de gran prepotencia feudal a la vez que encauzada hacia el desarrollo definitivo de la burguesía— un poeta desconocido saca de un modelo francés las aventuras de *Flores y Blancaflor*. Por el mismo año, del desconocido «roman» *Comte Rodolphe* sale el *Graf Rudolf*, narración de la historia de un cruzado que gana el amor de una bella sarracena y la trae a su país tras mil peripecias. De cualquier forma el «roman» que gozó de mayor favor fue *Tristán e Iseo*, traducido a finales del siglo XII por Eilhart de Oberg.

A mediados de siglo aparecen los dos únicos poemas cuyo asunto está tomado de la historia nacional alemana: el *Rey Rother* (*König Rother*), fechado hacia el 1150, y el *Duque Ernesto* (*Herzog Ernst*), probablemente compuesto hacia 1180.

Escrito en tiempos de las Cruzadas, el poema *Rey Rother* se localiza en Oriente; el protagonista, soberano del reino de Italia, marcha a Bizancio para casarse con la hija de Constantino, y tras peligrosas expediciones consigue llevarse a la joven. De Rother nacerá un hijo, Pipino, que será el padre de Carlomagno.

El autor del *Duque Ernesto* conduce también a su héroe a Oriente bajo el hábito de cruzado; sin embargo, se preocupa menos por la descripción «histórica» —por ejemplo, las batallas para librar los Santos Lugares, habituales en el tema— que por la narración de episodios fabulosos, entresacados en gran parte de los «roman» antiguos.

Literaturas germánicas: literatura islándica

1. Los «Edda»

a) Comienzos de la literatura islándica

Se designa con el nombre de *Edda* a las colecciones de la más antigua literatura islándica; el término, que en sentido propio equivale a «arte poética», fue acuñado por el obispo islandés Bryniolf Sveinsson, quien descubrió en 1643 un manuscrito en el sudoeste de la isla cuyo contenido consistía en una serie de composiciones indudablemente más antiguas que las escáldicas hasta entonces conservadas.

Estos cantos se suponen redactados entre los siglos X y XI, y parecen conformarse como fragmentos de otros poemas épicos más extensos; Sveinsson, arbitrariamente, los atribuyó a Saemund Sigfússon (1056-1132), escalda legendario por su sabiduría y su fama de mago. Sin embargo, no existe en la colección de 29 cantos —dedicados a dioses y héroes nórdicos— el menor indicio que pueda apuntar a atribución alguna; es más, la transmisión de tales poemas y leyendas debe localizarse estrictamente en la tradición oral.

El descubrimiento de los *Edda* llevó a la división de estas primeras producciones islándicas en dos grupos: por un lado, el *Edda antiguo*, recogido por Sveinsson; por otro, el corpus más reciente —*Snorra Edda*, o *Edda nuevo*— ya recopilado por Snorri Sturlusson hacia el año 1222, y que hasta ese momento se había tenido por la más antigua producción escáldica.

b) Los «Edda» antiguos

De entre todos los personajes heroicos y mitológicos que tienen su lugar en las diversas producciones éddicas, sobresalen los dioses Odín y Thor, a quienes se consagrará el mayor número de los cantos por su prepotencia ante el resto de las divinidades.

Sin embargo, habría que citar en primer lugar el *Völuspá*, que canta el mundo anterior a los dioses, la creación de Aesir, el origen de los gigantes, los enanos y los hombres, el principio feliz de todas las cosas y el triste fin de todo en el caos de Ragnarok. Todo el poema está imbuido de un tono solemne y grandioso, con un

desarrollo que denota una gran elaboración.

En el *Havamál*, compilación de piezas diversas, el centro de la composición es Odín, el dispensador de la sabiduría, el consejero: habla de la amistad, el amor, la cortesía, la generosidad en lo que, sin duda, debemos considerar como primer intento de literatura gnómica germánica. Es de señalar la falta de idealismo en la producción y la recreación en la melancolía, resultado —pese al tono aparentemente sereno— de una concepción de la existencia como lucha. También la sabiduría de Odín y la ciencia mitológica constituyen la materia del *Valphrúdnismál*, en forma de diálogo, y del *Grímnismál*, monólogo en el que encontramos fragmentos en prosa.

En lo referente al dios Thor, héroe de aventuras y batallas contra gigantes y monstruos maléficos, tenemos el *Thrymskvida*, donde aparece enfurecido por haberle robado el gigante Thrym su martillo; éste sólo se lo devolverá si le da por esposa a Freyja. En un banquete, Thor recobra su arma y con ella mata al gigante y a sus amigos. *Humiskvida* nos presenta a Thor en lucha contra los monstruos del mar y de los hielos. El *Alvissmál* narra la astucia del dios, burlándose del enano Alviss, que pretende raptar a su prometida, una hija de Thor.

c) *Los Edda del ciclo heroico*

Existen entre los Edda unos poemas que integran el llamado «ciclo heroico» por referirse a distintos héroes más o menos históricos y a la narración de sus aventuras: tienen como protagonistas a Ermaurico, rey muerto en el 376; a burgundios y hunos, con sus héroes Gundahari y Atila y, sobre todo a Sigurd, héroe desconocido para la historia; otros ofrecen protagonistas daneses como Helgi.

Este último, Helgi Hjörvardsson (el hijo de Hjörvardr), es el protagonista del poema *Helgakvida*, y Helgi Hundingsbani (matador de Hunding) el de los poemitas *Völsungakvida* y *Völsungakvida en el horno*. La juventud de Sigurd es objeto de tres poemas, *Reginismál*, *Fafnismál* y *Sigdrifumál*, este último incompleto. También se refieren a este mismo protagonista *Sigurdarkvida en meiri* y *Sigurdarkvida en skamma*; en ellos se narra el casamiento de Sigurd con Gudrún y se trata la leyenda de Brynhild y Gunnar, de los Nibelungos. Al héroe Atila se refiere el *Aalakvida*, donde nuevamente aparece Gudrún y Gunnar, y el *Atlamal en Groenlenzku*, la composición éddica más extensa.

2. Los escaldas

a) *La poesía escáldica*

Si los Edda pueden considerarse poesía popular de la época de los vikingos, esto

es, elaboración de una materia llegada a los autores por tradición y, por ello, en cierta medida objetiva, la poesía de los escaldas se presentará como claramente subjetiva: la personalidad del autor aparece en primer término; el lenguaje se aleja de la sencillez de los cantos éddicos y se hace más artístico; la poesía escáldica resulta, en fin, mucho más elaborada y consciente.

Aunque el primer escalda del que tenemos noticia, Bragi el Viejo, escribe ya hacia el año 800, habrá que esperar al afianzamiento de la unidad nacional de Noruega para que estos poemas puedan desarrollar su labor plenamente: la corte de los reyes noruegos fue el centro de esta poesía, y los autores encontraron en ellas el refugio —social y económico— indispensable para la producción poética constante.

b) *Los poetas*

Fue el rey Harald (860-930), realizador de la unidad nacional, el primero en rodearse de una serie de poetas que se conformaban así como estrictamente cortesanos: la vida real, las batallas, los asuntos de la corte serán la materia poética para estos escaldas que deben vivir a la sombra del poder regio. Así, para el caso concreto del rey Harald, Porbjörn Hornklofi fue autor de poemas como el *Glymdrapa* (*Canción del estrépito de la guerra*), donde se ensalzan las gloriosas victorias de su rey, y *Hrafnsmál*, narración de la suntuosa vida y la generosidad de Harald.

El escalda más original, de más vigoroso talento poético, es Egill Skallagrimson. Son notables sus poemas *Höofudlausn*, *Arinbjarnarkvida*, en la alabanza de la amistad, y, sobre todo, *Sonatorrek*: dado que su hijo había muerto ahogado, el anciano Egill desea también morir; se aísla de todo y todos y permanece tres días sin comer ni beber. Pero su hija, que desea salvarlo, le incita a componer un poema fúnebre, y en él el anciano va desarrollando sus pensamientos y sentimientos de venganza contra los dioses, hasta que, poco a poco, va calmándose: esos mismos dioses le han concedido el don poético. La producción de Egill está embargada por un tono de elevada resignación que espera tranquila la hora de la muerte.

Ya en el siglo XI, el rey Olaf Tryggvasson, que convirtió a gran parte del país al cristianismo, otorgó también su protección a distintos poetas entre los que sobresalen Hallfredr Otarsson (967-1045), prototipo del escalda cortesano de finas aficiones artísticas; y Sigvat Pórdarson, de quien queda una abundante producción repartida en varios grupos: los *Vikingavisur*, sobre las empresas juveniles de Olaf; los *Vestrfararvisur*, relatos de los viajes del poeta a Inglaterra y Normandía; y los *Bersöglisvisur*, atrevidas exhortaciones al rey Magnus acerca de los modos más convenientes para el gobierno de sus súbditos.

Por lo que respecta al sucesor de Olaf, su hermanastro Harald Hardrach, produjeron su obra bajo su reinado los escaldas —padre e hijo— Arnorr y Pjóðolfr Þordosson. El primero de ellos fue de gran fecundidad, y entre sus poemas sobresale el breve *Sexstefia*, canto a las hazañas guerreras de Harald en las campañas del

Mediterráneo, continuado posteriormente por su hijo.

En el siglo XII, la poesía escáldica se hallaba en franca decadencia: únicamente las guerras que se entablaban para la sucesión en el trono proporcionaron nuevos motivos para una producción poética que encontramos ya en retirada frente a una nueva concepción poético-histórica islandesa: la saga.

3. La saga

Saga significa propiamente «historia»; en un sentido estricto, la de una familia, destacando los hechos guerreros o novelescos, y generalmente aplicada al pasado relativo a la isla, para dejar de lado lo que no sea propio. Sin embargo, esta aplicación histórica —y especialmente en un primer momento— se realiza sobre el pasado, deteniéndose precisamente a la hora de historiar un presente que se consideraba oscuro y confuso.

Así, las sagas narran en principio hechos reales e históricos que tienen lugar entre los años 874 al 1030, esto es, desde la colonización de la isla a la primera generación cristianizada; más tarde, su concepción variará para remontarse a períodos históricos más recientes. No suelen presentarse uniformemente en argumento y composición, pero sí abundan las que agrupan tanto forma como contenido biográfica y cronológicamente —por años, en un estilo cercano al de los *anales* romanos—.

a) Las antiguas «Sagas»

De entre las sagas agrupadas cronológicamente destacan la *Eybyggjasaga* y la *Grettissaga*. La primera de ellas (*Historia de los habitantes de Eyr*) es una de las más antiguas, y narra las vicisitudes de una familia a través de un largo espacio de tiempo. La segunda, una de las más extensas, se instala ya en presupuestos cercanos al biografismo: se refiere a Grettir Asmundarson —que realmente vivió del 996 al 1030—, cuya agitada existencia fue la del proscrito que, condenado por homicidio, hubo de huir para vagar por la isla cometiendo nuevos crímenes.

Plenamente biográfica es la saga referente al escalda Gisli Sursson (930-978), también proscrito: desterrado, su propio ser poeta lo llevó a la convivencia junto a su afectuosa y viril compañera Audr, pero además a una desolada melancolía que lo mata espiritualmente. También es protagonista un escalda en la *Viga-Glúmssaga*: aquí interesa la figura del poeta Glúmr por las curiosas interpretaciones de las noticias políticas y religiosas de la época.

Es corriente que en las sagas se interpreten poéticamente rivalidades y fidelidades familiares que llegan a ser históricas: así, tenemos para el primer caso la amplia *Vapnfiridngasaga*, donde dos cuñados acaban enemistados y dan origen a venganza sobre venganza en una narración dominada por un destino inexorable. Sin embargo,

en la *Fostbroedrasaga* las relaciones entre los dos protagonistas son de fiel y tenaz amistad aun a través de generaciones.

Interesantes, por lo que tienen de diferenciado, son la *Laxdoela saga*, verdadera novela construida temáticamente en torno a la lucha de sentimientos entre tres personas, y muy cercana a un gusto contemporáneo; y la *Njiálssaga*, relacionada con la anterior y más extensa y rica en contenido: en su forma actual está compuesta por dos sagas distintas con protagonistas diversos que se relacionan entre sí.

b) *La saga histórica*

Este tipo de saga surge en Islandia tras la entrada del cristianismo y puede considerarse como la primera muestra de la labor historiográfica autóctona y más o menos rigurosa de los pueblos bárbaros.

Sus principales introductores son Saemund Sigfússon (1056-1132), quien, de familia ilustre, estudió en París y compuso en latín una cronología de los reyes de Noruega, hoy perdida; y Ari Porgilsson, que escribió en antiguo islandés el *Islendingabok* (*Libro de los islandeses*), historia de la isla desde la colonización hasta el año 1120, atendiendo preferentemente a lo político y lo eclesiástico.

También se centran en aspectos eclesiásticos las *Biskupasögur*, repartidas en varios núcleos; la *Kristnisaga* narra la historia eclesiástica de Islandia del 980 al 1118; la *Hungravaka* recoge la biografía de los cinco primeros obispos, hombres enérgicos y belicosos; una *Porlákssaga*, la vida y milagros del piadoso obispo Porlacr, santificado en el 1199.

Pero no fue exclusivamente su país lo que interesó a los poetas islandeses, sino también Noruega: así, sus reyes más significativos —Harald, Olaf Tryggason y Olaf el Santo— aparecen frecuentemente como protagonistas en distintas sagas, y finalmente encontramos, hacia el 1200 y aparte de otras producciones de menor interés, la compilación *Agrip of Noregs Konungasögum* (*Extracto de las sagas de los reyes de Noruega*).

Todo esto parece preludiar la *Heimsgrinkla*, la más grandiosa y clásica obra de la historiografía islandesa. Su autor es Snorri Sturlusson (1178-1241), prosista y poeta, además de erudito renombrado y estadista de interés. A él se le debe —y como ya antes se apuntó (véase el *Epígrafe 1.a.* de este mismo Capítulo)— el tratado *Snorra Edda*, que puede ser considerada la última manifestación de la literatura islándica; con ella pretende dejar a los escaldas no sólo un tratado de poética al que recurrir continuamente, sino también toda una práctica centrada en distintos aspectos de la producción literaria.

La obra se halla estructurada en cinco partes: el Prefacio o «Formáli», que trata de la historia del mundo desde Adán y Eva de acuerdo con la tradición cristiana; el «Gylfaginning» («Desilusión de Gylfi»), compendio de mitología nórdica —a través de un diálogo entre el rey sueco Gylfi y la Trinidad de Odín—, en el cual nos refiere

la prodigiosa formación de la isla de Zelanda y la invasión de Suecia por Aesir, guiado por el mismo Odín; la «Bragaroedur» («Conversaciones de Bragi», dios de la poesía); el «Skakdskaparmal» («Discurso sobre la creación poética»), tratado sobre las reglas artísticas de los antiguos poetas nórdicos, con numerosos fragmentos de sus cantos; y, por fin, el «Háttatal» («Número de metros»), comentarios minuciosos a los tres poemas compuestos por el propio compilador, Sturlusson, en honor del rey Haakon de Noruega.

Literaturas nacionales europeas

Introducción a las literaturas nacionales europeas

Es cada vez más frecuente la consideración de la Edad Media desde una perspectiva que la contempla como un período de grandes transformaciones sociales e ideológicas pese a una aparente inmovilidad; de hecho, ya no extraña su estudio desde una periodización que la estructura en tres estadios progresivos y perfectamente integrados entre sí, y ello será fundamental para la comprensión de la producción literaria medieval en los distintos países europeos. Así, se pueden observar tres momentos generalmente denominados como Alta, Plena y Baja Edad Media, correspondientes a un proceso diferenciado de desarrollo y transformación socio-ideológica.

El primer momento estaría determinado por unas fórmulas de organización estrictamente feudales, esto es, por un modo de producción —social, política, cultural— estrictamente de supervivencia, resultado esperable del estado de anarquía, por así decirlo, imperante; ante tal situación, el poder debe delegar en otra clase —la de los guerreros— que gobierne efectivamente, conformando así el poder feudal, restringido y regido por fórmulas autárquicas; la producción es prácticamente nula, puesto que también la idea de progreso es inexistente. Época de fuerte alianza entre Iglesia y Estado, los órganos de poder originarán fórmulas estrictamente feudales: aquélla, con la creación de los monasterios, células sociales autosuficientes; éste, con la repartición de feudos entre los guerreros a su servicio, quienes consiguen así sus primeros títulos nobiliarios y sus primeras posesiones. Literariamente, las producciones más generalizadas son la épica y la producción religiosa más antigua.

El segundo momento, que se debe situar entre mediados del siglo XII y principios del XIII, está relacionado con el primero, y es su consecuencia directa: el reparto del poder es efectivo mientras los gobernantes conservan el control de sus «vasallos», pero lo cierto es que éstos pronto intentan a su vez conformarse como nuevos «señores»; la situación se hace insostenible ante la pérdida de poder efectivo de monarcas y emperadores, y llega el momento en que los «guerreros vasallos» —ahora nobles poderosos— deben ser considerados por el monarca como iguales, formándose así la clase caballeresca: en esencia, es totalmente distinta de la de los «guerreros» anteriores, aunque pudiera parecer lo contrario. En primer lugar, el caballero es, ante todo, noble, mientras que el guerrero no lo era en tanto que servía al poder; en segundo lugar, el noble defiende los mismos intereses que el poder, puesto que es efectivo aliado suyo frente a otras clases sociales —no con poca frecuencia la Iglesia—; en último lugar, los caballeros se revelan como clase cerrada con sus

normas y, ante todo, su ritual y ceremonial propios. Pero, al mismo tiempo, el caballero pocas veces sirve ya al poder desde la efectividad de su función, sino, ante todo, como cortesano: se crea así una sociedad aristocrática y refinada que da lugar a las primeras producciones de corte idealista, paradójicamente pronto imitadas en las formas populares, que, evidentemente, comprenden —más o menos conscientemente— la entrada en un nuevo orden de cosas; con tal alianza entre nobles y monarcas, el poder se hace más efectivo y, ante todo, más unitario, dándose así las condiciones para la progresiva formación de los estados nacionales.

En el tercer momento, por fin, el nuevo Estado ha engendrado cierta idea de progreso que recoge a la perfección una clase social pujante: la burguesía, alejada —en cuestión de siglos— de las fórmulas autárquicas y de supervivencia que habían guiado a los primeros hombres medievales. Para tal burguesía —más o menos formada, según los países, y con fuerza relativa, entre los siglos XIII y XV— la idea de progreso material está necesariamente vinculada a sus intereses, orientados así tanto al poder económico como al social y, con ellos, al político. Surgen nuevas concepciones que denuncian lo «caballeresco» como inválido —recuérdese que convive con esta etapa— desde, incluso, su misma recurrencia a los temas propios de la caballería; es decir, por un lado aspiran a tales ideales y por otro, desde la aspiración, los niegan como pasados, a la vez que dan lugar a otros nuevos, diferentes y, ante todo, generalmente materiales. A tales condicionamientos se adscribirán literariamente tanto personajes provenientes de esta misma clase como otros que, paulatinamente, han ido acercándose en sus comportamientos a la nobleza culta; aparecen así, de forma preferente, dos registros dentro de la producción de este momento: de una parte, una literatura despreocupada y relativamente diferenciada de la hasta ese momento producida; por otro lado, una producción evidentemente conectada con la anterior pero, a la vez, magistral superación suya, esto es, más o menos anclada en la tradición medieval pero orientada a una nueva concepción ideológica que finalmente habría de imponerse en el Renacimiento europeo.

Estos tres modos de producción literaria propios de tres momentos diferenciados de la Edad Media pueden ser localizados en cada uno de los países europeos con mayor o menor facilidad; por lo general, países más desarrollados dejarán sentir antes la influencia de una literatura de corte burgués que otros de menor desarrollo. Y, por otra parte, en estados que fueron parte integrante de imperios como el carolingio existió con anterioridad a otros una producción de tipo cortesano a la vez que otra de tipo religioso fundada en la efectiva alianza de tales gobiernos con la Iglesia romana. En general, hay que atribuir a la Alta Edad Media —a grandes rasgos, según las tradiciones— un mayor grado de cohesión en sus manifestaciones que a la Baja Edad Media, diversificada ya más ampliamente en decididos estados modernos, paradójicamente más difíciles de conseguir en su unificación en las regiones que habían estado sometidas al poder imperial, como en los casos de Italia y Alemania.

Literatura francesa: la épica y sus derivaciones

1. Los cantares de gesta

a) Los ciclos épicos.

La épica francesa, en contraste con las restantes europeas, es de una riqueza tal que ha sido precisa una clasificación que ordene tan vasta producción. Se distinguen así tres ciclos poéticos principales, si bien hay que aclarar que se agrupan en cada uno de ellos cantares de épocas muy diversas (las mejores producciones son de los siglos XII y XIII, mientras que las posteriores pueden considerarse de decadencia) con los consiguientes cambios estilísticos e incluso de preferencias temáticas: tenemos así la Gesta del Rey o de Carlomagno; la de Guillermo de Orange; y la Gesta de Doon de Mayence.

La característica más sobresaliente de estos poemas franceses primitivos es la de una gran sobriedad en la narración, sin que ello impida la afición —más acusada que en otros países europeos, y probablemente debida al influjo bretón— al elemento fantástico e imaginativo: cuando los poemas —paulatinamente más entregados a la pura aventura— comienzan a desarrollarse bajo la forma de prosa, este elemento fantástico resultará determinante para establecer, en una época de decadencia, un primer intento de lo que va a ser la novela de caballería.

El verso se presenta agrupado en «*laissez*», tiradas más o menos extensas que pueden equipararse a algo similar a la estrofa. En cuanto a la métrica empleada, el cantar de gesta se sirve en primer lugar del verso de dieciséis sílabas, sustituido poco más tarde por el alejandrino (de catorce, y en una línea quizá más culta) y en muy pocos poemas por el de ocho, forma ésta exclusivamente —en un principio— popular. Según lo anotado para esta métrica, no es de extrañar que se observe un creciente cuidado por la versificación y la medida que no existe, por ejemplo, en la épica castellana: mientras que los primeros poemas presentan una rima asonante, los más tardíos presentan una rima perfectamente estudiada.

En realidad, este hecho no es sino la correspondencia técnico-formal de algo que ha podido tomarse como sintomático para la épica francesa, a saber, la progresiva elaboración poética que va consiguiendo, pero también apartándola cada vez más de la realidad histórica a cuyo servicio había nacido: el contacto con los pueblos

orientales —por medio de las Cruzadas— y la continuada influencia de Bretaña les hace olvidar ese carácter e incluso —además— el interés por el héroe, perdido ahora entre las múltiples aventuras y nuevos personajes y situaciones que se van creando en el interior del poema.

b) *Gesta del Rey o de Carlomagno*

Los poemas que integran este ciclo cantan todo cuanto se refiere al emperador Carlomagno, de gran trascendencia histórica, quien debió ser pronto motivo de inspiración para los poetas franceses medievales: rodeada y engrandecida su figura por la leyenda, ésta se extendió en la materia poética —como de hecho sucedió para prácticamente todos los grandes personajes épicos— a todo lo referente a su nacimiento, infancia, juventud y aventuras.

Siguiendo lo que puede establecerse como orden cronológico —de argumento legendario, que no de composición— los principales cantares de gesta que se aplican a este ciclo son los siguientes:

Berthe aux grands pieds (*Berta la de los grandes pies*), del siglo XIII, obra del trovador Adanet, narra legendariamente la vida y desdichas de la madre de Carlomagno; referente también a su infancia es el *Mainet*, poema de finales del siglo XII cuyo antecedente es el *Mainete* castellano, leyenda acerca de la mora Zaida y el rey leonés Alfonso VI.

Referente ya a los fabulosos hechos del emperador es el *Pelerinage de Charlemagne* (*La peregrinación de Carlomagno*), también del siglo XIII; relato imaginario de un pretendido viaje del emperador y sus Doce Pares a Tierra Santa, narra el traslado de reliquias cristianas y su distribución por toda Francia.

En cuanto a las proezas de Roldán, sobrino de Carlomagno, el cantar narración de sus primeras hazañas es el *Aspremont*; precisamente será el protagonista de la incursión a España para la recuperación de las reliquias en poder de los sarracenos, que han pasado ya por Italia: esto da lugar a numerosas aventuras que determinarán la composición de la *Chanson de Roland* (*Cantar de Roldán*). Otros poemas —*Gui de Borgogne*, *Anseis de Cartage*— también localizan sus aventuras contra los sarracenos en España por medio de los descendientes de los guerreros del rey. En esta línea, y más como curiosidad que por valor propio, hay que hacer mención del *Huon de Bordeaux*, del siglo XII, relato fantástico de las proezas del cortesano Huon, quien debe dirigirse a Babilonia para cortar la barba del emir ayudado en su empresa por el enano Oberón.

I. LA «CHANSON DE ROLAND». De todos los conservados, el texto más antiguo de la *Chanson de Roland* debe de ser de finales del siglo XI: se trata, por tanto, del más antiguo cantar de gesta conservado en Francia, pues el manuscrito de Oxford es —a

su vez, e indudablemente— copia de otro anterior, según se desprende de su atribución de autoría (el nombre de «Tuoldus» que aparece en el último verso —«ci falt la geste que Tuoldus declinet»— podría ser muy bien el de un juglar que cantase la obra de otro, colectiva y popular a fin de cuentas).

Sea como sea, y en relación al problema de la autoría, se viene creyendo que la *Chanson* es una obra única, concebida y compuesta por un artista con conciencia de tal y de su función, y no, como frecuentemente sucede, compilación de diversos fragmentos compuestos en torno a un mismo asunto. Sin embargo, también es cierto que el hecho histórico —que ya contemporáneamente llamaría la atención— debió de dar lugar a «cantinelas» (serie limitada de versos que narran un asunto idéntico, insistiendo en distintos detalles) de las que derivaría la epopeya de autor único tras una larga elaboración. En este caso concreto, la *Chanson de Roland* tiene un fondo histórico bien determinado, pero también perfectamente elaborado, esto es, recreación literaria de un suceso ya desfigurado: en el año 778, Carlomagno vuelve de una expedición —infructuosa, como tantas de las que se habrían de hacer desde Occidente contra Oriente y sus tierras conquistadas— contra los musulmanes españoles; cruzando los Pirineos por Roncesvalles, paso natural para Francia, la retaguardia del ejército se ve sorprendida por los vascos (gascones), sufriendo así —si no una seria derrota— un gran descalabro tanto efectivo y numérico como moral. Este hecho, silenciado y trastocado por la crónica oficial, trascendió pronto para ser literariamente elaborado, centrándose en la figura de un caballero —¿Rolando?— que fue pretendidamente muerto en la batalla, también pretendidamente contra los propios infieles, y no contra los vascos.

Pueden así localizarse en la *Chanson* los recursos habituales en la elaboración épica: exageración, haciendo de un simple hecho un acontecimiento inmenso; transformación, reemplazando a los vascos por los sarracenos, y al prefecto de las Marcas de Bretaña (efectivamente, un caballero Routlandus) por el sobrino de Carlomagno; y por fin, simplificación, achacando el desastre del ataque por sorpresa a la traición del caballero Ganelón, del propio ejército cristiano.

Todo el poema está determinado en su composición por una muy concreta visión del mundo, y no es por ello de extrañar que se corresponda a ella: el desarrollo de la acción en España no es sino el reflejo de un ideal cristiano feudal por el que se traba lucha contra el infiel y se pretende llevar la Cruzada a todos los territorios ocupados. En el caso de la *Chanson de Roland*, el sueño de ver una España cristiana lleva al poeta a la localización de una reconquista emprendida por Carlomagno a la que sólo se resiste Zaragoza, defendida por el rey Marsilio. Efectivamente, también determinada concepción del mundo en la contemplación del emperador —cristiano por excelencia, gobierno de Dios en la tierra— como caudillo divino en lucha contra el pagano. El triunfo de éste sólo se puede dar con la entrada del mal en el mismo seno de los caballeros, como en la figura de Ganelón, el traidor que —por venganza contra Rolando— vende a sus propios correligionarios. Pero finalmente es el bien —

Dios cristiano, enfrentado al mal satánico de los infieles— el que vence: Roldán tiende su guante al cielo —señal de encomienda a Dios— y éste es recogido por los ángeles mientras el protagonista muere cara a España; por su parte, la caballerosidad cristiana del emperador lleva a éste al combate singular —traslación de justicia divina — contra el mismísimo emir Balidant, que muere y rinde Zaragoza.

El asunto, sencillo pero de una gran efectividad dramática, presenta así una innegable grandeza y una gran sintonía con lo que constituía el fondo ideológico del auditorio medieval. Si es cierto que carece de valor histórico, la literaturización juega un papel primordial, y su función es bien conocida por el autor, cuyo arte sostiene y renueva el interés y sabe encender de patriotismo a su auditorio. Los caracteres, sin estar matizados plenamente, sí tienen una fisonomía particular, lo que implica un relieve determinado y nunca una estrechez en la pintura de los personajes: por ejemplo, Roldán, el caballero por antonomasia, puede pecar de audaz mientras que su noble compañero y amigo Olivier presenta la virtud de la templanza y el comedimiento; Ganelón —no gratuitamente padrastro del protagonista Roldán— no deja de ser, pese a su traición, un caballero de noble actitud; por fin, Carlomagno, grandioso en su presentación, es con justicia el caudillo de la cristiandad: señor feudal por antonomasia y rey por designación divina, venerable y justo, se halla constantemente asistido e inspirado por un ángel de Dios.

En el aspecto formal, las descripciones —tan frecuentes en la épica clásica— son reemplazadas por indicaciones sumarias mientras que, por otro lado, se otorga gran relieve a las patéticas escenas de los combates. El estilo, monótono pero tierno en su rudeza, está en conexión con un modo de expresión poético propio pero aún rudimentario, lo que no le resta efectividad: recargada de frases concisas que llegan a establecerse como toda una fraseología épica —común en muchos casos a distintas tradiciones europeas—, la *Chanson de Roland* no deja de encerrar en su simplicidad y monotonía una belleza descuidada, muestra en cualquier caso de una literatura nacional que encuentra en este cantar su primera gran producción.

c) *Gesta de Guillermo de Orange*

Otro de los grupos de poemas épicos franceses narra las hazañas del conde Guillermo de Orange o de Narbona (en la historia, conde de Tolosa), quien en el año 793, en un combate junto al río Orboeu, detuvo el empuje de los musulmanes invasores del sur de Francia.

Este ciclo recibe en realidad esta denominación por ser la de Guillermo la figura más frecuentemente tratada, si bien —como sucede en el de Carlomagno— no es la exclusiva; en lo que se refiere a la narración histórica, se debe al debilitamiento del poder real tras la muerte del emperador y la subida al trono de su hijo Ludovico, así como al poder de gobierno real del conde en los asuntos del estado, y el menosprecio y el correspondiente descontento por parte de otros vasallos fieles a la corona.

Aimeri de Narbonne, obra de Bertrand de Bar-sur-Aube del siglo XII, narra el regreso de Carlomagno a Francia y la entrega del peligroso feudo de Narbona al protagonista, que establece así el linaje.

El primer cantar que se aplica realmente a Guillermo de Orange es *Le couronnement de Louis* (*La coronación de Ludovico*), también de Bertrand de Bar-sur-Aube. Se presenta al nuevo monarca como cobarde y débil ante las pretensiones de unos nobles rebeldes e infieles: Bernyat d'Orleáns pretende hacerse con la corona que Ludovico rechaza, pero Guillermo, el más joven de los Aimeri, se adelanta y la pone sobre la cabeza del hijo de Carlomagno. Casada la hermana del conde con el monarca, Guillermo se convierte en su cuñado; pero el rey olvida sus servicios y no le concede bienes ni tierras, por lo que el noble debe conseguirse el derecho de hacer suyos los territorios que conquiste, que son —unidos a él muchos partidarios— un gran número.

Siguen en la temática de las victorias de Guillermo *Le charroi de Nimes* (siglo XII), donde se muestra el ingenio del protagonista al introducirse en la ciudad disfrazado de mercader y conquistarla; y *La prise d'Orange*, que refiere la entrada en el feudo que habrá de darle nombre gracias a la sarracena Orable. En este último cantar, aparece la concepción platónica del amor donde hay un rendimiento inconfesado de ambos protagonistas, que de esta manera rinden también sus convicciones: la lucha entre las dos religiones se reproduce aquí en tono menor, cercano al «roman courtois», y la tensión va creciendo hasta casarse la musulmana con un viejo; es entonces cuando la tensión se rompe y alguno de los protagonistas debe claudicar: Orable entrega la ciudad a las tropas de Guillermo, quien entra victorioso, a la vez que la joven se hace cristiana, con el nombre de Guibourg, y se casa con el héroe.

Otro de los personajes de la leyenda es Vivien, sobrino del noble y héroe del poema *Aliscans* (1150), donde muere víctima de su voto de no retroceder en la batalla el largo de una lanza. Cercano en lo épico a la *Chanson de Roland*, este cantar presenta elementos más fantásticos que el de Roncesvalles y eleva a una grandiosidad casi incomprensible las proezas de los combatientes. El poema termina con la victoria cristiana gracias a la intervención del rey, cuñado de Guillermo.

Los orígenes del linaje y la explicación de su aparición y fidelidad se remonta a los poemas *Garin de Montglane* —del siglo XIII—, donde este personaje obtiene el feudo de Monglane al vencer al emperador en una partida de ajedrez; y *Girard de Vienne*, que se centra sobre la figura de Girard, hijo del anterior y a su vez padre de Aimeri, quien se hará más tarde con el feudo de Narbona y conseguirá así el condado para sus descendientes. Este último poema, compuesto por Bar-sur-Aube, narra la sublevación de los hijos de Garín contra el emperador, del que se han separado: sólo zanjará la cuestión la lucha entre los bandos, representados en Olivier y Roldán, los cuales, gracias a la intercesión de un ángel, quedarán para siempre unidos en amistad y procurarán en gran parte la grandeza tanto del poder real como de sus

correspondientes familias, que —aún más— quedan unidas en el casamiento de Roldán con Aude, hermana de Olivier.

d) *Gesta de Doon de Mayence*

Bajo este título se agrupan una serie de canciones que se refieren a la decadencia real; si en el ciclo anterior se adiestra un desprecio por el poder del rey, al que, sin embargo, se ven obligados los héroes a someterse, en éste muestran los protagonistas su abierta hostilidad contra el monarca. En realidad, lo que —en general— ha venido llamándose «la gesta de los vasallos rebeldes», es común a gran parte de Europa, y tiene una explicación histórica determinada: no asentado aún el poder real en un verdadero y efectivo «poder de Estado», los nobles —que lo han ido consiguiendo por parcelas (feudos)— se niegan a reconocer un poder que sólo les estorba en sus pretensiones y que puede ser en muchos casos más que discutido en su adjudicación.

Para Francia, toda la gesta de esta rebeldía viene a pasar por Doon de Mayence, con el que se unen en lazos imaginarios todos los contrarios al rey. De entre los numerosos poemas de este ciclo, habría que destacar, sin duda, *Renaud de Montauban* y *Raoul de Cambrai*, ambos del siglo XII.

El primero de ellos —también llamado *Les quatre fils Aymon*— dio lugar a una de las tradiciones más extendidas en la Edad Media, que ha llegado —en pervivencias literarias— casi hasta nuestros días. Cuenta la lucha de Reinaldos y sus tres hermanos contra Carlomagno, aquí soberano arbitrario e injusto que los persigue incansablemente, ayudados —en las batallas tanto como en la huida— por su caballo Bayart, que conduce a los cuatro a través de los aires y razona como una persona.

Raoul de Cambrai, una de las mejores epopeyas medievales francesas, y la mejor de este ciclo, es una efectiva muestra —dramática y vigorosa— de la vida feudal y ya un tanto anárquica de la época (finales del siglo XII): el protagonista, noble cargado de principios al comienzo de la obra, se torna hombre sanguinario que termina poco menos que en «maldito». La obra en conjunto es un cuadro inigualable de las tremendas luchas feudales en medio de una sociedad cuyos valores comienzan a entrar en crisis.

2. Los «romans» franceses

Los cantares de gesta franceses se transforman en *romans* cuando el elemento ficticio y maravilloso se desarrolla con mayor amplitud que los hechos considerados históricos, así como al desaparecer la «gesta» en un sentido más o menos colectivo —lucha contra el infiel o rebeldía contra el rey injusto— para tomar un protagonista individual que se mueve por otras razones muy distintas: el amor a la dama o el honor

propio en tanto que caballero. El elemento fantástico de la aventura va a ser a partir de ahora determinante y, aún más, originará una concepción distinta de lo imaginativo que desembocará, poco más tarde, en la novela, cuya forma seguirá la ya entrevista en el «roman» hasta el siglo XVI, cuando se agote la novela caballeresca.

Estos largos poemas, de los que hay abundantes muestras entre los siglos XI y XIII, obedecen a una concepción mucho más elaborada de la producción literaria, por lo que no es extraño que aparezca la autoría (al contrario que para la gesta, anónima por cuanto que colectiva y popular); tampoco lo es esta elaboración si consideramos que los «romans» se orientaban —en su propia lectura, y no en su recitación frente a un auditorio— a un público determinado con unos también determinados gustos literarios: más que de la creación literaria, gustaba de la recreación, esto es, de la fabulación, lo fantástico, el dominio de lo culto y a la vez lo desatadamente imaginativo, localizándose sus fuentes tanto en la Antigüedad clásica como en la materia bretona a la que siempre estuvo tan cercana la literatura francesa.

a) *Los «romans» de la Antigüedad*

La inspiración para este grupo de «romans» le viene a los autores a través del conocimiento de la obra de Homero, Virgilio, Quinto Curcio y Ovidio, estudiados ya a fondo en los monasterios a cuyo cargo había quedado la cultura en la Edad Media. Con este conocimiento —generalmente más profundo de lo que aun hoy se le atribuye—, los escritores de «romans», sin embargo, trasladan los personajes clásicos a las estructuras sociales e ideológicas de su época, esto es, transportan el clasicismo grecorromano a la Edad Media, en una determinación que no puede librarse, en gran medida, del cristianismo que impregna toda la sociedad medieval y que intenta así contrapesar el paganismo clásico.

Los tres más destacables de ellos son el *Roman de Tebas*, escrito hacia el 1150 por un autor desconocido y compuesto en 10 230 versos octosilábicos que relatan —confusamente— la leyenda de Edipo y sus hijos; el *Roman de Troya*, obra del 1160 de Benoît de Saint-Maure, también en octosílabos, que en sus más de 30 000 versos sigue muy de cerca los asuntos de la *Ilíada* y la *Odisea*; y, finalmente, el *Roman d'Eneas* (hacia 1170), que refiere la historia de Eneas tomando como modelo principal a Virgilio en su *Eneida*.

Caso especial es el *Roman d'Alexandre*: se trata de una obra colectiva comenzada en el siglo XII y continuada por autores posteriores, entre los cuales resultan decisivos Lambert le Tort y Alexandre de Barnay. En su forma definitiva consta de 20 000 versos de doce sílabas (catorce según la métrica española) que se impusieron —dado su favor— como usuales en la poesía medieval (los versos justamente denominados *alejandrinos*). El poema cuenta la historia de Alejandro el Grande siguiendo el modelo de Quinto Curcio y según numerosas compilaciones fantásticas, siendo la

base para el posterior *Libro de Alexandre* castellano, texto de siglo XIII.

b) Los «romans» bretones

I. LA MATERIA BRETONA. Los *romans* bretones derivan de las leyendas célticas según todos los indicios, pero es ésta una afirmación que no puede mantenerse como incuestionable dado el carácter que va a encerrar la materia bretona; efectivamente, a pesar de que el fondo de la tradición artúrica —la más importante de las bretonas— parece haber gozado de una elaboración popular anterior a cualquiera de sus manifestaciones cultas escritas, las transformaciones de su materia son tantas en la mayoría de las ocasiones que no falta quien crea mínima la acción de la tradición popular, por lo que las leyendas bretonas del ciclo artúrico se deberían esencialmente a la producción de poetas cultos.

En concreto, la legendaria figura del rey Arturo no ha encontrado aún una explicación segura, aunque sí algunas satisfactorias: convertido en rey y héroe nacional, lo encontramos por primera vez en la anónima *Historia Britanorum*, llena de errores e inexactitudes, como general bretón vencedor de los sajones. Sin embargo, no debe de ser ésta la verdadera localización de la figura de Arturo, que encierra ya una deformación. Por lo general se viene creyendo que efectivamente pudo acaudillar la guerra contra los sajones, pero no salido de las filas de los propios bretones, sino como aliado romano; en concreto, prefecto de una legión instalada en suelo bretón que ha sido identificado como Artorius Castus.

La producción que mejor recoge las distintas tradiciones que en torno a esta figura se van originando —y especialmente relevante es la de Merlín— es la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, en el siglo XII: fantástica en extremo, traza los principales hechos de su vida, su nacimiento, sus aventuras y, al situarla junto a la de Merlín (independiente en un principio), traza sus caracteres generales, incluidos los más ricos detalles sobre su corte y esplendor. La influencia de la obra no se hizo esperar, y en el 1155 aparece publicado el *Roman de Brut*, del poeta Robert Wace, estudiante en París: no se trata más que de una traducción en verso octosilábico de la obra inglesa latina, pero en ella, aparte del valor poético, encontramos por vez primera la mención a la Tabla Redonda, lugar de encuentro y decisiones para los más ilustres doce caballeros de la corte de Arturo —tan cercanos en su carácter, por otro lado, a los Doce Pares de las gestas de Carlomagno—.

Con los «romans» bretones, el mundo maravilloso cristianizado de la epopeya deriva en un mundo maravilloso de magia y cercano a lo mitológico donde se entremezcla lo culto grecolatino con las tradiciones célticas (Merlín, enanos, hadas, prodigios...). Pero lo que caracteriza a estos «romans» particularmente es el análisis del amor cortesano, concebido como una pasión misteriosa e irresistible en contacto con una adoración religiosa donde influye relevantemente el platonismo: el héroe

rudo de las canciones de gesta, cristiano ante todo, se ve relevado por un héroe refinado en el que predomina lo «courtois», la cortesía caballeresca.

II. CHRÉTIEN DE TROYES. Gran conocedor del clasicismo grecorromano, Chrétien de Troyes es el mejor de los narradores franceses y, sin duda, uno de los mejores de toda la Edad Media, el que llevó a la novela a la forma que luego habría de tomar. Traductor en su juventud de Ovidio (*El arte de amar* y las *Metamorfosis*), dominaba a la perfección los recursos retóricos, lo que le proporcionó una técnica narrativa muy depurada en la que interesa el protagonista principal y donde no se olvida la descripción —tanto de batallas y ornatos como de sentimientos— conseguidísima en muchos de sus pasajes.

Sus principales «romans» dieron lugar en gran medida a la tradición artúrica, aunque compuso otros que nos han llegado muy incompletos o que han desaparecido, y en los que se aplica —igualmente— a una novelización del sentimiento caballeresco y amoroso a través de la recreación en la aventura como medio de dignificación caballeresca y fidelidad conyugal.

Erec y Enid es la más antigua de sus novelas extensas (compuesta entre 1150 y 1170), pero en ella se revela como escritor ya familiarizado con la técnica y los recursos narrativos. Erec, quedando al cuidado de la reina Ginebra en una cacería del Ciervo Blanco, no puede, por encontrarse desarmado, actuar contra un caballero que permite que su bufón insulte a la doncella de la reina; sin embargo, va tras él, se arma en un castillo y lo derrota, al tiempo que se enamora de Enid, con quien se casa. Los enamorados vuelven a la corte de Lac, padre de Erec, y el héroe se entrega al amor no sin reconvenciones por parte de sus compañeros: decide entonces marchar con su esposa a la busca de aventuras que le demuestren su caballerosidad, y derrota, entre otros, a los caballeros ladrones y a su leal adversario el rey Guivrete; pero en una batalla contra los gigantes cae rendido y Enid lo da por muerto. A su llanto acude el pérfido conde de Limors, que obliga a la joven a casarse con él ante el cadáver de Erec; pero éste, vuelto en sí por el tumulto de la boda, mata al noble y huye con su esposa, siendo acogido por el rey Guivrete hasta su restablecimiento y posterior regreso a la corte de Arturo, donde es coronado rey.

Es quizás en esta obra donde queda más patente la intención —puramente práctica— de la defensa del matrimonio por parte de Chrétien: en el caso de Erec y Enid, amenazado su matrimonio por la relajación «cortesana», éste recobra su estabilidad mediante elementos también propiamente cortesanos, pero adecuados y eficaces —la caballerosidad del héroe y la piadosa fidelidad de la heroína—.

Lancelot, el caballero de la carreta (¿1177-1181?) es una de sus más originales creaciones, y la primera que está en estrecho contacto con la concepción del amor cortés según se tomó a través de Provenza (donde el sentimiento amoroso no tenía en cuenta la fidelidad conyugal y podía satisfacerse —y, de hecho, generalmente siempre se satisfacía— fuera del matrimonio). Se narran los amores del caballero con

Ginebra, la esposa del rey Arturo, quien obliga al enamorado a correr toda clase de aventuras para acreditar su caballería y su amor; finalmente, la reina es raptada y llevada a un castillo en el que Lancelot penetra en una carreta que transportaba reos. Realiza grandes proezas en un mundo maravilloso y a veces fantasmagórico, siempre misterioso y de ensueño, totalmente alejado de la realidad; sin embargo, desconocemos la intención final, puesto que el «roman» queda inacabado.

Yvain, el caballero del león (¿1177-1181?) sigue una línea similar, con un mayor predominio aún de la aventura, aunque no consigue los logros del anterior «roman». Yvain es conducido por un caballero del rey Arturo a Brocelianda, donde gracias al agua de una fuente encantada logra desencadenar una tempestad a la que sobrevive el país que pretende atacar: entonces él mismo se dirige allí, da muerte al rey y consigue enamorar a su esposa, con la que se casa. Parte a la aventura requerido por su dama, pero al volver al cabo del año, ésta sigue sin otorgarle la gracia, y debe realizar nuevas proezas, entre las que destaca la salvación de un león que desde entonces lo seguirá fielmente.

Pero, indudablemente, su mejor producción es su *Perceval* (o *Cuento del Graal*), escrito entre el 1181 y el 1190, e inacabada quizá por la complejidad que encierra en su composición. Logro magistral en lo legendario, este «roman» ha resultado la compilación más perfecta del asunto artúrico en lo que de misterioso, irreal y simbólico ha encerrado hasta nuestros días: las interpretaciones —más aún dado su carácter inacabado— se han sucedido, y aun hoy no se conoce con claridad cuál era la intención última de Chrétien al componer la obra. Perceval viene a ser el símbolo del caballero que ha llegado a tal por convencimiento íntimo, y, más aún, por fe en sus ideales: apartado por su madre de la corte, vive siendo niño en un bosque como un salvaje; pero, al pasar por allí unos caballeros, queda deslumbrado por la belleza de sus armas y decide ir a la corte de Arturo, donde recibe enseñanzas de caballería hasta armarse. Allí se enamora de Blancaflor y, en una de sus aventuras, se le aparece un castillo en el que es acogido por el rey Pescador y donde un paje y una doncella aparecen con una lanza goteante de sangre y un graal (copa de largo pie) de luminosa brillantez. No pregunta su significado, y al dejar el castillo, éste desaparece. Vuelto a la corte, narra la extraña aventura y todos los caballeros de la Tabla Redonda salen a la búsqueda del castillo y del graal, que adivinan conteniendo una hostia de la que se alimenta el padre del rey Pescador, el rey Tullido, a su vez tío de Perceval, enfermo por un encantamiento del que podría haberse librado sólo con que el caballero hubiera preguntado el significado de los objetos (que parecen inequívocamente relacionados con la Pasión de Jesucristo y la Eucaristía). La obra se queda aquí inacabada, y todo el simbolismo que encierra —inconcluso— sirvió para que la leyenda fuera continuada posteriormente.

III. LOS «ROMANS» DE TRISTÁN E ISEO. La leyenda de Tristán e Iseo viene siendo en la tradición occidental el paradigma del amor apasionado, irremediable y a la vez

verdadero, fatal pero gozoso, a la vez que centro de aventuras innúmeras.

Obra anterior a la formación definitiva de la tradición artúrica y relacionada con ésta, la conformación de sus rasgos principales se debe a gran número de poetas medievales que aportaron su propia visión de un asunto transmitido en casi la totalidad de Europa: sabemos que Chrétien compuso un *Tristán* hoy desaparecido; María de Francia recoge algunos de los episodios de la leyenda; también Alemania tuvo su tradición relativa a los amores de Tristán e Iseo, relacionada con la común europea; y, finalmente, decir que las versiones (en su mayoría perdidas) sólo han podido ser reconstruidas a través de los numerosos pero breves fragmentos conservados, y especialmente gracias a los textos de dos poetas anglonormandos, Thomas (hacia 1170) y Béroul (hacia 1190), ambos incompletos pero remontados a un original que debe ser el más antiguo. En general, habrá que pensar en la obra como resultado de un esfuerzo colectivo de escritura estrictamente culta y determinada por la concepción amorosa cortesana.

A grandes líneas —dada la complejidad que alcanza el asunto— así podría resumirse el argumento de las distintas producciones encontradas: la madre de Tristán muere en el parto de éste, por lo que el niño (que lleva su nombre —«el triste»— por este hecho) debe acogerse a la protección amorosa de su tío, el rey Marc de Cornualles. Educado para la corte, salva al país del gigante irlandés Morholt, al que clava su espada, pero el joven es herido; habiendo pedido que se le abandone en una barca, llega a las costas de Irlanda, y allí es curado por Iseo la Rubia, sobrina del gigante al que él mismo mató. De vuelta en Cornualles, se ve rodeado en una intriga, y decide buscarle esposa a su tío para proporcionarle un heredero; por casualidad, aparece un hermoso cabello rubio que el rey recoge, y decide casarse con la mujer a quien pertenezca: Tristán lo reconoce como de Iseo y parte nuevamente a Irlanda, a la que libra de un dragón, heroicidad que le vale la mano de la joven para su tío. Pero navegando de vuelta, ambos beben por error un filtro de amor, y desde entonces quedan irremediable y apasionadamente enamorados. Convertida en reina mediante un engaño para que el esposo crea a Iseo virgen, los enamorados son descubiertos y expulsados de la corte: escondidos en un bosque, conocen a un ermitaño que intercede por Iseo, restituida a palacio, donde demuestra su inocencia en un «juicio de Dios» por medio de un ardid. Tristán abandona el país, se ve envuelto en grandes aventuras y casa finalmente con Iseo la de Blancamano a pesar de su pasión por su enamorada. Herido por defender a su cuñado, enferma de modo tal que sólo puede curarlo Iseo la Rubia, quien acude a tal fin; pero su esposa, celosa, engaña a Tristán afirmando que la nave donde debía venir la amante porta vela negra, y no la blanca convenida en caso de llegada de Iseo. Tristán, desesperado con la falsa noticia, muere; Iseo la Rubia desembarca y también fallece de dolor sobre el cuerpo de su enamorado.

IV. LOS «LAIS» DE MARÍA DE FRANCIA. De declarado origen céltico son las breves

narraciones en verso que nos ha dejado una poetisa de la que sólo sabemos que afirma llamarse María y ser de Francia: así lo expone en el prólogo de sus *lais* — derivación de la designación céltica para «canto»—, breves poemas de carácter lírico que exaltan el amor y la fidelidad. Estas composiciones parecen remontarse a una tradición oral que ella recoge en una línea ahora decididamente cortesana, y no son sino un intento de recuperación nostálgica de la cortesía caballeresca más idealizada, ante lo que no es de extrañar que se informe repetidamente de que tales historias sucedieron en el pasado.

Sin embargo, no todos los «lais» son de origen céltico, esto es, no todos aparecen vinculados a tal elemento: así tenemos *Los dos amantes*, desarrollo de una leyenda normanda en la cual el hijo de un conde rehúsa beber el filtro que redoblaría sus fuerzas en la subida de una montaña cuya cima debe alcanzar para obtener la mano de su amada princesa. También *Equitán* y *Milón* desarrollan elementos folklóricos propios a muchos pueblos, y no exclusivos de los bretones.

A pesar de todo, sí hay que decir que en los «lais» de tema bretón el elemento fantástico e imaginativo alcanza importancia decisiva, y resultan quizá los más líricos por lo que tienen —generalmente— de ambiente un tanto misterioso e irracional. Por ejemplo, *Bisclavret* presenta el tema del hombre lobo, muy propio de los pueblos célticos; aparecen nuevamente asuntos maravillosos a través de la metamorfosis animal en *Guigemar* —donde una cierva pronostica desgracias al cazador que intenta herirla— y en *Yonec*, donde el amante visita a su amada como pájaro hasta ser herido por el marido de ésta. Muy similar resulta *Laostic*, que nos ofrece este sencillo asunto: un caballero acude todas las noches a contemplar a una dama asomada a la ventana; su viejo marido le pregunta por lo que hace, y ella le contesta que escucha el canto de un ruiseñor. El brutal y celoso marido lo hace matar y lo envía muerto a su enamorado, que lo guarda amorosamente en una copa de oro: todo expresado en un tono leve, tranquilo, como con la seguridad de que la violencia nada puede contra el sentimiento amoroso.

El más interesante de todos los «lais» será el de *Madreselva (Chevrefueil)*: aparece la leyenda de Tristán e Iseo, el tema de la pasión fatal que consume y mata, concretamente en el asunto de la expulsión de Tristán de la corte del rey Marc de Cornualles; el joven espera en un bosque la salida de su amada Iseo, a la cual deja un mensaje de amor en una rama enlazada con madreselva.

María de Francia, la primera poetisa francesa, debió de ser además una mujer de cultura nada común, pues aparte de haber traducido del latín, en verso, el relato del «Purgatorio de San Patricio», compiló una de las composiciones derivadas del fabulario latino, *Ysopete*, colección de fábulas esópicas. De innegable sensibilidad, María de Francia logra algunas composiciones realmente notables, y sabe encontrar en todo momento la palabra precisa; peca, sin embargo, en ocasiones, de exceso de moralismo, intentando encajar la moralidad en la fábula; quizá por ello, su concepción del amor cortés no es fundamentalmente antimatrimonial —ya hemos

dicho algo de los «lais» que exaltan la fidelidad—, pero tampoco permite los celos ni el egoísmo en el amor. Sabe recoger con evidente maestría el ambiente de delicado ensueño y misterio —más propio en las composiciones de innegable origen y materia bretones— propio de una concepción amorosa generalmente anclada en un idealismo de tipo casi religioso.

3. La novela cortesana

El éxito alcanzado por las gestas y los «romans» franceses determinaron la producción de un género que habría de pervivir durante largo tiempo en toda Europa: la novela de caballería surge como la continuación de toda la tradición épica, pero, más aún, como continuación de las producciones a la que esa epopeya hubo de dar lugar.

Así, las primeras novelas con las que nos hemos de encontrar en Francia están justamente a caballo entre una nueva producción y la anterior de los distintos tipos de «romans», pero en cualquier caso decididamente orientada ya a lo cortesano: la primera de la que tenemos noticia es justamente una clara muestra de este carácter compartido con los «romans». *Eracles* podría considerarse una continuación de éstos en su desarrollo de la temática de la Antigüedad, así como fruto de la acción de la gesta francesa en su preferencia por el asunto de la Cruzada contra el infiel: escrita por Gautier d'Arras sobre el 1160, se estructura en dos partes con dos protagonistas diferenciados; por un lado, Eracles, romano al servicio de un emperador bizantino; por otro, Heraclio, emperador de Constantinopla en lucha contra los sarracenos por la recuperación de las reliquias de la Cruz.

Como se verá, el contacto con lo bizantino comienza ya a ser, a finales del siglo XII y principios del XIII, característico de la novela francesa: más claro aún resulta en la llamada «novela bizantina», tipo de novela amorosa que, según ya se ha visto, está estructuralmente determinada por la separación de los amantes y la superación de interminables contratiempos y aventuras hasta el nuevo y final encuentro feliz (véase el *Capítulo 1, Epígrafe 4.c.*). La más influyente novela de este tipo, que gozó de una inmensa popularidad, es *Flores y Blancaflor*, composición anónima de hacia el 1160: curiosa y lograda yuxtaposición de bizantinismo y arabismo, narra los difíciles amores de Flores, hijo del rey sarraceno de España, y Blancaflor, hija de una cautiva cristiana. Difundida incluso por Bizancio —donde influyó en gran manera—, fue referencia obligada para muchas obras posteriores, y sus personajes tomados como símbolos del amor perfecto y esforzado.

Hay que destacar igualmente la figura de Jean Renart, cuyas obras gozaron de gran favor en los ambientes cortesanos: mención especial merece su *Guillaume de Dole*, novela de cierta intriga donde una dama logra hacer resplandecer su honor por medio de un bien tramado ardid. Características propias de la novela bizantina tiene

El milano, donde dos amantes se separan al lanzarse el joven en persecución del ave que le ha robado el anillo, su prenda de amor.

Entre las novelas de caballería, las más populares hubieron de ser las referentes al tema artúrico, y más aún si el ambiente de misterio que había rodeado a la temática lograba conseguirse plenamente. Así sucede en *El cementerio peligroso*, enrevesada novela donde Gauvain, el sobrino del rey Arturo y prototipo del caballero valiente y galante, entabla combate con el mismo diablo por defender a una dama presa de lo que indudablemente podría denominarse pasión diabólica. De la misma temática participaron novelas como *La venganza de Raguidel* o *El caballero de la espada*.

De cualquier forma, lo más logrado de toda esta producción novelística de tema artúrico se halla recogido en la denominada *Vulgata* o *Ciclo del Lanzarote-Grial*: con la inconclusión del *Cuento del Graal* de Chrétien de Troyes, la novela tenía un excelente tema que pareció, durante largos años, inagotable; la leyenda de José de Arimatea se fue desarrollando, y el probable sentido místico y religioso (vuélvase sobre el *Epígrafe 2.b.II.*) tomó cuerpo definitivamente en novelas posteriores cuyo exponente máximo habría de ser el ciclo al que hacíamos referencia. Compuesto en cinco partes que forman novelas independientes —*Historia del Grial*, *Merlín*, *Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Santo Grial* y *La muerte del rey Arturo*—, el ciclo en prosa debió estar concluido para 1230, y trataría las aventuras de Lanzarote, el mejor caballero del mundo, destinado a alcanzar el Santo Grial y finalmente imposibilitado para ello a causa de su adulterio con la reina Ginebra; sí lo logrará Galaz, su desconocido hijo engendrado en la descendiente de la noble y legendaria casa —precisamente— de José de Arimatea.

La más importante de las narraciones es *La búsqueda del Santo Grial*, donde la simbología mística llega a amalgamar todo el conjunto: los caballeros pertenecen ahora a la «orden celestial», y la búsqueda, la más trascendente aventura de la Tabla Redonda, no puede ser emprendida sin el alma limpia de pecado; sólo Galaz —hijo de Lanzarote y el mejor caballero del mundo dadas sus cualidades cristianas (humildad y paciencia, notas que relacionan la redacción de *La búsqueda* con el espíritu de Cluny)—, Boores y Perceval podrán contemplar el Vaso y comer de su alimento que sacia como recompensa a su virginidad y castidad: el mismo Jesucristo les da la comunión, y los caballeros toman el barco de Salomón para llegar a Sarraz, donde contemplan los más altos misterios del Santo Grial. Galaz muere en éxtasis, Perceval se retira de la vida mundana y muere al poco tiempo, y sólo Boores regresará para narrar la aventura, en la que han muerto los mejores hombres. Finalmente, todo el ciclo —y el tema— acabará con *La muerte del rey Arturo*, donde los amores entre Lanzarote —Lancelot— y la reina Ginebra serán la causa del enfrentamiento y muerte de los compañeros de la Tabla Redonda y supondrán la liquidación del mundo caballeresco.

Toda esta temática amorosa y caballerisca habría de ir siendo puesta en entredicho paulatina y literariamente por medio de la parodia y del humor, según se

verá más tarde cuando tratemos de la poesía satírica y alegórica (*Epígrafe 2 del Capítulo 11*). A caballo entre las dos concepciones de lo caballeresco cortesano y su propia crítica está el *Lai del prisionero*, curiosa producción del siglo XIII de Renaut de Beaujeu: el enamorado es ahora un conquistador que juega con el amor de doce damas hasta ser descubierto por éstas; sin embargo, se defiende alegando que a cada una de ellas la ama por distintas gracias; descubierto también por los maridos, es encarcelado y finalmente muerto y descuartizado en doce trozos que son servidos como excelente bocado para cada una de sus amantes. Aclarada su muerte, éstas se dejan morir de hambre.

1. La poesía lírica

a) Orígenes de la lírica francesa

Hacia el siglo XII, en la Francia del norte, los troveros —como en la Francia del sur los trovadores— divulgaron sus canciones ante un público selecto, generalmente compuesto por los altos nobles de las cortes o de los palacios más notables; este tipo de poesía debía de seguir irremediablemente el tipo ya impuesto en las cortes —no sólo francesas, sino europeas— a través del lirismo provenzal. Pero no sólo eso, sino que, además, con la divulgación vino la «competencia», esto es, la necesidad por parte de los poetas de ganarse el favor noble, a fin de mejorar su posición y sus ingresos: se instituyeron paulatinamente los «puys», academias poéticas que establecían concursos periódicos con los que, al tener que someterse la poesía lírica a juicio, ésta derivó forzosamente hacia un virtuosismo en muchas ocasiones inconsistente y generalmente ahogo de la inspiración poética.

Así, a pesar de que se ha afirmado frecuentemente el origen popular de la lírica francesa, ésta debió remontarse en realidad a la provenzal y ya fuertemente afirmada en toda Europa, si bien es cierto que existen testimonios de una tradición popular. Con todo, se debe pensar que, a grandes rasgos, la lírica francesa fue de carácter culto, fiel seguidora en la mayoría de las ocasiones de los moldes trovadorescos que se importaban del sur: a las antiguas *canciones de tela* («chansons de toile») que las mujeres cantaban hilando —forma por otra parte que se ha demostrado menos popular y tradicional de lo que se creía—, suceden formas diversas, marcos fijos que se impusieron a los trovadores: el sirventés, el rondel, la pastorela, el tesón... no alteran con su diversidad una cierta monotonía de fondo, a saber, el amor cortesano según era concebido desde las caballerosas reglas de este lirismo artificioso.

b) Los poetas líricos franceses

Entre los mejores poetas líricos en los siglos XII y XIII tenemos a Conon de Béthune, muerto hacia el 1220; a Gace Brulé, champañés de origen pero al servicio (poético) de la corte de Godofredo de Bretaña; y a Guiot de Provins, que difundió la

poesía provenzal por el norte de Francia.

Mejores son las producciones líricas de Thibaut de Champagne (1201-1253), el poeta que luego habría de ser rey de Navarra (1234-1253) con el nombre de Teobaldo I; su producción llega a delicadezas de elegancia extrema, en la línea marcada y seguida para la poesía trovadoresca cortesana: preciosista y virtuoso al máximo de las posibilidades que se le ofrecían, su poesía es quizá la más «de cámara» que encontraremos en la lírica francesa, exclusivamente pensada como recreo señorial propio de los caballeros letrados medievales.

Algo de renovación ofrecen, por el contrario, las composiciones de Colin Muset, debido muy probablemente al hecho de pertenecer a la baja burguesía y lograr, sin embargo, asentarse todo lo cómodamente que su posición le permitía entre la clase noble francesa. Muy popular en su tiempo, pone su poesía al servicio de la nobleza, a la que —según reconoce, es cierto— gusta halagar para conseguir el sustento. Es curioso comprobar cómo el nivel social determina una lírica mucho más cercana a nuestra sensibilidad burguesa, alejada ya en mucho de las frías y artificiosas composiciones más claramente cortesanas: alaba la buena mesa y su recogido hogar, y su visión del mundo resulta algo alejada del idealismo para acercarse a un seguro materialismo moderado y reposado.

c) *El lirismo satírico: Ruteboeuf*

La misma línea de Muset sigue Ruteboeuf, de similar extracción social pero totalmente opuesto en lo que se refiere a su actitud global ante la vida: si Muset se pone a la sombra de los poderosos, Ruteboeuf los satiriza agudamente y resulta el crítico más hiriente de la sociedad de su tiempo, y ello con todos los géneros literarios y para todos los aspectos de la vida social. Juglar durante algunos períodos, pero nunca de éxito entre los nobles, su lírica, que abarca la segunda mitad del siglo XIII, abandona ya totalmente todo lo cortesano y se aplica a la descripción de un mundo en evidente descomposición ante el que toma una postura cercana en gran medida a un primer Renacimiento.

Autor de poemas dramáticos —*Milagro de Teófilo*—; de canciones líricas —*Pobreza de Ruteboeuf, Oración de Ruteboeuf*—; y de numerosas sátiras, el poeta cierra con su figura una etapa de la poesía francesa e incluso de la vida sociopolítica, regida por los abusos civiles y eclesiásticos que denuncia insistentemente: Ruteboeuf interviene en todas las cuestiones de la vida pública que merezcan ser reseñadas poéticamente, y su mérito está justamente en el hecho de hacer desaparecer el idealismo propio de las composiciones cortesanas para ajustarse a una realidad que cree digna de mención en cualquiera de sus manifestaciones, incluso las más materiales, yendo en este sentido más lejos que Muset, cuya lírica tenía aún algo de tipificado y retórico: defensor ardiente de la Cruzada de San Luis (*Disputa del Cruzado y del Descruzado*), no duda a la vez tanto en describir la pobre miseria de

los más desfavorecidos —y la suya misma entre ellas— como en criticar a determinados sectores de la Iglesia —especialmente a las órdenes mendicantes y a los encargados de la enseñanza universitaria—, la injusticia del abuso de poder y la inmoralidad de las más altas clases sociales.

d) *La lírica francesa en los siglos XIV y XV*

La poesía lírica de estos siglos sigue una trayectoria prácticamente idéntica a la de otros países de Europa: se trata de un afianzamiento y renovación del trovadorismo cortesano imperante, a pesar de todo traducido —en la mayoría de los casos— como decadentismo que retuerce la composición en ingeniosidades inconsistentes y su contenido en repeticiones de los mismos temas, tratados ahora desde el simbolismo y lo alegórico, ambos imperantes en toda Europa a través del «Dolce Stil Nuovo» italiano y, en Francia, además, a través del influyente *Roman de la Rose*. También se da así lugar a innovaciones métricas generalmente vinculadas a lo musical que acompaña a las composiciones cortesanas, instrumentación y musicalización que igualmente va a la búsqueda de nuevas formas de expresión en el resto de Europa (de lo que será buena muestra la preocupación, precisamente en estos años, por la composición y «recolección» de cancioneros en las distintas cortes).

I. POETAS DEL SIGLO XIV. Pocos poetas realmente reseñables encontramos en el siglo XIV, que contempla la entrada a escena —como ya antes se ha dicho— de una poesía artificiosa y generalmente reducida a juego literario de caballeros notables.

Sí habría que citar el tratado *Arte de versificar* de Eustache Deschamps (1345-1405), discípulo de Guillaume de Machaut y personaje influyente en las cortes francesas que recopiló, además, sus composiciones en un cancionero de relativo éxito en su época.

Más sólida resulta la obra de Christine de Pizan (1364-1430), veneciana llegada a Francia a los cinco años de la mano de su padre, médico de Carlos V. La muerte del rey (precisamente su mejor obra es el título en prosa *Libro de los hechos y buenas costumbres del rey Carlos V*) y la de su marido, la llevaron a una situación precaria que la obligó a escribir y a vender sus versos para subsistir: compone mediocres baladas de amor que encuentran buenos compradores, pero sus mejores composiciones son las que tienen como tema la mujer, puesto que resultan, al menos, sinceras dada su perfecta conciencia de la situación de aquélla, certeramente descrita (*Libro de las Tres Virtudes*, que reúne todas las acciones heroicas o virtuosas de mujeres célebres) y elogiada (*Dictado en alabanza de Juana de Arco*).

II. POETAS DEL SIGLO XV. Uno de los más famosos poetas del siglo XV —progresivamente olvidado— fue Alain Chartier (1390-1449), y precisamente gracias a una de sus obras de menor altura: *La hermosa dama sin piedad* es un poema lleno

de lugares comunes en el cual un enamorado muere tras el desprecio que su dama pone de manifiesto en un diálogo retórico, frío y artificial, de más valor por lo que tiene de muestra del estilo de la época que por su propia composición. Sin embargo, resultan muy interesantes su *Cuadrilógio invectivo* y *El libro de la esperanza*, dos obras satíricas donde ataca sin piedad los vicios de la Francia de Carlos VI y reproduce con acierto el funcionamiento —en crisis ya— de la sociedad medieval.

Charles de Orleáns (1394-1465), sobrino de Carlos VI, permaneció prisionero durante veinticinco años en Inglaterra, donde elaboró gran parte de su poesía; de regreso en Francia, su corte ducal acogió a numerosos poetas —entre ellos Villon— que pudieron hacer sus ensayos gracias a la protección del noble. Su poesía tiene como característica ser la más «artística» de la época, esto es, conformarse como exponente máximo de la artificiosidad técnica de la que hacen gala la mayor parte de los escritores del momento. Muy influido por el estilo del *Roman de la Rose*, sus composiciones están ya plenamente estructuradas sobre la alegoría y, más aún, sobre la pura abstracción, lo que no es óbice para que su poesía, ajustada y pulida —la más elegante de toda la Edad Media francesa—, logre una relativa autenticidad.

III. VILLON. Nacido en París en 1430, François de Montcorbier tomó su apellido del capellán Guillaume de Villon, encargado de su educación. Estudió en su ciudad y llegó a ser Maestro de Artes, pero, aunque indudablemente su carrera resultó provechosa —según demuestran los conocimientos de su poesía—, fue un estudiante turbulento: desterrado con motivo de una riña en la que asesinó a un clérigo, la vida del poeta, deshecha, transcurre entre maleantes —se sabe también de su participación en un robo— y, a causa de otra agresión (ésta a un importante personaje), se ve al borde del patíbulo, del que finalmente se ve librado por el indulto de Luis XV en 1462. Con un vitalismo desenfrenado a partir de entonces, con unas renovadas ansias de vivir, Villon debió morir en el destierro —por el que fue conmutada su sentencia a muerte— poco después, sobre el 1465.

Señalado a veces como poeta «maldito», Villon no es más que —en circunstancias un tanto especiales, es cierto— un poeta de su sociedad: es decir, pese a todo, su concepción vital y poética es la propia de un mundo ya en clara descomposición y decadencia, que se plantea hasta la burla —o la agresión— sus propios principios, a pesar de estar aún irremediable y casi fatalmente unido a ellos; a caballo entre dos «edades» (Media y Moderna), Villon responde plenamente a esta inestabilidad en una poesía que puede ir desde el idealismo al más grosero y descarnado materialismo.

El Pequeño Testamento es un simple juego escolar. Antes de abandonar París, Villon escribe como despedida su Testamento, en el que no olvida a amigos y enemigos: a cada uno le deja un legado burlesco que es tanto un recuerdo como una sátira cruel o una simple y suave burla.

El Gran Testamento se presenta desde un aspecto totalmente distinto: comenzado

a escribir en la cárcel, el poeta revive dolorosamente su pasado desde un arrepentimiento sincero y casi brutal. Aparecen nuevamente todos los que ama y todos cuantos le han perseguido: especialmente relevantes son la composición dedicada a su madre, en la que se inserta la «Balada a Nuestra Señora» que le encarga rezar; y la dedicada al recuerdo de sus amigos de placer que han sido ahorcados, ante los que se queja de la brevedad de la existencia; ello no evita el pase de revista a sus enemigos, para cada uno de los cuales hay una sátira cruel. Pero sin duda lo mejor de *El Gran Testamento* está en el «Epitafio» o «Balada de los ahorcados», donde resulta ensombrecedor su retratarse junto a otros maleantes y donde se dirige, ya colgado y picoteado por los cuervos, a los «hermanos humanos» para rogar compasión. Finalmente, lega su alma a Dios, su cuerpo a la madre tierra, dispone sus funerales, y se declara preparado para la llamada de la muerte.

No hay que dejar de lado, por lo que tiene de desarrollo de un tema usual en esta final Edad Media, la *Balada de las damas de antaño*, composición de carácter diametralmente opuesto a las cortesanas habituales: aunque hay un constante recuerdo de las más bellas mujeres, el tema se orienta en torno al tópico del «Ubi sunt?», esto es, al de la denuncia e indicación de la belleza y, en general, de lo material, como valor temporal, nunca absoluto, y la llegada de la muerte como irremediable y destructora de todo: las mujeres que aparecen en la *Balada* hace tiempo que dejaron de existir, y las descripciones realzan los elementos de su vejez contrapuestos a los tradicionalmente bellos en la mujer.

En general, la poesía de Villon tiene su sello particular en la movilidad de su humor, la facilidad con la que pasa de la alegría a la tristeza, de la emoción al distanciamiento irónico: «yo río llorando» es el verso que resume su verdadera norma. Esta inestabilidad produce agudas disonancias que aumentan considerablemente el efecto irónico. Villon sabe encontrar rápidamente el aspecto grotesco de la realidad, realizándolo con el color y el trazo crudo que destaca vigorosamente la imagen. Hay en todas sus composiciones —escritas en estilo pintoresco, de rimas entrecruzadas— un acento macabro y elocuente que tiene, pese a ello, el mérito de ser el primer ejemplo de lirismo personal.

2. Poesía satírica y alegórica

a) Los «fabliaux»

Los *fabliaux* son relatos cortos, en versos octosílabos, compuestos sobre todo en Picardía y cuyo asunto son escenas de la vida popular. El origen de estos «fabliaux» hay que buscarlo en la tradición oral más remota, y no puede ser localizado con exactitud: ya Gastón París mantuvo la procedencia india de tales episodios, que serían

transmitidos a través del Islam y —en menor medida— del Cristianismo. Sin embargo, tal teoría no es hoy aceptada plenamente: aunque la cultura india ha realizado su aportación a las variadas procedencias, en realidad los «fabliaux» son producción en general —y, en otros casos, absolutamente— francesa; sí hay que apuntar, de cualquier modo, que la Edad Media recoge gran cantidad de tradiciones narrativas indias que se extienden por toda Europa, lo que no evita que algunas de ellas sean —justamente— comunes a un estrato indoeuropeo, por lo que los elementos podían estar ya elaborados en la tradición oral.

Los ciento cincuenta «fabliaux» que se conservan se fechan entre el 1159 y el 1340; la mayor parte son anónimos (aunque sabemos de algunos nombres como el del mismo Ruteboeuf, Jean Bodel, Huon le Roi, etc.) y casi todos revelan una fuerte tendencia a los asuntos populares y argumentos un tanto triviales, no exentos, con todo, si no de moralismo —inexistente—, sí de moralejismo pragmático, cifrado habitualmente en el triunfo de la astucia y el engaño descarado. Los tipos retratados se basan en el arquetipo popular, en cualquier caso presentado como opuesto al idealismo del «roman», e importa más la viveza del relato que su mismo contenido.

Algunos de los más importantes, y que mayor transcendencia han tenido, son *Los tres ciegos de Compiègne*, *El villano médico*, *San Pedro y el juglar*, etc., posteriormente reelaborados o utilizados como base para sus obras por parte de autores como Boccaccio, Chaucer, Molière, La Fontaine, Anatole France y otros. Los temas son variadísimos, aunque encierran especial interés los que tienen como protagonistas —o inductoras de la acción— a mujeres: así, en *El villano médico* (posterior *El médico a palos* de Molière), una mujer, cansada de las palizas que recibe de su marido, lo declara médico famoso, pero que sólo ejerce al ser apaleado: buscado para curar a la hija del rey, atragantada por una espina venenosa, a fuerza de golpes accede a ir a palacio, donde sus ridículas contorsiones hacen reír de tal forma a la joven que expulsa la espina. De todas partes llegan enfermos que buscan al gran médico: los reúne a todos, enciende una hoguera y declara su intención de quemar al más grave para con sus cenizas curar a los demás; como un milagro, todos los enfermos sanan completamente. En *San Pedro y el juglar*, éste, condenado al infierno por su afán de juego y encargado de vigilar a los demás condenados, es visitado por el santo e invitado a jugar unas partidas de dados; mientras el juglar lo pierde todo, sus compañeros escapan. Desde ese momento, los juglares no pueden ir al infierno, pues el demonio no los admite.

b) *El «Roman de Renard»*

El *Roman de Renard* no es un poema único, sino una colección de poemas sobre los animales, un verdadero género poético que se desenvuelve entre los siglos XII y XIV, y que cada generación transforma respetando en todo momento el asunto primitivo.

Este asunto primitivo que da unidad al *Roman de Renard* es en esencia la lucha entre Renard (el zorro, la astucia) e Ysengrin (el lobo, la fuerza). En esta lucha toman parte todos los animales, remontados en su personificación a distintas tradiciones que, en conjunto, pueden resultar confusas: efectivamente, se apuntan rasgos de las fábulas de la antigüedad grecolatina —especialmente esópicas—, pero en realidad faltan elementos propios de ellas, y especialmente lo que lo griego debía a Oriente; distinto es para el caso de las fábulas latinas de Fedro, quien pretendía satirizar a su sociedad desde el ocultamiento en los personajes animales. Esta línea de tradición latina parece más acertada, puesto que, para el caso del *Roman de Renard*, podría ser un paso más en la manifestación de una producción determinada que ya habría visto en la Edad Media antecedentes como el *Ecbasis captivi*, *De lupo* y, muy especialmente, por lo que se refiere a tipos, *Ysengrimus*, todos ellos en una línea muy similar.

En el desarrollo del *Roman de Renard* cabe distinguir cuatro períodos. En el primero —siglo XII—, la obra queda conformada como una colección de historias de animales, sin pretensiones: los protagonistas son verdaderos animales; se encuentran las aventuras del zorro y el cuervo, de Renard y los vendedores de pescado, la de Ysengrin que pesca metiendo su rabo en un agujero hecho en el hielo, etc. Son, en definitiva, episodios vivos, ligeros y jocosos.

En el segundo período —siglo XIII— los diversos autores se sirven de los animales para ridiculizar a los hombres; el primer paso será revelar esa sociedad animal como un trasunto de la sociedad humana, y para ello se va creando una compleja red de relaciones entre ellos: los animales viven insertos en una corte en la cual Noble, el León, es el rey, y las demás bestias son sus vasallos, salvo Renard, que —taimado y astuto por naturaleza— es su enemigo; vive en otra fortaleza y con sus burlas se opone a todos los mandatos del rey. Los animales no tienen ahora de ellos más que el nombre; sus costumbres y sentimientos son los del hombre del siglo XIII. Si es cierto que no se encuentran aventuras pintorescas, el arte, en cambio, es superior, así como la parodia en general: la de la epopeya caballescica —Renard podría ser algo así como un vasallo rebelde— o la de la novela cortesana —como al pedir perdón Renard a Noble por la muerte de Copeé, que es nombrada mártir mientras la zorra parte en peregrinación expiatoria a Tierra Santa—.

En el tercer período —finales del siglo XIII— la concepción primitiva se transforma por el gusto del simbolismo, influencia quizá debida a los bestiarios. Renard es ahora un símbolo moral: el diablo, maestro del mundo, que siembra por todas partes la injusticia que todos los hombres deben combatir. Así, en la *Coronación de Renard*, de autor anónimo, la zorra inaugura —a la muerte de Noble— el reinado de la hipocresía y la injusticia; los animales se rebelan y quieren sitiario en el castillo de Maupertuis, su fortaleza.

En el cuarto período (siglo XIV) la primitiva concepción ha desaparecido totalmente: el *Roman de Renard* no es más que un cómodo marco para toda clase de

digresiones, sátiras —como con el mismo Ruteboeuf, que critica la hipocresía religiosa—, disertaciones políticas y morales —*Renard el Imitado*, extensísima alegoría moralizadora—, etc.

c) *El «Roman de la Rose»*

Nos resulta hoy día difícil creer que una obra de tan ardua lectura como el *Roman de la Rose* fuera quizás una de las más leídas de la última Edad Media y, sin duda, la obra francesa que dejó sentir de mejor forma su influjo por toda Europa, en una línea alegórica que más tarde habría de imponerse definitivamente y que sería —por así decirlo— un puente de unión con el pensamiento y las formas expresivas renacentistas.

El *Roman de la Rose* se divide en dos partes, compuestas por dos autores con intenciones muy diversas; fue la primera de ellas la que logró el éxito que determinó la continuación, y comprende más de cuatro mil versos de ocho sílabas, rimados de dos en dos. Esta primera parte fue escrita por Guillermo de Lorris, poeta cuya vida desconocemos, y que dejó la obra inconclusa con su muerte, sobre el 1236.

Guillermo supone que tiene un sueño, telón de fondo necesario para la entrada en materia de la alegoría medieval y, por otro lado, distanciamiento casi indispensable para hacer posible la abstracción necesaria de la experiencia propia del poeta. Y se trata de una experiencia propia por cuanto que, si caracterizáramos el *Roman de la Rose*, evidentemente tendríamos que concluir que se trata, no de una historia de amor, sino de algo similar al *Arte de amar* ovidiano, donde se exponen las reglas del amor cortesano desde una poetización que hasta ese momento le había faltado totalmente. En este sentido, no es de extrañar el éxito de la obra por dos factores fundamentales: el primero de ellos, que Lorris consiga así una obra de alcance universal al intentar una explicación desde la literatura del sentimiento amoroso —precisamente en una línea similar a la que poco más tarde habría de seguir Dante—; el segundo, el hecho de que la obra alcanzara este primer logro gracias a la utilización de una forma que en la Edad Media se habría de ver como propia de las más altas producciones intelectuales, y por la que habrían de interesarse, por tanto, los mejores talentos de toda Europa.

Efectivamente, todo el poema está regido por lo alegórico: en el sueño, Guillermo llega al jardín del Amor, defendido por un alto muro almenado y adornado con estatuas que representan a los vicios que quedan fuera (Odio, Avaricia, Hipocresía...). Conducido por una dama que representa a la Ociosidad, logra entrar en el jardín y pretende coger la Rosa, símbolo de la mujer amada; Amor le dispara unas flechas que entran por el ojo (la Belleza, que entra por la vista), el oído (la Cortesía, propia del entendimiento); y el corazón (Compañía). Desde entonces, su único objetivo será alcanzar la flor, para lo que le ayudarán los mandamientos de Amor y se le enfrentarán Vergüenza, Celos, Maledicencia, etc. En esta lucha se

interrumpe la primera parte del poema.

La segunda parte del *Roman de la Rose* se debe a la continuación de Juan de Meung, quien concluyó el poema hacia el 1277, añadiendo más de 18 000 versos. Escrita también en octosílabos, la obra de Meung no alcanza la altura poética, la simplicidad y el encanto de la de Lorris: comienza con un sermón mediante el cual la Razón pretende apartar al amante de su intento, hablándole del Amor, la Vejez, la Fortuna, etc. A partir de entonces, se suceden episodios con largas digresiones tomadas generalmente del *Ars amandi* y de obras medievales inspiradas en ella. El argumento, con todo, sigue el desarrollo que cabría esperar como lógico, aunque ya ha quedado dicho anteriormente que el mérito de Lorris no había estado tanto en aquél como en el tratamiento universal del sentimiento amoroso.

En lo que se refiere a Meung, el desarrollo de la acción queda quebrado continuamente, y la interpretación alegórica se oscurece progresivamente: con graves defectos como la pedantería, el abuso de las imágenes, la incoherencia y la prolijidad, esta segunda parte del *Roman de la Rose* resulta interesante, con todo, al convertirse en una especie de vigoroso resumen de la ciencia y las aspiraciones de una época que, aunque desequilibrada en sus conocimientos, iba acercándose paulatinamente a nuevos horizontes culturales y sociales.

1. Los cronistas medievales

Las primeras obras historiográficas de la Edad Media están escritas en latín y hasta el siglo XII, siglo en el que comienza a utilizarse la lengua vulgar como vehículo de expresión literaria, el único conocimiento que la mayoría tiene de la historia viene a través de los cantares de gesta. Sólo a principios del siglo XIII inicia Villehardouin la serie de historias en lengua francesa.

a) *Villehardouin*

Geoffroy de Villehardouin (1164-1213), mariscal de Champagne, tomó parte en la cuarta Cruzada; encargado de negociar con los venecianos el transporte de las tropas a Oriente, influyó en la política que orientó la Cruzada por otros derrotados y logró la conquista de Constantinopla. Nombrado mariscal de Romania, dicta su obra de carácter histórico, pero tomado a través de su propia experiencia, *Conquista de Constantinopla*, en su castillo de Messinople, en Tracia.

Villehardouin está bien informado; ha sido testigo de los hechos que narra y es evidente que comprende su significado; sin embargo, debe dudarse de su sinceridad: preocupado por la justificación de haber desviado la Cruzada de Jerusalén a Constantinopla, quiere hacer creer que tal hecho fue fortuito.

La obra de Villehardouin está cercana a la epopeya, sirviéndose de fórmulas juglarescas y componiendo un relato pensado para su lectura en alta voz. Su lengua es clara y vigorosa, el estilo evita adornos inútiles y tiende a dar una visión clara de la realidad.

b) *Joinville*

Jean de Joinville (1225-1317), hijo de un senescal de Champagne, recibió una brillante educación literaria. Participa en la Cruzada de 1248 a Egipto acompañando a Luis IX, de quien es gran amigo y confidente; más tarde intervendrá directamente en su proceso de canonización. A instancias justamente de la reina, Juana de Navarra, comienza a escribir su *Historia de San Luis*.

La obra de Joinville carece casi totalmente de sentido crítico: recoge relatos que le hacen, así como sus propias impresiones tomadas en notas de juventud, siendo estas últimas las que darán un matiz más interesante a la *Historia*; los materiales se encuentran mal ordenados y sus interferencias hacen difícil el seguimiento del relato. Con todo, su obra encierra un gran valor en lo que tiene de descripción —casi al delicado estilo cortesano— de los caracteres del rey santo y el suyo propio.

La figura de San Luis nos queda recogida como la del perfecto caballero cristiano: bravo hasta la temeridad, generoso después de la victoria; de corazón profundamente tierno y humano, ama ardientemente a los suyos y llora por los caídos en la Cruzada. Vive en presencia de Dios y conducido siempre por motivos sobrenaturales. En resumen, San Luis es definido como —efectivamente— un santo, y la misma figura de Joinville resulta una buena representación de un determinado tipo humano de la época.

c) *Froissart*

Jean Froissart (1337-1410) nació en Valenciennes de una familia de comerciantes. Amigo de la poesía elegante y de la vida cortesana —que admira como vida noble, clase hacia la que siente especial respeto—, viajó por distintas cortes (Francia, Inglaterra e Italia) y fue siempre bien acogido en el conocimiento por parte de los grandes señores de la obra que estaba componiendo: sus *Crónicas* son el resultado de un método de investigación que podría haberle proporcionado buenos resultados de haber sido tratado con rigor; relata los hechos acaecidos entre el 1325 y el 1400, pero —acercándose a lo que podríamos denominar «periodismo»— le sobra confianza en los testimonios orales, su fundamento básico, llegando a introducir en sus *Crónicas* los más maravillosos e increíbles relatos.

La obra se divide en cuatro libros: el primero de ellos narra la historia de la Guerra de los Cien Años, de 1325 a 1378; el segundo, que abarca desde 1378 a 1385, refiere en particular las revueltas de Flandes; el tercero ocupa tan sólo tres años, mientras que en el cuarto —de 1388 al 1400— refiere su último viaje a Inglaterra.

A pesar de sus incesantes viajes, en los que podría haber descubierto, desde una perspectiva ecléctica, los síntomas de un mundo en crisis ante las primeras manifestaciones renacentistas, Froissart se ciñó a lo superficial y pintoresco. Sus mismas *Crónicas* nos revelan un carácter carente del sentido crítico necesario para la labor historiográfica, dejando de lado los documentos escritos para aplicarse casi exclusivamente a testimonios orales reproducidos casi literalmente. De estilo desigual y confuso, logra cierta altura en las descripciones de lo más dramáticamente llamativo —batallas, personajes relevantes, ambientes cortesanos, etc.—.

d) *Commines*

Philippe de Commines (1445-1511) nació en Ypres de rica familia, tradicionalmente vinculada a tareas políticas. Acata al duque de Borgoña, Carlos el Temerario, llegando a ser su confidente y diplomático. En 1472 pasa al servicio de Luis XI, que le colma de favores y riquezas; dirigirá hasta la muerte del rey la diplomacia francesa, y, caído en desgracia, se consagrará enteramente a la composición de sus *Memorias*.

Éstas estarán compuestas de dos partes bien diferenciadas: los seis primeros libros se refieren a la historia de 1466 a 1483, y, de forma particular, a la rivalidad entre Luis XI y Carlos el Temerario. Los dos últimos libros relatan la guerra de Italia (1494-1495), la muerte de Carlos VIII y la coronación de Luis XII. Como final del libro introduce su «Discurso sobre la miseria de los hombres y principalmente de los reyes».

En sus *Memorias*, Commines es un verdadero historiador: dotado de una sagaz inteligencia, desenreda complicados acontecimientos e informa copiosa y extensamente, citando en todo momento sus fuentes. Concibe la historia como una obra moral, con pretensión de entresacar del relato conclusiones válidas para el consejo al gobernante y al príncipe, en un sentido que lo ha llevado frecuentemente a la comparación con Maquiavelo. Recomienda la astucia antes que la violencia, así como el recelo y el soborno; reconocido como cristiano, su obra, sin embargo —y como la de Maquiavelo—, pone de relieve que el Estado —noción ya claramente renacentista— se antepone a todos los demás valores, por mucho que vea en los acontecimientos del mundo la mano decisiva de la Providencia que debe ser justificada y aceptada.

Escritor frío y seco, demasiado cerebral, sólo siente la preocupación de narrar con exactitud e imparcialidad, lo que se trasluce en un estilo recortado pero siempre transparente. Con las *Memorias* de Commines, la prosa francesa de este siglo tiene ya algo que contraponer en su concepción a la lírica de Villon como mejor obra del medievalismo francés.

2. El teatro francés medieval

a) Orígenes del teatro medieval

Si reviste cierta dificultad establecer con qué producciones concretas se localizan los principios del drama medieval, no lo es tanto el establecimiento de su origen, esto es, el por qué de una producción dramática determinada en la Edad Media.

Lógicamente, lo que hubo de ser el teatro culto grecolatino habría de perderse como legado cultural reservado a los pocos que a él podían acceder en esta época; producción, además, propia de una determinada concepción del mundo, no era en

absoluto válida en estos momentos, lo que no implica —como a veces se ha querido ver— que fuera desconocida (y ahí están, pongamos por caso, las obras a lo divino de la monja Rosvita o la comedia elegíaca latina —véanse los *Epígrafes 3.d.II. y 4.a.II.* del *Capítulo 2*—). Algo similar habría de suceder con la producción dramática popular clásica, que ya se habría perdido incluso para los últimos tiempos del Imperio Romano, sustituida por espectáculos circenses multitudinarios y decadentes.

Así pues, la continuidad del teatro era imposible, y la Edad Media contempla, curiosamente, la repetición de un fenómeno ya producido para el nacimiento del teatro griego: la localización de su origen en el culto religioso, problema no planteado para el teatro romano, que calca las fórmulas griegas. Efectivamente, el teatro medieval está directamente vinculado a la Iglesia en tanto que concepción ideológica determinada y configuradora, y a la iglesia en tanto que escenario y posibilidad técnica.

Por tanto, las primeras producciones de las que tenemos noticia (*Quem quaeritis...?*, *Regularis concordia*, *Ordo stellae*, *Ordo prophetarum*, etc.) nacen de la liturgia. En ciertas fiestas, el clero añadía al oficio sagrado una representación dialogada —aún conservada hoy día, por ejemplo, en las fiestas de Pasión— que ponía ante los ojos del auditorio los principales acontecimientos cuya solemnidad se conmemoraba. Es lo que habría de llamarse el *drama litúrgico*, y en un principio sería estrictamente religioso para más tarde ir desvinculándose de tal carácter y salir también del marco de la iglesia, si bien tales desvinculaciones son imposibles de localizar: de cualquier forma, la secularización será irremediable, y paulatinamente el teatro iría creando nuevas fórmulas, gracias también al afianzamiento de la lengua vulgar como lengua literaria, con el consiguiente abandono del latín.

b) El teatro religioso

I. LAS PRIMERAS PRODUCCIONES. Poco después de sus comienzos, fijados en el siglo XI, la lengua vulgar francesa hizo su aparición en el drama. Y en el siglo XII se representa en los atrios y por actores seculares.

Una de las más antiguas obras del teatro francés, del siglo XII, la *Representación de Adán*, muestra bien esta laicización antes mencionada del teatro medieval. La obra, escrita en lengua vulgar, se interrumpe de vez en cuando por textos litúrgicos en latín, leídos por un clérigo, para conservar así en cierta medida el sentido del oficio religioso. Su asunto se centra en la caída del primer hombre y la muerte de Abel, a lo que sigue una procesión de profetas que anuncian la redención del género humano.

II. LOS «MILAGROS». Los asuntos del teatro francés de los siglos XIII y XIV no derivan siempre de los libros santos, sino de la leyenda. La idea religiosa, sin embargo, aparece en la intervención —un tanto fabulosa y maravillosa— de la Virgen o los santos, y de ahí precisamente su denominación de «milagros».

Del siglo XIII se conservan *Juego de San Nicolás*, de Jean Bodel, con un marcado carácter profano por el que se reflejan al estilo costumbrista los más diversos ambientes; y el *Milagro de Teófilo*, de Ruteboeuf, sobre la conocida leyenda — originariamente griega— del ambicioso obispo Teófilo, que se vende al diablo y más tarde se arrepiente gracias a la intercesión de la Virgen, quien recupera la carta en la que el obispo firmara su compromiso.

Al siglo XIV pertenecen los *Milagros de Nuestra Señora*, conjunto de 42 escenas en las que se dramatizan otras tantas intervenciones de la Virgen en favor de sus devotos.

III. LOS «MISTERIOS». Se denomina *misterio* (del latín «*ministerium*») al drama religioso del siglo XV: se trata de acciones dramáticas mucho más desarrolladas que ponen en escena determinados momentos de la vida de Cristo. Organizadas —por su complejidad— por determinadas corporaciones locales, por grandes señores o por monasterios o cofradías, se consideraban obras piadosas para edificación del pueblo, constituyendo un solemne espectáculo en el que tomaban parte hasta doscientos actores.

En lo que respecta a la tramoya, el escenario se instalaba en una plaza pública, generalmente ante una iglesia; las representaciones duraban semanas, y se jugaba fácilmente con la emotividad de un público que sufría con determinadas escenas — generalmente de la Pasión o tribulaciones de la Virgen— y al que se movía a la risa en las distintas acciones cómicamente reservadas a los demonios.

Los misterios se han agrupado en tres ciclos:

– «Misterios del Antiguo Testamento», que se resumen en el *Misterio del Viejo Testamento*, vasta compilación de producciones anteriores, fechada hacia el 1450.

– «Misterios del Nuevo Testamento», que presentan a Jesucristo como personaje principal, siendo los más importantes el *Misterio de la Pasión*, de Arnould Gréban (1450), la revisión de la anterior *Pasión*, de Jean Michel (1486) y el *Misterio de los Hechos de los Apóstoles*, de Arnould y Simón Gréban.

– «Misterios de Santos», en una cuarentena de composiciones como el *Misterio de Santo Domingo*, *Misterio de San Luis*, etc. Suele incluirse el *Misterio del sitio de Orleáns*, obra de fe popular y patriótica que celebra la victoria de Juana de Arco.

c) *El teatro profano*

Junto a las representaciones religiosas y derivadas de los relatos juglarescos, aparece un teatro cómico cuya única finalidad es la de divertir a sus oyentes. Entre sus autores se encuentra nuevamente Ruteboeuf (*Decir de la herboristería*), pero su cultivador fundamental en el siglo XIII va a ser Adam de la Halle con sus dos obras: *Juego de la enramada*, que es una sátira personal y un cuadro realista en el que, sobre

un sencillo escenario de ramas, hace desfilar a diversos burgueses conocidos; y *Juego de Robin y Marion*, una especie de idilio pastoral representado en Italia que pone en escena los amores de una pareja de campesinos, contrariados por la rivalidad de un caballero. La obra, simple y agradable, es similar a una ópera cómica, entremezclándose en ella canto y música compuestos por el mismo autor.

Sin embargo, será en el siglo xv cuando aparezca el verdadero teatro profano, con el desarrollo de tres géneros fundamentales: moralidades, «soties» y farsas.

I. LAS «MORALIDADES». Piezas cómicas de intención edificante, se conservan unas sesenta que atacan, ridiculizándolos, los vicios de la humanidad, puestos en escena por medio de la alegoría. Género frío y difícil —en conexión quizá con el éxito contemporáneo del *Roman de la Rose*—, gozó de gran favor entre el público del siglo xv.

Destacan *Bien Avisé et Mal Avisé*, de Simón Bougoin, oposición dramática de la vida cristiana y la impía; y *La condenación de Banquete*, de Nicolás de la Chesnaye, movido desfile de las enfermedades que Banquete lanza contra los glotones; juzgado y condenado, Banquete es finalmente estrangulado por Dieta.

II. LAS «SOTIES». En realidad, *sotie* no es más que el nombre que toma la farsa cuando es representada por los «sots», jocosa cofradía de actores parisinos. Poco a poco «sotie» tiende a designar una pieza satírica de actualidad.

Las «soties» más celebradas fueron las de Pierre Gringore (1475-1539). Gozando de la confianza de Luis XII, se aprovecha para declarar todo cuanto quiere, y así, en la *Sotie du Prince des Sots*, ataca violentamente al papa Julio II, adversario de Luis XII.

III. LAS FARSAS. Las farsas (del latín *farciare*, «rellenar») son pequeñas comedias de costumbres cuya única finalidad es hacer reír. Proceden de los *fabliaux*, según se desprende de sus asuntos, hasta el punto de no ser en algunas ocasiones la farsa otra cosa que un *fabliaux* escenificado. Hoy día se conservan unas cuarenta farsas, pertenecientes casi exclusivamente al siglo xv; la más célebre de todas ellas es *Pathelin*, anónima, compuesta hacia el 1465.

Pathelin, el protagonista, es un sincero abogado que no consigue salir de la miseria, por lo que tiene que recurrir a diferentes argucias para sobrevivir. Destacan las dos en que se ve envuelto el comerciante Guillermo: primeramente, engañado por un Pathelin que se hace pasar por enfermo para no pagar; más tarde, por el truco del pastor que sólo responde con balidos a las preguntas del juez.

1. La poesía trovadoresca

a) *El «amor cortés» y la poesía provenzal*

A finales del siglo XI, y a caballo con el XII, se produce en la región del Mediodía francés un florecimiento cultural que dura casi dos siglos y que influye poderosamente sobre todos los países vecinos, conformando una corriente poética muy determinada, decisiva en cualquier caso para la orientación de la lírica europea posterior. Se trata de la primera producción poética realmente subjetiva y a la vez colectiva que se nos ofrece en Occidente tras el final de la romana, y no es exagerado definirla —al igual que aquélla— como condicionante de todo un pensamiento y una poética, en este caso aplicados a un sentimiento concreto: el amoroso.

Efectivamente, no puede entenderse la poesía trovadoresca provenzal sin intentar definir, al menos en sus características esenciales, lo que a partir de ese momento será denominado como «amor cortés», puesto que resultará la casi exclusiva materia poética de estas composiciones: tal vez aclare, en este sentido, la confirmación de que tal concepción amorosa y erótica se localiza como ideológicamente determinada por las condiciones más materiales de vida de la sociedad feudal medieval, y ello pese a continuarse posteriormente en muchos de sus elementos, incluso para nuestros días, tan alejados en el tiempo.

En esencia, el «amor cortés» lo es, en primer lugar, por desarrollarse en la corte, modelo de comportamiento social medieval; pero, más aún, modelo en tanto que recoge en su seno la más efectiva de las estratificaciones sociales, y precisamente en ella se basa el sentimiento erótico trovadoresco: si la corte está regida por un «señor», la amada será ahora la «señora», esto es, la dueña del poeta amante, cuya única preocupación tendrá como fundamento la reproducción del juego de relaciones señorío/vasallaje. Así, en primer lugar, para que tal «señora» lo sea, debe ser casada, con lo que el amor cortés será siempre adúltero, en una categoría, sin embargo, muy alejada de la nuestra, ya que el matrimonio se reconocía no como libre elección, sino como contrato social, y de este modo el amor cortés pasaba a ser el «verdadero», fruto de una consciente elección por la que el hombre se ponía a disposición de la amada. El vasallaje amoroso, es decir, la sumisión absoluta a la mujer amada, toma

bien pronto el aspecto de un culto, de una religión, y no es caprichosa esta afirmación desde el momento en que se contempla en la sociedad medieval, teocrática por principio, la «reproducción» de un orden divino en el que Dios es el «señor», y éste, en la tierra, reflejo de aquél. A la posesión de ese vasallaje se llega por grados: el de «fenhedor» (aspirante tímido); el de «precador» (suplicante), el de «entendedor» (cortesano); y el de «drut» (amante). Este último implicaba un juramento de fidelidad que la dama sellaba con un beso o con el don de un anillo; el amante tenía entonces la obligación de la máxima discreción y reserva, y justamente de ahí la moda de los «senhals» (seudónimos).

Lógicamente, la complicación de relaciones y el mismo carácter desinhibido del escarceo erótico reclamaba el asentamiento de su poetización en el seno de unos grupos sociales bien definidos y, más aún, desarrollados: el marco geográfico que habría de imponerla sería —como ya hemos dicho— el Mediodía francés, donde se agrupaban algunas de las mejores escuelas monásticas europeas, indispensables —y únicos— centros efectivos para la difusión cultural. Con el conocimiento de las siete artes liberales de la latinidad, los hombres formados en ellas tenían la posibilidad de producir, en lengua vulgar —y no en latina, como hasta ese momento—, una poesía técnicamente desarrollada y perfeccionada que se apoyaba de modo fundamental en la retórica y la música.

Estos «poetas» —provenientes tanto de las clases altas como, más frecuentemente, de las humildes— recibirían en Provenza el nombre de *trovadores* (esto es, los que dominan el arte del «trobar», de la música y la versificación), y no deben confundirse nunca con el *juglar*, el recitador que, acompañándose de determinados instrumentos musicales, recita y ejecuta la composición: puede observarse, por tanto, que los primeros gozaban de cierta consideración —se instalaban en las cortes, donde eran admitidos fuera cual fuera su extracción social— por ser personas cultas y educadas, lo que no impide que el trovador pueda ejecutar sus propias composiciones o que ciertos juglares, diestros en su arte, asciendan a la categoría de trovadores.

Se asiste así a una producción poética consciente, es decir, productora de una determinada concepción ideológica, que sólo desaparecerá cuando ésta quede progresivamente invalidada por dos factores interrelacionados: el primero de ellos, la desaparición de las condiciones sociales que la han hecho posible —puesta en duda del modelo feudal de vasallaje—; el segundo, la tipificación de la fórmula poética, vaciada de sentido tanto por lo anteriormente dicho cuanto por su repetición, que la convierte en simple «arte» desnudo y —por así decirlo— incoherente. Porque, efectivamente, habría que señalar que, producida por personas instruidas, la poesía trovadoresca habría de fijarse paulatinamente en una serie de reglas y arquetipos —exportados al resto de Europa— que hacen de ella no sólo una fórmula de pensamiento, sino también toda una técnica artística, cada vez más perfeccionada, que habría de determinar la producción poética posterior.

b) Géneros de la lírica trovadoresca

El canto de amor por excelencia fue la *cançó* (canción), en un número de «coblas» (estrofas) que van de 5 a 7, con una o dos «tornadas» (envíos). El número de versos de cada estancia oscilaba entre 3 y 42 como límites extremos.

El *sirventés* (sirventesio) no se distingue de la *cançó* por su estructura externa, sino por el contenido satírico, generalmente político; el trovador busca los motivos en la realidad que lo circunda y expresa libremente sus opiniones personales. Existe una variedad, el *planh*, lamento por la muerte de un patrono.

La *tensó* consiste en una disputa desarrollada en forma de diálogo sobre las más variadas cuestiones, aunque generalmente se refiera a temas amorosos.

La *pastorela* es el debate del caballero con la pastora, idealización bucólica de la amada favorecida por el seudónimo. Afín por la forma dialogada es la *romansa*, narración de una aventura. Más graciosa, el *alba* tiene por tema la separación de los amantes al llegar el día; derivada probablemente de canciones populares, la *danza* es también una composición de tema amoroso, con estribillo.

Aún podríamos referirnos a otras composiciones de tipo secundario, como el *comjat* (despedida), el *escondig* (justificación, protesta de inocencia), el *descort* (desacuerdo), la *balada* y la *estampida*, canciones destinadas al acompañamiento de la danza.

Las formas métricas se perfeccionan y complican, al mismo tiempo que el pensamiento va aquilatándose hasta la oscuridad, y es que ya desde los primeros tiempos se delinearon en la poesía provenzal dos direcciones diferenciadas: la del «trobar clus» (literalmente, «versificar cerrado»), es decir, oscuro, sutil, difícil; y la del «trobar leu» (versificación sencilla), esto es, fácil y claro. La primera de ellas habría de irse imponiendo en la región norte, mientras que la segunda habría de gozar de mayor cultivo en la zona meridional, de forma tal que, conforme se iba descendiendo hacia Mediodía, imperaba en la poesía la sencillez y la naturalidad. Por tanto, allí, al norte, quedaron las composiciones sutiles y refinadas; mientras que, hacia el sur, y llegando hasta el Rosellón y Cataluña, predominaban las *albadas*, las alegres *pastorelas* y los más duros y enérgicos sirventesios.

El gran desarrollo del «trobar clus» puede explicarse, entre otras razones, por el deseo de conseguir una mayor novedad, y, con ello, una mayor aceptación en los círculos cortesanos que protegían a los compositores; hay que destacar, además, la atención a la propia obra, que, complicada, quedaba menos ceñida a las arbitrariedades de los juglares. Su principal representante sería Arnaut Daniel, a pesar de ello «gran maestro del amor» a decir de Petrarca: sus postulados poéticos fueron muy seguidos, aunque no faltó quien los abandonara en busca de una mayor claridad, como hizo Giraut de Borneil, quien afirma, apartado ya del «trobar clus», que «podría componer mi canto con palabras cubiertas (bel saupra plus cubert far); pero un canto no tiene mérito perfecto si no es entendido por todo el mundo. Poco me importa que

me critiquen. La verdad es que me doy por dichoso cuando oigo que las muchachas cantan mi canción yendo a la fuente». Para estos trovadores, más populares, la poesía debía ser esencialmente comunicación, y el poeta lo era en tanto que persona capaz de transmitir un mensaje sin caer ni en la vulgaridad ni en el ornato intrascendente.

c) *Poéticas trovadorescas*

Las reglas de la poética provenzal se recogieron en una serie de tratados, más o menos sistemáticos, que vienen así a constituirse en una de las primeras producciones teórico-literarias de la lengua romance, indispensables en muchos casos no sólo para la aclaración de ciertas figuras, sino —especialmente— para la comprensión de la producción poética erótica y amorosa trovadoresca.

De entre ellas destacan —compuestas, según se observará, en distintas regiones, y no exclusivamente en Francia— la *Razós de Trobar* de Raimón Vidal de Besalú; las *Reglas de Trobar* de Jofre de Foixá; la *Doctrina de cort*, de Terramagnino de Pisa; y las *Leys d'amors* de Guillem Moliner; todas ellas las principales poéticas trovadorescas e, indudablemente, las más relevantes dentro de sus países.

2. La producción trovadoresca provenzal

a) *Los primeros trovadores*

Prescindiendo de los más antiguos documentos literarios en lengua *d'oc*, como el *Boecis* de hacia el 950 —paráfrasis del *De consolacione* de Boecio—, la primera producción que, escrita en lengua romance, podemos localizar como estrictamente trovadoresca es la que nos llega de la mano de Guillermo de Poitiers.

I. GUILLERMO DE POITIERS. Noveno conde de Poitiers y también duque de Aquitania, Guillermo (1071-1127) perteneció a un ilustre linaje inclinado por tradición a la cultura —y especialmente a las letras—. Representa el tipo de trovador licencioso, sensual y alegre, que se expresa con ruda franqueza; pero, con todo, lo que más impresiona de su producción es su elaboración, esto es, la conciencia que encierra de «arte»: Guillermo de Poitiers logra someter por vez primera la lengua romance a una cuidada elaboración poética que pretende así obtener el rango de «literaria», en un momento en el cual las manifestaciones cultas pasaban —necesariamente— por el latín. Compositor a la par que versificador, se vanagloria de su habilidad («mis versos están todos medidos por igual y me envanezco del aire que he adoptado, pues es bueno y excelente»), pero de igual manera se le debe la primera exposición de los presupuestos del amor cortés, enamorado como estuvo, al parecer, de una dama de

condición inferior a la suya en la que reconoce, de cualquier modo, a su «señora».

II. MARCABRÚ. Síntoma claro de una sociedad refinada, la poesía trovadoresca fue pronto el modo de identificación social de una clase que abandona sus propias funciones para caer en una vida muelle y relajada, despreocupada en su poder las más de las veces.

En contra de esta situación habría de producirse la obra de Marcabré, quizá conector de la obra de Guillermo de Poitiers y discípulo —muy probablemente— de un trovador del que pocas noticias tenemos, salvo su nombre: Cercamón («vagabundo»). Marcabré es uno de los primeros cultivadores del «trobar clus», aunque sus temas no se orientan hacia lo amoroso: por el contrario, parece haber sido enemigo de la mujer, en la que ve la causa primera de la falta de nobles ideales en la corte y la instigadora del generalizado «adulterio» cortesano.

Sus composiciones son, en suma, las de un hombre que —proviendo de las clases más inferiores— se cree en el deber moral de la condena a las actitudes de la época, enlazando el moralismo y la crítica sociopolítica. Todo ello se realiza en un tono que deja de lado la complicación formal para aplicarse a la conceptual: su oscuridad no proviene tanto del elemento retórico como de las ideas, expresadas muchas veces con un lenguaje que se opone al cortesano y cifradas fundamentalmente en la utilización de un registro popular —a veces vulgar y no pocas grosero— en el que sobran, pese a todo, imágenes y símbolos, muy abundantes en su obra.

b) Desarrollo de la poesía trovadoresca

A pesar del concepto que trovadores como Marcabré pudieran tener de lo que significa el amor cortés y la literatura que lo justificaba, lo cierto es que, en tanto que producción de un grupo social culto, asentado y recluso en sus propias condiciones, la poesía cortesana trovadoresca hubo de ir sufriendo en su exposición una idealización progresiva que hace del amor cortés una actitud más que una realidad material.

I. JAUFRÉ RUDEL. Clara muestra de ello es la obra de Jaufré Rudel, señor de Blaye, trovador del siglo XII que ha sido objeto —en esta idealización— de una leyenda según la cual se enamoró de la condesa de Trípoli, nunca vista por él, sino conocida exclusivamente a través de noticias indirectas. Siguiendo la leyenda, decidió partir a la Cruzada y enfermó en la travesía, siendo desembarcado en Trípoli, donde murió tan pronto se vio en brazos de su secreta y distante enamorada, que acudió a socorrerlo.

Lo único que hay de cierto en todo ello es que Rudel fue el primer trovador que cantó al amor —sólo en tanto que «intuición» o «idea» en el sentido platónico—

desde el desconocimiento y la lejanía, tema que luego habría de recogerse en escritores como Heine, Browning, Swinburne, Carducci, etc. La leyenda quizás esté justificada desde el momento en que todas las composiciones de Rudel están presididas por la obsesionante presencia de la lejanía, y ello también en lo formal: su poesía nos resulta transparente y delicada, como recogiendo técnicamente lo ideal e intangible de todo lo real, ceñido en lo trovadoresco al amor.

II. BERNARD DE VENTADORN. Considerado como uno de los poetas más grandes de la escuela provenzal, y el primero de los trovadores clásicos, con Ventadorn entramos en el dominio de la lírica trovadoresca: es decir, se abandona en cierta medida lo que de elaboración tenía esta poesía para lograr una producción totalmente ajustada a la propia experiencia, a un sentimiento en cierto modo individual pero expresado universalmente.

De familia muy humilde, Bernard fue protegido por su señor, el vizconde Ebles de Ventadorn, quien debió de enseñarle el arte de trovar y lo colmó de favores; habiendo enviudado el noble, casó con Inés de Montluzó, hermosa joven de dieciocho años que gozaba de gran fama en la comarca por su gentileza y donaire. El trovador entró a su servicio y la muchacha no tardó en ser el único objeto de sus canciones: en ellas podemos seguir a la perfección el proceso del galanteo amoroso en la sociedad cortesana, con composiciones que van desde el reconocimiento tímido, pasando por el ocultamiento en la descripción de la alegría renovada de la naturaleza, hasta la confesión poética de su amor. Esta última recoge los más variados tonos, desde la alegría incontenible al reconocimiento del amor como sentimiento con un algo de independiente con respecto a la razón, concepción que habrá de perdurar hasta nuestros días: «Yo amo a la más bella y a la más noble. Mi corazón se cansa a fuerza de suspirar y a fuerza de llorar se escaldan mis ojos. La amo demasiado, pues que es sólo para mi daño, pero ¿qué puedo contra la violencia del amor?»; «mi mal es tan dulce que lo prefiero al mayor de los bienes».

Es más, su poética fue siempre —en esto se opuso claramente al «trobar clus»— el resultado de su propio poetizar, y éste no era sino la expresión —comunicación— de un sentimiento individual, el amor, que resulta así el único eje y motor de su poesía, y en el cual él mismo contempla el éxito de su lírica: «las buenas canciones nacen todas del corazón, y ¿quién puede animar al corazón si no es el amor? El júbilo que produce el amor penetra hasta lo último del alma, y de ella pasa a mis cantares para embellecerlos. El que mejor ama es también el que mejor canta».

La idealización del sentimiento queda bien patente, y reside justamente en la independencia que logra alcanzar el amor con respecto al que ama, e incluso respecto a quien se ama; no queda resquicio así para la desesperanza amorosa, puesto que el sentimiento en sí —sin correspondencia— ya es válido, en una negación de su materialidad: «cierto es que yo no conozco el amor si no es por sus inquietudes y tormentos, pero quiera el cielo que ame siempre, aunque no sea amado». Y es que la

producción de Bernard está presidida en todo momento por la alegría, esto es, por la belleza que todo lo reviste y lo hace nuevo, que revitaliza, da vida, oponiéndose —en tanto que amor— a cualquier manifestación de la muerte como no-amor. Consecuentemente, su poesía estará siempre impregnada por la claridad, por lo transparente, por todo aquello que, apartado de lo estrictamente formal, consiga reproducir esta alegría desde su propia naturalidad.

Volviendo a un plano más real, hay que decir que llega un momento en el cual la tenacidad de Bernard es recompensada; pero, debido quizás a la falta de práctica en lo que de «regla» tenía el amor, se traiciona al revelar imprudentemente el nombre de la dama que se oculta tras los «Bel-Vezer», «Fuis Joi», «Belh Esguart» de su poesía: recluida la enamorada, el poeta debe abandonar la corte; pasa a Aquitania, a Tolosa e incluso llega a Inglaterra con la corte de Enrique II, gracias al anterior conocimiento trabado con Leonor de Aquitania, aficionada a las letras y esposa del duque de Normandía, más tarde rey inglés. Es más que probable que ella le inspirara algunas de las composiciones de la época, pero, conocida la muerte de Inés, sintió renacer su apagado amor y el más tremendo remordimiento: llora su pérdida en varias composiciones de la más tierna sensibilidad, y, muerto su protector —el conde de Tolosa—, se retiró como monje a la abadía cisterciense de Dalon, donde murió sobre el 1194 sin que se supiera más de él.

III. GIRAUT DE BORNEIL. Contemporáneo de Arnaut Daniel, figura entre los más célebres trovadores: Dante lo llamó «cantor de la rectitud», y la posterioridad lo conoce como «el maestro de los trovadores». Aunque pocas, compuso algunas canciones amorosas depuradamente elaboradas y frecuentemente estructuradas en complicadas estrofas.

Es difícil establecer claramente si en Giraut de Borneil pueden diferenciarse —como antes ya se ha dicho (*Epígrafe 1.b.*)— simplemente dos modos de producción poética distintos o si habrá de verse en ellos dos «etapas» poéticas separadas.

Efectivamente, Giraut de Borneil fluctuó siempre entre el «trobar clus» y el «trobar leu», pero habrá en esta fluctuación más una necesidad que una disyuntiva realmente artística: inclinado hacia la dificultad en la composición, el trovador pretendía, sin embargo, lograr el favor de la mayoría para sus composiciones, lo que era imposible desde los presupuestos de hermetismo poético, pensado —y con reservas— para círculos cultos.

IV. ARNAUT DANIEL. Las preocupaciones literarias de Arnaut Daniel (1150-1200), el mejor representante del «trobar clus», son bien distintas: a partir de estos momentos, lo de menos será la verdad del sentimiento, sino los versos que lo encierran; menos lo que se quiere decir que la forma en que se dice: «artífice» va a ser la palabra clave para la designación de la labor poética, puesto que, agotados los temas, los trovadores sólo pueden aplicarse a su repetición, buscando la novedad en la forma de expresión.

Pese a ello, no debe resultar chocante que tales producciones —diecinueve poesías se nos conservan de Arnaut Daniel— fueran muy estimadas por los contemporáneos, y decisivas para producciones posteriores: Dante lo define como «el que llora y va cantando»; y Petrarca lo recibe como «gran maestro del amor, cuyo nuevo y bello estilo hace todavía honor al país que lo vio nacer». En efecto, este rebuscamiento consigue, en muchas ocasiones, una expresión verdaderamente acertada y —sobre todo— artística del tema amoroso; destaca especialmente el intercambio de las sensaciones, que encierran así un simbolismo en la trastocación de la realidad para expresar una distinta, presidida en todo momento por el poder de la palabra: «la vuelta de la primavera me invita a cantar y el esmalte de las praderas me brinda a colorear mis ficciones con los matices que me ofrecen las flores. Pero las flores que yo cogeré tendrán por fruto el amor, como tienen el júbilo por semilla y su perfume sobrepujará al que esparce por los campos el mes de mayo».

V. TROVADORES MENORES. De entre los trovadores que siguieron las directrices marcadas por los grandes maestros de la lírica provenzal hay que destacar algunos nombres que, sin conseguir la altura de sus maestros, produjeron una poesía de valor innegable.

Pierre Vidal (muerto en 1205?), hijo de un curtidor de Tolosa, fue uno de los más notables cultivadores del «trobar leu»; poeta vivo y original —«del plus fols homes que mai fossen»—, viajó por España residiendo en Aragón con Alfonso II y en Cataluña con Alfonso I, y se le atribuyen numerosas anécdotas que llegan a lo más fantástico. Enamorado de dos altas damas, de él tenemos unas cincuenta canciones y la melodía de doce de ellas, en cualquier caso suficientes para apreciar su fantasía ágil y la riqueza de su impulso emotivo.

Raimbaut de Vaqueiras (muerto en 1207?) nació en el condado de Orange, pero debió vivir durante bastante tiempo en Italia. A la busca de nuevas formas expresivas, acude tanto a lo estrictamente culto como a las formas populares para la composición de sus poesías, perfectamente elaboradas las más de las veces. Poeta, en Italia, de una sociedad altamente refinada, logra algunas de las expresiones máximas de la transformación que lo medieval está gestando en su seno.

c) *El sirventés: poesía satírica*

Es curioso constatar cómo motivos muchos más estrictamente materiales que el amor cortés —tan artificial— consiguieron dar a la lírica trovadoresca una autenticidad que aquél, en la mayoría de las ocasiones, no había logrado. El sirventés, género trovadoresco de intención satírica política, encuentra en estos temas políticos una forma personal, mucho más humana siempre pese a fijarse en aspectos tan lejanamente poéticos con respecto al idealismo imperante.

I. BERTRÁN DE BORN. Nacido hacia el 1140, logró hacerse señor de Autafort tras expulsar a su hermano; este hecho es el comienzo de una vida políticamente turbulenta: animó a Francia a entrar en guerra contra Inglaterra, de la cual dependía su feudo, y fue instigador de la guerra civil contra Enrique II.

Colocado por Dante en el «Infierno» de su obra entre los sembradores de discordia, lo llamó acertadamente el mejor cantor de las armas: su poesía está dominada por un sentimiento feudal que centra todo su poderío en el combate, al que dedica sus mejores composiciones. Todas éstas están dominadas por el realismo más rudo, opuesto diametralmente al lirismo delicado del conjunto de la poesía trovadoresca, y se aplican, en general, a la descalificación de nobles y reyes enemigos a los que gustaba provocar.

II. GUILLERMO DE BERGUEDÁN. Altivo y orgulloso noble, probablemente asesino y frecuentemente violador, Guillermo de Berguedán gustaba de verse reflejado en sus composiciones: él mismo se considera señor esforzado y valiente, y viene así a conformarse como prototipo del señor feudal que abusa de su poder e intenta poner en pugna a todos sus vecinos.

Para la ridiculización —especialmente del rey Alfonso II de Aragón, de quien era vasallo, y de sus compañeros Pere de Berga y Pons de Mataplana— se sirve de la canción tradicional, lo que le vale una pronta popularidad: la nota más acusada de su poesía, basada siempre en la descalificación, es el uso de un vocabulario insultante y grosero, el cual denota, con todo, un gran poder de observación y captación de la realidad.

III. PIERRE CARDENAL. Línea bien distinta sigue la producción de Cardenal (muerto en 1274), nacido en el Puy de Velay y educado para la Iglesia; abandonó tales estudios, que, sin embargo, le proporcionaron unos completos conocimientos y determinaron, en gran medida, su carácter moralista y casi místico.

Su poesía se sitúa en la línea de la ya anteriormente producida por Marcabré, y llegó a ser indudable maestro del *sirventés*: dedicado a la sátira en todos sus aspectos, se levanta como paladín de un mundo en descomposición y carente de moral en todas sus manifestaciones. Rechaza de modo tajante el amor cortés, y, en realidad, su ironía es más fuerte cuanto más elevada es la condición social del satirizado; así, se aplica especialmente a la crítica de caballeros y clérigos, en los que ve —justamente— el mayor peligro para la cristiandad.

Oscuro y difícil las más de las veces, su poesía tuvo un bastante de incomprendida, y sólo consigue mayor claridad cuando presenta los aspectos positivos de la vida, centrados siempre en la vuelta a la rectitud moral y religiosa.

d) *Los últimos trovadores*

La guerra contra los albigenses en cruzada (1213), que se desarrolló en suelo francés, destruye el foco cultural de la región del Mediodía al incorporar los territorios occitanos, independientes, a la órbita de la influencia francesa septentrional. Es más, con ella viene tanto el Tratado de París (1229) como la Inquisición en Toulouse, lo que contribuye al cambio de costumbres e inicia la decadencia de la poesía profana.

Folquet de Marsella (1155?-1231), cuya actuación en hechos políticos y religiosos —ingresó en la orden cisterciense y llegó a ser obispo de Toulouse— mereció la condena de muchos, goza como poeta de una justa fama. Sus canciones amorosas, dedicadas en su mayoría a la vizcondesa de Marsella, se distinguen por la riqueza de sus rimas, jugando con los conceptos desde presupuestos lógicos cercanos al escolasticismo: sobresalía en la rima de «coplas cruzadas», cuyo género de composición consistía en que todos los versos tuvieran la misma cesura, y las coplas de la canción jugaran con las mismas consonantes.

A Giraut Riquier (muerto en 1292) se le ha llamado «el último trovador», y ello debido de forma especial a su misma conciencia de representante de una concepción poética ya acabada. Desarrolló su labor preferentemente para la corte de Alfonso X el Sabio, en Castilla. Acaso lo más interesante de su producción sean seis pastorelas, compuestas entre 1260 y 1280, en las que destaca su sencillez expresiva y el hecho de que sean dispuestas como una sola composición en seis partes, desarrollándose una leve acción por el paso del tiempo tanto en el trovador como en la pastora.

3. La influencia de los trovadores

Los presupuestos caballerescos y cortesanos que inauguran la lírica provenzal se extienden rápidamente por todos los países de Europa occidental, a la vez que sus metros y sus temas poéticos.

En Cataluña aparece pronto una escuela de trovadores, los cuales versifican primeramente en provenzal, para después usar el mismo catalán. En Galicia y Portugal, el lirismo trovadoresco transforma la poesía popular autóctona en cortesana; Italia recoge igualmente la tradición poética de los trovadores provenzales. A través de Francia, donde nace la lírica de los *trouvers*, influye en la poesía de los *Minnesänger* alemanes.

La dispersión de los trovadores —que, aunque se venía produciendo desde un principio, no era una necesidad— determina la decadencia de la literatura provenzal, que seguirá cultivándose aún como fenómeno local: en 1323 se funda en Tolosa el «Consistori del Gay saber», y el tres de mayo del año siguiente se celebran los primeros «Jocs Florals». En manos de los nuevos poetas burgueses, y al contrario de Italia, donde el *Stil Nuovo* surge en unas condiciones y planteamientos similares, esta poesía —generalmente religiosa y didáctica para evitar los «excesos» del amor cortés

— no logra ya sino una repetición artificial de ciertos temas, y en este sentido la literatura provenzal queda anclada durante dos centurias, hasta desaparecer en el siglo xv bajo el imperialismo lingüístico francés.

1. La lírica gallegoportuguesa

a) *Notas generales*

Análoga por el contenido a la literatura provenzal en cuanto que está representada exclusivamente por la poesía amorosa, la rica lírica gallegoportuguesa surge entre los siglos XII y XIV, y en cierto sentido aparece configurada —como también la catalana— por el hecho de hacer suya una tradición que le venía de fuera pero que, sin renunciar nunca a su lengua, asimiló de forma magistral.

El marqués de Santillana, al enviar sus obras al condestable de Portugal, escribía estas palabras: «No ha mucho cualesquier decideros e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa»; si bien la afirmación puede ser exagerada, sí ha sido confirmada en lo fundamental. En efecto, durante todo este período escriben poesía lírica en gallego lo mismo poetas que pertenecen a tal comunidad lingüística como otros que toman el gallegoportugués —al igual que debería pasar en Cataluña con el provenzal— como lengua de expresión poética por antonomasia, y es incluso probable que más de una canción pasase al vulgo castellano, que gustaría así tanto de su épica heroica como de la lírica gallegoportuguesa.

La copiosa poesía de este período —más de 2000 composiciones de 180 autores— está recogida en tres Cancioneros de excepcional importancia: el *Cancionero de la Vaticana*, de finales del siglo XV; el *Cancionero Colocci-Brancuti*, de la misma época; y el *Cancionero de Ajuda*, conservado en un manuscrito del siglo XIV.

b) *Géneros poéticos*

En los tres grandes Cancioneros gallegoportugueses encontramos tres géneros poéticos característicos:

En primer lugar, las *cantigas de amor*, de las que conservamos unas setecientas composiciones, son una adaptación de la *cançó* provenzal —ya vista en el *Capítulo 13, Epígrafe 1.b.*— en las que el tema apenas difiere del presentado en la poesía amorosa caballeresca. Convencionales y tipificadas, son una idealización y un

detallado y repetido análisis del sentimiento amoroso desde categorías estrictamente feudales en las que la amada es «mia senhor», el dueño al que se rinde vasallaje pese a no poco frecuentes injusticias y caprichos.

Las *cantigas de amigo* parecen enlazar con una probable —pero hipotética— tradición peninsular representada igualmente por los cantos andalusíes y por determinados cantos castellanos de los que, aun no quedando rastros, puede deducirse su existencia justamente en esa confluencia; de cualquier forma, en cuanto a las cantigas de amigo gallegoportuguesas no hay duda de su existencia como forma autóctona. El tema se desarrolla por boca de una doncella enamorada que habla del «amigo» (amante), lamentando sinsabores y ausencias; se trata de una insólita manifestación de lo que podríamos llamar lírica femenina —pese a estar compuesta por hombres— de arraigada tradición popular. El esquema rítmico, dado este carácter, se basa de una forma especial en la aliteración, esto es, en la repetición de un verso prácticamente completo, donde la variación de pocas palabras va desarrollando el asunto.

Las *cantigas de escarnio y maldecir*, también de raigambre popular pero mucho más elaboradas, son sátiras muy personales mezcladas con brutales injurias; el elemento artístico, muy potenciado, busca siempre la máxima expresividad: los asuntos se desarrollan de una forma artificiosa, con una gran habilidad técnica, lo que no quita en absoluto la crudeza y la efectividad irónica, hasta el punto de que Alfonso X el Sabio, como legislador, debió anunciar en las *Siete Partidas* (véase el *Epígrafe 1.b. del Capítulo 19*) serios castigos para quienes hiciesen de tales manifestaciones literarias verdadera arma de crítica ensañada e indiscriminada.

En todos los géneros —más en unos que en otros, por naturaleza propia— se trasluce frecuentemente la imitación del estilo del sur de Francia —en «maniera de proenzal», dice expresamente el rey don Dionis—; pero no siempre es así: muy frecuentemente se abandonan las reglas aprendidas y la estrofa amplia para tomar una estrofa corta —propia, por otra parte, de la cantiga de amigo—; entonces la expresión lírica toma gran soltura y llega a una simplicidad de gran emotividad:

*¡Ay flores, ay flores do verde pino,
se sabedes novas de meu amigo?*

Ay Deus, e hu é?

*¡Ay flores, ay flores do verde ramo,
se sabedes novas de meu amado?*

Ay Deus, e hu é?

La estrofa paralelística, completada por un estribillo, es una de las formas más propias de la lírica gallegoportuguesa, en la que el movimiento lírico parte de la estrofa para prolongarse en el estribillo. Este procedimiento no sólo es usado por los poetas cultos, sino que —aún más— parece provenir directamente de la tradición

popular que recogerían los juglares modestos.

2. Los poetas gallegoportugueses

a) *Los trovadores*

Entre los más antiguos trovadores figura el rey de Portugal Sancho I, que reinó de 1185 a 1211, y su hijo Garci Sánchez; al rey se le atribuye una cantiga de amigo de estructura auténticamente popular.

A principios del siglo XIII vive Nuno Fernádes, muy unido también a la poesía de tipo popular; una de sus «alvas», la más conocida, ha sido tomada frecuentemente como ejemplo de paralelismo estrófico:

*Levad, amigo, que dormides as manhanas frias;
Toda'las aves do mundo d'amor dizian: leda m'and'eu
Levad, amigo, que dormide-las frias manhanas;
Toda'las aves do mundo d'amor cantavan: leda m'and'eu
Toda'las aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian: leda m'and'eu
Toda'las aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan: leda m'and'eu
Do meu amor e do voss'en ment'avian;
vos lhi tolhestes os ramos en que siian: leda m'and'eu
Do meu amor e dos voss'i enmentavan;
vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan: leda m'and'eu
Vos lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian: leda m'and'eu
Vos lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan: leda m'and'eu*

También a la mitad del siglo XIII puede referirse João García de Gilhade, probablemente un noble gallego, poeta fecundo del que se conservan 16 cantigas de amor, 21 de amigo y 15 de maldecir, sobresaliendo por su gracia y agilidad algunas de las segundas.

Del «segrei» —trovador que, por su origen humilde, debía acogerse a la protección noble— Pero da Ponte, autor de cantigas de escarnio, sabemos que escribió entre 1230 y 1252. Debió viajar por la corte castellana —celebra la conquista del rey Jaime I— y castellana —donde fue poeta relevante—.

Durante el reinado de Alfonso III de Portugal sobresalen varios poetas portugueses: destaca João Soares Coelho, que como caballero de la corte acompañó

al monarca en la conquista de Algarve. Se conservan de él unas 50 cantigas, las mejores de ellas de amigo, compendio de su novelesca vida amorosa. Por su parte, Martín Códax se transporta con sus cantigas de amigo a la ciudad de Vigo, donde las «ondas do mar» hacen de afectuosas confidentes:

*Quantas sabedes amar amigo
traides comig'a lo mar de Vigo
a banhar-nos emos na ondas*

También João Zorro se especializó en las «marinas» o «barcarolas», aun cuando sus cantigas de otro tipo ofrezcan el interés de contener restos de poesía popular:

*Per ribeira de rio
vi remar o navío,
e sabor ei da ribeira
Per ribeira do alto
vi remar o barco,
e sabor ei da ribeira...*

De Roy Fernánides, natural de Santiago, sabemos que acompañó a Fernando III de Castilla (1217-1252) en una expedición militar. Una de sus cantigas de amigo desenvuelve hábilmente el tema de la doncella que pide a su madre permiso para ir al monte, donde la espera su amante.

Bajo el reinado de Alfonso X produjeron su obra el clérigo Airas Nunes, natural de Compostela, y el juglar Juião Bolseiro; del primero se conserva una pastorela evidentemente popular («So lo ramo verde florido / vodas fazen a meu amigo / e choran olhos d'amor...»).

Ya en la segunda mitad del siglo XIII vive João Arias, un burgués de Santiago, autor de unas 80 cantigas (47 de amigo) que se cuentan entre las más representativas de la lírica gallega de tendencia eminentemente literaria. Su fecundidad fue superada por la de don Dionis, nacido en 1261 y elevado al trono en 1297; autor de casi 150 cantigas (74 de amor, 55 de amigo y 10 de maldecir), representa la verdadera figura del rey trovador, dotado de raro talento para la poesía y de gran conciencia artística.

b) Las «Cantigas» de Alfonso X

Alfonso X, en las 430 *Cantigas de Santa María*, compuestas y musitadas en honor de la Virgen —en una línea mariana propia de la Edad Media—, tiene limitadas posibilidades de poetización por el asunto mismo: traslación «a lo divino» de la lírica gallegoportuguesa, la mayoría de sus composiciones tienen carácter narrativo, desarrollando leyendas y casos maravillosos en los que el mismo

monarca se incluye. Esta limitación no malogra el intento poético de Alfonso X, que siempre mostró cierta predilección por estas *Cantigas* de entre todo el cuerpo de su obra (a considerar entre la prosa castellana, *Epígrafe 1* del *Capítulo 19*). Efectivamente, ésta es la única de cuya redacción se encargó personalmente, lo que no es de extrañar dada su naturaleza lírica, sin que ello suponga el descuido en su producción: con notaciones musicales y miniaturas pictóricas en el códice de El Escorial, las *Cantigas de Santa María* son una de las mejores producciones medievales que la historia literaria española nos ha legado.

Más genial se nos muestra en las treinta cantigas profanas —3 de amor y 27 de maldecir, pese a su propia prohibición— en las cuales no desdeña la expresión trovadoresca erótica habitual en tales composiciones, directamente recogida de la poesía cortesana provenzal.

c) *El «Cancioneiro geral» de García de Resende*

Tras los tres grandes Cancioneros gallegoportugueses ya estudiados, el *Cancioneiro geral* que aparece con el nombre de García de Resende —compilador y, además, autor de algunas de las composiciones— ofrece también una excelente y amplia documentación poética.

El *Cancioneiro geral* se publicó en Lisboa en 1516, y reúne numerosas producciones de 286 poetas, de los cuales los más recientes ofrecen una mejor desenvoltura lingüística y una mayor amplitud temática: desaparece el enraizamiento popular y se presentan indudables influencias extranjeras —especialmente italianas— tomadas directamente de Castilla o a través de ella. De aquí el preciosismo que se acusa en esta poesía, su tendencia a la alegoría —de la que es buena muestra el *Infierno de los enamorados* de Duarte de Brito— y el pesimismo cristiano, probablemente derivado de Mena y Jorge Manrique, del cual tenemos un magnífico representante en el *Menosprecio del mundo* del Condestable de Portugal.

El *Cancioneiro* nos presenta toda clase de composiciones —tentativas de épica, temas amorosos, poesías satíricas, etc.—, e incluso algunas muestras de teatro, como la composición de Enriques da Mota que puede considerarse una verdadera farsa aún medieval.

3. La prosa portuguesa

a) *La historiografía*

Prescindiendo de los primeros documentos en prosa, generalmente de carácter eclesiástico y relacionados con los dos importantes núcleos de cultura medieval —el

Convento de Santa Cruz de Coímbra y el Monasterio de Alcobaza—, las primeras muestras de la historiografía portuguesa están directamente relacionadas con los temas artúricos y, en general, con el ciclo bretón, que se introdujo plenamente en el occidente peninsular para unirse al primitivo sustrato celta y quedar recogido como parte de una tradición propia que aún perdura: los *Livros de linhagens* vienen a ser breves historias familiares donde se incluyen con frecuencia relatos sobre orígenes fabulosos, narraciones mitológicas y leyendas celtas y bretonas. En cuanto a la primera muestra de una historiografía más o menos consciente y artística, la *Crónica do Condestavel* debe suponerse anónima pese a su atribución —infundada— a Fernão Lopes, considerado el primer historiador portugués.

Fernão Lopes (1380?-1459), nombrado Cronista Mayor del Reino en 1434, fue el guarda de la Torre do Tombo (Archivo General) durante treinta y seis años; su documentación es exhaustiva y concienzuda, pudiendo así legarnos una obra histórica en la cual los hechos aparecen sin deformación.

Autor de diferentes Crónicas —*Crónica de don Pedro I*, *Crónica de don Fernando* y la *Crónica de don João I*—, Fernão Lopes parece haber adivinado o intuido los principios de la historiografía moderna: excelente psicólogo y artista, sabe describir dramáticamente al tiempo que escribir verazmente; recoge los aspectos de toda la nación —nobleza y pueblo— y ha sido considerado incluso superior al francés Froissart (véase *Capítulo 12, Epígrafe 1.c.*) y frecuentemente a López de Ayala (en el *Capítulo 19, Epígrafe 2.a.*), concediéndosele de esta forma la primacía entre los cronistas medievales europeos.

Entre los continuadores de la labor historiográfica de Lopes hay que señalar a Gomes Eanes de Zurara (1410-1474?), su inmediato sucesor en el cuidado del Archivo General.

Zurara escribió en el 1450 la *Crónica da tomada de Ceuta* y poco después —en 1453— la *Crónica do descobrimento e conquista de Guiné*: él es el primer historiador portugués que busca como asunto de sus obras las empresas de expansión, lo que no quita que, para la primera de ellas, buscarse la información directa que lo llevó a África para tomar sus propias notas. A diferencia de Fernão Lopes, las crónicas de Zurara tienen como protagonista no al pueblo portugués, sino —en una concepción muy renacentista, directamente tomada de lo clásico— a determinados personajes sobre los que centra su atención y de los cuales la historia es, en cierto modo, deudora desde el momento en que es exclusiva de ellos la tarea histórica.

b) *La prosa didáctica*

Se han perdido muchos textos en prosa, de los que tenemos referencia por noticias de otros autores. Entre los que nos han quedado señalaremos los más importantes.

Don Juan I (1357-1433), décimo rey de Portugal, es autor de *O livro da Montaria*

(*El libro de montería*), tratado venatorio; don Duarte, su sucesor en el trono (1391-1443), de *O leal conselheiro* (*El leal consejero*) y del *Livro da ensinhança de bem cavalgar toda sela*, libros curiosos en los que abundan máximas, sentencias y consejos, así como una preocupación estilística que el autor se encarga de proclamar. Finalmente, don Pedro, duque de Coímbra (1392-1449) y hermano de don Duarte, es autor de la obra capital *A virtuosa benfeitoria*, donde procura seguir e imitar a Séneca en una preocupación didáctica ya plenamente humanista; también traductor de Cicerón, hay que reseñarlo además como poeta cortesano, con algunas composiciones recogidas en el *Cancioneiro de Resende*.

1. **Lírica trovadoresca provenzalizante**

Las relaciones comerciales y políticas con el Mediodía francés determinaron un florecimiento de la lírica trovadoresca catalana al estilo del modelo provenzal: los trovadores provenzales —muchos de los cuales vivieron en Cataluña y Castilla— influyen notablemente sobre los catalanes, aun cuando éstos ofrezcan ciertas características propias. Por ejemplo, su naturalidad y la sinceridad de los sentimientos cantados, en un lenguaje siempre más claro y menos afectado; también se observará cierta tendencia a los temas morales y narrativos.

La lírica trovadoresca, como en el Languedoc o Provenza, encuentra en Cataluña su mejor expresión en el siglo XII, y quizás algo del XIII; como en territorio francés, para el siglo XIV este tipo de poesía cortesana se halla en plena decadencia, siendo necesario anotar el favor que se brindó en las cortes catalanas y aragonesas a los últimos trovadores que salían de la Provenza (remitimos a los dos últimos *Epígrafes* 2.d. y 3. del anterior *Capítulo 13*): la constante aplicación de los poetas cultos y cortesanos catalanes a la lengua provenzal y a su literatura debió entorpecer en gran medida la renovación de este tipo de poesía en Cataluña, ceñida por tanto durante largos años a una casi exclusiva producción poética arcaizante y extranjerizante, mediocre en bastantes de sus aspectos.

De entre los trovadores catalanes que escriben aún en provenzal, habría que mencionar a Berenguer de Palol, del que sólo se sabe que vivió en tiempo de Ramón Berenguer IV, compositor de bellas canciones en honor de Ermesinda de Avinyó, hija de María Perelada. Guerau de Cabrera, de la época de Alfonso I de Cataluña, compone con posterioridad al 1170; queda de él una sátira cruel contra un juglar al que «recuerda» humorística e irónicamente los conocimientos indispensables a su menester. Hugo de Mataplana, señor del castillo de ese nombre en el Ripoll, hizo de su corte centro aglutinante de trovadores y juglares cultos y él mismo realizó algunas composiciones, de las que hoy sólo conservamos cuatro. Raimón Vidal de Besalú, trovador de finales del XII y principios del XIII, visitó diversas cortes de España y del Mediodía francés, residiendo durante largo tiempo en el castillo de Mataplana; es quizás el más importante de los trovadores catalanes, y a él se debe la *Razós de Trobar*, en catalán, primera gramática de una lengua romance desde el momento en

que intenta exponer desde el punto de vista lingüístico las reglas propias del arte de trovar según el modelo provenzal. Por fin, en Cerverí de Girona hay que reconocer al último de los trovadores catalanes —vivió en tiempos de Jaime I y Pedro II de Cataluña—, cultivador de todos los géneros y destacado especialmente por su poesía moral.

2. Los poetas del siglo XIV

a) La tradición poética de los March

I. JAUME MARCH. Mosén Jaume March (1335-1410), tío de Ausias March, debió escribir bastantes composiciones, de las que sólo conservamos algunas: así, en el año 1371, y a instancias del rey Pedro, compuso el *Libre de concordances de rims e concordans, apellat Dictionari*; imitado en castellano por Guillén de Segovia, en su *Gaya Ciencia*, no es obra original, sino recopilación de otras ya existentes, como él mismo confiesa.

Pero lo mejor del poeta, y acaso del siglo XIV catalán, son sus *Cobles de fortuna*, cuyo fondo es la consideración de la vanidad de lo humano; la idea, frecuente en los moralizadores del final de la Edad Media, encuentra una nueva forma de gran plasticidad y viveza.

II. PERE MARCH. Hermano del anterior y padre de Ausias March, vivió a finales del siglo XIV. Elogiado por el marqués de Santillana («el viejo, valiente y noble caballero fizo asaz fermosas cosas, entre las cuales escribió proverbios de gran moralitat»), de sus poesías sólo conservamos nueve. Sobresale entre ellas la que comienza «Al punt c'om naix comence de morir», especie de meditación sobre la muerte donde interesa la concisión y el tono sosegado.

Pere March es también autor de tres poemas narrativos: *L'arnés del cavaller*, obra alegórica y didáctica expuesta en forma de código caballeresco; *El mal d'amor*, consideraciones sobre el amor cortés; y *Compte final*, obra de escaso mérito dirigida al duque de Gandía, donde expone los servicios prestados.

III. ARNAU MARCH. De la misma familia, de Arnau March se desconocen los datos biográficos. Poeta estimable, nos ha dejado *Vers de la Nativitat de Jesucrist* y *Vers de Nostra Dama*, de inspiración religiosa; más interés ofrece su *Cançó d'amor*, disputa entre el sentido y el corazón en la línea de los «debates» medievales: el primero afirma poder librarse del amor, mientras que el corazón replica que es preferible nutrirse de grandes esperanzas a vivir vulgarmente.

b) *Fray Anselm Turmeda*

Nacido en Palma de Mallorca hacia el año 1355, fray Anselm Turmeda estudió Religión y Humanidades profesando en la orden franciscana; parece ser que apostató del cristianismo y se convirtió al islamismo a los 35 años. Vivió en Túnez, y la leyenda le afirma una vuelta a la fe de Cristo y una posterior predicación por el país africano, donde moriría decapitado sobre el 1423, siempre según la leyenda.

El *Libre de bons amonestaments* se compuso en el 1398; se trata de una colección de más de un centenar de principios morales destinados al pueblo que consiguió una gran difusión en Cataluña durante largos siglos.

Las *Cobles de la divisió del Regne de Mallorques*, escrita, según afirma el texto, en Túnez en 1398, a ruegos «d'alguns honrats mercaders de Mallorques», son una alegoría histórica a la vez que obra de circunstancias.

La *Disputa d'un ase contra frare Anselm Turmeda*, sobre la naturaleza y nobleza de los animales, obra escrita en catalán por Turmeda en el 1417 y sin duda lo mejor de su producción —impresa en Barcelona en 1509—, se ha perdido; se conoce por una traducción francesa de 1544 en la que se ha querido ver la mano de Rabelais. Se trataría de una feroz sátira —de originalidad dudosa—, probable plagio del libro árabe *Disputa o reclamación de los animales contra el hombre*.

3. Los poetas del siglo xv

a) *Ausias March*

I. BIOGRAFÍA. Perteneciente a una familia de poetas (véanse los Epígrafes precedentes), Ausias March nació en Gandía en 1393, hijo de Pere March y Leonor Ripoll. En 1430 marcha a la campaña de Cerdeña en la expedición de Alfonso V de Aragón de la que formaban parte los poetas y humanistas Andreu Febrer y Jordi de Sant Jordi, con los que trabó contacto; también fue gran amigo del príncipe de Viana. En 1440 se encuentra de nuevo en Gandía, y seis años más tarde en las Cortes de Valencia. Muere en el 1459.

Ausias March fue un hombre de extensa cultura: conocía los clásicos, principalmente a Ovidio; estudiante de filosofía, había profundizado en la teología de Santo Tomás —intento de armonización de razón y fe— y un poco en la medicina. Conocedor, además, de la obra de Dante y Petrarca, sus fuentes principales fueron, sin embargo, Jordi de Sant Jordi y su propio padre, Pere March.

II. LA OBRA DE AUSIAS MARCH. Casi impresionantemente estructurada y coherenciada, lo fundamental de la obra del poeta se agrupa en cuatro cancioneros bien diferenciados: *Cants d'Amor*, *Cants de Mort*, *Cants Morals* y *Cant Espiritual*.

Cants d'Amor son el reconocimiento de su pasión por la noble dama Teresa Bou: cantor del amor en todos sus matices, analiza su naturaleza, sus luchas, manifestaciones y señala los grados en la escala del sentimiento. La pasión de amor es una mezcla de dolor y gozo, una fuerza unitiva que junta en ella a los amantes y que ha de participar en tres cuerdas —«de tres cordells Amor deu fer sa corda»—: del ángel, del hombre y del animal. «Lo qui amor per tres parts ha sentit / toca de tot, d'angel e d'hom, e brut». Acaba el poeta entreviendo una región en la cual la vida es más perfecta y el amor se purifica.

Cants de Mort son la expresión del dolor por la muerte de Teresa. No quiere pensar en el fin de su amor y pretende el encuentro de las dos almas en el cielo: con la muerte de la amada, el amor se purifica, se transforma, se vuelve espiritual; la Muerte destruye la parte del animal y del hombre para dejar sólo la de ángel.

Cants Morals obedecen a un deseo de consuelo, y vienen a ser una preparación para la muerte; en estos doce cantos desarrolla la teoría escolástica sobre la Verdad y el Bien.

El *Cant Espiritual*, el mejor del poeta, es una plegaria a Dios, un acto de arrepentimiento donde confiesa su fe en la gracia divina auxiliadora de la flaqueza humana; imploración de la gracia a la hora de la muerte, es una de las más nobles composiciones en lengua catalana.

III. AUSIAS MARCH Y PETRARCA. En síntesis —y atendiendo a la concepción ideológica del amor y la moral reproducida en su poesía—, se puede afirmar que la poética de Ausias March viene a fundir la tradición provenzal con la nueva poesía italiana del «Stil Nuovo», constituyéndose en un claro ejemplo del puente que entre ambas se tiende en un determinado momento histórico.

Sin embargo, se ha exagerado mucho la influencia de Petrarca en la obra de Ausias March, repitiéndose hasta la saciedad que éste es el mejor petrarquista español: es cierto que la situación poética y sentimental entre el poeta catalán y Teresa es muy similar a la de Laura y Petrarca; pero, con todo, lo que tienen en común no es sino lo que uno y otro heredaron de los trovadores provenzales, es decir, toda una concepción amorosa que entre los siglos XIV y XV va derivando en una orientación determinada. Por lo demás, elementos e intencionalidad última son diferentes: mientras que el italiano es claro precursor —y determinante— del Renacimiento europeo, con los temas que desde ese momento le serán propios (mitología, paganismo, humanismo...), el poeta catalán seguirá determinado por concepciones ciertamente deudoras de la Edad Media (especialmente, cristianismo y moralismo escolástico). Se trata, en fin, de dos mundos que, si no contrapuestos, reproducen dos sociedades bien diferenciadas, por más que una de ellas esté acercándose a la que habría de resultar más poderosa ideológicamente.

b) *Los poetas valencianos*

I. JAUME ROIG. Médico de la reina María, esposa de Alfonso V el Magnánimo, Jaume Roig murió en el 1479. Escribió el famoso *Spill* o *Libre de les dones*, obra fuertemente satírica y realista en 12 000 versos dividida en un prefacio y cuatro partes. Normalmente relacionada con el *Corbacho* castellano (*Capítulo 19, Epígrafe 3.a.III.*), la coincidencia se debe al tema tratado, sin que la obra catalana deba nada a la del Arcipreste de Talavera.

El esfuerzo poético del *Spill*, sin embargo, no fue el acierto de Jaume Roig, desde el momento en que se presenta como claramente narrativa: aferrado aún a unos estrictos moldes que consideraban el verso como superior a la prosa, intenta un poema narrativo demasiado apretado que hubiera resultado más flexible de componerse según una técnica novelística.

La primera mitad de la obra es totalmente el espejo de las costumbres de su tiempo y, por consiguiente, de gran valor histórico; en la parte referente a los matrimonios —el protagonista pasa por infinidad de ellos encontrando a cada paso las peores de las mujeres— refleja las ideas, gustos y costumbres de éstas en los estados de doncellez, viudez y beatería, describiendo sin ningún tapujo interioridades y defectos. El resto del libro resulta más erudito y de mayor fuerza poética; de cualquier forma, sus mejores logros están en esa primera parte donde se da un paso decisivo en el abandono del héroe caballeresco por el protagonista de baja condición que, en su relato, refleja las más bajas y a la vez reales condiciones de vida de la época.

II. JORDI DE SANT JORDI. Caballero valenciano, perteneció también a la corte de Alfonso V; bajo su mando tomó parte en la expedición de Cerdeña y fue hecho prisionero en una de las campañas de Italia. Debió de morir antes de 1430, cuando el marqués de Santillana le dedica el poema «Coronación de Mosén Jordi».

Refinado y logrado poeta cortesano, se conservan de él escasas composiciones de un cancionero amoroso de gran autenticidad y sinceridad; dentro del petrarquismo más o menos imperante, sus versos saben hallar originales acentos emotivos, especialmente en sus poemas escritos en la cárcel, entre los que sobresale *Presoner*.

III. ROÍS DE CORELLA. Joan Roís de Corella, también de Gandía, debió de morir sobre el año 1500; hombre estudioso y culto, se había formado en la lectura de Santo Tomás y los Santos Padres al mismo tiempo que en las obras de los primeros renacentistas italianos. Gran erudito, se aplicó tanto a la producción poética como a la prosa y a las traducciones.

Las obras en verso pueden dividirse en religiosas —entre las que destaca la *Oració a la Verge Maria tenint son Fill Déu Jesús en la falda devallat de la Creu*, una de las poesías de mayor mérito y joya del misticismo de la literatura catalana— y amorosas, especialmente las dedicadas a Caldesa —*Debat a Caldesa, Desengany*— o las atribuidas *La mort per amor* o *Requesta d'amor*.

Como prosista ha dejado algunas obras al estilo de la prosa poética de Boccaccio, todas ellas basadas en la mitología y asuntos clásicos: *Raonament de Telamó e d'Ulixes*, cuyo asunto es la disputa entre los dos generales griegos sobre quién llevará las armas del muerto Aquiles; la *Historia de Lander i d'Hero*, inspirada en las *Heroidas* de Ovidio; la *Tragèdia de Caldesa*, novelita amatoria en prosa y verso; la *Historia de Jasó i Medea*, una de sus más trabajadas transcripciones, etc.

c) *Los poetas catalanes*

I. ROCABERTI. Hugo Bernart de Rocaberti, de ilustre familia, era erudito con gran conocimiento de los libros de caballería y del lenguaje refinado de los trovadores y poetas italianos. Entre 1453 y 1461 escribió su *Comedia de la Gloria d'Amor*, obra al estilo de la *Divina Comedia* de Dante. Consta de un proemio en prosa y diez cantos con un total de 1500 versos cuyo objeto no es otro que demostrar cómo los buenos enamorados reciben en la otra vida el premio de su fidelidad, mientras que los malos amantes son castigados. Agradable, la obra presenta un lenguaje pulido y una correcta versificación.

II. OTROS POETAS. Sólo serían de destacar las obras de Romeu Llull, poeta barcelonés del que se conservan pocas poesías —*Consistori d'amor*, de contenido alegórico; *Cobles per la mort de la que en extrem amava*, etc.— que denotan una fecundidad y vigor poéticos notables. Francesc Ferrer, caballero catalán que participó en la defensa de Rodas, dejó una obra de gran renombre, *Lo conhort de Francesc Ferrer* (*El consuelo de Francisco Ferrer*). De Pere Torrellas, mayordomo de Carlos de Viana, se conserva su poema *Conhort* (*Consuelo*) a imitación del de Ferrer, y es autor de algunos «lais» —como ya se ha dicho, propios de la literatura francesa, considerados anteriormente en el *Capítulo 10, Epígrafe 2.b.IV.*— y piezas amorosas al estilo usual en la época.

1. Ramón Llull

a) *Biografía*

Ramón Llull (o Raimundo Lulio) es el primer escritor auténticamente catalán y una de las grandes figuras de la literatura universal. Nacido en Palma de Mallorca en el año 1235 de padre barcelonés, caballero participante en la conquista de la isla y en su organización, se educó en el refinado ambiente de la corte de Jaime II de Mallorca: conecedor de la poesía provenzalizante —en cuyo estilo escribe algunas composiciones—, su frenética vida de inquietudes está regida siempre por el signo mágico del amor. En los primeros treinta años de su vida es manifiesta su insaciable ansia de amor humano, según la tónica imperante del amor cortés; pero más tarde se le presenta una inequívoca crisis religiosa, resuelta finalmente en una profunda conversión animada —según la leyenda— por una serie de apariciones de Cristo en la cruz.

Sea como sea, tal conversión lo llevó a la meditación y a la reflexión, al abandono de la vida cortesana y a la aplicación al estudio guiado tanto por el afán de hallar una ciencia nueva con la cual demostrar racionalmente las verdades de la religión, como por el de padecer martirio por la predicación del Evangelio en tierras de infieles. Se hace hermano de la Orden Tercera de San Francisco y vive como un eremita en el monte de Randa: funda —con la ayuda de Jaime II de Mallorca— un colegio de lenguas orientales en Miramar y él mismo se prepara durante años hasta llegar a un perfecto conocimiento del árabe.

Idea, dentro del sistema escolástico, un sistema filosófico caracterizado por el deseo de reducir los misterios de la fe a verdades racionales; lo enseña en París, Roma, Montpellier, Oxford y Génova, con una asombrosa capacidad de trabajo donde destaca la redacción de multitud de obras —cerca de 250 se conservan— aplicadas a la filosofía, la poesía, la mística y la predicación: se sabe que muchas de ellas están compuestas en los múltiples viajes que realizó por tierras de dominio islámico; pasó indudablemente por Túnez, donde fue martirizado, y al menos dos veces por Bugía, donde también recibió daños que —quizá, pues se pierde su rastro— lo llevaron a la muerte en el 1315. Beatificado por la Iglesia, se le conoce por el dictado de «Doctor

Iluminado».

b) Obras narrativas y didácticas

El *Libre del gentil e dels tres savis* (1272-1275) es una de sus obras más antiguas; compuesto primeramente en árabe y más tarde en catalán, siguió como modelo el *Cuzary* de Yehuda ha-Leví. Un sabio gentil sin conocimiento de Dios reflexiona sobre la muerte y el sentido de la vida y, desconsolado, marcha a recorrer tierras extrañas: encuentra a tres sabios, judío el uno, cristiano el otro y musulmán el tercero; se expone una idea de Dios similar, lo que alegra al gentil, pero al conocer la existencia de tres religiones se plantea un nuevo conflicto. Los tres sabios no disputan, sino que presenta cada uno los fundamentos de su creencia y se separan amistosamente. La conversión del gentil queda en suspenso, limitándose a poner en sus labios una fervorosa oración a Dios. Llama la atención esta carencia de elementos apologeticos y, especialmente, el acuerdo en la fundamentación de las distintas argumentaciones en la razón y el entendimiento.

Otra muestra del género narrativo es *Blanquerna*, escrito en Montpellier hacia el año 1283; redactado en catalán, está dividido en cinco partes y se trata de una extensa historia de carácter alegórico en la que el joven Blanquerna, buscando la felicidad y la perfección, recorre diversos estados y condiciones del mundo —matrimonio, religión, prelatura, sumo pontificado— para acabar en la vida eremita reconociendo en la contemplación el estado más perfecto del hombre. En este relato, lleno de recuerdos personales del propio autor, Lull persigue —a través de múltiples peripecias y episodios y junto a reflexiones morales, todo ello en una prosa familiar y desaliñada— los propósitos y preocupaciones constantes en su vida: la liberación de Tierra Santa, la enseñanza de las lenguas orientales y la argumentación por razones naturales de los dogmas de fe.

Incorporado al quinto libro de *Blanquerna* se encuentra el *Libre d'Amic e Amat*, poema místico en prosa que resulta de los más logrados literariamente de la literatura cristiana: relacionado con el *Cantar de los Cantares*, se sirve de los conceptos y la poética provenzal amorosa, habiendo de tener gran fortuna en la mística posterior la imagen del Amigo buscando al Amado con un amor apasionado.

Félix o *Libre de meravelles*, compuesto en París entre 1286 y 1289, tiene por finalidad hacer estimar, conocer y alabar a Dios, señalando la a veces incapaz disposición de los hombres, cerrados por lo general a cualquier diálogo con Dios en sus más frecuentes manifestaciones: un hombre que recorre el mundo se maravilla de todo cuanto encuentra, y especialmente de las reflexiones que todos le sugieren. Se divide la obra en diez partes —Dios, ángeles, cielo, elementos, plantas, metales, bestias, hombres, paraíso, infierno— que se integran como una especie de enciclopedia en forma novelada donde se detecta con cierta facilidad la faceta netamente franciscana del descubrimiento de Dios. La séptima parte del libro la

constituye el *Libre de les bèsties*, donde los animales se organizan jerárquicamente en una intencionalidad satírica y a la vez de mayor interés literario. El marco general y muchos de sus cuentos son evidentemente originarios del *Calila e Dimna*, mientras que en su disposición y orientación recuerda al *Roman de Renard* francés.

Entre las obras didácticas de Llull sobresale el *Libre de contemplació en Déu*, escrito en Mallorca y vertido del árabe al romance hacia el 1272. Más interesante desde el punto de vista filosófico y religioso, es la obra fundamental de la mística lulliana, plena sin embargo del lirismo que sabe imprimir a cada una de ellas.

El *Libre de l'ordre de cavayleria*, de 1276, es el resultado de una interpretación frecuente de la caballería como ejército divino en la tierra: el caballero lo es ante todo por ser cristiano, y debe por tanto tender a la perfección en la virtud. Un viejo caballero se retira de la vida mundana para pasar sus últimos días en adoración a Dios como ermitaño: encuentra un paraje sosegado —un prado con árboles cargados de frutos y una clara fontana— y hasta él llega un escudero que pretende armarse; el anciano lo instruye como a buen cristiano y le entrega un libro para enseñarle la regla y orden de caballería, con lo que el joven marcha finalmente con gran contento. Parece ser —según noticias que nos ofrece el infante don Juan Manuel— que la obra no se conserva completa, pues el escudero volvería con el ermitaño ya como caballero, para cuidarlo virtuosamente y recibir de él las últimas enseñanzas antes de su muerte.

c) Llull, poeta lírico

Ramón Llull es el primer poeta catalán que merece este nombre, al mismo tiempo que un caso aislado sin posible entronque con la línea posterior y, especialmente, pese a su formación cortesana, con lo provenzal. Al espíritu ligero de los trovadores opone un sentido de austeridad moral y una gravedad no acostumbrada en la poesía anterior a él. Sin embargo, sí se aferra —casi inevitablemente— al provenzalismo formal, obligado en este tiempo. De entre sus obras líricas —todas en catalán— sobresalen las siguientes:

El *Plant de Nostra Dona Santa Maria* es una elegía en monorrimos alejandrinos que glosa los dolores de la Virgen en la Pasión y la muerte de su Hijo. *Lo Desconhort* (*El Desconsuelo*) —1295— es el más notable poema lulliano: canto de desfallecimiento del luchador que se ve perseguido y menospreciado, en él manifiesta sus aspiraciones, explica su sistema, consigna sus ideales y, en definitiva, deja expandir sus más íntimos afectos en unas horas de terrible desazón y desesperanza. *Cant de Ramon* —1299— obedece a los mismos desengaños que la obra anterior y tiene un valor literario similar.

2. El humanismo

a) *Eixeminis*

Fray Francesc Eixeminis (1330?-1409) se cree nacido en Gerona, ciudad en la que profesó en la orden franciscana. Amigo de San Vicente Ferrer, vivió en Valencia gran parte de su vida dedicado a las letras y a la predicación.

De espaldas a los nuevos aires que estaban llegando de Italia, su espíritu se halla plenamente imbuido de medievalismo, y su obra principal es *Lo Crestià*, compuesta entre 1381 y 1386. De los trece libros que, según la intención original, debía de tener, sólo conocemos cuatro, probablemente tanto por pérdida como por imposibilidad material de rematar la obra: compleja y de carácter enciclopédico, *Lo Crestià* es un resumen de todo lo que, según la concepción tradicional, podía aprovechar para la vida cristiana, aplicándose por tanto a distintas áreas. El primer libro tiene como materia la religión cristiana; el segundo, lo referente al hombre cristiano; el tercero, el mal en todos sus aspectos, condiciones y efectos, especie de tratado de filosofía moral; y el decimotercero —titulado *Regiment de prínceps i de comunitats*— versa sobre los regímenes otorgados a los asuntos públicos, esto es, viene a ser algo parecido a un tratado de teoría política.

Se trata de una obra verdaderamente monumental, aunque realmente no pasa de resumen de la ilustración de la época con todos sus aciertos y errores: si ofrecen interés a la producción de Eixeminis su orden de composición y, sobre todo, las grandes dotes de observación personal que denotan la mayor parte de los pasajes de su libro, destaca la gran facilidad narrativa: su prosa se presenta siempre suelta y fluida, de gran riqueza y vivacidad, aunque quizá recargada por el excesivo lastre del moralismo al estilo claramente medieval que aún soporta en su concepción de la finalidad de la literatura.

De tintes también moralistas, pero más despreocupados o, al menos, no tan rigurosos, es su *Libre de les dones* (*Libro de las mujeres*), sobre las buenas y las malas cualidades femeninas y los remedios pertinentes; popular y bienintencionado, su moralismo logra aquí algunos de los mejores cuadros del costumbrismo medieval catalán gracias al recurso a distintas fábulas y breves cuentos de los que extraer una moraleja ahora alejada de la cruda exposición doctrinal.

También es autor del *Libre dels àngels*, exposición de doctrinas teológicas y filosóficas sobre la naturaleza de los ángeles; y la *Scala Dei* y *Tractat de contemplació*, ambos en un solo volumen que los conforma como especie de devocionario el primero y como manual de la vida contemplativa el segundo.

b) *Las traducciones*

En los siglos XIV y XV son muy frecuentes las traducciones de obras latinas e italianas, en las cuales deben reconocer —y, en concreto, en Dante, Petrarca y Boccaccio— gran número de los escritores catalanes una deuda, si no excesiva sí considerable.

En lo referente a traducciones de las obras latinas, hay que destacar la de las obras de Séneca: tres de sus tragedias —*Tiestes*, *Las troyanas* y *Medea*— se vertieron al catalán de la mano del valenciano Antoni de Vilagarut (1336-1400). Fra Antoni Canals —muerto en 1419—, por su parte, llevó a cabo la de *De Providentia*, y de un autor desconocido se conservan las *Epístolas a Lucilio*, realizadas sobre el francés. A través del italiano se realiza la *Historia d'Alexandre*, traducción de la obra de Quinto Curcio impresa en Barcelona en 1481. Y en cuanto a forma artística, quizá lo más logrado sea la versión de las *Antiquitats iudaycas* concluida por Pere Llopis en 1482. También traducción libre es la de finales del siglo XV del barcelonés Francesc Alegre de las *Metamorfosis* de Ovidio, traducida además por Francesc de Pinós.

De los grandes escritores italianos Petrarca, Dante y Boccaccio, son especialmente los dos últimos los que reciben una mayor atención en estos primeros años del naciente humanismo. Andreu Febrer, del séquito de Alfonso V, fue el primer traductor catalán de la *Divina Comedia* de Dante, concluida en agosto de 1482, una de las mejores que se consiguieron en las distintas lenguas romances. Boccaccio fue vertido casi en su totalidad: de 1429 es la traducción anónima del *Decamerón*; del *Corbaccio* se conserva un manuscrito en la Biblioteca Nacional, traducción impresa en Barcelona en 1498; y de la *Fiammetta* se conservan tres manuscritos.

c) *La oratoria catalana: San Vicente Ferrer*

Aunque en la corte se recogen ejemplos de una oratoria eficiente y de carácter público, los más representativos corresponden a la oratoria improvisada del predicador San Vicente Ferrer (1355-1419): nacido en Valencia, perteneció a la orden de los dominicos y se dedicó de forma preferente a la predicación, llegando a provocar conversiones masivas por lo inflamado de su oratoria, muy célebre en el momento por toda Europa.

Su estilo es sorprendentemente popular, y en sus discursos predominan los elementos propios de la expresión vulgar: efectivamente, su prosa no es nunca literaria, sino que busca sólo la efectividad en la convicción; rechaza los recursos estilísticos cultos para recurrir necesariamente a otros como la onomatopeya, las inflexiones de la voz y el gesto, uniendo de esta manera lo pintoresco y lo popular con una lógica inquebrantable.

3. Bernat Metge

a) *Biografía*

Nacido en Barcelona en 1350, Bernat Metge entró desde muy joven al servicio de la casa real con varia fortuna: desterrado tres veces —e incluso llevado a prisión—, siempre vuelve a la corte sin gloria ni provecho. Sin embargo, desde el cargo de escribiente de la tesorería real asciende hasta el de secretario del rey, carrera que se debe a su clara inteligencia. A la muerte de Juan I en 1395, recaen sobre él sospechas de haber atentado contra la vida del monarca, y es encerrado en la prisión donde escribe para defenderse *Lo Somni*; de vuelta en la corte, contempla la muerte del rey Martín (1410), y poco después él mismo muere.

b) *La «Historia de Valter e Griselda»*

Boccaccio escribió por vez primera esta leyenda en el *Decamerón* —novela x de la última «Jornada»—; Petrarca la tradujo al latín y Juan de Timoneda al castellano en su *Patrañuelo*.

Bernat Metge traduce al catalán el texto latino de Petrarca en 1386: se trata de una novelita moral y sentimental en la que Valter, marqués de Saluca, se casa con Griselda, joven humilde que resulta una esposa ejemplar. La ágil redacción de Metge, en una prosa fina y pulida, fue muy leída en su tiempo.

c) *«Lo Somni»*

Del año 1398 son los cuatro libros de *Lo Somni (El Sueño)*, la obra capital de Bernat Metge, cuyo argumento es como sigue:

El autor está en la prisión cuando un día se le aparece el rey don Juan de Aragón acompañado de Orfeo y de un viejo con larga barba y sin ojos, Tiseries, seguidos de gran número de halcones, perros y azores; el rey le habla de la inmortalidad del alma probándola con extensas citas. Hace entonces el escritor al rey algunas preguntas, y el monarca explica su Juicio, su salvación por la devoción a la Virgen, y le encarga comunicar la visión a su esposa y amigos. Más tarde Orfeo expone su viaje al infierno en busca de Eurídice y describe los tormentos que en él se sufren; Tiseries, por su parte, hace una extensa crítica de las mujeres a la que Bernat Metge replica con un largo elogio de las más ilustres y contraponiendo los ejemplos de los vicios más frecuentes en los hombres. Los perros y las aves empiezan a gritar, y el poeta despierta.

La obra está estructurada con materiales extraídos de otros autores: así, en la defensa de la inmortalidad del alma introduce a Casiodoro, Santo Tomás, Cicerón y Lull; al pintar el infierno recurre a la *Eneida* de Virgilio; y para la feroz diatriba contra las mujeres echa mano del *Corbaccio* de Boccaccio. En el aspecto formal, sin embargo, es grande la originalidad: en un estilo preciosista y muy refinado, culto y

elegante, sintomático de la conciencia de artista que va arraigando progresivamente en los distintos autores europeos, *Lo Somni* hace de Bernat Metge el máximo prosista de Cataluña.

4. La novela de caballería

a) *Curial e Güelfa*

El único manuscrito conocido del *Curial e Güelfa*, de autor anónimo, debe situarse sobre mediados del siglo xv, y más que una novela de caballería parece una novela erótico-sentimental influida por Boccaccio y grandemente deudora de la novela de tipo bizantino tan frecuente en la Edad Media y seguida durante el Renacimiento.

El fondo de *Curial* es una sencilla historia de amor cortés cuyo hilo argumental se basa en la pérdida del favor de una dama y su recuperación mediante la realización de hazañas caballerescas, entreverándose con distintas aventuras: Curial debe demostrar su amor a Güelfa mediante el ejercicio de la caballería, pero esta heroicidad le vale el amor de otra dama, por lo que el protagonista parte a Oriente, y de regreso naufraga en Túnez, es vendido como esclavo y más tarde recuperado para, finalmente, demostrar a Güelfa su amor logrando mediante un ardid que cien caballeros, cien damas y cien doncellas pidan a la vez perdón sin saber por qué lo hacen. En definitiva, es clara la temática de la aventura sentimental cortés, en la que el enamorado debe poner todos sus sentidos en la demostración de su pasión mediante los más insólitos ejercicios.

El anónimo autor, que siempre ha sido considerado catalán por lo exaltado de su sentimiento patriótico, coincidente justamente con uno de los momentos más gloriosos de Aragón —el del reinado de Pedro el Grande, cuya figura parece novelar en muchos aspectos—, demuestra una muy extensa cultura: en primer lugar, y en este sentido de patriotismo catalanista, parece deber mucho a la *Crònica* de Desclot (véase el Epígrafe siguiente), pero al mismo tiempo conoce a muchos escritores italianos y muy especialmente al Dante de la *Divina Comedia*, así como determinados temas franceses. Construida estilísticamente en una consciente imitación de los modelos italianos, la novela resulta una de las más decididamente renacentistas de todas las escritas en España: la fuerte humanización de los personajes, la utilización del elemento clasicista y la orientación del sentimiento amoroso así parece indicarlo, en una concepción que en general concede primacía al elemento individual y sentimental como propio de los gustos de la nueva burguesía, decididamente pujante en determinados reinos de la península.

b) *Tirant lo Blanch*

De influencia claramente bretona resulta el *Libre del valerós e strenu cavaller Tirant lo Blanch*, obra del valenciano Joanot Martorell comenzada a escribir en el 1460 en portugués e impresa finalmente en catalán en Valencia en el año 1490.

El tema principal de la novela es la recepción de la orden de caballería por Tirant, sus empresas en Grecia y Asia, la derrota del Gran Turco, la entrada triunfal en Constantinopla, sus amores y desposorios con la hija del emperador y su elevación final a la dignidad de César y heredero del Imperio, hasta que la muerte lo sorprende en medio de las alegrías de sus bodas.

Si hubiera que destacar un rasgo fundamental en el libro del autor valenciano, sin duda sería el de la confianza en la caballería que se deja traslucir en cada una de las páginas del *Tirant*: efectivamente, Martorell no fue sólo un escritor de una de las más logradas novelas de caballería europeas, sino que —ante todo— lo fue desde el momento en que confiaba plenamente en la caballería como institución. Aunque resulta paradójico que la obra se esté escribiendo cuando el espíritu caballeresco se halla en decadencia —ya ha caído Constantinopla y la Cruzada empieza a tomar, cuando se hace, carácter más restringido—, lo cierto es que caracteriza a la novela ese optimismo que ve en Cataluña y Aragón a los reinos que deben asumir en Oriente la defensa del cristianismo frente al infiel.

Precisamente unido a ello hay que apuntar —dentro de lo que permite el género— la verosimilitud que impregna toda la obra, aunque no su carácter histórico —con pasajes muchas veces claramente inspirados en el *Libre de l'ordre de cavayleria* de Llull—, y ello justamente en un momento en el que el afianzamiento de tales ideales comenzaba a suponer ya —casi— la nostalgia de un tiempo ido en un cambio de condiciones que estaba dando paso al mundo moderno. No falta en este sentido un progresivo alejamiento de los presupuestos del «roman» bretón para acercarse a un tipo de prosa elegante y elaborada —y, por ello, paulatinamente «distanciada»— deudora en gran manera de la italiana; más realista y humorística, poco convencidamente galante, el *Tirant* llega a recurrir a elementos incluso contrapuestos, por lo que, respecto a su originalidad, habría que confirmar la obra como propia de un autor culto que sabe aprovechar distintos elementos para la composición de una narración de ambiente tanto caballeresco como bizantino, propios ambos del gusto de la época.

5. La historiografía

a) La «Crònica» de Jaime I

A Jaime I, el gran impulsor de las letras catalanas, se le atribuye la *Crònica* o

Libre dels Feyts, redactada entre el 1313 y el 1327 y publicada en Valencia en 1557. Justificación en gran medida de su política, se ha discutido mucho si efectivamente era obra suya o, por el contrario, se trataba de un encargo realizado a un familiar y revisado por él mismo con la intervención de otros colaboradores. De tono solemne, se incluyen en ella —como resultaba frecuente— fragmentos de perdidos cantares de gesta.

La *Crònica o comentara dels gloriosissim Rey en Jacme* es una relación de los hechos de su persona y de su reinado, tales como las revueltas ocurridas cuando subió al trono, las conquistas de Mallorca y Menorca en 1229 y 1233, las guerras de Valencia —1239—, de Murcia —1266— y las tentativas de expedición a Palestina en el 1268, desbaratadas por una tempestad. Escrita en un lenguaje muy expresivo, resulta ingenua y simple, si bien es cierto que la narración es en todo momento leal y franca.

b) *Desclot*

Bernat Desclot, de noble linaje, vivió en tiempos de Jaime I y Pedro II, y es autor de la *Crònica de conquestes de Catalunya*: comienza con Pedro el Católico, sigue con los hechos fundamentales del Conquistador y acaba con la muerte de Pedro el Grande; los nueve años del reinado de éste, llenos de grandes acontecimientos, son el objeto principal de las dos terceras partes del libro.

Desclot es un historiador modelo: utiliza los documentos como fuente de información, veracidad y exactitud cronológica, cualidades propias de un autor moderno y científico. Su estilo es conciso y severo, y el lenguaje preciso pese a algunos alardes de pulimento y artificiosidad, especialmente en los pasajes referentes a momentos épicos del reinado de Pedro el Grande.

c) *Muntaner*

La obra que ha dado nombre a Ramón Muntaner (1265-1336?) es la *Crònica de Jaime I de Aragón*. Comprende los principales hechos del monarca, el reinado de Pedro III y de sus hijos Alfonso y Jaime, con la expedición a Oriente, que es la parte capital. Aunque testigo presencial de muchos de los hechos que narra, Muntaner no se aplica a una efectiva historización, sino que trata de componer un poema de glorificación a Cataluña, a sus reyes y gestas, lo que le lleva frecuentemente a la desfiguración.

De cultura bastante superficial, según se revela en su obra, no adopta el estilo propio de la historia, y sí el de la epopeya, hasta el punto de parecer dirigirse más a los que «oirán» su historia —o lo que de ella se diga— que a los posibles lectores. Escritor de talento y gusto, todo lo pinta con viveza y color en un estilo cálido,

pintoresco y saturado de animación contrario en casi todo al sobrio y mesurado de Desclot.

d) *La «Crònica» de Pere III*

Pedro III de Barcelona y IV de Aragón sintió desde muy joven una particular afición a la historia: de ella es fruto la *Crònica* que generalmente se había venido teniendo por suya pero que debe creerse obra de otro autor, probablemente Bernat Descoll —muerto en el 1391—; pese a ello, y aplicada en primer lugar al período del rey Alfonso, su padre, y de la conquista de Cerdeña, la obra sería planificada, revisada e incluso retocada en su redacción por el mismo monarca. Se trata, indudablemente, de la mejor documentada de las cuatro crónicas catalanas tratadas, guardando una ordenación más clara y escrupulosa y un estilo siempre natural y expositivo.

1. «Mester de juglaría» y «mester de clerecía»

Toda la poesía narrativa castellana la vamos a encontrar centrada en torno a dos tipos de producción bien diferenciados, siempre establecidos en los estudios literarios como concepciones artísticas separadas. Sin embargo, no resulta demasiado fácil esclarecer el por qué de esa división, y si ésta se ha suscitado ha sido gracias justamente a unos versos del *Libro de Alexandre*, ejemplo del «mester de clerecía»:

*«Mester trago fermoso, non es de joglaría;
mester es sen peccado, ca es de clerezía...»*

En realidad, habría que preguntarse si existía una conciencia real de tales «escuelas» (*mester*, de «ministerium», venía a valer tanto como «oficio», «ocupación»), o si esta distinción en las producciones se refiere, antes que nada, al mismo modo de producir.

Efectivamente, se puede pensar que no hubo en realidad tal división, y sí diferentes modos de «producir» una poesía determinada: así, encontramos que el «mester de clerecía» no gozaba de la pretendida unidad —los poemas de los que hoy disponemos revelan una gran diversidad de materias e intenciones—. Sí podrían agruparse ambos «mesteres» a nivel de recursos formales: mientras que el de «juglaría» echa mano a los ya tradicionales, el de «clerecía» —claramente asentado en una vía de producción culta— se enorgullece de sus recursos, tomados de los modelos literarios clásicos y basados siempre en el dominio de un «arte» ya fijado:

*«... fablar curso rimado por la quaderna vía
a síllavas cuntadas, ca es grant maestría».*

En realidad, como puede observarse, no se trata de diferencias de fondo entre un tipo de poesía narrativa y otra, aunque ya en su propio «hacerse» estuvieran separadas; se trataba, antes que nada, de diferencias formales, reproducción, en cualquier caso, de una lucha ya entablada a otros niveles —la intención por parte de una determinada clase social, los clérigos, de monopolizar la cultura—. A este monopolio se resistieron los juglares, que —para el caso de los autores de los

cantares épicos— no debieron ser sino personas formadas en idénticos círculos de escuela monástica, dado que la mínima educación era imposible fuera de aquélla. Así pues, mientras los primeros se creían salvaguarda de una cultura clásica que sólo ellos podían sacar a la calle, los segundos, juglares conocedores de sus rudimentos, la hacían «de» la calle y «para» ella, alejados siempre del rigor normativo ostentado por los clérigos; pese a todo, la norma culta debió influir muy positiva y poderosamente en la renovación de las letras castellanas, que ganaron así en un dominio mucho más consciente de la forma artística.

2. La épica castellana

a) *Características generales*

Pocos han sido los cantares de gesta castellanos conservados, y ninguno de ellos nos ha llegado en su integridad; de cualquier forma, hay que suponer que tal producción fue muy frecuente en Castilla, según se desprende de los fragmentos y episodios que han pervivido en las distintas crónicas, rastros fácilmente identificables por la rima y estructura que presentan dentro del conjunto. Este hecho ha permitido a los investigadores modernos reconstruir algunos textos de los primitivos cantares o, cuando menos, reelaborar el asunto de la mayor parte de ellos.

A la vista de todo esto, y según ha venido desprendiéndose de su análisis, la épica castellana tendría algunos rasgos característicos con respecto a las del resto de la Romania, y especialmente con respecto a la épica medieval francesa, la mejor conservada de todas ellas.

En primer lugar, hay que notar en la épica castellana una acusada tendencia al realismo: en todos los poemas conocidos y en los reconstruidos existe —en contraste con las restantes épicas europeas— un acusado fondo de verosimilitud que, arrancando del motivo central, preside todo lo episódico. Esta verosimilitud alcanzará a lo histórico y a lo geográfico, probablemente debido a las condiciones en que se movían los compositores castellanos: la condición de «héroe-caballero» pasaba en Castilla por un muy determinado contexto histórico —y téngase en cuenta la Reconquista en que Castilla andaba metida— que se literaturizaba no mucho después de acaecidos los sucesos. Por idéntica razón, la verosimilitud se encuentra también en la descripción geográfica, fácilmente identificable y generalmente circunscrita a lo que el auditorio podía reconocer. Esta aplicación a lo real —y con ello, a héroes verdaderamente nacionales— puede explicar la persistencia en los temas, que se repetirán frecuentemente, con más o menos acierto, durante toda la tradición literaria española.

La segunda nota podríamos localizarla en los aspectos formales: la sobriedad —

tanto lingüística como temática— preside las producciones épicas castellanas. Se ciñe así el lenguaje a recursos que, eliminando lo retórico y lo artificial, se basan preferentemente en lo gráfico y lo expresivo. De igual modo, en el tema, se evitan todas aquellas escenas poco ligadas al motivo principal que harían perder el hilo argumental: no existen prácticamente narraciones insertas ni paralelas, por lo que no es de extrañar que el tema histórico que sirve de base sea reducido, a fin de lograr una mayor unidad.

La tercera observación está ligada a la anterior: si se da primacía a lo expresivo y se intenta, primordialmente, conseguir la unidad temática, se puede concluir que no hay en la épica castellana una preocupación real por el elemento retórico, y en ello hay que incluir la composición métrica. La épica heroica desdeña la medida silábica y debería apoyarse fundamentalmente en la rima asonante: la ametría es característica primordial, y la fluctuación del verso va, en los casos extremos, de las diez a las veinte sílabas, aunque se señala el predominio de los versos entre catorce y dieciséis.

b) *Evolución de la épica castellana*

Para la formación de los cantares de gesta castellanos tal como hoy los conocemos se debieron contemplar diversos momentos en una evolución más o menos conjunta. Generalmente estos momentos en su evolución se agrupan de la siguiente manera:

En un primer momento los cantares tendrían una forma primitiva breve: hasta el año 1140 se trataría de composiciones cortas (unos 500 versos, 1500 a lo sumo) con un carácter exclusivamente narrativo, lejos aún de la influencia francesa que más tarde se habría de sentir. De estos poemas —entre los que destacan las leyendas de don Rodrigo, de Fernán González, de los Infantes de Lara y del cerco de Zamora— nos han quedado noticias a través de los resúmenes de las crónicas del siglo XII o más tardías.

A partir del año 1140 —probable fecha para la composición del *Poema de Mío Cid*—, y hasta el 1350, la influencia francesa, a través de casamientos reales y, especialmente, de los contactos vía Camino de Santiago, lleva a los anónimos autores de los cantares a una más cuidada elaboración poética de sus obras. Aparecen temas franceses —por ejemplo, en el *Cantar de Roncesvalles*— y la extensión es mucho mayor (4000 versos tiene el *Mío Cid*, 5000 el *Roncesvalles*), así como, en el aspecto formal, la renovación literaria se deja sentir en la misma versificación, que se regulariza sin perjuicio de la característica ametría castellana. Se amplían los asuntos y la conciencia artística lleva las composiciones a las crónicas, donde se refunden, amplían y prosifican, procedimientos que a la larga van a acabar con el género.

Entre los siglos XIV y XV, la épica se encuentra en clara decadencia: se pierden las características propias —entra en escena el elemento fabuloso, muy potenciado— y la repetición de temas sólo puede conllevar la pérdida de su originalidad; tratamiento

común será establecer legendarios linajes —ascendencia y descendencia— a los héroes épicos, e intentar así ofrecer algo nuevo al público (como en las *Mocedades de Rodrigo*, el último poema épico conservado). Por otra parte, la repetición de temas, plenamente popularizados, se fija en determinados asuntos para constituir un género nuevo, una forma literaria incluso: el romance, que, con su origen en la tradición, va a llegar con progresiva fuerza —e incorporados nuevos elementos— a la elaboración culta.

3. Los cantares de gesta castellanos

a) El «Poema de Mío Cid»

I. AUTOR Y FECHA DE REDACCIÓN. Terminado de componer —es decir, bajo la forma que hoy lo conocemos— sobre el 1140, a los sólo cuarenta años de la muerte del héroe, el *Poema de Mío Cid* es el más antiguo cantar de gesta castellano de todos los que se nos han conservado, y pese a ello, y debido a la perfección que en él se descubre, debemos creer su composición final como resultado de una tradición que arrancarí­a ya en vida del protagonista.

El texto que conservamos data del 1307, y viene de la mano del copista Per Abbat. Como todas las composiciones épicas castellanas, el *Poema* es anónimo, pero se ha señalado la redacción de dos juglares cultos: uno de ellos escribirí­a el texto original en el 1110, mientras que el segundo, en Medinaceli —de la que se encuentran referencias concretas en la obra—, lo reelaboraría en el 1140 añadiendo los elementos imaginarios o menos históricos. Al manuscrito le faltan los primeros versos, que han sido reconstruidos gracias a las correspondientes crónicas.

II. ARGUMENTO Y ESTRUCTURA. El *Poema de Mío Cid* viene a ser, en su temática, una alabanza de la nobleza bien entendida frente a una nobleza injusta que, en un abuso de poder, se vale de aquélla para ascender dentro de la corte en un espíritu distante del que debe animar a los verdaderos caballeros. En el caso de la gesta castellana, el argumento se estructura en tres partes («Cantares») que dan un desarrollo perfecto a la acción, que viene a ser una alabanza a la nobleza que sabe abrirse camino por su propio esfuerzo. En el primer Cantar («Cantar del Destierro»), el Cid —infanzón— es injustamente acusado de haberse quedado con unos tributos cobrados al rey de Sevilla, por lo que es desterrado por el rey Alfonso VI; se pone en camino y va reconquistando regiones enteras —hasta llegar a Barcelona— gracias a su valor y al de sus fieles, que son constantemente ensalzados; en el «Cantar de las Bodas», el Cid reconquista Valencia y los infantes de Carrión, encandilados por su creciente fortuna, piden la mano de sus hijas —Elvira y Sol—, a lo cual accede el rey pese al recelo del

Cid. En el último Cantar («Cantar de la afrenta de Corpes») los yernos del Cid abandonan a sus mujeres tras azotarlas —costumbre villana, de baja condición— en el robledal de Corpes; es el despecho por la burla de su cobardía a la vista de toda la gente del Cid. Pedida justicia al rey en las Cortes de Toledo, los guerreros del héroe desafían a los infantes, quienes, derrotados, son declarados traidores. El poema finaliza con las nuevas bodas de las hijas con infantes de alto linaje de las casas de Navarra y Aragón.

El fondo histórico del *Poema* es considerable; excepto algunos elementos ficticios —certeramente entresacados para acentuar aún más la valía del héroe—, casi todo lo narrado es de una absoluta veracidad, e incluso los personajes son rigurosamente históricos y fueron, efectivamente, coetáneos del Cid. La geografía ofrece, si cabe, mayor carácter de exactitud: no encontramos ningún lugar fabuloso, y todos ellos pueden ser reconocidos en los paisajes de Medinaceli, Luzón, Corpes y parte de la región de Calatayud, así como algunas de las costumbres descritas, conservadas en cierta medida hasta nuestros días.

III. LAS REFUNDICIONES Y LA INFLUENCIA POSTERIOR. Como ya se ha dicho (en el *Epígrafe 2.b.*), el éxito de los cantares de gesta condicionó sus refundiciones posteriores en las crónicas —oficiales o no—, que los tomaban en muchos aspectos como historia exacta de los acontecimientos narrados.

La primera refundición que conocemos del *Poema de Mío Cid* se encuentra en la *Primera Crónica General* (1289), y debía de tener unos 8000 versos en los que se dilatan los detalles y se complica el asunto general con nuevos personajes y episodios; de carácter más novelesco y menos épico, es clara muestra de la influencia francesa, y llega a narrar la victoria del Cid después de muerto. También contamos con la refundición de la *Segunda Crónica General* (1344), de amplitud aún mayor que la precedente.

Pese a su éxito, el *Poema de Mío Cid* fue reemplazado en su asunto desde el siglo XIV por las *Mocedades de Rodrigo*, arranque de los romances del siglo XV. Descubierta el código de Per Abbat en el XVIII, fue mal interpretado por la crítica española, mientras que la extranjera comprendía el valor excepcional de nuestro primer poema épico: Southey, en Escocia, lo cree el cantar de gesta más homérico tras la *Ilíada*, y el mejor de la literatura española; Schlegel lo exalta en pleno romanticismo. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que dos críticos españoles, Milà i Fontanals y Menéndez y Pelayo, lo valoren con entusiasmo, acrecentado con los escritores de la generación del 98 —para los que es la primera y más auténtica manifestación del «alma castellana»— y objetivamente planteado en el esfuerzo crítico de Menéndez Pidal, primer fijador y estudioso del texto.

b) *El «Cantar de Fernán González»*

Producción propia del mester de clerecía, este poema es el fruto de esa interrelación entre las dos concepciones poéticas —«mester de juglaría» y «mester de clerecía»— a la que antes nos hemos referido (*Epígrafe 1* de este Capítulo).

El *Cantar de Fernán González*, escrito sobre el 1255, responde a unas motivaciones muy determinadas que, por otro lado, fueron frecuentes para la «clerecía»: la composición pretendía una exaltación del héroe castellano por cuanto que el monasterio en el que se compuso —San Pedro de Arlanza— había sido fundado, según la tradición, por aquél, buscándose así el «favor» pecuniario de los fieles. El argumento trata de poner de relieve la tarea de la Reconquista como algo similar a una cruzada, obligatoria para todo buen cristiano, y en ella se inserta la historia de Fernán González en tanto que uno de sus más esforzados paladines en Castilla, verdadero centro de toda la composición.

Es probable que el poema tuviese como fuente una leyenda anterior, puesto que los motivos épicos, muy logrados, no eran frecuentes en las tradiciones cultas que manejaban los monasterios; ello no quita que el tema esté muy elaborado artísticamente, y de hecho nos encontramos por vez primera ante una epopeya castellana versificada en cuaderna vía, la estrofa característica del «mester de clerecía». Hay que hacer notar, sin embargo, que la estrofa no aparece con la forma regular que le suele ser propia, sino presentando bastantes irregularidades que el tema épico —debido quizás a su carácter más marcadamente narrativo— no había logrado abandonar.

c) *Los cantares del siglo XIV*

Entrados ya en pleno momento de decadencia de la épica, ésta no logra escapar de la influencia francesa para hacerse cada vez más fabulosa e insistir de forma exagerada en los asuntos ya tratados: generalmente se recurre a la presentación de linajes o al relato de momentos de la vida de los héroes que habían quedado fuera de los relatos anteriores.

I. LAS «MOCEDADES DE RODRIGO». Composición de 1255 versos, probablemente escrita a finales de siglo por un juglar de Palencia, se refiere a la juventud del Cid, que aparece como un héroe altivo y orgulloso, brutal a veces, en medio de un mundo que en nada se parece al histórico del *Mío Cid*. Sólo tiene el valor de ser el punto de partida para las distintas derivaciones del tema cidiano hasta el siglo XIX, incluyendo los romances, favorecidos en su composición por hallarse compuesto el cantar por versos predominantemente de dieciséis sílabas, divididos en dos por una cesura.

II. « POEMA DE ALFONSO XI». Ensayo del uso de la cuarteta octosilábica, tan distinta del verso épico tradicional, el *Poema de Alfonso XI* debe ser considerado obra de un escritor culto, quien debió escribirla coetáneamente al rey celebrado, y ello pese a los

errores históricos que evidentemente contiene. Posterior por tanto a la batalla de Salado (1340), cuya descripción recoge, tiene méritos poéticos indudables, pero resulta descuidada tanto por la lengua —generalmente se cree obra de Rodrigo Yáñez, gallego que firma el texto— como por la versificación, inadecuada en casi todo al tono épico.

4. El «mester de clerecía»

a) Observaciones generales

Si hay que ver en el «mester de clerecía» el primer intento en Castilla de producir una literatura culta, se tendría que aclarar en primer lugar lo que esta cultura debe al clasicismo, para poner así de manifiesto lo que tuvo de enlace con la producción posterior y de enriquecimiento de la tradición literaria española. Prescinde —en una actitud propia de la Edad Media, tomada del clasicismo romano y llevada en muchas ocasiones hasta el siglo XIX— de todo intento de originalidad, que será ensayada —y sólo ensayada— más tarde, con esos mismo temas, en el Renacimiento: el respeto por la tradición escrita será una de las notas fundamentales, y precisamente de ahí su constante remitir a unas fuentes en las que los «clérigos» atendían al saber ya establecido.

Debido a lo anteriormente expuesto, el «mester de clerecía» sustituye lo que ha sido nacional por lo universal, entendido como lo propio de la tradición culta occidental, enlazando así su modo de producción literaria con fórmulas muy cercanas a las que se estaban ofreciendo en las distintas literaturas nacionales europeas en estos siglos: aunque la tradición popular gozó, evidentemente, de importancia decisiva, no hay que olvidar que, a la hora de su pervivencia, las producciones cultas habrían de dar lugar, casi imperceptiblemente, a otro tipo de producción —renacentista; clasicista y erudita por antonomasia— que sería la que habría de imponerse.

En su intento, casi como contrapartida, de llevar esa cultura al pueblo, no es de extrañar que consigan con frecuencia un tono más popular que los mismos juglares de los que creen distanciarse, puesto que si éstos dignificaban los asuntos épicos, el «clérigo» (en tanto que estudioso, culto, y no exclusivamente como consagrado), por el contrario, pretendía acercar su saber a lo popular, normalmente mediante el empleo de un lenguaje y unos recursos que casi se podrían decir más «juglarescos» que los épicos.

b) Berceo

I. VIDA Y OBRA. Gonzalo de Berceo, el primer poeta castellano de nombre conocido —nos lo deja escrito en varias de sus obras—, debió de nacer alrededor del 1198, y murió antes del 1264. Educado en San Millán de la Cogolla, en la Rioja, toda su vida está vinculada a este monasterio y al de Santo Domingo de Silos, donde se guardaban las obras del poeta y las fuentes de las que se sirvió para su redacción.

La obra de Berceo, prácticamente escrita en su integridad siguiendo la cuaderna vía, comprende cuatro hagiografías (vidas de santos): *Vida de Santo Domingo*, de *San Millán*, de *Santa Oria* e, incompleto, *El martirio de San Lorenzo*, tomadas de distintos textos latinos; y tres obras marianas: el *Duelo*, los *Loores* y los *Milagros de Nuestra Señora*, esta última la mejor de sus obras. Además, compuso alguna obra exegética y tradujo varios himnos litúrgicos.

II. LOS «MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA». Inscritos en una bien definida línea de literatura medieval europea, los *Milagros de Nuestra Señora* se insertan en la tradición de la refundición de las distintas leyendas marianas medievales, tomadas de diversas fuentes latinas de los siglos XI y XII, cuando fueron recogidas hasta pasar posteriormente como base de distintas obras de todas las literaturas romances. Hay que entender que muchas de estas refundiciones se enfocan como «traducción», pero en un sentido —que perduró hasta mucho después del Renacimiento— distinto al que hoy le aplicamos: tal traducción no dejaba de lado la interpretación propia, por la que se ampliaban o improvisaban temas poco desarrollados.

Los *Milagros* son en realidad un conjunto de cuadros diversos presididos por la figura de la Virgen, que se presenta como intercesora y valedora ante sus devotos en momentos difíciles, y no poco frecuentemente como antagonista en la lucha contra el demonio, del cual es digna rival. Los distintos milagros suelen encerrarse en una estructura prácticamente idéntica para todos ellos: se localiza el suceso en un pasado remoto y a la vez intemporal; se caracteriza al personaje, pero nunca desde la individualización, sino desde la tipificación cercana al establecimiento de categorías; finalmente, se presenta el hecho que provoca la intervención de la Virgen, acompañado alguna vez del premio divino si la fidelidad a su figura es digna de encomio.

Todo el conjunto se abre con un título a modo de introducción en la que se presenta al narrador —«Yo, maestro Gonçalvo de Berceo nomnado»— y que no es en realidad sino una extensa alegoría muy del gusto medieval: en su peregrinación (la vida), el hombre se siente cansado y se para a reposar en un verde prado (la Virgen) con cuatro fuentes (los Evangelios), árboles (milagros) y flores (los nombres de la Virgen). Todo ello da frescura e invita a reanudar esforzadamente la peregrinación.

Preocupado por llegar a un auditorio al que se dirige continuamente —«Amigos, si quisiédes un poco atender, / un precioso miraclo vos querría leer...»—, el principal logro de Berceo en los *Milagros* es la consecución de un estilo en el que lo maravilloso se relaciona con lo cotidiano y se pone en entendimiento de forma

sencilla e incluso graciosa: intento de exposición de las actitudes humanas como simplemente contrapuestas, presentando a una como superior a la otra, la obra se estructura constantemente en ejes de simetría que nos dan una visión fuertemente jerarquizada y preestablecida del mundo y que a la vez participa decididamente de tales estructuras por cuanto que comunes a los usos juglarescos. Se retarda así el desarrollo de la acción para una mejor comprensión por parte del auditorio: interpolaciones, reflexiones e interpretaciones frecuentes sirven a este propósito y a la vez llaman la atención sobre determinados aspectos que quizás hubieran pasado desapercibidos de otro modo, rompiendo así con encanto poético —asentado en una línea de sencillez— lo que de erudito pueda tener el texto original.

c) *El «Libro de Apolonio»*

El anónimo *Libro de Apolonio* es una de las más logradas producciones del «mester de clerecía», debido especialmente al real conocimiento de las letras clásicas que denota: el mismo protagonista, «de letras profundado», es un fiel representante del mundo caballeresco de la época, que va abandonando ya sus principios exclusivamente épicos —guerreros por excelencia— para dedicarse al refinamiento cultural, síntoma de una sociedad más avanzada.

Basada en la latina *Historia Apolonii regis Tyri*, traducción a su vez de un texto griego, la obra narra —en más de 2600 versos— las aventuras de Apolonio y su hija Tarsiana, esto es, sus innumerables peripecias, separaciones, naufragios, etc., siguiendo la técnica narrativa ya fijada por la novela bizantina (*Capítulo 1, Epígrafe 4.c.*). Indudablemente, el *Libro de Apolonio* es una clara muestra del cambio en el interés por la materia caballeresca, que se hace ahora más conscientemente artística y elaborada, cercana ya a la concepción novelesca posterior: el protagonista es, ante todo, «cortés», y el amor y la aventura son el centro de su existencia literaria.

d) *El «Libro de Alexandre»*

El poema más extenso del «mester de clerecía» —más de 10 000 versos—, el *Libro de Alexandre*, se atribuye generalmente al clérigo Juan Lorenzo de Astorga, quien lo debió de componer a mediados del siglo XIII. Refiere las hazañas y conquistas de Alejandro Magno siguiendo la historiografía clásica y las numerosas leyendas que ya se habían elaborado sobre el héroe —destaca como fuente *Alexandreis*, poema latino del siglo XII del francés Gautier de Chatillon, con base a su vez en Quinto Curcio—, si bien no desaprovecha el autor la ocasión de intercalar otros relatos con él conectados, como el de la guerra de Troya.

De carácter plenamente erudito, no se plantea para nada, sin embargo, la verosimilitud, y la erudición es motivo de presentación de un sinfín de curiosidades

fantásticas y legendarias pretendidamente aparecidas en los distintos viajes del héroe por Oriente. El elemento fabuloso llega a mezclar personajes de distintas épocas — anclados siempre, con todo, en el mundo medieval desde el que el autor contempla la historia—, en un afán de fundir en un solo poema todo lo que de legendario y heroico había legado la tradición occidental.

e) *El «Libro de buen amor» del Arcipreste de Hita*

I. EL FINAL DEL «MESTER DE CLERECÍA». Obra maestra de la literatura castellana, el *Libro de buen amor*, generalmente encasillado dentro de la producción del «mester de clerecía», escapa sin embargo a cualquier clasificación. En realidad, la obra de Juan Ruiz es, a la vez que la última manifestación de tal concepción literaria, su propia negación, o —mejor— su propio fin: efectivamente, desde los presupuestos que habían guiado a todos los autores del «mester de clerecía», el Arcipreste de Hita los niega rotundamente en una producción que es síntoma claro del cambio social que se produce en el siglo XIV. De finalidad frecuentemente señalada como moralizadora y didáctica, el *Libro de buen amor* está lejos de ella, y se conforma como exaltación plena de un vitalismo cruda y ricamente celebrado que la naciente burguesía estaba ya materializando de forma magistral, pero que, de cualquier forma, no encuentra — ni en lo anterior ni en lo posterior— mejor expresión que en esta obra.

Producción sintomática de una época de cambio social e ideológico que no sabe en qué acabará, el poema del Arcipreste de Hita presenta una constante yuxtaposición e interferencia de elementos que debe considerarse su principal acierto y a la vez su máxima dificultad, en una expresión que pasa a veces de uno a otro extremo — moralismo religioso y materialismo profano— con facilidad asombrosa y casi contradictoria.

II. ESTRUCTURA DE LA OBRA. Llama la atención desde un primer momento en el *Libro de buen amor* su diversidad temática y el evidente desorden reinante en la agrupación de las diversas composiciones poéticas que lo integran. Reflejo probablemente del mismo «caos» en el que se encuentra la ordenación del mundo medieval — recuérdese que la producción artística de la época reflejaba precisamente, en su aparente monolitismo, un mundo justo y casi divinamente ordenado—, en la obra podemos reconocer los siguientes episodios:

Episodios narrativos, entre los que se destacan las pretendidas aventuras amorosas del protagonista, el Arcipreste; quedan éstas frecuentemente interrumpidas por otros episodios sobresalientes: los «enxiemplos», fábulas —tomadas de la tradición grecorromana— con las que establecer una moraleja de tipo práctico; la historia amorosa de don Melón y doña Endrina, favorecida por la intercesión de Trotaconventos, paráfrasis de una comedia latina del siglo XII, *Pamphilus*; y la «Batalla de don Carnal y doña Cuaresma», uno de los episodios más conocidos,

indudablemente deudor del fabliaux francés *Bataille de Karesme et de don Charnage*.

Digresiones didácticas, que pueden ser tanto de tipo moral (censuras contra los pecados capitales, ataques a la Muerte o las mismas reflexiones que acompañan a lo narrativo...) como satírico (elogio de las doncellas o el de las benéficas propiedades del dinero).

Composiciones líricas, en diversos metros y de temática variada, desde —como en toda la obra— lo piadosamente religioso a lo profano, entre las que destacan las «serranas».

III. EL ESTILO. En el aspecto formal, el *Libro de buen amor* es, sin lugar a dudas, una de las más logradas producciones medievales: con un dominio de todos los registros idiomáticos y de metros diversos, el Arcipreste de Hita prefiere, con todo, el elemento más expresivo, el de más colorido, el que encierre en sí la mayor fuerza aun recurriendo a la malsonancia. Forjador y resumen de la expresión popular medieval castellana, su facilidad de composición no entorpece la búsqueda de un vocabulario variado, sin duda uno de los más ricos de toda la literatura española.

Le ayuda en esta expresividad su avisado sentido del humor, que sabe ver en toda situación el aspecto grotesco o irónico: burlón por excelencia, su humorismo no llega, sin embargo, ni a la descalificación ni al pesimismo, anclado siempre en una concepción vitalista por excelencia que otorga a cada expresión de la vida su justo valor. Audaz en su visión, rápida y despierta en todo momento, capta así a la perfección el sentido de su época, a caballo entre la negación religiosa y un primer humanismo ingenuo y despreocupado.

f) *Las últimas producciones del «mester de clerecía»*

Entre las últimas manifestaciones de una producción poética narrativa ya en clara decadencia, hay que señalar el *Poema de Yúsuf*, perteneciente a la literatura aljamiada, esto es, transliterada al castellano en caracteres arábigos; obra de un morisco aragonés, narra la historia de José según la tradición coránica.

También del siglo XIV son la *Vida de San Ildefonso*, de un beneficiado de Úbeda, y los *Proverbios del rey Salomón*, breve poema anónimo; ambos ponen de manifiesto la decrepitud del género.

Una intención más ambiciosa encierra el *Libro de miseria de omne*, versión amplificada del *De contemptu mundi* del papa Inocencio III. En un molde estrófico —versos de dieciséis sílabas— degeneración de la característica cuaderna vía a la que sólo lejanamente recuerda, la obra, orientada a un fin estrictamente moral, es una visión pesimista y amargada de la condición humana.

5. Otros poemas narrativos

Muy conectada a la «juglaría» y a la «clerecía» debió de surgir una serie de producciones narrativas que, sin embargo, no participaban de su cuidadosa elaboración literaria. No por ello dejan de tener interés, predominando en estos poemas, generalmente breves, una mayor tendencia al «ajuglamiento», esto es, a su fundamento tradicional popular. Influidos por el éxito de la poesía trovadoresca, se contagiaron de su lirismo, más frecuente que en las producciones anteriormente citadas.

a) *Poemas narrativos en verso corto*

El *Libre dels tres Reys d'Orient* (o *Libro de la infancia y muerte de Jesús*), breve poema de unos 250 versos, debió de escribirse en el siglo XIII. Tanto por su métrica irregular como por ciertas influencias gramaticales, se le ha considerado de origen francés o provenzal. Curiosamente, el título no se corresponde con el asunto, pues, de entre el argumento —Adoración de los Magos y huida a Egipto—, el autor toma la leyenda del encuentro con el buen y el mal ladrón según la tradición de los Evangelios apócrifos.

También de un poema francés deriva la *Vida de Santa María Egipcíaca*, de autor anónimo; la obra nada añade a la leyenda de la pecadora arrepentida, y su mayor logro está —en esos 1500 versos en pareados consonantes— en la facilidad narrativa de la cual se hace gala.

b) *La literatura de los debates*

No faltan en la literatura española medieval —y especialmente en el siglo XIII— muestras del género de los debates, tan desarrollado en la Europa cristiana; en realidad, en el género habrá que reconocer la deuda con las cortes provenzales, donde esta «disputa» cortesana, artificiosa y galante, debió encontrar su razón de ser primera.

La *Razón d'Amor* es un diálogo discreto y cortesano de las declaraciones amorosas y las promesas de fidelidad entre dos amantes en su primer encuentro. Contrasta con su pretendida segunda parte —aún no aclarado si tal—, los *Denuestos del agua y del vino*: en ella —similar en casi todo a la *tensó* provenzal—, se satirizan en un fingido enfrentamiento las propiedades de ambas bebidas, echándose en cara una a otra sus defectos.

El fragmento que conservamos de la *Disputa del alma y el cuerpo*, escrito en pareados y procedente del *Debat du corps et de l'ame*, presenta planteamientos similares en todo al anterior: en este caso, el alma y el cuerpo se atribuyen recíprocamente la culpa de sus pecados.

La *Disputa de Elena y María* es tal vez el mejor de los debates castellanos: incompleto, nos presenta la discusión entre las muchachas, que defienden, respectivamente, el amor del caballero y el del clérigo. El tema, muy difundido en la Edad Media por toda Europa, supone una visión crítica de tales estamentos sociales, satirizados ambos en sus costumbres.

Literatura castellana: poesía popular y cortesana. El teatro

1. La primitiva lírica castellana

Muy escasos restos nos han quedado de la primitiva lírica castellana, que sólo nos ha llegado a través de las obras de autores más o menos cultos de la Edad Media, de los cancioneros de los siglos XV y XVI, y de la lírica posterior. Esto ha hecho suponer la inexistencia de una lírica popular medieval hasta al menos bien entrado el siglo XIII; sólo a partir de entonces se pueden rastrear, como ya constantes, distintas huellas de la lírica popular en diversas obras.

Se han descubierto así *canciones de mayo*, género de tradición derivado de las fiestas florales paganas; restos de *canciones de vela*, generalmente salidos de las páginas de los poetas posteriores («Velador que en el castillo velas, / vélalo bien y mira por ti, / que, velando, en él me perdí...», de Lope de Vega); *cantos rústicos*, de tema campestre, y de los cuales sólo nos quedan estribillos iniciales («Blanca me era yo cuando entré en la siega; / dióme el sol, y ya soy morena...»); *villancicos pastoriles*, *cantos de ronda*, *de amor*, *de romería*, etc.

Pero lo mejor de todo ello son las *serranillas*, que debieron de gozar de amplio favor a juzgar por el gran número que se nos ha conservado. Bajo este nombre de «serranillas» se confunden composiciones de caracteres diversos. Se había sostenido que las serranillas castellanas no eran más que una imitación de las *pastorelas* provenzales, ya sea directa o a través de la producción galaico-portuguesa. Efectivamente, habrá que pensar que en su mayoría se adscriben a tal imitación, pero también es verdad que existe en concreto un tipo que nada debe al género trovadoresco provenzal: se trata de composiciones que se alejan de la idealización pastoril para ajustarse a la descripción realista de la serrana castellana —al estilo de la llevada a cabo por el Arcipreste de Hita—, y debieron de tener su origen en composiciones de viaje, donde la pastora es invocada como guía en el camino por la sierra:

*¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?
Di, serrana, por tu fe,*

*si naciste en esta tierra,
¿por dó pasaré la sierra?*

Así pues, se pueden distinguir tres tipos de serranilla: las más viejas, germinadas en villancicos propios de caminantes de la montaña, tendrían por asunto el encuentro con una pastora que vive en las sierras de Castilla; en segundo lugar, las imitaciones de la pastorela provenzal, donde es un caballero quien la encuentra y la requiere de amores; por último, en las imitadas de la pastorela galaico-portuguesa, el caballero se limita a escuchar el canto de los amores o desamores de la pastora que ha encontrado.

Es difícil establecer el origen de las distintas formas populares líricas castellanas; la opinión más extendida las pone en relación con las *jarchas* romances mozárabes descubiertas no hace demasiados años. Al entender de muchos, estas composiciones —de entre los siglos X y XI— podrían seguir una perdida tradición romance en la que parecen enlazarse producciones castellanas, galaico-portuguesas y andalusíes (véase el *Epígrafe 1.b.* del *Capítulo 5*).

2. El Romancero

No hay gran discrepancia a la hora de localizar el origen de los diversos romances que fueron surgiendo a finales de la Edad Media: en esencia, el *Romancero* no es sino el resultado de una elaboración oral y colectiva, en los siglos XIV y XV, sobre los antiguos cantares de gesta de los que los romances se habían desgajado. Debido a la transformación social, estos cantares de gesta fueron arrinconados, pero no olvidados; los asuntos más favorecidos en este recuerdo —generalmente los de tipo heroico, a los que comienzan a añadirse elementos líricos y novelescos— se siguieron recitando, en tiradas mucho más cortas, por los juglares. Su mayor elaboración popular —gracias también a su más fácil retención por los oyentes— los llevó a una interesante transformación en la que no extraña la consecución de innumerables variaciones sobre un mismo tema —hasta más de 500 existen, por ejemplo, del «Gerineldos»—.

Sin embargo, la elaboración no se ciñó exclusivamente a lo tradicional popular: atraídos por su éxito, los juglares se interesaron por los romances de forma muy especial, y con ellos entraron a las distintas cortes castellanas. Se amplían así los temas y se obtiene de ellos un desarrollo mayor y, ante todo, una técnica artística más perfecta: son los denominados «romances juglarescos», diferenciados de los «tradicionales» por su amplitud, su dominio del ritmo narrativo y su estilo y versificación, más logrados.

En estas transformaciones también el metro debe considerarse herencia directa de la desaparición del cantar de gesta: los versos octosílabos asonantados en rima par no pueden ser sino resultado directo de la división en dos hemistiquios del largo verso de

catorce a —más frecuentemente— dieciséis sílabas propio de la épica.

Los «romances viejos» —en contraposición a los «nuevos» que habrían de recopilarse en los siglos XIX y XX— comenzaron a imprimirse en pliegos sueltos, ilustrados con viñetas alusivas, a principios del siglo XVI: entre 1525 y 1530 se fecha la primera colección de cincuenta romances de la que se tiene noticia, y a partir de ahí alcanzaron gran difusión hasta bien entrado el siglo XVII.

a) *Romances históricos*

Surgirían antes que los demás romances, pues no son sino el resultado del nuevo enfoque de los temas ya tratados en los cantares de gesta: sus personajes y asuntos provienen de la atención sobre lo más destacado y llamativo de la épica castellana — se refieren a don Rodrigo, a Bernardo del Carpio, a los Infantes de Lara, al Cid, etc. —, aunque pronto se les unieron, a través de la influencia más o menos culta, asuntos tomados de la tradición clásica grecolatina (el incendio de Roma, la toma de Troya, etc.).

b) *Romances de tema francés*

Divididos a su vez en «carolingios» y «de tema bretón», derivan de la épica y los «romans» franceses, y ofrecen como característica su gran extensión, un exceso de sentimentalismo y cierta complicación novelesca. Aparecen así en el Romancero castellano personajes como Roldán (Roland), Carlomagno, y otros caballeros de Francia, aparte de los de la corte artúrica —especialmente Lanzarote— y Tristán.

c) *Romances fronterizos*

Vienen a ser la correspondencia noticiosa y poetizada de la crónica de la Reconquista: cuentan los episodios de la frontera del reino de Granada y ofrecen algunas de las más bellas muestras de nuestro Romancero. No deja de llamar la atención la corriente comunicativa que debió de existir en tal frontera entre moros y cristianos, reflejada a la perfección en el frecuente enfoque desde el lado musulmán de la reconquista (como en el romance de la «pérdida de Alhama», con su insistente estribillo musical y dolorido, «¡Ay de mi Alhama!»).

d) *Romances novelescos*

Se refieren a motivos varios, y el personaje suele ser femenino: de tema sentimental, generalmente descripción del amor desengañado, expresan muy libremente la pasión amorosa. Son frecuentes los romances sobre la casada infiel, del

tipo «Blanca Niña»; los que relatan venganzas femeninas, como el de «Rico Franco»; y los del tema del caballero burlado, como el espléndido «Romance de la Infantina» o el malicioso «De Francia partió la niña», muy cercano este último, en su estilización, a un pleno lirismo.

e) *Romances líricos*

Caracterizados por la falta de argumento, suelen ser muy breves, en un intento de condensación de la expresión del sentimiento amoroso. Es muy conocido el «Romance del prisionero», con varias versiones, siendo la más extendida la que comienza «Que por mayo era, por mayo...».

3. La corte literaria de Juan II

De 1419 a 1454 se extiende el reinado de Juan II de Castilla; período de agitación, de revueltas, de conspiraciones y luchas incesantes de la anarquía señorial feudal contra el prestigio de la institución monárquica, en las que poco podría haber hecho un rey débil sin el talento de su hombre de estado, don Álvaro de Luna.

A caballo entre Edad Media y Renacimiento, la época fue brillante en el aspecto literario: la sociedad avanza hacia un momento de transición en el que las costumbres cortesanas se refinan y «civilizan»; comienzan a llegar los modelos artísticos de Italia —que ya había visto a Dante, Petrarca y Boccaccio—, y las traducciones del latín van haciéndose frecuentes por el conocimiento de la lengua, salida ya de los monasterios para poner al alcance de mayor número de eruditos el saber clásico.

No hay que olvidar, por otra parte, la conquista de Nápoles en 1443 por Alfonso V de Aragón. A partir de este momento, catalanes y aragoneses se funden con el ambiente italiano y aceptan sin reservas una cultura que consideraban superior. En tal corte napolitana —convertida en academia perenne— se llevaron a cabo dos producciones literarias relacionadas entre sí: la de los humanistas italianos y sus discípulos españoles, generalmente escrita en latín; y la de los poetas cortesanos — que darían lugar al *Cancionero de Stúñiga*—, escrita en castellano y, a veces, en catalán.

a) *Los Cancioneros*

Claro síntoma de la preocupación en la corte por las producciones literarias son los Cancioneros, recopilaciones de la poesía que en aquélla se ha elaborado realizadas a cargo de determinado poeta adscrito a la corte.

El más importante de los Cancioneros del siglo xv es el *Cancionero de Baena*,

recopilado hacia el año 1445 por Juan Alfonso de Baena. Contiene más de 500 composiciones de todos los géneros, y en él están representadas las dos influencias poéticas que triunfarían tanto en plena Edad Media como a finales de ella (respectivamente, la galaico-portuguesa y la alegórica —derivada de Dante—). Destacan, de entre los poetas influidos por lo galaico-portugués, Macías, legendario por su amor y —quizá— su muerte a manos del marido de la amada; y Álvarez de Villasandino, trovador especialmente satírico pero autor también de delicados poemas amorosos; en lo italianizante, Francisco Imperial, nacido en Génova e introductor de la alegoría dantesca en su *Dezir a las siete virtudes*, de personajes simbólicos enmarcados en un sueño del poeta.

Posterior al de Baena —debió de componerse sobre el 1458 en Nápoles, donde se encontrarían poetas aragoneses, castellanos y catalanes—, el *Cancionero de Stúñiga* (recopilado por Lope de Stúñiga) contiene composiciones de los poetas del séquito de Alfonso V de Aragón. Su principal interés radica en la inclusión de composiciones populares. El poeta mejor representado es Carvajal, el más antiguo autor que firma romances de tipo culto.

b) *El marqués de Santillana*

I. VIDA Y OBRA. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), nació en Carrión de los Condes, y su vida política ofrece un curioso ejemplo de flexibilidad y adaptación —combatió al rey Juan II, pero supo ayudarlo en ocasiones decisivas— que se encuentra también en su obra literaria.

Personificación de la cultura literaria de la época —modelo cercano ya al «cortesano» renacentista, hombre de armas y de letras a la vez—, fue eminente bibliófilo, reuniendo obras de excepcional valor en su tiempo: conocedor del latín, leía el italiano, el francés, el gallego y el catalán. Recoge de este modo influencias de la ya antigua lírica trovadoresca, del instaurado y pleno Renacimiento italiano pero, al mismo tiempo, persiste en la tendencia de la vieja escuela moralizadora y doctrinal castellana.

II. PRODUCCIÓN DE INFLUJO GALAICO-PROVENZAL. De orientación eminentemente cortesana, las *Canciones* y *Dezires* y las *Serranillas* entroncan los ritmos populares con la aportación erudita, siendo un remedo tardío de la lírica trovadoresca; sin embargo, con las últimas —diálogo amoroso entre una pastora y un caballero— logra lo mejor de su producción. Al estilo de las «pastorelas» provenzales, resultan más sueltas que obras posteriores: versificación y estilo se acercan a lo popular, y no faltan ejemplos propios de la tradición de la «serrana» castellana, más natural que su artificial y refinado equivalente trovadoresco; pese a todo, destaca en general el tratamiento frío y distante —«galante»— del tema, afín a una concepción aristocrática de la poesía.

III. PRODUCCIÓN DE INFLUJO ITALIANO. Conocedor —pero nunca aún asimilador— del movimiento literario que se está produciendo en Italia, el marqués de Santillana imitó, en lo más superficial, la magistral producción de los poetas italianos del «Trescientos».

En la línea de la poesía alegórica iniciada con la *Divina Comedia* de Dante, el marqués de Santillana compuso algunas obras en las que la alegoría queda reducida a enmarcar el poema en un sueño o a tópicos de poco valor (símbolos, visiones, personificaciones...); el elemento clásico, también simplemente imitado, se limita a leves alusiones o al vocabulario. Destacan en este tipo de producción la *Comedieta de Ponza*, descripción de la batalla y derrota naval de Alfonso V de Aragón; y el *Infierno de los enamorados*, que comienza con la acostumbrada decoración de la selva dantesca donde el poeta se ve asaltado por fieros animales y en la que le guía Hipólito, su acompañante al Infierno de Amor.

Los *Cuarenta y dos sonetos fechos al itálico modo* siguen el modelo de Petrarca, y sólo tienen valor por cuanto son los primeros escritos en lengua castellana. Faltos de emotividad y mal compuestos en muchas ocasiones, la influencia vuelve a quedar en lo superficial.

IV. LAS OBRAS DIDÁCTICO-MORALES. Poco conocidas hoy día, fueron las que proporcionaron más fama al poeta como moralista y hombre de letras. Teñidas aún de una concepción teocéntrica de la vida, no faltan ahora reflexiones filosóficas desde un clasicismo grecorromano mal entendido.

El *Diálogo de Bías contra Fortuna* es un poema en 182 coplas en el que discuten el presocrático y la Fortuna, defendiendo el primero que la constancia del sabio (o filósofo, «moralista» en la Edad Media) es superior a todas las mudanzas de las cosas humanas (idea ya orientada a la de la «fama» renacentista). El *Doctrinal de privados* es una sátira moralizante contra el condestable don Álvaro de Luna, ya caído y muerto. Los *Proverbios*, por fin, colección de sentencias entresacadas de Salomón y ciertos autores clásicos, versan sobre el amor, la amistad, la sabiduría, etc.

c) *Juan de Mena*

Nacido en Córdoba en 1411, Juan de Mena es el ejemplo más claro del abandono del «sectarismo» de la cultura medieval en el siglo xv: hombre enteramente dedicado a las letras, no intervino en contiendas políticas ni guerreras; estudió en Roma y Salamanca, y sabemos que su infancia fue dura y trabajosa. Su crédito de humanista le valió el puesto de secretario de cartas latinas del rey, de quien era poeta predilecto.

Poco hay que decir de sus composiciones breves: las de juventud, escritas al estilo de la época, son poemas amorosos con temas al uso y recursos conocidos; en las de vejez, de una forma elegantemente poética, Mena encierra una doctrina moral frecuentemente vinculada a la religión cristiana.

Pero, ante todo, Juan de Mena es el autor del *Laberinto de Fortuna*, el intento más logrado del siglo xv español por obtener un estilo poético culto. Efectivamente, se trata de la producción medieval castellana más cercana al renacimiento italiano, y la mejor comprensión práctica de la técnica y los logros de la *Divina Comedia*: formalmente cercana a ésta, el *Laberinto* —o *Las Trescientas*, como se la llamó pronto por sus 297 estrofas— es un poema alegórico de amplia significación: centrado sobre la incidencia del azaroso destino en la vida humana, aprovecha la visión de pasado, presente y futuro a través de la concepción de la cosmogonía medieval.

En una intención culta verdaderamente lograda y medida —no repetida en España hasta bastantes años más tarde—, Mena busca una expresión alejada de la cotidiana que, sin embargo, se expresa en una poesía suelta y fácil, de gran fuerza plástica descriptiva. Centrado en la tradición —aunque culta— española, él es uno de los primeros poetas que consigue una visión completa del país, al que equipara en su grandeza al Imperio romano, forjador de una nueva grandeza, lo que no tardaría en verse hecho realidad.

d) *López de Ayala*

Más reseñable como historiador (tratado en el *Capítulo 19, Epígrafe 2.a.*), el canciller Pero López de Ayala ocupó altos puestos durante cuatro reinados; aunque no vio el de Juan II, fue el mejor testigo de la conciencia histórica de la época. Prueba de ello es que su *Rimado de Palacio* —compuesto cuaderna vía—, sin encerrar grandes valores literarios, viene a ser una seria crítica a la sociedad de su época.

Inserto —quizá como nadie— en un mundo en descomposición del que es parte relevante, su sátira, contraria en todo a la despreocupada del Arcipreste de Hita, posee la amargura proveniente de una filosofía medieval ya en franca retirada en una sociedad burguesa e individualista: las crudas y tristes caricaturas de su *Rimado* están destinadas de forma preferente —y contrariamente a lo pareciera indicar el título— a burgueses (mercaderes, letrados, etc.) y a caballeros que han dejado los ideales nobles para aplicarse a su propio interés.

e) *La «Danza de la Muerte»*

La *Danza de la Muerte* es un poema en estrofas de arte mayor, escrito en los primeros años del siglo xv. El tema no es original —la danza macabra que la Muerte obliga a bailar a todo ser humano— y es muy frecuente, bajo formas similares, en toda la Europa medieval, y no sólo en la literatura, sino también en otras producciones artísticas.

Dos elementos podemos distinguir en su concepción poética: por un lado, el

elemento trágico, terrorífico, el concepto de la muerte misma desde una perspectiva en gran medida teocéntrica, por la que el hombre no tiene valor en sí; por otro, un germen de sátira social desde el momento en que la muerte nivela, equipara, indistingue, con lo que en el género la idéntica última condición humana podrá poner en entredicho lo demás, pura convención.

De poco valor literario, la *Danza*, muy popular, tuvo desarrollo dramático a partir del siglo XVI, pero por lo que a nosotros nos interesa, habrá que decir que el género —de origen francés— no fue demasiado cultivado en Castilla, donde sólo encontramos una *Danza*, debido probablemente a una mayor tendencia a la resignación estoico-cristiana, y no al horror; prueba de ello sería su posterior nueva orientación con las ideas renacentistas de la Reforma.

4. La poesía bajo Enrique IV y los Reyes Católicos

Si el reinado de Juan II se había salvado gracias a la intervención del condestable don Álvaro de Luna, el reinado de Enrique IV resultó una desastrosa época de decadencia moral y política; en estas circunstancias, la literatura no deja producciones reseñables: sólo destaca la prosa —y, en concreto, la historiografía—, así como la figura aislada de Jorge Manrique, y éste gracias exclusivamente a una sola composición.

La ruina de España la evitó la reina Isabel de Castilla, que, casada con Fernando de Aragón, habría de dar forzosa unidad a territorios hasta ese momento separados: con una política dura e inteligente, los Reyes Católicos encauzaron el momento político a un desarrollo decidido del Estado, logrando contemplar y determinar así la transición de España al mundo moderno. A tal alarde de poderío lo acompañó un avance cultural y, también, literario: se da el ambiente propicio para la educación —en el potenciado humanismo— de los reformadores literarios renacentistas, favorecida ampliamente con la entrada de la imprenta en España (para este primer Renacimiento español, véase, en el volumen III, el *Epígrafe 2 del Capítulo 3*).

a) La sátira política

Es tal vez la única producción poética reseñable —aparte de la de Jorge Manrique—, y muy repetida en un período (el de Enrique IV) de continuas intrigas políticas. Entre 1465 y 1473 salió el libelo político y personal titulado *Coplas del Provincial*, trivialmente versificado e insultante hasta la desvergüenza para la mayor parte de la corte real. A la misma época corresponden las *Coplas de Mingo Revulgo*: diálogo alegórico en el que se elude el ataque personal, tiene un amplio alcance social que lleva la crítica al mismo pueblo: de formas siempre correctas, se trata de una sátira

despiadada de los ambiciosos magnates castellanos escrita en dialecto rústico de Salamanca. De autor anónimo, se atribuye a Rodrigo de Cota y a Hernando del Pulgar, su comentador, pero tales atribuciones carecen de fundamento.

b) *Jorge Manrique*

Nacido sobre el 1440 en Paredes de Nava (Palencia), intervino como soldado en varios hechos y murió, en 1479, luchando ante el castillo de Garci-Muñoz, tomando partido por el infante-rey Alfonso y, a su muerte, por la reina Isabel, y contra Enrique IV y Juana la Beltraneja.

Poeta cortesano que no hubiera sobresalido del resto por su producción, su obra menor carece de interés, aplicándose a los tópicos de la poesía amorosa —con imágenes, sin embargo, frecuentemente bien resueltas— y burlesca —en la que consigue también ejemplos de gran finura y acierto—.

Lo más justamente celebrado del poeta son las *Coplas a la muerte de su padre*, compuestas entre 1476 y 1477; influidas por todo el pensamiento del siglo xv —recuérdese, momento de transición y, también, de contradicción—, el poeta echa mano de toda la tradición castellana y vienen a ser así las *Coplas*, en realidad, casi un lamento por una época que, irremisiblemente, se va. La exposición está siempre enmarcada en una exhortación colectiva que remite constantemente al presente o al pasado más inmediato conocido por todos los lectores, y en él va presentando lo transitorio de las cosas del mundo y la rapidez de la muerte; en esta exposición general —de consideración universal— se inserta al ejemplo: el propio maestro don Rodrigo, padre del autor, modelo de virtud caballeresca, pero no tanto al estilo «pre-renacentista» cuanto «medieval», cristianizado y fuertemente jerarquizado, teocéntrico ante todo.

Compuestas las *Coplas* por cuarenta estrofas dobles de pie quebrado —de seis versos cada una, con el tercero y sexto de cuatro sílabas, la mitad que los restantes—, sus planteamientos no son nuevos, y Jorge Manrique tiene conciencia de ello: lejos de la pedantería intelectual cortesana de la época, consigue una composición sencilla, formalmente muy contenida y condensada, que gozó de gran favor desde su publicación.

c) *Contemporáneos de Jorge Manrique*

Habremos de recordar a Juan Álvarez Gato (muerto en 1509), autor de composiciones amorosas de corte mundano y despreocupado; diestro versificador, glosa también cantares populares. Antón de Montoro (1404-1480) nació en Córdoba; judío converso, es autor de poesías burlescas y festivas. Guillén de Segovia (1413-1474), amigo del condestable de Juan II, tomó su defensa a su muerte en *Decir*

sobre la muerte de don Álvaro de Luna, de tendencia apologética; a él se debe además un libro sobre la prosodia, la *Gaya Ciencia* o *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*, el más antiguo diccionario de rimas que poseemos en castellano.

d) *Poetas de la época de los Reyes Católicos*

Período de acercamiento progresivo a la lírica popular —sin abandonar por ello su carácter culto—, la poesía del momento está dominada por la religiosidad de sus mejores representantes.

Del franciscano fray Íñigo de Mendoza se conservan varias obras, populares en su tiempo, como *Pasión del Redentor*, el *Sermón trovado* y, sobre todo, su *Vita Christi*, la más extensa. A pesar de esto, es obra fragmentaria, pues no alcanza más que hasta la degollación de los Inocentes, quedando el asunto muy reducido. Llena de digresiones morales y aun satíricas, su obra interrumpe a cada momento la narración, en general ligera y fluida.

Fray Ambrosio de Montesinos, de la provincia de Cuenca, obispo de Cerdeña, tradujo por mandato de los Reyes Católicos la *Vita Christi* de Landulfo de Sajonia; traducción realizada en noble y robusto castellano, constituye uno de los mejores libros en prosa del momento. No es poeta místico, sino más bien orador en forma poética; en su poesía falta nervio, pero, a cambio, resulta sencilla y agradable, fuera de todo retoricismo.

Juan de Padilla (1468-1522), monje de la Cartuja sevillana, es uno de los más logrados imitadores de Dante; conservamos de él dos poemas religiosos: el *Retablo de Cristo*, que no es sino una «Vida de Cristo», tan frecuente a partir de entonces, inspirada en los Evangelios; y *Los doce triunfos de los apóstoles*, a quienes representa, en la línea alegórica de Mena, por los signos del zodiaco, siendo Cristo el sol. En su viaje por Infierno y Purgatorio —tópico desde la *Divina Comedia*— lo acompaña y guía San Pablo.

De Rodrigo de Cota, toledano converso muerto sobre el 1495, conservamos algunas sátiras y su conocido *Diálogo entre el amor y un viejo*, debate al estilo medieval en el que resulta vencido el segundo. Garci Sánchez de Badajoz (1460-1526), de Écija, tuvo gran éxito con su *Sueño*, referencia entre misteriosa y lírica a su propia muerte, y con *Infierno d'Amor*, título muy repetido, de nuevo al estilo alegórico dantesco.

5. El teatro castellano medieval

Como se ha dicho anteriormente (*Capítulo 12, Epígrafe 2.a.*), los orígenes del teatro medieval hay que buscarlos en el culto religioso cristiano, estableciéndose

como parte de la liturgia de determinados días hasta desarrollarse y ampliarse, salir de lo estrictamente religioso —tanto en lo temático como en lo escenográfico— y configurarse como género que habría de evolucionar ya diferenciadamente para cada literatura romance.

a) *Teatro religioso y profano anterior al siglo xv*

El *Auto de los Reyes Magos* es la única obra que poseemos anterior al siglo xv —teniendo en cuenta su lengua, debió de componerse a finales del siglo xii—, pero de ella sólo conservamos un fragmento. De personajes planos y casi arquetípicamente caracterizados, las escenas que nos han llegado denotan cierto dominio técnico dentro del primitivismo en el que este tipo de piezas tendría que moverse.

Ninguna muestra de teatro profano nos ha quedado, pero debió de abundar en la Edad Media a juzgar por las noticias que nos proporcionan distintas crónicas, y especialmente a través de Alfonso X el Sabio: en concreto, sabemos de unos *juegos de escarnio*, que serían dramatizaciones de asuntos cómicos populares; independizados del cuerpo de las representaciones religiosas, deben provenir de determinados episodios cómicos que se presentaron en el teatro religioso para darle amenidad; su aplicación a un solo asunto los relaciona con los «pasos» y «entremeses» posteriores, exclusivos de la literatura española.

b) *Los autores dramáticos del siglo xv*

I. JUAN DEL ENCINA. Dramaturgo de tipo cortesano, poeta dedicado a la composición ya más humanista —pasó una larga temporada en Roma, donde fue muy apreciado en la corte del Papa León X—, es autor de *Églogas (de Carnaval, de las grandes lluvias...)* que siguen la tradición castellana uniéndola a influencias clásicas, especialmente de Virgilio: se trata de piezas de cierta comicidad refinada, de tipo bucólico idealizado, muy representadas en los ambientes cortesanos.

Se aplica también a un teatro plenamente pre-renacentista en obras como *Cristino y Febea, Plácida y Victoriano y Fileno, Zambardo y Cardonio*. Todas ellas están basadas en obras italianas, y son un intento de llevar el renacimiento clasicista a escena; tratan temas amorosos altamente idealizados —pero, también, gradualmente materializados— en los que el amor se enfoca como pasión fatal, y las referencias mitológicas son frecuentes; los personajes representan normalmente altos valores espirituales, refinados y cultos por antonomasia.

II. LUCAS FERNÁNDEZ. Discípulo de Encina, está más arraigado en el espíritu tradicional, y de sus seis obras conservadas, tres son de tipo religioso. Sin embargo, las restantes, pastoriles como las de su maestro, resultan mejor logradas: los

personajes, más reales, se presentan insertos en la caracterización castellana, más ruda que la artificiosa italiana. Su mejor obra es el *Auto de la Pasión*, comentario del Misterio a través de Jeremías, San Mateo y las tres Marías; expresivo y plástico, el vigoroso lenguaje hace pensar en su escenificación más como probable «sermón trovado» que como verdadero y efectivo drama.

c) «*La Celestina*»

La Celestina ha sido considerada como la obra más representativa del paso de la Edad Media al Renacimiento castellano: obra de validez universal, presenta y reproduce a la perfección la crisis de un mundo que entraba ya definitivamente en una nueva concepción.

La primera edición que encontramos —con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*— está fechada en Burgos en 1499, pero la referencia a «argumentos nuevamente (por primera vez) añadidos» indica a las claras que debió existir, al menos, una edición anterior. El éxito de la obra condicionó posteriores ediciones en las que aparecen versos acrósticos, nuevos actos —que llegan hasta veintidós en la de 1526— y resúmenes de sus argumentos. De los seis actos interpolados, cinco —los que forman el «Tratado de Centurio»— deben de ser obra del autor, pero no así un sexto —«Auto de Traso»—, que fue pronto eliminado. Desde 1502 aparece con el título de *Tragicomedia*, y desde 1519 la atención se traslada al personaje de Celestina, que dará nombre definitivo a la obra a partir de 1569.

No ha quedado aún zanjada la cuestión de la autoría, muy discutida; sin embargo, prácticamente todos los críticos dan como autor principal a Fernando (o Hernando) de Rojas, cuyo nombre y procedencia —Puebla de Montalbán— se recoge en los versos acrósticos de la edición de 1501. Aunque se dudó durante un tiempo de la verdad de sus palabras —se creía que Rojas pretendía eludir la responsabilidad de la composición, atribuyéndosele un origen converso—, parece cierto que este bachiller —estudiante de Derecho en Salamanca— encontró un breve escrito que continuó con éxito como mejor pudo: efectivamente, hoy queda demostrado que el acto I y el principio del II son obra de un autor distinto, y que Rojas, precisamente por respeto, nunca retocó tales actos. Es más, el asunto se complica cuando, al parecer de algunos estudiosos, en las posteriores correcciones e interpolaciones Rojas sería ayudado por un grupo de amigos y seguidores entre los que quizá se encontrase el autor del «Auto de Traso».

Problema también arduo es el de la clasificación genérica de *La Celestina*: generalmente considerada —en gran medida por eliminar el problema— como «teatro», lo cierto es que no siempre se ha estado de acuerdo con respecto a su consideración, la cual ha ido variando según las épocas; así, mientras en momentos fuertemente normativos (por ejemplo, durante el siglo XVIII) se negaba rotundamente

su categorización dramática, en la actualidad existen opiniones diversas: para unos, es una muestra perfecta de la vuelta a los moldes clásicos, y, como tal teatro clasicista, su representación se hace difícil, pero no imposible; para otros, se trataría de una obra dramática —no existe narración, y sí sólo acción— pensada para la lectura, al estilo de algunas clásicas tardías; finalmente, para unos terceros, la obra nacería como «drama», pero su complicación la convirtió en un ejemplo de transición a la «novela» por su penetración psicológica, su perfecta red de relaciones entre personajes, tema y argumento, y su complejidad, cercana a la del «género abierto» por naturaleza.

El mayor mérito de la obra de Rojas consiste en haber fundido a la perfección idealismo y realismo, dos concepciones vitales que parecen antitéticas: tanto una como otra vienen a integrarse en dos corrientes ideológicas y culturales que quedan perfectamente reproducidas. Medievalismo y Renacentismo parecen darse la mano para ser negados pero no sustituidos: así, *La Celestina* supone la liquidación de un mundo medieval, pero —aunque reproducido— niega los valores de un renacimiento que, pese a todo, ya se está dando; esto es, si —comparando— el *Libro de buen amor* indicaba ya unas condiciones y concepciones burguesas, *La Celestina* está plenamente inmersa en ellas, se «escribe en» ellas: las encontramos en un juego de relaciones plenamente urbano y burgués al mismo tiempo que en la ironía y la despreocupación por un sentimiento que, como el «amor cortés», se veía bien lejano; el hombre, presentado en su individualidad —lo que ya de por sí lo aleja de la Edad Media, donde no existe el sujeto como tal— es dueño de su destino, y la sociedad que se nos presenta en sus relaciones se mueve constantemente por un pragmatismo ansioso y casi doloroso.

En un plano estrictamente literario, *La Celestina* no es un simple azar: anclada en una tradición de considerables influjos, la obra de Rojas pone al descubierto un gran conocimiento y dominio de la cultura clásica, la tradición castellana y las producciones renacentistas italianas: sus fuentes han sido muy cuidadosamente estudiadas, y entre ellas destaca Virgilio, Ovidio y, muy especialmente —modelo cómico— Terencio, además de, en latín, la comedia elegíaca —en concreto el *Pamphilus* del siglo XII—; en el aspecto filosófico, se encuentran sentencias de Séneca y Boecio; de entre los poetas italianos, el más influyente es Petrarca, a quien incluso se cita, y, en menor medida, Boccaccio, así como la comedia humanista italiana —imitación de la clásica latina—. Entre los escritores castellanos, destaca de forma preferente el Arcipreste de Hita (cuya *Trotaconventos* debió inspirar en gran medida la *Celestina* de Rojas), Santillana y el Arcipreste de Talavera.

1. Alfonso X el Sabio y la cultura de su época

a) *Vida y obra*

Alfonso X el Sabio (1221-1284), rey de Castilla hijo de Fernando III el Santo y sempiterno aspirante a emperador del Sacro Imperio Romano, fue débil en su reinado y con él se ofrecen una serie de luchas intestinas promovidas principalmente por su hijo Sancho IV el Bravo.

Su gloria no está en la política, sino en las letras; congregó en torno suyo a grandes eruditos e intelectuales y llevó a cabo felices empresas científicas. Bajo su dirección se compilaron obras de diversas materias en las cuales él mismo fijaba el plan, designaba a los colaboradores y las revisaba cuidadosamente, con especial cuidado del lenguaje y el estilo. Aunque no hay que ver en él a un innovador, lo cierto es que consagró decididamente las diversas producciones que abarcó, y las determinó en su desarrollo posterior: antes de él se había cultivado la historia, pero Alfonso X realiza el mayor esfuerzo historiográfico de la Edad Media; las leyes tenían ya su exposición en fueros particulares, pero él, con sus *Partidas*, resume el saber jurídico de la época; la lírica culta se había introducido y desarrollado en la península, pero el rey castellano consigue darle insospechada unidad artística con sus *Cantigas* (consideradas en el *Epígrafe 2.6. del Capítulo 14*), cuyo valor aumenta un gran caudal de música y pintura española.

b) *Las «Siete Partidas»*

Se trata del conjunto legislativo más amplio de toda la Edad Media y, sin duda, el mejor trazado; inspirado en el Derecho Romano, no entró en vigor hasta más tarde, pues —prueba de su justa elaboración— los nobles vieron en él un daño para sus privilegios, y se negaron a acatarlo. Comenzadas a escribir en 1256, las *Siete Partidas* se proponen una reforma legislativa con la que auxiliar a los gobernantes en sus amplias funciones, perdidos como estaban en la multitud de «fueros» que proliferaban por el país; intento, pues, de que sus súbditos —o, al menos, una parte de ellos— conocieran el derecho asistido por la razón, bastante cercano al clásico

romano y puente, por tanto, con el espíritu legislativo moderno.

Cada «Partida» se divide en títulos, subdivididos a su vez en leyes. El contenido es como sigue: I, de la Religión; II, del Monarca, el Estado y los individuos; III, de la Justicia; IV, de los casamientos; V, de los contratos; VI, de los testamentos y herencias; y VII, de los delitos y penas.

c) *Tratados científicos*

Los *Libros del saber de astronomía* son una clara muestra del interés del monarca por tal disciplina, hasta el punto de mandar construir observatorios en Toledo y Burgos para las experimentaciones necesarias. Como el resto de sus obras, no fue compuesta —evidentemente— por él mismo, sino que designó a las personas encargadas de la redacción que más tarde él revisaría. Este tratado es un conjunto de traducciones de libros árabes aunque no faltan las interpretaciones personales fundamentadas en la disquisición filosófica y teológica.

Los *Libros de ajedrez, dados y tablas* son un ejemplo curioso del interés por los juegos cortesanos; en ellos se ofrecen interpretaciones matemáticas y lógicas, aunque la obra se atenga principalmente a sus reglas. Traducción y arreglo de los libros árabes, su finalidad última es proporcionar elementos para la distracción de los cortesanos —y, especialmente, de las mujeres— que, por su condición, no se ocupaban en otros juegos caballerescos.

También resulta curioso el *Lapidario*, obra característica de la Edad Media europea: yuxtaposición de elementos científicos y de la superstición tradicional, el tratado se aplica al estudio de la relación entre las pretendidas cualidades de determinadas piedras preciosas y los signos zodiacales bajo los que se conforman.

d) *Obras históricas*

I. LA «CRÓNICA GENERAL». La *Crónica General* —o, a raíz de las siguientes compuestas en Castilla, *Primera Crónica General*— es la mejor obra alfonsina, y, sin duda, la más ambiciosa. Continuada por su hijo Sancho IV, se divide en dos partes bien diferenciadas: por un lado, la original de Alfonso X, escrita sobre el 1270, abarca desde los primitivos colonizadores de España hasta la entrada en la península de los árabes; la segunda —fecha en 1289—, se elaboró en la corte de su sucesor, y es una historia de la reconquista española hasta la época de Fernando III el Santo.

Sirviéndose de fuentes diversas —desde los latinos (Ovidio, Lucano, Suetonio) hasta los cantares de gesta (de los que la *Crónica General* hace largas refundiciones, según ya se ha dicho en el *Epígrafe 3.a.III. del Capítulo 17*)—, la obra presenta mayor animación que las áridas historias latinas contemporáneas y llega a momentos narrativos y descriptivos muy logrados en los cuales es de considerar, justamente, la

influencia de la épica clásica y castellana.

II. LA «GENERAL ESTORIA». Más ambiciosa aún que la anterior, la *General Estoria* no logró abarcar lo que el plan alfonsí se había propuesto más que en una mínima parte: proyecto de historia universal, el prólogo pone de manifiesto la intención de narrar los acontecimientos del mundo desde sus orígenes hasta su propio reinado, pero no llega más que hasta el Nuevo Testamento —concretamente, hasta los padres de la Virgen—.

De afán enciclopédico, intenta recoger todo cuanto la tradición culta occidental había dejado; de cualquier forma, en una concepción teocéntrica de la historia, ésta resulta determinada por una visión cristianizada que hace de la Biblia fuente principal; no por ello hay que desdeñar los evidentes rastros de obras de autores latinos y medievales, estos últimos tanto cristianos como árabes.

2. La historiografía

a) Las «Crónicas» de López de Ayala

Personaje omnipresente en la vida cortesana de su época, el canciller Pero López de Ayala (1332-1407), nacido en Vitoria, ocupó importantes puestos durante los reinados que contempló, y de casi todos ellos escribió, en su vejez, las correspondientes *Crónicas* que hoy conservamos.

Si la *Crónica General* de Alfonso X presenta la historia poética y legendaria de la Edad Media castellana, las *Crónicas* de López de Ayala son, en su conjunto, la realización más perfecta de la historia dramatizada: así, si es cierto que su autor no gozó de grandes dotes históricas, sí las tuvo —como testigo de excepción— de observación. Anclado en la tradición clásica —pero también medieval— que veía en la historia un ejemplo válido para fines morales, se dedicó a captar y reflejar el elemento psicológico de los personajes, verdadero centro de su historiografía.

De todas ellas, la *Crónica de Pedro I* es la más interesante, además de la más controvertida: aquí, el monarca pasa de ser «el Justiciero» a ser, «el Cruel», tipificado desde la maldad contraria a la religión, por lo que su muerte a manos de Enrique II no es sino un justo castigo trazado por la Providencia. Algunos de los episodios adquieren intenso dramatismo, y los efectos se consiguen aun con elementos inverosímiles: crímenes, agüeros, aparecidos, luchas contra los poderes sobrenaturales... Injustamente olvidada, no deja de tener interés la *Crónica de Juan I*, que demuestra una gran simpatía hacia ese monarca débil y doliente retratado siempre con hondo dramatismo.

Atraído por la historia, el canciller es autor —en una línea humanista que se acerca al Renacimiento— de las traducciones de las *Décadas* de Tito Livio y de una

obra latina de Boccaccio que él tituló *Caída de príncipes*.

b) *La historia en el siglo xv*

Siguiendo la línea esbozada para finales del siglo XIV, en la historiografía de la época podrán distinguirse dos tendencias diferenciadas: por un lado, la que provenía de la tradición de las «Crónicas» de los siglos XII y XIII, y especialmente la alfonsí; por otro, la que había iniciado López de Ayala, más cercana a la nueva concepción humanista de la historia.

I. CRÓNICAS GENERALES. La historia, muy desarrollada en este siglo, pretende hacerse más científica y a la vez artística. La primera obra que lo intenta —aplicada al reinado del monarca— es la *Crónica de don Juan II*, excelente libro de historiografía oficial escrita por Alvar García de Santa María (muerto en 1460), y continuada por un autor desconocido.

Hernán Pérez de Guzmán (1376?-1460?) fue uno de los mejores prosistas de su siglo, y el historiador más destacado. Su colección de biografías, *Mar de historias*, consta de tres partes: la primera trata de célebres emperadores y filósofos, y la segunda, de hombres eminentes por su virtud; ambas proceden del *Mare historiarum* de Juan de Columna. La tercera parte, que constituye —por sí sola— el libro *Generaciones y semblanzas*, es lo más conocido de su obra y su aportación original, serie de biografías donde se refleja al hombre en sus rasgos físicos y morales (esto es, como «retrato» literario); la intuición psicológica y la individualización —característica del humanismo, inconcebible en la Edad Media— da a la historia nuevos motivos.

Alfonso Fernández de Palencia (1423-1492), humanista natural de Osma, es el autor de las *Décadas* —escritas en latín a imitación del título de Tito Livio—, hoy conocidas con el nombre de *Crónica de Enrique IV*. Se trata de una narración imparcial, fiel y sincera donde pone al descubierto las arbitrariedades de la nobleza y los excesos del poder. Otra *Crónica del rey Enrique IV* escribió Diego Enríquez del Castillo, capellán y consejero del monarca empeñado en justificar su política.

Hernando del Pulgar (1436-1493), cronista oficial de los monarcas, es autor de su correspondiente *Crónica de los Reyes Católicos*. Destaca, sin embargo, por su *Letras*, colección de 32 cartas relativas a asuntos políticos y familiares, así como por su obra más conseguida, *Libro de los claros varones de Castilla*, serie de biografías a la manera de Pérez de Guzmán escritas en una lengua más castizamente castellana.

También se refieren al período de los Reyes Católicos Andrés Bernáldez (muerto en 1513) en su *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, amplia narración de los sucesos de su reinado; y Mosén Diego de Valera (1412-1483), autor de la *Crónica de los Reyes Católicos* que va de 1474 a 1482 y de una llamada *Crónica Valeriana* cuya última parte —de las cuatro que contiene— es un resumen de

la *Crónica General* de Alfonso X.

II. CRÓNICAS PARTICULARES. Abundan en el siglo xv las crónicas de personajes notables; por otro lado, pero en relación con ello, el conocimiento científico hizo posible la mejora de los transportes, que posibilitan interesantes relaciones de viajes y pintorescas narraciones de hechos famosos enmarcados en maravillosos parajes, cercanas aquéllas a las novelas de caballería.

Hacia 1460 debió componerse la anónima *Crónica de don Álvaro de Luna*, relato minucioso de la vida del condestable escrito con admiración y entusiasmo. La *Crónica del Cid*, editada en Segovia en 1498 y muy leída a juzgar por las numerosas ediciones con las que contó, comprende la historia del héroe castellano desde Fernando I hasta su muerte. *Historial de caballeros*, de Gutierre Díaz Gámez (1397-1450), narra la historia caballerescas de su señor don Pedro Niño: hay en él curiosas anotaciones de la vida marítima y rural de la época y observaciones psicológicas muy acertadas. Con pretensiones de libro de caballería de base histórica escribió hacia el 1443 Pedro del Corral su *Crónica sarracina —o del rey don Rodrigo con la destrucción de España—*, obra muy popular de donde proceden los romances más antiguos relativos al personaje.

De los libros de viajes, los más interesantes son la *Vida del gran Tamerlán*, donde Ruy González de Clavijo (muerto en 1412) refiere su viaje a Persia como embajador de Enrique III; y las *Andanzas e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo*, relato de una expedición —desde España a Jerusalén y Egipto, pasando por Italia— que llevó a cabo el personaje cordobés ente 1435 y 1439.

3. La narrativa medieval

a) La prosa didáctica

Determinadas por la ideología medieval, no es de extrañar que las primeras producciones castellanas en prosa tengan un propósito moral determinado. A él corresponden las primeras obras, carentes de valor literario pero valiosas en cuanto adelanto de las posteriores, las cuales no sólo se revestirán literariamente, sino que llegarán a ser de gran riqueza expresiva, gracias a la decisiva influencia árabe y judía.

I. EL SIGLO XIII. Entre las obras ya válidas literariamente se encuentra en primer lugar el *Calila e Dimna*; traducción al castellano de la época de Fernando III, probablemente de hacia el 1251, no deja por su estilo de tener una orientación moral —la enseñanza en el camino del bien y el mal— reconocida en el prólogo de la obra. Es una colección de fábulas recogidas por Barzuyeh, médico del rey Cosroes I de Persia, posteriormente vertidas —sobre el 750— al árabe por Abdala ibn-Almocafa.

El título lo ha dado el primer cuento tomado del *Panchatantra*, el más largo e interesante, que refiere las aventuras de los lobos hermanos Calila y Dimna. Casi todas las fábulas están puestas en boca de animales, pero algunas ofrecen protagonistas humanos, y pueden ser consideradas verdaderos cuentos.

Abundan en el *Calila e Dimna* fábulas interesantes que habrían de pasar a la tradición no sólo española, sino también europea; muy difundidas son las de «la niña que se tornó rata», los «mures» (ratones) que comían hierro, la «gulpeja y el atambor», y —especialmente— la del «religioso que vertió la miel y la manteca», asunto que en el siglo XVIII pasó a La Fontaine en su «Cuento de la lechera».

Junto al *Calila* penetró en nuestra literatura el *Sendebâr* indio, llamado en castellano *Libro de los engannos et los asayamientos de las mujeres*, traducido del árabe al castellano por orden de don Fadrique, hermano del rey, en 1253. Perdidos los textos persa, siríaco y árabe, queda el castellano como representante casi único de la forma más pura y antigua de este célebre libro. En la primitiva forma hispanoarábica queda reducido a 26 cuentos enlazados entre sí por un recurso análogo al de las *Mil y una noches*. Los asuntos son graves y doctrinales, pero —desde la concepción cristianizada, que no oriental— extraordinariamente ligeros, pese a todo sin procacidad alguna, sino refinados y artísticos.

Los *Castigos de Sancho IV*, obra de carácter devoto, fue compuesta durante el reinado del monarca, aunque se ignora si por él mismo o por un clérigo a su mandato. Los «castigos» (actualmente, «consejos») se llevan a cabo por medio de «enxiemplos» entresacados de diversas fuentes, algunos muy retomados durante toda la Edad Media; se trata, en definitiva, de una obra de carácter cortesano que fue abundante en otras sociedades y culturas: dedicada y pensada para su hijo, se inserta dentro de la tradición de «herencia ética» de un rey a su sucesor.

II. ENRIQUE DE VILLENA. Enrique de Aragón (1384-1434), llamado marqués de Villena por ser constante su aspiración al título que nunca consiguió, es el escritor más pintoresco y uno de los más doctos de su época. Aficionado a las ciencias ocultas, tuvo fama de mago y brujo, lo que le consigue una leyenda que ha entrado en la literatura posterior.

De entre su obra, lo más destacado son *Los doce trabajos de Hércules*, redactados primero en catalán y más tarde vertidos al castellano; se trata de una versión moral del suceso mitológico griego, considerando alegóricamente cada uno de dichos trabajos. Destacan además su *Arte cisoria*, manual del uso correcto del cuchillo con interesantes noticias; y el *Libro de aojamiento o fascinología*, tratado que procura la curación del mal de ojo.

No debe olvidarse la faceta de Villena como traductor: es el primero en llevar la *Eneida* a una lengua vulgar, y su traducción al castellano de la *Divina Comedia* de Dante —la primera en nuestra lengua— fue la base para intentos posteriores.

III. EL ARCIPRESTE DE TALAVERA. Alfonso Martínez de Toledo (1398-1470?), más conocido por el cargo que desempeñó como Arcipreste de Talavera, es autor de una obra que debió de gozar de éxito y que dejó sin título, pero que desde sus primeras ediciones fue denominada *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*: se trata de la sátira más mordaz escrita en castellano contra las mujeres y un espléndido documento para el conocimiento de la vida cotidiana de la época. Enlazado con una tradición de literatura misógina muy frecuente en la Edad Media, el *Corbacho* es una de las más representativas en toda Europa.

Estructurada en cuatro partes —pecados que acarrea el «loco amor»; contra las «malas mujeres»; los temperamentos masculinos y el amor; y una exposición de la idea del libre albedrío—, en la obra se funden estilos diferenciados basados en el dominio de registros idiomáticos diversos: por un lado, una prosa elegante no exenta de latinismos; por otro, una prosa populista que recurre a alusiones, refranes y construcciones vulgares, y en la que consigue sus mejores logros por lo que se refiere a la asimilación de la lengua literaria a la popular pero expresivamente artística.

b) *Don Juan Manuel y el cuento*

El infante don Juan Manuel (1282-1348), hijo del infante don Manuel y sobrino del rey Alfonso X, es el prosista más notable del siglo XIV e, indudablemente, el primer artista castellano con conciencia de tal: orgulloso siempre de su producción, esta conciencia de escritor —y para la posteridad, lo que le llevó a depositar sus manuscritos en Peñafiel— determina una cuidada elaboración y corrección continua. Su obra, correcta en todo momento y producto de un atento análisis de sus valores, abandona en cierta medida la intención didáctica —lo que no evita su enraizamiento en los esquemas cristianizados medievales— para hacerse más personal.

El *Libro de Patronio* —más conocido como el *Conde Lucanor*— es su mejor obra, y supone la plena adaptación del cuento en Castilla a esquemas propios y hasta cierto punto originales, trece años antes de que Boccaccio «fijara» el género en Occidente con su *Decamerón*. Dividido en cinco partes, su interés radica en la primera de ellas, donde se desarrollan en tono conversacional los ejemplos que el consejero Patronio da a su señor, el Conde Lucanor; así, mediante esta ejemplificación basada en el cuento, el servidor invita al noble a sacar sus propias conclusiones con respecto a determinados problemas planteados. De entre las narraciones insertas destacan la del «mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava» —cuyo asunto tomará *La fierecilla domada* de Shakespeare—; la de «Doña Truhana» —precedente del «Cuento de la lechera»—; o la de «los burladores que fizieron el paño».

La estructura es siempre idéntica: el relato se localiza entre la petición de consejo y la moraleja final; las conclusiones morales a deducir son claras y, en cualquier caso —y esto lo aleja en cierta medida del moralismo de la primera Edad Media—, de tipo

práctico. Los cuentos quedan por tanto enmarcados en otra trama principal y se consigue, pese a la diversidad, cierta unidad en el conjunto de la obra, gracias también al estilo, sobrio y sencillo en todo momento. Las fuentes a las que recurre son varias, pero destacan de forma especial las fábulas orientales y las procedentes de la tradición y la leyenda española.

c) *La novela de caballería*

Síntoma claro de la transformación socioideológica que se produce entre los siglos XIV y XV es la irrupción de nuevos géneros que si ya desde su forma, la prosa, nos están acercando a nuevas concepciones literarias, reproducen unas nuevas condiciones de vida mucho más refinadas y triunfantes, en primer lugar, en los círculos cortesanos. Y síntoma de ello —repetimos— serán —aunque no exclusivamente— las novelas de caballería, género de evasión de una sociedad noble que se estaba descomponiendo y que en la misma escritura —idealizada e intemporal— de la «caballería» así lo demostraba.

I. LAS NARRACIONES CABALLERESCAS. Habremos de entender por tales aquellos relatos que, sin inscribirse aún en el género de la novela de caballería, vienen a ser su precedente al tomar el asunto caballeresco como base de relatos variados.

La primera de ellas sería la *Historia Troyana* de hacia el 1270: se trata de una traducción en prosa del *Roman de Troya* francés, y recoge el elemento fabuloso y sentimental propio del género cortesano que más tarde habrá de introducirse en España plenamente.

Más importante es *La Gran Conquista de Ultramar*, vasta compilación «histórica» relativa a las Cruzadas, traducida en tiempos de Sancho IV. De extensión considerable —más de 1100 capítulos— narra las hazañas de Godofredo de Bouillon, la conquista de Jerusalén, la creación de las órdenes del Temple y los Hospitalarios, y las expediciones de los cruzados a Egipto, Túnez y Trípoli. Más que por su valor histórico, es interesante por la intercalación de leyendas como las de Baldovin y la Sierpe, la de Haspin de Bourges y los ladrones, la de Maynete y —para explicar la genealogía de Godofredo de Bouillon— la del Caballero del Cisne, quizá la mejor y más bella de todas ellas. La base de esta obra es el *Eracles* de Gautier d'Arras (citado ya en el *Epígrafe 3 del Capítulo 10*), a su vez versión francesa de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro (véase, en el *Capítulo 2*, el *Epígrafe 4.a.I.*); contiene, además, fragmentos de otros poemas franceses relativos a las Cruzadas, como la *Chanson de Jérusalem* y la *Cansó d'Antioquía*, refundición de un texto provenzal.

II. EL «LIBRO DEL CABALLERO CIFAR». El más antiguo de los libros de caballería castellanos debió componerse a principios del siglo XIV, y en él se combinan

elementos hagiográficos, didácticos y estrictamente caballerescos: de tono realista e incluso severamente moralista, la influencia francesa no debió de pesar en él considerablemente. Como será propio en todas las obras del género, en el *Libro del caballero Cifar* encontraremos, enmarcadas en las aventuras —naufragios, viajes, piraterías, etc.— del protagonista y su hijo, leyendas populares —como la de origen griego de San Eustaquio o Plácido— y recomendaciones morales —aquí, en forma de «castigos y documentos» del rey Mentón a sus hijos—.

III. EL «AMADÍS DE GAULA». El más importante de los libros de caballería castellanos, *Amadís de Gaula*, se publicó en Zaragoza en 1508; la referencia a la revisión de los tres primeros libros y la adición de un cuarto por Garci Rodríguez de Montalvo señala a las claras que debió existir, cuando menos, una edición anterior, incluso de principios del siglo xv —lo que la acercaría en gran manera a *El caballero Cifar*—, edición de la que se conservan algunos fragmentos.

De argumento complicado, la obra narra las hazañas de Amadís, hijo del rey Perión de Gaula; enamorado de Oriana, realiza todas sus acciones por su puro amor hacia ella, con la que finalmente se casa: gigantes, monstruos, encantadores, penitencias e innúmeras pruebas —incluso el rechazo de Oriana— deberá superar el héroe en busca del ideal amado.

Alejado del enrevesamiento estilístico generalizado de la novela de caballería —y especialmente la posterior—, resulta en general más realista —dentro de lo que cabe esperar— que los «romans» franceses de los que proviene, logrando enlazar con mayor verosimilitud los distintos episodios que lo integran sin abandonar completamente el moralismo —cada vez más relativo— que caracteriza en cierto modo el medievalismo castellano. Su éxito fue indudable y su traducción se llevó a muchas lenguas en cuyas literaturas influyó poderosamente; de igual modo, en España determinó toda una sucesión de relatos desde el quinto libro de *Las sergas de Espladián*, referentes al hijo de Amadís, hasta un decimotercero que lo mata pese a haber sido ya resucitado con anterioridad.

d) *La novela sentimental*

Presupuestos socioideológicos similares a los que determinaron la aparición de la novela de caballería se pueden apuntar para la producción de una novela sentimental a finales de la Edad Media: si el tema amoroso aparece justamente cuando ésta toca a su fin, en medio de una sociedad más refinada, se debe al hecho de pertenecer esta «sentimentalidad» a esferas íntimas no planteadas hasta el surgimiento de una conciencia de la individualidad. Así, no es de extrañar que la aparición de ambos géneros —novela sentimental y novela de caballería— esté conectada, enmarcándose ya el tema amoroso en los libros de caballería y localizándose el elemento caballeresco en la novela sentimental.

I. «SIERVO LIBRE DE AMOR». Juan Rodríguez de Padrón es el autor de la más antigua novela amorosa castellana, el *Siervo libre de amor*; natural de Galicia y adscrito a la escuela trovadoresca como el último de sus representantes, su novela no puede escapar de cierto lirismo contagiado de su producción de «amor cortés» poetizado mediante la teoría provenzal. Llena de recuerdos de su tierra natal, narra la historia de sus desventurados amores en la corte de Castilla.

II. «CÁRCEL DE AMOR». La principal obra del género es la *Cárcel de amor* (1492), del bachiller de origen judío Diego de San Pedro. Se trata de uno de los libros más leídos de la época, en el que se funden elementos de varias procedencias —predominando la narración íntima y psicológicamente caracterizadora de Boccaccio—. Breviario del amor cortesano, su éxito se alargó hasta el Renacimiento, y en él hay que considerar su redacción predominantemente epistolar —que lo hacía más directo y útil— y la efectividad de un lenguaje que, sin llegar a la afectación, resultaba elegante y perfectamente adecuado a la expresión del idealizado amor cortesano.

III. OTRAS NOVELAS. Habría aún que citar la anónima *Cuestión de amor*, novela de clave desarrollada en el ambiente de la Nápoles contemporánea; la cuestión amorosa imita al *Filocolo* de Boccaccio, e interesa ante todo por su aplicación al galanteo italiano, modelo de la época. De Juan de Flores es la *Historia de Griselda y Mirabella*, narración de los amores y la muerte de ambos y la del poeta misógino Torrellas, martirizado por las mujeres.

Literatura alemana: la épica y sus derivaciones

1. Los poemas heroicos

El estado de cosas en Alemania —brillante sociedad feudal durante los siglos XII y XIII— favorece una producción literaria asentada en contacto de forma especial en estos años con las del resto de Europa: la dominación de los Hohenstaufen lleva a los guerreros alemanes a Italia y Palestina, donde entran en relación con la nobleza cultivada, especialmente francesa e italiana. Interesados por la «cortesía», los mismos alemanes forman más tarde círculos literarios que albergan a grandes poetas mientras que, por su lado, la burguesía conoce una prosperidad sin precedentes en el progresivo comercio exterior que los va acercando a nuevas condiciones de vida.

En este ambiente social cambiante, Alemania, paradójica pero también significativamente, queda prendida —como el resto de Europa— a las formas más antiguas, a producciones salidas de fórmulas estrictamente feudales: o bien a las traslaciones de los temas franceses ya prácticamente superados por estos años; o bien a la elaboración de las leyendas tradicionales propias, a semejanza de lo que ya se había estado haciendo en gran parte del resto de Europa. Los dos procedimientos habían sido ya empleados en el período precedente (véase *Capítulo 8, Epígrafe 3.b.*) por autores como Lamprecht o Conrad —traductores del *Alexandre* y el *Roland* franceses— y en obras anónimas como *Rey Rother* y *Duque Ernesto*. Pero será precisamente por estos años cuando triunfen estos tipos de producción literaria, y ello debido simplemente a que la sociedad alemana poseía ya la configuración según la cual se habían organizado y se organizaban aún las más prepotentes sociedades europeas, en una dinámica por la que pronto dejaría notarse un importante cambio ideológico y cultural. En este sentido —ya lo hemos dicho anteriormente— la épica y sus derivaciones, y sobre todo estas últimas, son, a la vez que escritura de una sociedad feudal, idealización de ésta en su progresiva transformación, casi en su desaparición, que se resistirá literariamente durante —incluso— siglos.

Por lo tanto, resulta lógico que se nos hayan conservado los nombres de autores que, como Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue o Wolfram von Eschenbach, se aplican a una producción más «artificialmente» feudalizante, mientras que, por el contrario, no nos han llegado los nombres de los autores de la producción más «tradicionalmente» feudal —los poemas heroicos— y convencidamente reproductora

de sus condiciones: los primeros, poetas cortesanos, comienzan a ser enlace para nuevos modos de escritura cuando los segundos —sin que esto equivalga a detrimento de su valor literario— siguen empeñados en una producción tradicional de cuyas manifestaciones anteriores apenas si quedan noticias.

a) Los «Nibelungos»

I. COMPOSICIÓN Y FUENTES. El más antiguo de los poemas heroicos —compuesto hacia el 1200— y también el más notable y decisivo para la historia posterior es el *Cantar de los Nibelungos* (*Nibelungenlied*), cuyo gran número de manuscritos conservados —más de treinta— nos da una idea de su popularidad. Encontrado y publicado por vez primera en el siglo XVIII, normalmente se quiso ver en él una obra colectiva del pueblo alemán, pero lo cierto es que la unidad del poema hace incuestionable su redacción por un solo autor.

Sí es cierto que tal autor debió servirse de las tradiciones anteriores con respecto al tema —existe, por ejemplo, un poema del 1170 titulado *La ruina de los Nibelungos*—, provenientes a su vez de diversos fondos legendarios germánicos: el núcleo argumental se halla ya primitivamente elaborado en algunos cantos éddicos de entre los siglos VIII al XI, al igual que las figuras de Sigfrido y Gunther se encuentran —independientes originariamente del tema de los Nibelungos— en determinadas tradiciones francas y burgundias, respectivamente.

II. ESTRUCTURA Y ARGUMENTO. El poema se divide en treinta y ocho cantos estructurados a su vez en dos partes de igual extensión: la primera de ellas narra el matrimonio y la muerte de Sigfrido; la segunda, la venganza realizada por su viuda Crimilda sobre los asesinos Hagen y Gunther.

El poeta comienza por presentar a los principales protagonistas: en el primer canto, a Crimilda; en el segundo, a Sigfrido, poseedor del tesoro de los Nibelungos y, por haberse bañado en la sangre de un dragón muerto por él, invulnerable salvo en un punto al que esa sangre no llegó. Será en el tercer canto cuando aparezca el motivo, tan frecuente en la Edad Media, de la conquista de la princesa lejana: Sigfrido, enamorado de Crimilda sólo por el renombre de su belleza, se hace servidor de su hermano, el rey Gunther. No ha transcurrido un año cuando vence a dos reyes enemigos de su señor y ello le permite ver a la dama, a la que no se atreve a declarar su amor por temor a no haber hecho nada para merecer ante sus ojos. Ayudará por ello al rey a conquistar por medio de un ardid a Brunilda la invencible, reina de Islandia: sólo después de ello declara su amor, y el rey casa con Brunilda y Sigfrido con Crimilda. Pasan diez años sin incidentes, pero una indiscreción de la joven revela a Brunilda el engaño por parte de Sigfrido, y aquélla, despechada, busca un vengador en Hagen, con la aprobación y la ayuda de Gunther, el hermano de Crimilda; sabiendo el punto vulnerable de Sigfrido, Hagen lo mata a la vuelta de una cacería, y

con el cuadro del dolor de Crimilda termina la primera parte.

Se anuncia la segunda: los guerreros de Sigfrido, los Nibelungos, sueñan con la venganza, pero Crimilda —que poco a poco pasa de dulce joven a mujer fría, calculadora y desapasionada— les aconseja paciencia. Etzel, rey de los Hunos, pide su mano, y Crimilda, sin olvidar el amor de Sigfrido pero tampoco la venganza, acepta por ver en él su resolución: invitados los parientes a hacer una visita a los territorios del nuevo esposo tras doce años de vida con él, insta a los Hunos a trabar combate con los Burgundios de Gunther, y en él muere un gran número de guerreros. Crimilda, verdadera furia en el centro de la batalla, ayudada por el rey godo Dietrich von Bern (Teodorico), mata con sus propias manos a Hagen y a su mismo hermano, Gunther, lo que provoca la indignación de uno de sus guerreros, que le da muerte olvidando que es su reina.

III. LOS LOGROS DEL POEMA. De perfecta ordenación y gradación, el *Cantar de los Nibelungos* denota también una aguda penetración psicológica: describe de una manera rápida, pero justa, el despertar del amor en Crimilda, las indecisiones y escrúpulos de Sigfrido antes de la declaración, el progresivo resentimiento de Brunilda, el espíritu sombrío de Hagen y la debilidad e incertidumbre moral de Gunther. El autor sabe imponer a los lectores oyentes la implacable gradación de un destino que rompe la paz y la delicadeza sentimental para terminar en odio y venganza aniquiladora de las virtudes heroicas.

Esta fatal evolución de los sentimientos de los personajes ha sabido el poeta trazarla a la perfección pese a unos medios aún imperfectos; la lengua resulta ruda, y aunque hay atisbos de ciertos alardes cortesanos, se continúa al servicio de la estrofa de cuatro versos que en el siglo XII era habitual en los juglares alemanes. Pero, pese a la pobreza de recursos, ha sabido el poeta, a fuerza de verdad en la observación, de simplicidad vigorosa y de justeza en la expresión, crear la más bella obra literaria de los albores del siglo XIII.

b) *El «Gudrún»*

Aparecido en un manuscrito del siglo XVI, el *Cantar de Gudrún* puede compararse a los *Nibelungos*, pero su altura épica siempre resultará menor. Conservado sólo el texto citado, se ignora si los graves defectos de composición que presenta son fruto de la tardía redacción de la copia —el original debe fecharse en el siglo XIII—, que incluiría interpolaciones y prolongaciones, o si realmente ha sido siempre una obra mal equilibrada y construida.

Se compone de tres historias independientes, unidas simplemente por la relación de parentesco que une a los protagonistas: los cuatro primeros cantos están dedicados a Hagen, hijo del rey Sigeband; los cuatro siguientes, a la hija de Hagen, Hilde; el resto del poema —veinticuatro cantos más—, a Gudrún, hija de Hilde.

Al comienzo del poema, el joven Hagen es llevado a un paraje desierto por un grifo, y allí encuentra a tres princesas que esperan la liberación; Hagen se convierte en su salvador, y tras aventuras diversas regresa con ellas a su país. Llega a ser rey, se casa y tiene por hija a Hilde. De escaso interés, esta parte parece un prólogo — caracteres imperfectos, acción débil— probablemente de adición tardía.

En la segunda parte, el pretendiente de Hilde, Hetel, manda a tres fieles caballeros para conquistar a la muchacha, y uno de ellos lo consigue mediante el canto: la persuade y la lleva ante su señor, pero Hagen, el rey, se lanza en su busca y obliga a luchar a los raptos; finalmente, sin embargo, el padre se reconcilia con el esposo de su hija.

En la parte más extensa del poema, Gudrún, hija de Hetel y Hilde, sobrepasa a su madre en belleza, y la pretenden el rey pagano Sigfrido, Herwig, rey de Zelanda, y Hartmut, hijo del rey de Normandía. Rechazado por el padre, Herwig le pone asedio con sus tropas, y el valor del joven sorprende a Gudrún, que se enamora de él. Los rivales entran en escena, y mientras Sigfrido ataca las tierras de Herwig y éste y Hetel las defienden, Hartmut asola la ciudad y rapta a Gudrún. Fiel pese a todo a su enamorado, la joven rehúsa casarse con su raptor, de modo que la madre de éste le inflige toda clase de vejaciones: lavando unos paños la encuentra Herwig cuando llega a la costa al mando de su flota; la libera, la devuelve a su madre y se casan. A ruegos de Gudrún se perdona a Hartmut y los suyos, acabando el poema en una atmósfera de dulzura y bondad.

Si la obra está deficientemente compuesta, los caracteres son marcadamente vivos. El personaje Gudrún, en particular, ofrece una dignidad que hace de él una de las más conmovedoras figuras de la epopeya alemana; cautiva y separada de los suyos, conserva un ánimo inquebrantable que la hace soportar humildemente las más ásperas pruebas viviendo atenta a la misericordia divina: Gudrún no es un simple personaje convencional, sino —creación de un poeta psicólogo— la heroína pura y triste que corresponde al ideal femenino del pueblo alemán.

c) *El ciclo de Dietrich von Bern*

Existe una serie de poemas que, compuestos durante el siglo XIII, presentan alguna analogía con el *Cantar de los Nibelungos*: son éstos los poemas heroicos que celebran los singulares hechos de Dietrich von Bern (Teodorico de Verona) y los caballeros de su séquito.

Los autores de estos poemas entresacan de la historia algunos nombres propios y datos bastante vagos con los que elaborar sus composiciones sobre el antiguo conquistador de Italia. Lo esencial de la leyenda está contenido en los tres poemas titulados *Muerte de Alfart* (*Alfarts Tod*), la *Huida de Dietrich* (*Dietrichs Flut*) y *La Batalla de Rávena* (*Die Rabenschlacht*). El primero de ellos fue compuesto hacia el 1250, y los otros dos a finales de ese mismo siglo.

La *Muerte de Alfart* es una producción bastante floja. El asunto, un episodio de las guerras imaginarias entre Dietrich y el jefe godo Ermenrich, desarrolla la historia de Alfart, joven guerrero de Dietrich —valeroso, bello y magnánimo— que vence a ochenta caballeros enemigos hasta encontrar la muerte en un traidor ataque por la espalda cuando no podía defenderse.

La primera parte de la *Huida de Dietrich* está consagrada a una amplia genealogía que hace descender al héroe en línea directa de un antiguo rey romano. Ermenrich es su tutor y el de su hermano Diether, pero, mal aconsejado por otro caballero, los persigue y les arrebató sus territorios. Dietrich se refugia en la corte de Etzel, el rico y compasivo soberano de los Hunos —una vez más visión poetizada y poco usual de Atila, contemplado frecuentemente como ideal de guerrero germano—, quien le ayuda a organizar y pagar el ejército que reconquista su reino. Asegurada la victoria, vuelve junto a su señor feudal, pero Ermenrich consigue una nueva ventaja sobre las tropas que permanecían en Italia y Dietrich debe volver para derrotar a su adversario en dos grandes batallas que desbaratan toda su armada.

La *batalla de Rávena* está mejor compuesta. En el país de los Hunos se forma un ejército para ir en ayuda de Dietrich, desterrado de Italia; a él se unen los jóvenes hijos de Etzel, no sin resistencia de su madre, Helche, quien finalmente accede a condición de que se aparten del combate. El rey godo garantiza sus vidas y los confía a su hermano Diether, pero los jóvenes, burlada la vigilancia de éste, se acercan al enemigo. Un formidable guerrero del ejército de Ermenrich, Witege, los desafía y los mata: en busca de la venganza, Dietrich se lanza tras él, pero se arroja al mar y es recogido por una sirena. El protagonista vuelve solo, agobiado por el dolor, a la corte de Etzel; Helche lo maldice, pero acaba por perdonarlo.

2. Los poemas caballerescos

El *Cantar de los Nibelungos*, *Gudrún* y los distintos poemas del ciclo de Dietrich von Bern contienen la materia propiamente germánica; por el contrario, los poemas caballerescos del mismo tiempo —siglos XII y XIII— toman su materia del extranjero, y autores como Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach o Gottfried von Strassburg, los cuatro grandes poetas caballerescos, no son más que adaptadores —a veces, simples traductores— de las obras francesas propias de los círculos cortesanos.

a) *Heinrich von Veldeke*

Veldeke, nacido en Limburgo pero asentado durante largo tiempo en Alemania y escritor según el modelo lingüístico del norte, compuso una *Leyenda de San Gervasio* de tipo religioso. Pero su obra capital es de carácter profano: *Eneit*, comenzada hacia

1170 y terminada en 1183.

El modelo seguido no era Virgilio, sino un anónimo francés autor de un *Roman d'Eneas* (visto en el *Capítulo 10, Epígrafe 2.a.*) de alrededor de 1170. Acomodada al gusto de la sociedad cortesana del siglo XII, la obra alemana pone de relieve las virtudes de Eneas —tipo ideal de caballero— en el amor y el combate, los dos grandes polos de atracción temática de la literatura cortesana europea. Estructurada en tres partes, la obra insiste en la conquista del Lacio, los amores de Dido y Eneas y, por fin, en los de éste y Lavinia.

Inconscientemente, pero a la vez de forma significativa, Veldeke cambia el perfil de la epopeya romana: el héroe impetuoso se ve sustituido por un personaje razonador y de modales cortesanos, galante e incluso frío en algunas ocasiones; estilísticamente muy evolucionada, *Eneit* nos revela a un maestro e iniciador en el proceso de artificialización poética en Alemania, particularmente por el cuidado que pone en las cuestiones métricas.

b) *Hartmann von Aue*

Si Veldeke había tomado el asunto de su poema del ciclo de «romans» franceses sobre la Antigüedad, otros autores —en esa línea de seguimiento de lo francés— traducirán poemas del ciclo bretón (para la cuestión de los *romans* franceses, véase sobre el *Epígrafe 2* del *Capítulo 10* de este volumen). El más antiguo de todos ellos es Hartmann von Aue, caballero bien instruido de la baja nobleza que vivió entre los años 1170 y 1220.

Su *Gregorius* insiste en el tema de Edipo: Gregorio ama a su propia madre e ignorando la relación que los une se casa con ella; enterado de la ignominia, busca la expiación de su pecado atándose a una roca. Al cabo de diecisiete años de dolor, los romanos lo salvan y, tomándolo por santo, lo elevan al solio pontificio. Gregorio, que con su titánico esfuerzo ha conquistado la infalibilidad, absuelve a la madre de su pecado.

El pobre Enrique, la más popular de sus obras, trata un asunto alemán. El caballero Enrique de Aue, atacado de lepra, no podrá sanar si no encuentra una doncella pura que le pueda proporcionar su sangre: una muchacha, la hija de su colono, que siente amor por él, se ofrece gustosa a morir, pese a la tentación que le inspira el demonio. Hasta aquí, el tema está tomado de la materia bretona de *La búsqueda del Santo Grial* (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 10*), pero de ella hace Aue una narración amorosa: el dios de los enamorados se apiada de las súplicas de la doncella, curando al enfermo y concediéndole el tesoro que supone la bella muchacha.

Ereck e Iwein —traducción de *Erec y Enid* e *Yvain*, respectivamente, de Chrétien de Troyes— lograron la gran reputación de Hartmann al glorificar éste, en la segunda composición, el ideal de vida heroica que contemporáneamente significaban las

Cruzadas. Por lo que respecta al *Ereck* —y al igual que en el resto de Europa—, el acierto estriba fundamentalmente en hacer de la mujer la receptora casi por antonomasia de la obra literaria cortesana: aventuras imaginarias, fantasía y dulzura son las notas fundamentales para la «traducción» un tanto diluida del original francés (para las obras de Chrétien, vuélvase sobre el *Epígrafe 2.b.II.* del *Capítulo 10*). La versión utilizada por el alemán debe haberse perdido, pues presenta grandes divergencias con respecto al texto francés conservado, siendo las más significativas la profundización en los personajes que hace von Aue —en contra de la característica agilidad narrativa de Chrétien— y su ordenación, más rigurosa, en detrimento, sin embargo, de la fuerza expresiva de la que su primer autor hace gala.

c) *Wolfram von Eschenbach*

Noble de origen bávaro, von Eschenbach formaba parte del grupo de poetas protegido por el landgrave de Turingia en la histórica Wartburg. Muy criticado por otros poetas contemporáneos a causa de lo oscuro e imperfecto de su expresión, fue quizás el que gozó de mayor éxito, oponiéndose a la elegancia clásica y buscando, por contra, en todo momento la originalidad.

Su mejor obra es *Parsifal*, cuyo asunto deriva del ciclo artúrico y, en concreto, del tema del Grial, vaso del cual —según la tradición— se sirvió Jesucristo en la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre del Salvador. Guardado este vaso —según el texto de Eschenbach— en el castillo español de Montsalvat, nadie puede entrar en el santuario sino después de una serie de pruebas expiatorias. Parsifal —Perceval— asiste a los misterios del cáliz, pero el mago Kundry le reprocha sus pecados y lo expulsa, sin que el caballero pueda volver a encontrar el camino. Perdida la fe, un ermitaño le aclara el misterio del vaso y lo encomienda a Dios: regenerado por la penitencia, halla nuevamente el castillo y es coronado rey del Grial con la reina Kondwiramur, sucediéndole su hijo Lohengrim.

La obra —oscura e incluso mal compuesta— se distinguió pronto por su elevación y profundidad de pensamiento, y —como en las obras francesas— la consecución del Grial viene a ser una simbolización de la lucha entre las pasiones terrenales y las aspiraciones espirituales, al tiempo que ofrece un fiel y amplio cuadro de los ideales caballerescos del momento.

Otro poema de Eschenbach, *Titirel*, desarrolla un motivo ya esbozado en el *Parsifal*: una joven, Sigune, no puede separarse del cuerpo de su amante, muerto en combate singular. El fragmento conservado tiene el interés de recurrir a la estrofa del *Gudrún*, esto es, de aplicar a la epopeya caballeresca el metro usual de la épica popular.

El *Willehalm*, último poema de Eschenbach, también se adapta al tema francés, en este caso al ciclo épico de Guillermo de Orange (tratado en el *Epígrafe 1.c.* del *Capítulo 10*): el héroe francés es el protagonista de furiosos combates contra los

sarracenos en los que la destreza, la obstinación y el triunfo final constituyen sugestivos motivos épicos que permiten mostrar las cualidades del caballero ideal.

d) *Gottfried von Strassburg*

Apenas se tienen noticias de este poeta que vivió a comienzos del siglo XIII; autor del poema *Tristán e Iseo*, gracias a él se ha podido reconstruir la primitiva leyenda que cantaron los poetas anglonormados Béroul y Thomas a finales del siglo XII (remitimos al *Epígrafe 2.b.III. del Capítulo 10*, donde se considera más por extenso el asunto de la obra): Tristán va a buscar a Iseo la Rubia a Irlanda enviado por su tío, el rey Marc de Cornualles, pero en el viaje de vuelta beben por error un filtro de amor; descubierta su pasión por el ya esposo de la joven, los amantes vagan por el bosque de Marois durante tres años, al cabo de los cuales el monarca los perdona pero expulsa a su sobrino de la corte. Tristán se casa entonces con Iseo la de Blancamano, enfermando de tal mal que sólo su verdadero amor puede sanarlo: envía a por la joven, pero, celosa, la esposa anuncia falsamente que la nave de Iseo trae vela negra, señal de que no llega en ella. Tristán muere de dolor, como Iseo junto al cuerpo de su amante una vez desembarcada.

El poema se caracteriza por la corrección formal y ofrece un absoluto contraste con el *Parsifal* de Eschenbach: si éste es un poema caballeresco que acentúa un misticismo galante, el *Tristán e Iseo* de Strassburg toca el tema amoroso desde una vertiente honda y apasionadamente humana en tanto que enraizadamente material: de un lirismo casi erótico, acentúa convencidamente el goce, casi incluso en el dolor, la satisfacción amorosa cumplida y la resplandeciente exaltación del ser humano como existencia vital deslumbrante.

Gottfried dejó inacabada su obra, seguida por Ulrich von Türheim y Heinrich von Freiberg: el primero, en lugar de recurrir a Thomas, principal fuente de Strassburg, se contentó con seguir más de cerca a Béroul, cuyos tono y sensibilidad poéticos dejan que desear. Freiberg, hacia el 1300, condujo la leyenda hasta el patético final de los amantes, con el tema del rosal y la vid que se entrelazan sobre sus tumbas.

e) *Fin de la epopeya cortesana*

Los poetas que tras Strassburg, con su estilo apasionado y brillante, seguirán las directrices de la literatura cortesana, serán continuadores de escaso mérito que darán final a tales producciones literarias.

Konrad Fleck renueva hacia el 1230, con su *Flore und Blancheflur*, la ya conocida leyenda provenzal: un temprano amor une desde niños al príncipe español Florio y a la cautiva compañera de sus juegos. Arrebatada por sus padres, que le aseguran que ha muerto, sabe de su paradero junto a unos mercaderes de Babilonia

que la han vendido al sultán. Parte a su encuentro, y, ante la constancia del amor, que no flaqueó ni ante la hoguera, el sarraceno acaba por conmoverse.

Rudolf von Ems, muerto en 1254, es quizás el más reseñable de los autores del momento: su *Barlaam und Josaphat* pretende mostrar el cristianismo como la forma más perfecta de sentimiento religioso, y compone un *Alexandre* intentando una obra histórica. Lo más ambicioso en este sentido fue la *Crónica Universal (Weltchronik)*, donde pretende contar la historia del mundo desde sus orígenes y que en su forma actual parece una Biblia rimada cuyo contenido esencial sería el Antiguo Testamento. Es también autor de un extenso «roman» caballeresco, *Guillermo de Orleáns (Wilhelm von Orleans)*, de poco interés en las consabidas aventuras. Mejor compuesto resulta *El buen Gerardo (Der Gute Gerhard)*, cuyo protagonista, un mercader de Colonia, da con sus virtudes noble ejemplo a Otón el Grande.

Konrad von Würzburg, muerto en Basilea en 1287, ha dejado una obra de considerable extensión: leyendas hagiográficas, alegorías —como *La forja de oro*, en honor de la Virgen— y relatos en verso. Entre estos últimos están sus mejores composiciones: *Herzemale*, sobre la dama que muere al saber que su marido le ha hecho comer el corazón de su amante; un inacabado poema sobre la guerra de Troya en 50 000 versos; *Engelhart*, en torno a la leyenda de Amis y Amiles; y dos breves poemas caballerescos, *Der Schwanritter* y *Das Tumer von Nantes*.

Literatura alemana: lírica cortesana y literatura burguesa

1. El «Minnesang»

Como la de prácticamente toda Europa, la lírica alemana habría de aplicarse al modelo trovadoresco provenzal, lo que no impide que, de entre todas las líricas nacionales europeas, sea quizá la alemana la que mejor adapte la poesía extranjera a sus características peculiares, conservando elementos que le son propios por su tradición germánica, diferente en gran medida de la románica que había determinado las composiciones provenzales.

Por tanto, hallamos en esta lírica cortesana las mismas concepciones y los mismos motivos centrales que en la lírica trovadoresca (véase el *Capítulo 13*, y especialmente el *Epígrafe 1.a*): el trovador canta el más alto amor (*Minne*) y abstrae a su dama de la realidad transportándola a altas idealizaciones que no dejan de lado, sin embargo, la realidad obligada del vasallaje (*Minnedienst*, «servicio a la dama»). Se trata de un «amor cortés», amor incondicional y muchas sutilezas, retorcimientos de ingenio e incluso reglas de galanteo. La forma de la poesía de estos *Minnesänger* (literalmente, «cantores del amor») fue primeramente monostrofica —el *leich*, no sujeto a leyes fijas y con decisiva relevancia de la música—, pero poco más tarde se distribuyó en tres estrofas —*lied*, donde la instrumentación sirve tan sólo de acompañamiento—; también hay que referirse al *spruch*, estrofa simple no musicada de intención moralizante o satírica con respecto a temas políticos.

a) Los primeros «Minnesänger»

Como se ha dicho anteriormente, los primeros líricos cortesanos plenamente innovadores con respecto a la tradición alemana no desecharon totalmente lo que ésta les ofrecía: con anterioridad a la introducción de la poesía de tipo trovadoresco se producía en Alemania una lírica que, según se nos conserva en poemas como los de Kürenberg y Dietmar von Eist, debía de estar en relación con el fondo común europeo que cantaba el amor desde la óptica femenina —línea de producción poética de la que podrían ser representativas las jarchas mozárabes y las cantigas de amigo gallegoportuguesas—.

El poeta que se considera iniciador del lirismo cortesano en Alemania es Friedrich von Hausen, caballero del séquito de Barbarroja que estuvo muy en contacto con los ambientes cortesanos europeos por su participación en la tercera Cruzada. Introdutor en gran medida de las concepciones del amor cortés, es quizás el primero en aplicarse a verdaderas categorías de pensamiento y poetización con respecto al sentimiento amoroso: con una habilidad de retórico consumado, juega con las ideas y las formas poéticas hasta el punto de alejar e idealizar al máximo el sentimiento que describe.

El mejor «Minnesänger» primitivo será, con todo, Heinrich von Morungen, también caballero en la corte de Barbarroja y uno de los personajes más conscientemente artistas del «Minnesang» alemán, sobrepasado tan sólo por Volgelweide: su poesía, indudablemente enraizada en la experiencia personal sin dejar de insistir en los recursos al uso —tipificación de una actitud claramente medieval—, es siempre resultado de una meditada preocupación por la expresión válida a la vez que subjetiva, no extrañando por tanto que, más que en sutiles análisis, se detenga y complazca en la descripción de situaciones concretas.

No hay que olvidar tampoco las aportaciones de los autores de poemas caballerescos, y especialmente las del ya considerado en el Capítulo precedente (*Epígrafe 2.c.*) Eschenbach: su lírica, compuesta sobre temas que nada tienen de personales, sino herencia de la tradición anterior —la de los *Tagelieder*, con los que dos amantes se quejan de la llegada de la noche por ocultar sus amores—, es a la vez de la mejor elaborada poéticamente de toda la época, en un lenguaje que gusta de la filigrana y del giro atrevido.

Habría aún que señalar al alsaciano Reinmar el Viejo, de la casa de Hagenau, considerado como el maestro de los poetas austríacos: vivió en la corte de Viena y, aparte de por su dominio del verso, sobresale de manera especial por el hondo análisis de las emociones. Gran observador, fue algo así como el psicólogo del «Minnesang», el mejor anotador de los momentos y las manifestaciones de la pasión amorosa, en la cual subraya la nostalgia, la melancolía y el dolor del amante abandonado o despreciado.

b) *Walther von der Vogelweide*

Walther von der Vogelweide (1165?-1230?) —de quien se desconoce el lugar de nacimiento, probablemente Austria— es el más destacado Minnessänger. Sirvió a varios príncipes alemanes de la época —fue durante algún tiempo huésped del landgrave Hermann de Turingia— y defendió calurosamente la elección de Felipe de Suabia como emperador; asesinado éste, se convirtió en ardiente partidario de Federico II de Hohenstaufen, que le concedió tierras propias convertidas pronto en agradable lugar de reposo del poeta.

Por lo que respecta a su lírica amorosa, quizá sea la menos original, si bien hay

que diferenciar dos momentos en su producción: en el primero de ellos, las composiciones —en la corte de Babenberg— siguen la tipificación amorosa ya fijada por la lírica trovadoresca; en el segundo, una vez salido de la corte y habiendo errado por otras muchas, pone en contacto el tema amoroso con la realidad cotidiana dejando de lado el retoricismo y artificialismo convencional. Así, sólo al enamorarse realmente de una muchacha, María, olvida la sutil dialéctica sentimental y logra la mejor expresión de lo que se ha llamado el «amor humilde» (*niedere Minne*).

Lo mejor de su producción son los poemas morales y políticos, esto es, los *Sprüche* de los que es verdadero maestro y con los que consigue el gran éxito —incluso popular— en su tiempo: preocupado por las tensiones políticas de la Alemania coetánea y, especialmente, por la lucha del Papado contra el Imperio, toma decidido partido por éste, contemplado siempre, sin embargo, como defensor del espíritu cristiano en contra de Roma, demasiado absorbida por su creciente poder temporal; contrario a la política papal, defendió siempre la separación del Imperio de la Iglesia. Gustó de ofrecer consejos morales que pudiesen aplicarse como principios de conducta general, a la vez que particularizaba como nadie la denuncia de actuaciones y crímenes y atacaba cruelmente en su poesía a todos los personajes enemigos, en un tipo de lírica cercana al sirventés provenzal (*Epígrafes 1.b. y 2.c. del Capítulo 13*) y a la cantiga de escarnio gallegoportuguesa (*Capítulo 14, Epígrafe 1.a.*), pero mucho más lograda al presentar, con apresuramiento, cuadros de mayor actualidad, más incisivos y, sobre todo, más convencidamente sarcásticos. Cristiano declarado, recuerda a sus oyentes la humildad que debe regir las actuaciones de todos los hombres, creados por Dios como iguales; defensor ardiente de la Cruzada, se queja —de forma preferente al final de sus días— de la falta de ideales y del conformismo que descubre en toda la sociedad alemana.

Vogelweide, en esta búsqueda de los términos más reales y actuales para la composición de su poesía, es uno de los grandes creadores y forjadores de la expresión literaria alemana, que con él gana mucho en recursos expresivos y, a la vez, en elegancia y delicadeza. Siguiendo fielmente el modelo provenzal, consigue, al mismo tiempo, adaptarlo tan perfectamente a lo alemán que su lírica resulta plenamente original y afirma así a Vogelweide —y ya en vida, cuando fue muy celebrado— como punto de arranque para toda la tradición de la poesía lírica alemana.

c) *Decadencia del «Minnesang»*

La lírica de Vogelweide supuso la cima del «Minnesang» y al mismo tiempo su propio fin: anclado en fórmulas fijas y estereotipadas, los poetas posteriores no lograron una producción tan coherente como la de su predecesor, y la lírica cortesana alemana debe limitarse a repetir con mayor o menor originalidad lo ya hecho.

Original resulta el enfoque de Neidhart von Reuenthal (muerto hacia el 1250),

primer representante de la poesía realista campesina en el que hay que atender a la elaboración mediatizada —por su propia extracción de clase alta— de una poesía cuya óptica contempla y expresa la «rusticidad» por medio de moldes parodísticos — clara muestra, a su vez, de la ineficacia de lo cortesano—: su poesía burlesca nace de la yuxtaposición de elementos cortesanos y populares, en un choque cuya inadecuación hace pensar, al mismo tiempo, en la influencia de la lírica del «Minnesang» en las clases bajas. Cuenta en sus versos amores, confidencias, querellas, fiestas de campesinos, etc., y entre sus escenas más logradas están precisamente las cómicas, donde personajes grotescos y divertidos mostraban —con recato cortesano— sus pasiones elementales.

Mientras que Reuenthal rebaja el ideal cortesano, ofreciendo a las bellas campesinas el homenaje que sus predecesores habían reservado para las damas de alta alcurnia, Ulrich von Liechtenstein tiende a exagerar, ridiculizándolas, la sumisión y la humildad del amante ante la dama a quien sirve. Su obra principal, el *Servicio de las damas (Frauendienst)*, es una especie de divertido y curioso «roman» autobiográfico interesante sólo por sus canciones de amor; de lenguaje claro y seguro, resulta —como por regla general en la época— demasiado artificial y forzado.

2. La poesía didáctica

No hay que olvidar en la producción alemana en lengua vulgar, como en el resto de Europa, la intervención de los clérigos como difusores de una cultura ideológicamente bien determinada: escribiendo ahora —siempre relativamente— para el pueblo, siguen centrando su atención en la poesía de tipo moralizante y didáctico, tendencia que en gran medida seguirán autores no estrictamente «clérigos», y más aún en Alemania, inmersa como se encontraba en problemas de tipo religioso que tuvieron gran incidencia sobre cualquier producción artística e ideológica.

El juglar Stricker ha dejado una colección de relatos cortos en verso con el título de *El cura Amis (Pfaffen Amis)*, historias de un clérigo de no demasiados escrúpulos que vaga por el mundo tratando de hacer dinero con sus agudezas. Un espíritu muy cercano anima a Wernher el Jardinero (Wernher der Gartenaere) en su *Meier Helmbrecht*: el protagonista, hijo de un rico labrador, a quien repugna la vida en el campo, se marcha de su casa para volver contando las más horrorosas aventuras vividas junto a un caballero bandido. El viejo pretende razonar exponiéndole las virtudes de una vida de ideal cortesano, pero el hijo replica con su propia experiencia: no hay mayor felicidad ni virtud que la proporcionada por el dinero gastado en alegres juergas. El joven es finalmente ahorcado por los labriegos, en un castigo ejemplar que pretende poner de relieve la conservación de la probidad de los antepasados y la propia clase a la que se pertenece. Como se verá, tanto en una obra como en otra no se trata más que de una primera lucha, en la literatura, entre las

concepciones feudalizantes tradicionales y las que una naciente y pujante burguesía, aplicada a otros menesteres, traía consigo.

De estructura más tradicional, por así decirlo, es *La experiencia de Freidank* (*Freidanks Bescheidenheit*), compuesto en breves dísticos rimados por un poeta desconocido del séquito de Federico II y muy popular hasta bien entrado el siglo XVII. Fruto de la sabiduría popular, es de carácter sentencioso y recoge preceptos expuestos de forma clara y concisa («Si honro al malvado, también cometo una cosa mala»; «el estío sería odioso si durara siempre»; «la corneja se baña cuidadosamente; sin embargo, nunca se pone blanca», etc.).

Por fin, habría que destacar el anónimo y curioso debate titulado *La guerra de los cantores en el Wartburg* —justa poética unida en la leyenda a la figura de Thannhäuser, el poeta vagabundo que se ganó la vida con su arte—, literaturización de un probablemente real debate poético que debió darse en la corte: en Turingia se reúnen y compiten numerosos poetas, entre ellos Vogelweide, que resulta vencedor, mientras que su rival —Ofterdingen— debe ser decapitado; favorecido por cierta dama, la pena no se cumple, y se llega a la segunda parte del debate, nuevo certamen a base —ahora— de enigmas.

3. La literatura burguesa

Si la literatura cortesana es la producción de una sociedad feudal, ésta irá sucumbiendo tanto por su propio final cuanto por el surgimiento de una nueva clase que habría de ir paulatinamente tomando las riendas del poder efectivo en la mayor parte de Europa. Determinada por las mismas condiciones ideológicas de la clase a cuyo servicio se pone, la literatura burguesa es esencialmente utilitarista y positivista, es decir, conscientemente fundamentada en una concepción vital materialista que evita, por regla general, toda clase de idealización. Sin embargo, no hay que pensar que ésta desaparece totalmente, y algo ya se ha dicho a este respecto: a caballo entre un momento histórico y otro, la producción literaria de esta época viene a ser un síntoma de la decadencia de una concepción del mundo, pero no siempre se sustituye por otra, sino que puede encontrarse sencillamente la nostalgia del pasado, contemplado, de cualquier modo, desde una nueva perspectiva.

a) *Relatos heroicos y novelescos*

Una de las corrientes literarias en las que de mejor manera se presenta esta idealización nostálgica desde nuevas categorías es la épica, en cualquiera de sus formas.

Como en otros países de Europa, uno de los procedimientos de producción más frecuentes es el alargamiento de la materia sobre héroes y temas ya consagrados, a los

que se van añadiendo así elementos progresivamente más fantásticos y legendarios que alejan de su propia función a la épica y sus derivaciones: muestra significativa de ello en Alemania es el poema *Sigfrido el de la piel de cuerno*, que se refiere la infancia del protagonista, su lucha contra el dragón, etc. Otro de los procedimientos más usuales será recurrir a los poemas extranjeros, donde se encuentra abundante material del cual servirse: así sucede en la compilación *Karlmeinet*, «roman» fabuloso sobre la vida de Carlomagno desde su nacimiento hasta su muerte, resultado de la refundición hacia el siglo XIV de todos los poemas sobre el personaje. Similar es la técnica para la composición del *Libro de las Aventuras*, que tiene por tema la corte de Arturo y las hazañas de los caballeros de la Tabla Redonda.

Tampoco faltó la recopilación de la tradición propia alemana, como el *Heldenbuch* de hacia 1480, manuscrito en el que se encuentran agregados ciertos poemas relativos a Dietrich von Bern. A comienzos del siglo XVI, y por orden del emperador Maximiliano, se realizó el *Ambraser Handschrift*, copia y quizá versión de diversos poemas épicos alemanes —entre ellos el *Gudrún* que se ha conservado— de los siglos XII y XIII.

b) El «Meistersang» y la canción popular

El «Minnesang», que, según ya se ha dicho, debió influir de forma más o menos poderosa sobre clases más bajas que aquellas en las que se producía, conoció algo parecido a su continuación en el «Meistersang», forma de lirismo rígida y medio escolar que queda en un simple juego de amantes donde no hay evocación ni idealismo, sino sólo irrealidad.

La tradición sitúa en Maguncia la primera escuela de los «Meistersänger» (literalmente, «maestros cantores»), y su nacimiento, sea cierta o no esta tradición, está unido al surgir de las ciudades y al desenvolvimiento de los gremios, verdadera célula de identificación social burguesa; especie de artesanos poetas, estos escritores determinaron en gran medida el origen de las agrupaciones gremiales alemanas como foco de irradiación cultural posterior. Se trataba, por tanto, de una imitación de la concepción feudalizante del amor cortés, enmarcada en unas condiciones sociales e ideológicas muy distintas, plenamente burguesas y fuera por tanto de su contexto; estos factores determinan su inadecuación literaria, pero son síntoma al mismo tiempo del sentimiento ascendente que comenzaba a mostrar la burguesía en sus manifestaciones ideológicas y culturales.

Si el «Meistersang» tiene más importancia por su significado que por los nombres y títulos que pudo ofrecer, sí hay que mencionar a poetas como Hugo von Montfort (1357-1423), autor de canciones para bailar y de poesías alegóricas a imitación de las francesas; y a Oswald von Volkenstein (1367-1445), de mayor vigor y originalidad en la presentación de sus propias aventuras y viajes. Igualmente, ya en pleno siglo XV,

Muskatblüt es el único autor que se puede librar de la mediocridad y el prosaísmo que invade a prácticamente todos los contemporáneos.

Las producciones populares, muy numerosas entre los siglos XIV y XVI, fueron llevadas a cabo por personas de escasa cultura. En estas canciones populares se ha querido ver la manifestación espontánea del sentir lírico nacional alemán; siempre breves y sencillas, generalmente ligeras y despreocupadas, las composiciones tienen preferentemente por tema el sentimiento amoroso, elogiado y frecuentemente asociado al ritmo de la naturaleza, acertada y realista en su descripción.

c) *Literatura satírica y didáctica*

Si los autores de la época, agotados ya los temas caballerescos y líricos estrictamente medievales, no sobresalen en los géneros poético y épico, muestran, por el contrario, una gran fertilidad de invención en los géneros más familiares y cercanos a la mentalidad burguesa de la novela, el cuento y la farsa.

En la primera mitad del siglo XV, un escritor humorista suizo, Watenweiler, compone una verdadera epopeya titulada *El anillo (Der Ring)* donde pone en escena aldeanos que, grotescamente, intentan imitar las maneras galantes de los señores, en una clara intención de burla de los ideales cortesanos ya acabados. Por los mismos años un autor vienés reúne en una colección llamada *El Párroco de Kalenberg* una serie de farsas atribuidas a un sacerdote.

La literatura moralizante se desenvuelve junto a la humorística y, frecuentemente en unión —e incluso confusión— con ella, desde una óptica muy diferente de la estrictamente medieval salida de los círculos clericales, también cambiantes en esta época: hacia 1350, un monje, Boner, compila en alemán cien fábulas —tomadas casi todas de Esopo— con el título de *Piedra preciosa*, obra escrita en un lenguaje claro y simple y no falto de gracia. Cercana está la influencia en Alemania del *Roman de Renard* (vuélvase sobre el *Epígrafe 2.b. del Capítulo 11*), objeto de muchas adaptaciones, siendo la más importante la versión en bajo alemán titulada *Reynke de Vos*, llena de alusiones satíricas a las costumbres de su tiempo.

Con todo, la obra más conocida y más representativa del período anterior a la Reforma, en lo que a la sátira moralizante se refiere, es *La nave de los locos (Das Narrenschiff)*, de Sebastián Brant, libro aparecido en Basilea en 1494. Ya el título indica a las claras la intención del autor: la obra es un retrato de la sociedad alemana contemporánea desde un simbolismo claramente satírico por el que el barco navega por mares imaginarios lleno de locos que no son más que representaciones de las clases sociales, cuyos comportamientos son ridiculizados y puestos en entredicho jocosamente en una especie de desfile carnavalesco.

d) *El teatro*

Desde el siglo XI el drama hizo su aparición en Alemania; como en el resto de Europa, se escribiría primeramente en latín escenificando episodios religiosos estrechamente vinculados con la liturgia —Evangelios de Pascua, de Navidad, Epifanía, etc.—, transformando determinados textos en diálogo y recitándolos alternativamente para edificación religiosa. Más tarde, a partir del siglo XIII, la lengua vulgar tendería a sustituir al latín en tales dramas litúrgicos, y la representación, confiada paulatinamente a los laicos, saldría de la iglesia. Para el siglo XV, tales actos tendrían gran importancia, serían todo un acontecimiento público y muy probablemente estarían a cargo de los gremios burgueses: aún se conserva tal tradición en el *Juego de la Pasión* de Oberammergau, en Baviera, ininterrumpidamente representada hasta nuestros días.

También en Baviera, donde la tradición teatral era muy fuerte, se organizaban para la víspera de Cuaresma compañías de jóvenes que, disfrazados y enmascarados, recorrían la ciudad deteniéndose en mesones y plazas para representar escenas cómicas generalmente pantomímicas, pero a veces también dialogadas. Justamente dos «Meistersänger» del siglo XV, Hans Rosenplüt y Hans Folz, nos han dejado unas *Farsas de Carnestolendas* que dan idea de la variedad de este tipo de teatro naciente, grosero y vitalista por antonomasia.

1. En torno a Chaucer

La última mitad del siglo XIV, aunque política y socialmente uno de los períodos más tumultuosos de la historia inglesa, ofrece un brillante renacimiento literario favorecido por unas especiales circunstancias para el desarrollo de la lengua: muy vacilante hasta estos años debido a la diversidad lingüística, los círculos cultos habían venido sirviéndose —como toda Europa— del latín, pero también —y especialmente la corte— del francés, lengua de relación social elevada por excelencia. Sobre el 1350, el inglés sustituye al francés en la enseñanza de la escolástica; en 1362 se configura como la lengua de los tribunales; y, por fin, en el 1399, Enrique IV lo usa por vez primera en el Parlamento.

a) *Los prosistas*

La prosa, sin embargo, no puede pensarse en su configuración sino gracias a las frecuentes traducciones del latín y del francés, que van modelándola sobre uno y otro tipo. Dos obras documentan bien ambas tendencias: *Los viajes de Sir John Mandeville* (1377) y la versión del *Nuevo Testamento* de Wyclif (1380).

Hacia 1377 aparece la traducción inglesa de *Los viajes de Sir John Mandeville*, cuyo autor es el médico francés Juan de Borgoña. El éxito de la traducción indica bien a las claras que el libro, en el que abundan las descripciones e invenciones más fantásticas —serpientes que silban como hombres, mujeres con piedras preciosas en lugar de ojos, seres humanos con cabeza de perro, etc.—, encajaba a la perfección en la mentalidad inglesa.

A John Wyclif (1324-1384), profesor de Oxford y capellán de Eduardo III —a quien defendió en sus divergencias con el papado—, destituido de sus cargos por predicar contra la doctrina de la transustanciación, se le debe la versión del *Nuevo Testamento*. Es así el introductor de los primeros elementos de ese dialecto bíblico que llegaría a ser parte del inglés y configurador, a su tiempo, de la famosa traducción autorizada de 1611 (véase, en el Volumen III, el *Epígrafe 2.a.III.* del *Capítulo 8*).

b) *Los poetas*

Hay que tener en cuenta que no todo lo que se escribe en verso a finales de la Edad Media llega a constituir un verdadero género poético: en una época en la cual la producción en verso continúa considerándose superior a la redactada en prosa, muchas de las composiciones que siguen aquel modelo habrían de ser entendidas como fórmulas realmente narrativas.

La producción poética se ofrece en diversos dialectos, entre los que sobresale el del noroeste; un solo manuscrito conserva cuatro poemas del mayor interés: *Pearl* (*Perla*), de carácter místico alegórico, *Purity* (*Pureza*), *Patience* (*Paciencia*) y *Sir Gawain y el Caballero Verde*, el mejor de todos ellos: se trata de una novela de tema artúrico en el que el ambiente, con todo, resulta más anglosajón que bretón. Indudablemente deudora del *Roman de Brut* de Robert Wace (véase *Capítulo 10, Epígrafe 2.b.I.*), esta versión anónima de sobre 1380 del «roman» artúrico se presenta por vez primera de forma original en Gran Bretaña, por otra parte configuradora primera de la leyenda. Aquí, Gawain —el Gauvain francés, Galván en la traducción española—, sobrino del rey Arturo, no es tanto el conquistador como, muy al contrario, el caballero virtuoso que sabe comprender la hombría y, ante todo, la caballerosidad. El elemento fantástico —de forma muy cercana al primitivismo anglosajón germánico— se basa frecuentemente en lo misterioso y lo terrorífico, elementos que, por otra parte, también se encontraban abundantemente en los contemporáneos «romans» franceses tardíos sobre el tema.

En una línea parecida escribe John Barbour (muerto en 1396), primer poeta escocés importante, su *Bruce*: se trata de una epopeya histórica del héroe nacional Robert Bruce, que en la lucha contra los ingleses realizó hazañas memorables. Muy logrado, el autor, de cualquier forma, muestra una mayor preocupación por la historia que por la poesía.

Muy popular en su tiempo fue *La visión de Pedro el Labrador* de William Langland (1332-1400), sacerdote y hombre de leyes. Poema alegórico de cierta tosquedad, es una prolongada sucesión de cuadros que retratan todas las escenas de la vida del siglo XIV, y especialmente la corrupción de la riqueza y las imperfecciones del gobierno: la única salvación es el trabajo honrado y el servicio a Cristo en una vida verdaderamente religiosa.

Por lo que respecta a John Gower (1325-1408), amigo íntimo de Chaucer, escribió tres obras notables, la primera en francés, la segunda en latín y la última, la más destacable, en inglés, conocida por el título latino de *Confessio amantis*. Compuesta en verso —40 000 octosílabos— por una serie de cuentos que venían a ilustrar los siete pecados capitales, la obra interesa por valor propio tanto como por muestra de la evolución lingüística del inglés, pero resulta muy inferior a la obra de Chaucer.

2. Chaucer y la narrativa inglesa

a) *Biografía*

Geoffrey Chaucer (1340-1400), de una familia de mercaderes, nació en Londres y su condición burguesa no le impidió entrar al servicio de la corte y guerrear en Francia, donde cayó prisionero, pagando su rescate el mismo rey Eduardo III. Peleó también en España —donde hay constancia de su paso— a favor de los Trastámara y en contra de Pedro de Castilla, y más tarde desempeñó misiones diplomáticas en Francia, Italia y Flandes; al fin de su vida ocupó altos puestos en la administración inglesa.

Como todo erudito de su tiempo, conocía el latín y había leído con delectación a algunos clásicos como Ovidio y Virgilio; pero, además, aprovechó sus frecuentes viajes para estudiar y asimilar distintas modalidades culturales europeas, y fue gran conocedor de la literatura francesa e italiana.

b) *La obra de Chaucer*

Hay en su producción pruebas del gusto por la literatura medieval; es decir, a pesar de su conocimiento de lo clásico y de su contacto con la nueva cultura italiana, Chaucer no se desvincula totalmente de la concepción literaria que no ha llegado aún a dar el paso hacia el mundo moderno: sus poemas más medievales —dejando aparte una atribuida traducción del *Roman de la Rose* que probablemente no es suya— están representados por *El libro de la Duquesa* (1369), alegoría sobre la muerte de Blanca de Lancaster, esposa de su amigo y protector Juan de Gante; y *La casa de la Fama*, poema indudablemente influenciado por la *Divina Comedia* donde se encuentra el recurso al sueño para la presentación de recuerdos clásicos imbricados todavía en el saber medieval. También de artificio alegórico es el *Parlamento de los pájaros*, poema epitalámico escrito en 1382 para celebrar las bodas de Ricardo II y en el que, además de lo francés, se perciben influencias italianas.

Estos poemas, con sus baladas y rondeles, hubieran bastado para considerarlo poeta estimable en su siglo; pero otras tres obras le han dado categoría de gran poeta, y especialmente de narrador aventajado:

Troilo y Criseida, más que una traducción del *Filostrato* de Boccaccio, es una interpretación personal. De la historia de amor de los protagonistas y de la infidelidad de Criseida ha hecho Chaucer una gran novela en verso, con personajes comprensibles universalmente y presentando un gran movimiento en torno al tema central. Su descripción es clara y sabe retratar fielmente no sólo a los personajes principales, sino también a los secundarios, tan plenamente conseguidos todos que no en vano se constituyen como los primeros caracteres definidos de la literatura inglesa.

La leyenda de las buenas mujeres está integrada por breves narraciones sobre el desgraciado destino de célebres mujeres que sufrieron a causa del amor. Inspirado no en poco —especialmente en el «Prólogo»— en la concepción amorosa alegórica del *Roman de la Rose* (considerado en el *Capítulo 11, Epígrafe 2.c.*), el autor inglés consigue logros equiparables en el aspecto lírico y, ante todo, en la naturalidad pese a la elaboración poética.

Pero lo mejor de toda su producción, aun con los aciertos narrativos de las obras precedentes, son los *Cuentos de Canterbury*, adopción de un modelo determinado — y en línea «moderna»— por parte de la narrativa inglesa, que ve en Chaucer el introductor del género tal como hoy se entiende y concibe.

c) Los «Cuentos de Canterbury»

I. TÉCNICA Y ORIGINALIDAD. Compuestos entre 1385 y 1400, los *Cuentos de Canterbury* son, con mucho, los que han conquistado la fama literaria para Chaucer; la idea debió surgir mientras el autor vivía en Greenwich, situado en el camino de las peregrinaciones al santuario del mártir Thomas Becket —Santo Tomás de Canterbury—. Entre los devotos los hay de todas las clases sociales y de las diversas comarcas inglesas, y Chaucer pretendió componer una obra que fuese síntesis de ese mundo.

Efectivamente, los *Cuentos de Canterbury* siguen la técnica de lo que se puede denominar «engastamiento narrativo», por el que la trama general es simple soporte para la presentación de historias diversas que componen el conjunto. El logro principal de Chaucer en este sentido es que, aparte del inmejorable desarrollo narrativo de cada una de las historias individuales, sabe presentar a la perfección el marco donde situarlas. En el camino hacia Canterbury han ido juntándose treinta peregrinos que son en realidad otros tantos tipos representativos de la sociedad inglesa y —más aún— de la humanidad en general; entre ellos se establece el acuerdo de referir todos dos cuentos a la ida y dos a la vuelta —un plan de ciento veinte relatos que no llegó a completarse por la muerte del poeta—. La simple presentación en el «Prólogo» de los diversos personajes sería suficiente para consagrar a Chaucer como uno de los mejores retratistas de la sociedad del final de la Edad Media, pasando esta introducción por la pintura más fiel que se conoce de la vida de la época, y sus diversos diálogos —siempre vivos y rápidos— como los más claramente caracterizadores de los personajes que se definen así, además, en sus relaciones.

Por lo tanto, si la técnica debe mucho al *Decamerón* de Boccaccio, el desarrollo va a ser completamente original, y sobre todo le será propia esa fina ironía que impregna toda la obra: a caballo entre lo burlesco y lo dramático, conseguirá un equilibrio en la intención que le falta a la mayoría de las obras de similares características y del que, en general, se apropiará toda la narrativa inglesa, siempre brillante pero a la vez consciente e inteligentemente ambigua en sus mismos

planteamientos, que parecen quedar en entredicho.

II. PERSONAJES, ASUNTOS Y FUENTES. Cada uno de los personajes, desde su caracterización, queda nuevamente descrito desde la narración de su cuento, plenamente ajustado a su personalidad y atribuciones: el anciano caballero, que encarna la lealtad y el valor, refiere las tribulaciones de Palemón y Arcite, los dos caballeros rivales (Cuento I); el joven escudero, soldado en Flandes, Artois y Picardía, se entusiasma con las aventuras del rey tártaro Cambiskán y los amores de sus hijos (Cuento XVIII); la madre abadesa refiere el relato del niño cristiano asesinado por los hebreos que surge de la fosa y canta las alabanzas de su Señor (Cuento VII); la monja que la acompaña narra la leyenda de Santa Cecilia (Cuento XX). Pero quizá la mejor de todas las narraciones sea la de la viuda de Bath, a su vez el personaje más logradamente caracterizado de toda la novela: charlatana y presuntuosa —viste pañuelos pesados, medias escarlata, sombrero amplio como escudo—, dura de oído pero de lengua suelta, es una de las geniales creaciones de Chaucer, y condensa su agudo humorismo. Justamente ella refiere la historia del caballero que, por gratitud, tomó por esposa a una dama anciana.

Las fuentes, como se puede observar, son varias, y quedan de manifiesto expresamente en relatos como los del erudito de Oxford, cortés y distraído, que narra la patética historia de Griselda que dice haber oído al mismo Petrarca (Cuento XVI), la narración del astuto jurista que recoge el incestuoso episodio del *Confessio amantis* de Gower (Cuento V), o el cuento repetido por el poco escrupuloso médico que tiene por asunto las tribulaciones de Appio y Virginia según el *Roman de la Rose* (Cuento XI).

3. El siglo xv

a) Los poetas

Después de la muerte de Chaucer, las letras inglesas pasan por un período de esterilidad debido, sobre todo, a la larga y encarnizada guerra entre las casas de York y Lancaster, conocida como la «Guerra de las Rosas» (1454-1483).

Pocos son los poetas realmente reseñables durante estos años: ofrecen interés los poemas de Stephen Hawes —*El pasatiempo del placer*—, intento de resucitar el antiguo «roman» alegórico; y, sobre todo, los de John Skelton, elogiado por Erasmo y cultivador de la alegoría satírica. Preceptor de Enrique VIII, atacó a prelados y nobles con agudas invectivas, no pocas veces más injuriosas que burlescas.

En Escocia sigue produciéndose una poesía épica nacional cuyo mejor representante es Enrique el Ciego, quien celebra a Wallace, héroe anterior a Bruce y

también defensor de la libertad escocesa frente a la prepotencia inglesa.

El rey Jaime I de Escocia (1394-1436), prisionero durante diecinueve años del rey Enrique IV de Inglaterra, recibió una esmerada educación a cargo de éste; el escocés es quizá de los más eminentes sucesores de Chaucer, y uno de sus mejores poemas, *El idilio del rey*, está dirigido a la sobrina de su carcelero, conteniendo versos admirables por su ternura y simplicidad. A la misma escuela pertenece William Dunbar (1460-1513), quien presenta mayores rasgos de originalidad. Su mejor composición es el poema *El cardo y la rosa*, donde celebra el casamiento de Jaime IV de Escocia, su protector, con Margarita de Tudor, hija de Enrique VII de Inglaterra; escribe también *La danza de los siete pecados capitales*, *La rodela de oro* y la fábula *Las dos casadas y la viuda*.

b) *Los prosistas*

Sin duda, el acontecimiento más reseñable de la literatura inglesa en el siglo xv es la entrada de la imprenta en el país en 1476 de la mano de William Caxton. Además de impresor, Caxton era traductor y, en general, un hombre preocupado por la cultura de su tiempo. Estuvo especialmente dedicado —a través de la traducción— a la ampliación del léxico inglés, y fue en gran medida el difusor en Inglaterra del idioma nacional.

Una de las obras que imprimió Caxton fue *La muerte de Arturo*, escrita hacia 1470 por Sir Thomas Malory. Se trata de una traducción de título inadecuado desde el momento en que, en realidad, recoge prácticamente todos los asuntos de la producción escrita sobre la materia artúrica bretona. En ella se hace alarde de una lengua ya culta y conscientemente artística, sin la sequedad de sus predecesores.

c) *El teatro*

Los orígenes del teatro inglés son oscuros: existen pruebas de que cuando los romanos estuvieron en la isla establecieron grandes anfiteatros para la representación de obras dramáticas, pero no se conserva nada de entonces.

Lo que resulta indudable es que la Iglesia, que había condenado el teatro romano, trajo el drama a Inglaterra: el elemento dramático tomó cuerpo propio sobre el siglo x —a semejanza de en el resto de Europa— y se extendió con rudimentos de pieza teatral. Para el siglo xiii esta pieza se amplía considerablemente y el drama se hace secular; se sustituye el latín por el inglés y los actores son ya personajes de los gremios medievales. Al reinado de Enrique III (1327-1377) se asignan las primeras representaciones en lengua vernácula, siempre con argumentos derivados de la historia sacra.

De estas obras se han conservado cuatro ciclos principales —de York, Chester,

Wakefield y Coventry, siendo el primero el más completo de ellos—: se trata de una serie de piezas que presentan la historia bíblica desde la Creación al Juicio Final. Más tarde aparecieron las «moralidades», antiguos dramas alegóricos en los cuales los personajes eran abstracciones generalmente polarizadas en torno a Vicios y Virtudes: sus posibilidades se ven en el prolongado éxito de *Everyman (Cada cual)*, obra teatral de finales del siglo xv en el que los personajes tienen mucho de humano pese a la abstracción y donde el moralismo no quita el elemento realista, muy desarrollado. Tales «moralidades» se continuaron durante el siglo xvi como medio de propaganda religioso-política (véase en el Volumen III el *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 8*).

1. La poesía lírica

a) *La escuela poética siciliana*

La lírica amorosa cortesana que se había producido en la Francia del sur (a ella se ha dedicado el *Capítulo 13*) encontró nuevo refugio en Sicilia y en la Italia meridional; bien pronto esta escuela de poetas se llamó «siciliana», y sus cultivadores —que llegaron a ser un gran número— ofrecen una originalidad relativa, ya que sus composiciones están modeladas según el patrón provenzal.

Habría que establecer, con todo, algunas diferencias, pues si bien la lírica italiana se sirve incluso de la lengua extranjera, lo cierto es que la producción al estilo cortesano provenzal debió sufrir grandes limitaciones al introducirse preferentemente a mediados ya del siglo XIII: mientras que la poesía trovadoresca habría de localizarse como plenamente feudal, la que llega a las diversas regiones italianas se encuentra con cultivadores en gran medida relacionados con los gremios burgueses e insertos en ciudades-república autónomas que imponían unos tipos de relación social muy distintos. Lógicamente, el molde era válido, pero todo suena a ya pasado, a concepciones asimiladas aunque en algún caso renovadas, audaz en alguno de sus trazos pero poco más.

La forma principal de esta poesía, la *canzone*, venida del sur de Francia, está adaptada mediante frecuentes cambios de rima a las exigencias de la lengua italiana; en cambio, el *soneto* parece —indudablemente— una creación propia y original de esta escuela.

El emperador Federico II, educado en Italia, donde pasó la mayor parte de su vida, ha sido en gran medida el iniciador de la lírica italiana, por mucho que ya con anterioridad existieran trovadores y juglares al estilo provenzal que estuvieron en contacto directo con sus compañeros franceses, en muchas ocasiones llegados hasta las cortes italianas. El emperador compuso —además del *De arte venandi cum avibus* (*Tratado de la caza con aves*) en latín— composiciones amorosas, al igual que su hijo Enzo, nacido en Sicilia. En torno a la figura imperial surgió en la corte —la llamada «Magna Curia»— un insospechado interés por la labor literaria, que se traduce en obras en las que participan los más relevantes cargos palaciegos: el secretario

paduano Pier della Vigna es autor de un poema de nueva orientación en el que sus amores son cantados en equiparación con los de Príamo y Tisbe; el siciliano Giacomo da Lentini, notario imperial a quien frecuentemente se atribuye la invención del soneto, fue uno de los más fecundos poetas de la corte, y era muy considerado por Dante.

Entre los más destacables del grupo hay que citar a Giacomino Pugliese, autor de composiciones amorosas que descuellan por su ternura y sencillez; y a Cielo d'Alcamo —frecuentemente identificado con el anterior—, poeta al que se debe la composición de carácter popular *Rosa fresca*, diálogo —contraste— entre un caballero y una muchacha campesina, superación, con todo, de la «pastorela» provenzal y modelo propuesto por Dante como ejemplo de la rusticidad poética; la forma, más limpia y cuidada que la de los demás seguidores de la lírica trovadoresca, y el diálogo, siempre vivo y de naturaleza casi dramática, suponen quizá lo más logrado de la escuela.

b) *La escuela toscana*

De la corte siciliana la lírica provenzalizante pasó pronto y fácilmente a la Toscana: en Arezzo, Pisa, Siena, etc., florecieron numerosos poetas entre los cuales se puede reseñar a Bonagiunta Orbicciani, de Lucca; recordado por Dante en la *Divina Comedia*, viene a ser un eslabón de unión con lo que habría de ser el «Stil Nuovo».

Efectivamente, en la misma Toscana surge rápidamente —hacia el 1260— un movimiento de reacción contra los influjos provenzales que termina en una especie de «escuela doctrinal» capitaneada por Guittone d'Arezzo (1225-1294) —cultivador poco convencido de la lírica amorosa y más inclinado a la sátira política, a lo moral y lo religioso— y seguida por versificadores de Florencia, Pisa, Bolonia, etc.: Guittone, todavía tosco, con una lengua llena de latinismos y provenzalismos, pretende dar a la poesía profundidad filosófica y nobleza humanística.

Entre los seguidores podemos citar a Chiaro Davanzati (1230?-1280), también florentino, que si bien se limita en lo esencial a seguir los modelos provenzales —muchas veces simplemente traducidos—, es también autor de canciones amorosas personales en las que comienzan a entrecruzarse notas más orientadas a los nuevos rumbos poéticos (por ejemplo, en el soneto «La splendente luce quando appare...»).

c) *La escuela boloñesa y el «Dolce Stil Nuovo»*

Bolonia fue a finales del siglo XII y principios del XIII uno de los más importantes centros de cultura; allí tenía su sede la más célebre universidad de Italia, donde se enseñaba todo sobre Jurisprudencia, y, a su servicio, Gramática y Retórica. Por deseo

de Federico II, la filosofía aristotélica según la interpretación de Averroes fue elevada a la categoría de enseñanza principal. Existía un indudable espíritu académico de tendencia significativamente humanista en el que se formaron no pocos autores del sur de Francia y un nutrido grupo de poetas de la escuela siciliana.

I. GUINIZELLI. En Bolonia nació Guido Guinizelli (1230-1276), el primer gran poeta del «Dolce Stil Nuovo». Guinizelli instaura una verdadera poesía nacional, trazando una doctrina del amor sobre base filosófica esencialmente neoplatónica y uniendo, en perfecta armonía, contenido y forma.

En su famosa canción *Al cor gentil ripara sempre amore*, texto fundamental del nuevo estilo poético, identifica el amor con la gentileza, separando ésta claramente de la «nobleza» feudal, requisito indispensable —recordemos— para la anterior canción provenzalizante: «la gentileza es calidad esencial del alma en potencia, que se manifiesta gentileza en acto sólo cuando se posa en el alma la luz y la llama de amor, una especie de luz intelectual. (...) Como los ángeles contemplando a Dios reciben valor para mover sus esferas, así el enamorado corazón gentil al contemplar la belleza de la mujer amada, recibe virtud para hablar con gentileza». Como se comprobará, el camino de idealización femenina que había comenzado con la lírica provenzal alcanza aquí su máxima expresión, pues la mujer viene a ser —en su belleza, comparada a la del ángel— medio de elevación a la divinidad en una sencilla contemplación, disgregando de esta forma el resto de materialidad que aún encerraba lo trovadoresco en los signos de amor y en el intento de la recompensa —y no sólo «espiritual»— por parte de la amada.

Guinizelli ha dejado espléndidos sonetos de entre los cuales son conocidísimos los que comienzan «Vedut'ho la lucente stella diana...» y «Voglio del ver la mia donna laudare...»; hay en ellos una pulcritud y sencillez antes ignoradas, imágenes naturales, una armonía serena y a la vez un colorido vivaz.

II. CAVALCANTI. Entre los representantes más genuinos de esta nueva escuela del «stilnuovismo» figura Guido Cavalcanti (1255-1300), el íntimo amigo de Dante. Lo que prevalece en su obra son los sonetos amorosos, cuyo núcleo se centra en Monna Vanna: la amada es para el poeta un ser puro y supraterrrenal cuya sola mirada despierta en el noble —o «sentimental», al menos en potencia— corazón del amante la virtud más maravillosa. De sus baladas, la más perfecta es la que comienza «Perch'io non spero di tornar giammai...» y la dirigida a la Mandetta Tolosana. Tampoco hay que olvidar la renovación que hace de la «pastorela» provenzal, mucho más irreal e idealizada ahora en su composición y claro prelude de lo que habrá de ser el género bucólico pastoril —tanto en prosa como en verso— propio del Renacimiento.

III. OTROS POETAS. Otros poetas de la escuela del «Stil Nuovo» son Lapo Gianni,

Dino Frescobaldi y, destacando entre ellos, Cino da Pistoia (1270-1336), jurisconsulto insigne que elaboró un cuidado y amplio —aunque no apresurado— *Cancionero* donde poetiza su historia sentimental guiada por la hermosa Selvaggia. Aunque carece de vigor y plasticidad, son constantes la gracia y la ternura, así como una forma elegante y musical. Un halo de sutil melancolía flota por sonetos y baladas como un presentimiento por la prematura muerte de la amada, algo así como la «hermana» de la Beatriz y la Laura de Dante y Petrarca, respectivamente; como todo un mundo que poco más tarde habrá de asomarse a las páginas de la *Vita nuova* de Dante.

d) *La aportación franciscana*

Umbría es el gran foco de la poesía religiosa; de allí parte el movimiento de renovación franciscana y en esa región se localizan los cantos líricos más originales y ardientes de toda la literatura italiana del Doscientos.

Ya el *Cántico de las criaturas* (*Laudes Domini de creaturis* en la bibliografía latina, o *Canticum fratris solis*) de San Francisco de Asís (1182-1226), escrito muy probablemente dos años antes de su muerte, es un documento único en todo Occidente por el ardor y el ímpetu cordial con que alaba a Dios, amado en todas las cosas creadas («Laudate sie, mi Signore, com tucte le tue creature»). El sol, la luna y las estrellas, el aire y el agua, la tierra y el fuego, todas son criaturas de Dios y hermanas del hombre por su naturaleza de «creación»; todas ellas son descritas por los labios humanos, hechos para alabar, con gran precisión y justeza, en una sencillez que sorprende por lo conciso y lo expresivo y evidentemente relacionada con cánticos y salmos bíblicos, especialmente vetotestamentarios.

Más tarde, siguiendo la vía emprendida por San Francisco, compusieron según el citado estilo los que a sí mismos —según la terminología empleada por el santo— se denominaban «ioculatores Domini» (juglares del Señor), salmodiantes procesionales de los «disciplinati de Gesú Cristo», a quienes debemos el *lauda*, cántico laudatorio eclesiástico que ya se producía en la región pero que recibió gran auge gracias a San Francisco.

Sin duda, el más notable de estos «juglares del Señor» es Jacopone da Todi (1230-1306), espíritu inquieto e inconformista que sufrió una impresionante conversión antes de ser admitido en la orden franciscana como hermano laico, optando por la vía del más austero ascetismo; tocado por lo que se llamó la «santa locura», fue perseguido por el papado y excomulgado, y finalmente repuesto por Benedicto XI.

En su copioso cancionero abundan los «laude» junto con composiciones tanto suaves como ardientes que revelan una contradictoria pero siempre apasionada tragedia íntima, el mejor documento del ascetismo cristiano italiano de la época. Jacopone tuvo un culto especial a la Virgen, a quien dirige encendidas alabanzas: ella

le inspira sus mejores composiciones, entre las que sobresale —y aparte del atribuido *Stabat Mater* latino— el magnífico *Llanto de la Madonna*, que recuerda el drama del amor materno y se libera en el grito ante el anuncio de la muerte:

*O figlio, figlio, figlio,
figlio amoroso figlio,
figlio chi da consiglio
al cor mio angustiato?*

La poesía de Jacopone es áspera, vigorosa, de grandes vuelos, aunque conserva todavía, inevitablemente, la rigidez y tosquedad de los comienzos.

2. Poesía alegórica y satírica

Junto a la lírica propiamente dicha se produjo —especialmente en Toscana— una reseñable poesía alegórica y satírica cuya importancia radica más en el valor documental que en el artístico, recogiendo bien a las claras distintos aspectos de la vida de la época.

El florentino Brunetto Latini (1215-1294) inauguró en Italia la poesía doctrinal con el *Tesoretto*. En veintidós capítulos y en versos pareados heptasílabos describe un viaje del poeta a través de los países alegóricos de la naturaleza, de la virtud y del amor; se trata, sin lugar a dudas, de una manifestación de esa serie de poemas que habrían de culminar en la *Divina Comedia*. Durante su largo destierro en Francia, Latini compendría los tres *Livres du tresor*, amplia enciclopedia del saber medieval.

Poetas anónimos toscanos compusieron, según modelos franceses, el *Detto d'Amore*, poema artificioso y de muy escaso valor con el mismo metro que el *Tesoretto*; el *Bestiario moralizzato*; el *Mare amoroso*, y, el mejor de ellos, *Il Fiore*, compendio de 232 sonetos del *Roman de la Rose*, así como *Intelligenza*, poema alegórico en 309 estrofas.

La poesía satírica y jocosa está representada por Rustico di Filippo (muerto hacia 1295), quien, con claro sentido de los aspectos cómicos de la vida, ha dejado algunos sonetos en los que caricaturiza partidos políticos y personalidades de su ciudad.

3. Las primeras producciones en prosa

La prosa en lengua vulgar —recuérdese, siempre más tardía que la poesía por lo que ésta tiene de fórmula ya fija, y por la necesaria superación de la composición en latín— no se produce en Italia hasta mediados del siglo XIII.

a) *Las traducciones*

Las primeras tentativas fueron las traducciones, por medio de las que se italianizó la leyenda de Troya —*Istorietta troiana*— según la obra de Benoît de Saint-Maure (véase el *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 10*) o se elaboraron, uniforme y monótonamente, los temas de las leyendas bretonas (Artur, Tristán, etc.) —*Tristano, Romanzo de la Tavola Rotonda, Meliadus, etc.*—.

También es traducción el libro de Marco Aurelio *Il Milione*, más conocido por el nombre de *Los viajes de Marco Polo*; se trata de la primera referencia, por medio de la literatura, a los viajes desde Constantinopla a China a través del continente y regresando por el mar. Dictado por su autor a Rusticiano da Pisa en las cárceles de Génova en el año 1298, fue escrito por éste en lengua de «oil» y más tarde traducido al toscano. La obra se complace, evidentemente, en la descripción de usos y costumbres desconocidas, en un afán de sorprender a los lectores con las maravillas —también por el título de *Livre des merveilles* se identifica la obra— de aquellas regiones; sin embargo, acepta creencias y dichos, leyendas y misterios que no contempló el autor pero que eran muy del gusto de los lectores del momento; pese a todo, hay en el conjunto una buena dosis de objetividad que se basa en la experiencia de lo descrito y narrado.

Entre las versiones del latín merecen destacarse el *Libro di Cato*, proveniente de los *Disticha Catonis*; y, sobre todo, la obra de Bono Giamboni, al que se le atribuyen numerosas vulgarizaciones, como la de la *Historia* de Paulo Orosio y el tratado *Miseria dell'uomo* —versión del *De contemptu mundi* de Inocencio III—. Además, Giamboni traduce libremente modelos latinos en la *Introduzione alla virtù*, tratado dogmático que deriva de Boecio y cuyo asunto, alegórico, es la guía que Filosofía ofrece al hombre atemorizado en el palacio de Fe, donde le muestra las legiones de Vicios y Virtudes y lo acompaña finalmente junto a las últimas.

b) *Las primeras novelas breves*

La primera novelística italiana —entiéndase, como forma narrativa, que no como género en tanto que no es «novela» sino conjunto de «cuentos»— está representada por los *Conti di antichi cavalieri* (*Cuentos de los antiguos caballeros*), de autor anónimo toscano que toma los asuntos de sus breves anécdotas de los ciclos legendarios más heterogéneos.

Pero, sobre todo, por el *Novellino*, integrado por *Li cento novelle antiche* (*Los cien cuentos antiguos*) y el *Libro di bel parlar gentile* (*Libro del buen hablar gentil*), colección de cuentos cortos, anécdotas breves y hechos históricos contemporáneos narrados con gracia y sencillez. No hay que ver en él una intención más o menos didáctica, sino un simple afán de entretener que revela una sociedad ya burguesa y extraordinaria pero poco críticamente receptora de todo lo que le ha legado la

tradición: fábulas, leyendas, mitos, «romans», etc. se entremezclan y confunden en brevísimos relatos aislados y sin conexión cuyo único rasgo común es la sencillez antes mencionada y la despreocupación artística que, sin menosprecio de la forma, llega a la ingenuidad.

4. La producción literaria en el siglo XIV

a) La poesía

Pocos poetas originales, aparte de las grandes figuras del «Trescientos» italiano (*Capítulos 24 y 25*), habrían de dar lugar a una producción reseñable en el siglo XIV, en cualquier caso muy limitados por la imitación de los maestros.

Así, a imitación de la *Divina Comedia* compuso Fazio degli Uberti su *Dittamondo*, poema geográfico de poco valor, como Federico Frezzi su *Quadriregio*, fantástico viaje al reino del Amor, de Satanás, del Vicio y de la Virtud. En la segunda mitad del siglo florecen los imitadores de Petrarca, todos ellos de poco mérito y entre los que, siempre relativamente, sobresale Ottavio Rinoccino con su *Cancionero*.

Más fortuna hubo de tener Antonio Pucci (1310?-1390), representante de la poesía narrativa popular, pregonero público, autor de sonetos festivos y serventios sobre instituciones y acontecimientos públicos de Florencia; gozó de gran popularidad y se aplicó, además, a la composición de poemas caballerescos —*Apolonio de Tiro, Doña Lionnesa*— que recitaba ante un público incondicional y siempre expectante.

Por fin, habría que hacer mención a un intento de recuperación de la antigua lírica trovadoresca de la mano de Francesco da Barberino, autor de obras mixtas en prosa y verso: hacia 1309 compone *I documenti d'Amore*, poema en versos libremente rimados donde ofrece preceptos de virtud y gentileza; igualmente, escribió *Reggimento dei costumi della donna*, especie de tratado para la buena educación de las mujeres.

b) La prosa

I. HISTORIOGRAFÍA. La historiografía se encuentra representada en estos años por la producción de ciertos autores en los cuales se pueden localizar fácilmente elementos cercanos ya a un humanismo que los pondrá en línea directa con los posteriores renacentistas.

Merece anotarse la obra de Dino Compagni (1260?-1324), poeta mediocre que consiguió su mejor logro en una obra histórica cuyo valor radica en el acercamiento a los sucesos contemporáneos, *Crónica delle cose occorrenti nel suo tempo*, verdadera

historia monográfica que refleja fielmente un momento de la vida florentina; compuesta entre 1310 y 1312, la *Crónica* narra la lucha de güelfos y gibelinos remontándose a su origen. Si lo tiene todo menos la imparcialidad y la objetividad, encierra gran interés por el enérgico «sentido moral» ofendido que sabe encontrar la expresión en un discurso moralizante de gran fuerza oratoria y siempre apasionado.

Distinta es la obra de Giovanni Villani, negociante florentino en viaje a Roma por el Jubileo del 1300 que queda tan impresionado por la ciudad que escribe la *Nuova Crónica*: se trata de un intento de historia de la civilización occidental como demostración de la «romanidad» de Europa y, dentro de ella, de Florencia como su ilustre manifestación. Perfectamente estructurada y orientada, presenta unas miras muy determinadas, no olvidando en ningún momento proporcionar interesantes datos económicos y sociales de su tiempo, y especialmente de su ciudad, Florencia.

II. LA NARRATIVA. Algunos novelistas de la época —aplicados siempre al cuento— pueden considerarse como imitadores de Boccaccio, el gran maestro de la narración italiana al que seguirán con mayor o menor fortuna.

Destacan Giovanni Fiorentino, quien comenzó en el año 1378 *Il Pecorone* (*El Borrego*), colección de 53 *novelle* (cuentos, relatos breves) que se imaginan narrados por turno, dos cada día, por el capellán Aureto y la monja Saturnina; y Giovanni Sercanti (1347-1424), autor con también poco relieve en la narración, en general torpe y pesada.

El mejor imitador, con mucho, de Boccaccio —lo cual reconoce expresamente— es Franco Sacchetti (1330-1400), autor de *Il libro delle trecentonovelle* (*El libro de los trescientos cuentos*), compuesto en 1399. Las narraciones, como las del maestro, son de procedencia diversa: anécdotas, dichos, hechos históricos, etc. Sirven para los diversos asuntos en una narración siempre sencilla y, ante todo, muy realista, situada en la Florencia contemporánea tan logradamente que no puede diferenciarse lo real de lo ficticio. Vivo en el diálogo y suelto en la narración —ambos generalmente de tipo cómico—, su estilo es de lo mejor de la época, conscientemente artístico pese a la sencillez en la que se ha querido ver la contraposición a la prosa afiligranada de Boccaccio.

III. LA LITERATURA RELIGIOSA. Hacia mediados de siglo, un escritor anónimo compuso *I Fioretti di San Francesco* (*Las Florecillas de San Francisco*), ante todo demostración de la santidad y virtuosidad del santo de Asís y la obra a la que había dado origen. Viene a ser una colección de leyendas franciscanas que refieren diversos episodios de su vida y la de sus seguidores, compuesta según una sencillez inusual que elimina todo retoricismo pero que sabe, al mismo tiempo, plasmar perfecta e ingenuamente los anhelos espirituales de los personajes. Se recuerdan especialmente los episodios de la predicación a los pájaros, a los peces y al lobo de Gubbio, en una caracterización de la naturaleza como objeto de amor humano fraternal.

Santa Catalina de Siena (Catalina Benincasa, 1347-1380) ejerció una poderosa influencia sobre determinados personajes de su tiempo que veían en ella un espíritu delicado pero a la vez instintivo e inteligente. Sus más de trescientas cartas enviadas a personas de todas las clases sociales —desde papas hasta personajes humildes— van del misticismo al más descarnado realismo, según el tema a tratar: dominado por una frase por regla general impresionante, su epistolario está escrito en una prosa rápida, concisa y efectiva, tanto enérgica como delicada.

Jacopo Passavanti (1302-1357), fraile dominico, doctor de Teología en Pisa, Siena y Roma, compuso el *Specchio di vera penitenza* (*Espejo de verdadera penitencia*) en dos partes, la segunda de ellas más interesante desde el momento en que las visiones del infierno, los relatos de las penas eternas y las apariciones de condenados que vuelven al mundo para advertir a los vivos están trazados con gran plasticidad y vigor, resultando cuadros de gran fuerza artística.

1. Biografía

Dante Alighieri nació en 1265 en Florencia de una familia güelfa —para esta época, y en Italia, seguidores más o menos desnaturalizados de la política pontificia, en contra de los gibelinos, partidarios de la política imperial; o, mejor aún cerca ya del siglo XIV, partidarios los primeros de una política relativamente burguesa en contra del nobiliarismo gibelino—; allí pasó su juventud dedicado a su formación intelectual, en la que intervino decisivamente el erudito Brunetto Latini (véase en el *Epígrafe 2 del Capítulo 23*). En 1288 tomó parte en algunos movimientos militares, y así peleó en Campaldino, como soldado de caballería, contra los aretinos y los gibelinos toscanos; interviene más tarde en la vida pública florentina pero, al dividirse el bando de los güelfos en «blancos» y «negros», siguió a los primeros, que respondían más convencidamente a sus ideas moderadas. En 1295 se había casado ya con Gemma Donati.

Cuando en el 1301 los «negros» llegan al poder, Dante debe apartarse de la política y abandonar la ciudad, dejando a sus compañeros para constituirse en un personaje solitario y apartado: lleva una vida errante por Verona, Casentino y Rávena, pero, pudiendo regresar a Florencia, la naturaleza ardiente y dinámica de Dante sufre grandemente el destierro como patriota cordial que ama siempre apasionadamente a su tierra: nunca regresará a Florencia por no soportar la humillación que esto le supone. Muere en Rávena en el año 1321 sin haber vuelto a pisar su ciudad natal, esperanza de toda su vida.

2. Obras menores

a) *La «Vita nuova»*

Paradójicamente, poco de lo anteriormente dicho sobre su vida será tan relevante como un hecho que podría parecer nimio y que, sin embargo, determinó toda la existencia del poeta y, más aún, influyó poderosamente en la poesía posterior: Dante cuenta nueve años y contempla por vez primera a Beatriz, el que habría de ser amor

de su vida; quedaría tan marcado que, nueve años más tarde, cuando vuelve a verla y la joven lo saluda —el tema del saludo será determinante en el *Stil Nuovo* (vuélvase sobre el *Epígrafe 1.c.* del Capítulo anterior), pues implica el «intercambio de sensibilidades» propio ya de una categoría ideológicamente exclusiva de la concepción amorosa burguesa—; cuando Beatriz lo saluda, decíamos, Dante comprende que ha entrado en una «vida nueva».

Efectivamente, *Vita nuova* es, ante todo, el relato poético del amor de su juventud, pero es a la vez mucho más: compuesto durante años, se le suponen distintos estadios de redacción —finalizada para 1292, dos años después de la muerte de la joven— que vienen a ser así fiel reflejo de un amor en el que Dante fue capaz de integrar prácticamente cualquier vivencia de esta época. En la *Vita nuova* quedan amalgamadas composiciones que se unifican bajo un motivo central —Beatriz— oculto en toda una simbología al gusto de la época que le debe no poco a la forma provenzalizante pero que ideológicamente está mucho más allá: el amor acerca al poeta a la divinidad, la belleza es su instrumento y la muestra de amor, mucho más ambigua, queda idealizada plenamente. Al mismo tiempo, sin embargo, la poesía amorosa de Dante ha logrado perder ya la sensación de situación artificial que parecía característica de la lírica amorosa culta: la prosa y el verso del poeta italiano, inflamados por el sentimiento, pierden el tinte impersonal y frío para adquirir la nota personal y adaptarse a la vehemente expresión de la pasión amorosa.

El mismo Dante es capaz de reconocer tales etapas en la composición de su *Vita nuova* mediante el uso del comentario, muy usual en el Renacimiento y fruto a su vez de la formación humanista de tales autores: en primer lugar, encontramos composiciones de juventud que no reconocen a la joven, sino que se escudan en otros nombres como excusa, al estilo cortés feudal; esta poesía debe considerarse deudora de la escuela siciliana y de Guittone d'Arezzo (*Epígrafes 1.a.* y *1.b.*, respectivamente, del *Capítulo 23*), emulación y superación, a su vez, de la lírica provenzalizante y punto de unión con el *Stil Nuovo* propio de una época más tardía: Beatriz es reconocida y, más aún, alabada como criatura celeste que «recuerda» —neoplatónicamente— el mundo divino en la tierra; es un ángel —tema propio de los stilnuovisti— que conduce al poeta a la felicidad y a la virtud gentil. Por fin, un último momento en el análisis del sentimiento lo lleva directamente a la premonición de la muerte de Beatriz —reclamada por el mundo celeste— y, tras 1290, a su reconocimiento como única razón de existir. Finaliza de este modo una verdadera poética del amor entendida desde una vertiente moderna que sabe, al mismo tiempo que poetizar, analizar el sentimiento para hacer así más efectiva y real su literaturización, y ello pese a la limitación que tal análisis sufre —como gran parte de la obra de Dante, ceñida a la erudición y al saber de la época— en tanto que «medieval», esto es, en tanto que circunscrito a concepciones ideológicas deudoras del pensamiento de los siglos anteriores.

b) Otras obras

I. EL «CONVIVIO». El *Convivio* es fruto de los primeros estudios filosóficos de Dante. Tal como ha quedado comprende tres canciones, más sus respectivos comentarios y un capítulo de introducción. Es quizás este último el que resulta más interesante puesto que ha sido frecuentemente utilizado para la interpretación de la *Divina Comedia*: afirma que los textos «se interpretan en cuatro sentidos; el *literal*, que es, ni más ni menos, que lo que significa la propia palabra; el *alegórico*, es aquel en que se busca la verdad bajo la bella mentira, esto es, la forma poética; es, como se ve, la tradicional teoría de lo *utile dulce*, por lo que la poesía resulta el medio, y la enseñanza el fin; el *moral*, o sea la enseñanza útil que cada cual debe sacar de las lecturas; el *anagógico*, que se refiere a cosas de la *eterna gloria*, o sea el sentido por el que la humanidad ve la obra constante de la Divina Gracia». En general, el *Convivio* es un libro fatigoso, lleno de ciencia al estilo medieval —Filosofía es la dama cantada— y particularmente monótono, abstracto y áspero.

II. «DE MONARCHIA». El tratado *De Monarchia* llegó a tener un éxito más perdurable incluso que la *Divina Comedia*, especialmente a partir de la Reforma en los países protestantes: en él expone cuestiones de alta política desde un punto de vista estrictamente teórico, mayormente relativas a la candente cuestión de la supremacía pontificia o imperial. En el Libro I, sostiene Dante la necesidad de la autoridad imperial; en el Libro II, afirma el derecho de los romanos al Imperio, porque así está dispuesto —afirma— por la Providencia; en el Libro III trata, en fin, de la relación entre el Imperio y el Papado.

3. La «Divina Comedia»

a) Composición y estructura

Aunque desde el siglo XIX la *Divina Comedia* de Dante ha sido reconocida como una de las grandes obras de la literatura universal, no siempre ha sido así: es cierto que la obra despertó gran expectación entre los contemporáneos medievales, y que muy pronto se sucedieron los comentarios a la obra del poeta florentino. Limitada sin embargo, por su carácter esencialmente alegórico, a una lectura determinada por la concepción de la obra literaria en la Edad Media, se intentaron buscar valores pedagógicos y morales que dejaron de lado lo estrictamente poético; así, para el siglo XVI, cuando quizás hubiese podido entenderse el poema, la cambiante perspectiva lo dejó en el olvido legándonos tan sólo el calificativo de *Divina* —tal vez por admiración, pero más probablemente por su carácter de «poema sacro»— con

el que se conoció la obra que su autor había titulado simplemente *Comedia*.

Estructurado en tres partes con un total de treinta y tres cantos, el poema debió ser iniciado para el año 1307 y terminado para el 1321, cuando muere el poeta; existe incluso una leyenda por la que se afirma que los últimos cantos de la obra fueron descubiertos por el hijo de Dante gracias a la aparición del fantasma de su padre, que le indicaría el lugar donde se hallaban. El «Infierno» debió publicarse en el 1312, en el 1315 el «Purgatorio» y poco después de la muerte del poeta se publicaría el «Paraíso», del cual habían aparecido ciertos fragmentos en vida.

b) *Contenido*

En el Canto I se nos presenta Dante perdido en la «selva salvaje», esto es, en la selva del pecado y la confusión que éste conlleva; se encamina en dirección al sol naciente, hacia el camino del bien, pero tres fieras obstruyen su paso: el leopardo, el león y la loba —esto es, la malicia, la violencia y la incontinencia—. Entonces se le aparece una sombra: se trata de Virgilio, personificación de la razón humana —pero también personaje, cantor del Imperio y maestro poeta—, quien se ofrece guiarlo por el Infierno (lugar donde almas dolorosas «segunda muerte lloran a porfía») y el Purgatorio (en el que se espera «convivir un día con las almas venturosas»), al tiempo que le promete un «alma pura» que lo guiará en el Paraíso.

I. EL «INFIERNO». El Infierno es un abismo inmenso en forma de embudo en el que se disponen nueve círculos que van estrechándose hasta acabar en el centro de la tierra, lugar de apoyo del vértice donde habita Lucifer. Cada uno de los círculos, más estrecho conforme más profundo, alberga agrupados a los pecadores, más cerca del centro según la consideración del pecado cometido en vida.

En primer lugar se halla el Vestíbulo, que da cabida a los Indiferentes, a los que en su vida no hicieron bien ni mal. En cuanto a los círculos propiamente dichos, el primero se halla en el Limbo, bosque sombrío habitado por las almas inocentes de los que murieron sin bautizar y por aquellos que, sin conocer la revelación de Cristo, fueron justos y cultivaron el bien. En los círculos segundo al quinto se castigan los pecados de incontinencia que, siendo mortales, no resultan los más ofensivos a ojos de Dios: en el segundo se hallan los Lujuriosos, en el tercero los Golosos, en el cuarto los Avaros y Pródigos, y en el quinto —la laguna Estigia, en cuyo fondo penan los Perezosos— los Iracundos.

Los círculos siguientes castigan los pecados de malicia, los peores ante los ojos de Dios: atraviesan Dante y Virgilio la laguna y llegan a la ciudad de Dite, a la cual las Furias pretenden impedirles la entrada; un ángel les abre las puertas y se ven en el sexto círculo, donde se encuentran los Herejes; el séptimo círculo se halla dispuesto en varios recintos: en uno, sumergidos en sangre, padecen los Tiranos que ejercieron violencia contra el prójimo; en otro, los Suicidas y los Disipadores, convertidos en

árboles donde descansan las Arpías; en el último, los Impíos, los Sodomitas y los Usureros, castigados por una lluvia de fuego. A lomos de Gerión llegan al octavo círculo, dispuesto en varias bolsas donde reciben su castigo los Rufianes y los Seductores, Aduladores, Simoníacos, Adivinos, Estafadores, Hipócritas, Ladrones, Fraudulentos, Calumniadores y Falseadores.

El gigante Anteo deposita a los visitantes en el noveno círculo, consistente en un lago helado en el que sufren Caín y los Fratricidas, Ugolino y los Traidores a la Patria, Judas y los Traidores a los Bienhechores. El centro de este círculo —antítesis incluso «geográfica» de la cima del Paraíso, negación, pues, de sus valores— coincide con el de la tierra, y en él está Lucifer, figura monstruosa sumergida hasta la mitad del pecho en el agua helada: los tres colores de su cara representan sus atributos —amarillento, degradación del verde, impotencia; negro, negación del blanco, ignorancia; bermejo, degradación del rojo, odio—. Se trata de una figura que, dentro de lo horrible, resulta sublime poéticamente en su deformidad; Dante y Virgilio se deslizan sobre el gigantesco cuerpo para pasar así justamente por el centro de la tierra y empezar a «ascender», saliendo por la grieta de una roca a la superficie.

II. EL PURGATORIO. Junto con el Paraíso, el Purgatorio viene a ser la contrafigura del Infierno: bañado por unas playas y rodeado por un valle, el Purgatorio es en realidad una montaña en cuya cima se halla el Paraíso, resultando así de la inversión del Infierno y producto de las tierras que levantó Lucifer en su caída. El valle está dividido en dos círculos donde los excomulgados deben pasar treinta veces los años que duró su excomunión y los negligentes el equivalente de sus vidas para entrar a iniciar la penitencia. Estos dos círculos, junto con los de las cornisas de la montaña donde se purgan los siete pecados capitales, más el Paraíso, hacen un total de diez, exactamente el mismo número de los círculos del Infierno.

A la entrada del Purgatorio encuentran a Catón de Utica, custodio del lugar, y de allí, en la barca que guía un ángel, pasan a los «resaltos» anteriores a las cornisas donde dejan pasar los años los Excomulgados y los Indolentes, los Muertos Violentamente y los Príncipes Remisos. Comienzan entonces a ascender la montaña, en cuya primera cornisa los Orgullosos purgan el pecado de la soberbia transportando agobiadores pesos; en el segundo los Envidiosos expían el suyo cubiertos los ojos de cilicios de alambre; los Iracundos, en la tercera cornisa, se encuentran envueltos en humo; los Perezosos corren sin descanso gritando continuamente ejemplos de diligencia; en el quinto círculo, los Avaros yacen boca abajo en el suelo recitando ejemplos de pobreza y generosidad. Encontrándose en esta cornisa sienten un prodigioso temblor de tierra y oyen entonar a todas las almas el «Gloria in excelsis Deo»: la sombra del poeta Estacio les aclara cómo el monte se estremece cada vez que un alma se purifica. En la sexta cornisa los Golosos, demacrados, cantan ejemplos de templanza atormentados por el olor que exhala el prohibido Árbol de la Ciencia. En el séptimo círculo, por fin, los Lujuriosos se besan fraternalmente entre

inextinguibles llamas y recitan ininterrumpidamente ejemplos de castidad.

Al entrar en el Purgatorio, Dante ha sido marcado con tres «Pes» que simbolizan los siete pecados capitales: a la salida de cada cornisa, un ángel se las borra conforme el poeta canta un himno o salmo litúrgico donde se alaba la virtud contraria.

Llegados a la cumbre de la montaña se encuentran ante la selva («Floresta Divina») del Paraíso; desciende del cielo Beatriz —el «alma pura» anunciada por Virgilio— y el poeta romano desaparece. Dante escucha las reconvenciones de la amada y confiesa sus culpas; purificado por las aguas del Leteo, donde se baña, y por las del Eunoe, de las cuales bebe, el poeta está —«renovado cual las plantas bellas»— en disposición de trasponer a las estrellas.

III. EL PARAÍSO. Dante y Beatriz ascienden a través de una esfera de fuego del Paraíso terrestre al celestial, entrando en los diversos cielos. Como el Infierno y el Purgatorio, el Paraíso está dividido en diez círculos, coincidentes con las esferas astronómicas y metafísicas.

El primer cielo, presidido por los ángeles, es el de la Luna, donde residen los espíritus que fueron tibios en el cumplimiento de sus votos a Dios; el segundo, el de Mercurio, da cabida a los que buscaron la gloria en la vida activa, y está presidido por los arcángeles; el tercero, el de Venus, que presiden los principados, acoge a los espíritus que sintieron la inspiración del amor. Sigue el cielo del Sol, donde moran, acompañados de las potestades, los espíritus iluminados en la vida por el saber de Dios; el de Marte, de los que murieron por la fe y presidido por las virtudes; el de Júpiter, residencia de los justos jueces, lo presiden las dominaciones; y en el de Saturno presiden los tronos y habitan los contemplativos. Más arriba, el octavo cielo es el de las estrellas fijas, y en él se hallan los espíritus triunfantes junto a los querubines que los presiden.

Los dos últimos son cielos metafísicos: el noveno —Primer Móvil— es el lugar de los bienaventurados y los coros angélicos, desbordamiento centelleante de espíritus inflamados. Y por fin, el Empíreo, centro de toda la creación y de la cosmogonía, donde Dante contempla a la Iglesia triunfante —la Virgen, a la que dedica un himno final, los Patriarcas, los Apóstoles...— y logra la visión del insondable misterio de la Santísima Trinidad en cuya expresión el poeta hace su último esfuerzo ante lo inexpresable: la visión de Dios.

c) La cosmografía dantesca

Las tentativas del medievo para ofrecer una visión del mundo de ultratumba fueron superadas por la grandiosa concepción dantesca, rigurosamente elaborada con arreglo a la ciencia de la época: el Universo de Dante es el de Ptolomeo y Aristóteles, convenientemente «leído» por la ideología medieval.

El mundo existente está formado por cielos numerados y contenidos en el

Empíreo; debajo de éste, el Primer Móvil; luego, el cielo estrellado —Saturno, Júpiter, Marte, el Sol, Venus, Mercurio y la Luna—. Estos cielos se encuentran en un continuo movimiento armónico producido por la ley del amor, por la que cada uno de los puntos de los diversos cielos desea estar cerca del trono de Dios. La divinidad, principio del bien, tiene su asiento en el alto Empíreo, y en el centro más opuesto de la tierra, en el Infierno, está confinado Lucifer, principio del mal y antes ángel obediente a Dios.

En medio de este mundo se halla nuestro «globus», el reino de la materia corruptible y corporal formado por las cuatro esencias —tierra, aire, fuego y agua—; en su interior está el Infierno, enorme cavidad cónica invertida que tiene por techo nuestro hemisferio y por centro el de la tierra. Ésta se divide en dos hemisferios —en una concepción diferente pero cercana a la moderna—, el de la tierra firme y el de las aguas: el primero tiene por centro la cumbre del Calvario, mientras que el del segundo está en la enorme montaña del Purgatorio, precisamente en las antípodas del Calvario. También el interior de la tierra está habitado —idea que viene justamente de la Antigüedad grecorromana—: bajo la bóveda terrestre se adivina —con entradas generalmente atribuidas en diversas cavernas y en ríos con curso subterráneo— la cavidad infernal, un enorme cono truncado donde son castigados los que murieron bajo la ira de Dios.

d) *El simbolismo de la «Divina Comedia»*

Por un simple avatar histórico-literario, quizás en el siglo xx estemos como nunca en disposición de una lectura más o menos adecuada de la *Divina Comedia* de Dante: acostumbrados por la poesía contemporánea y por el mismo arte de nuestros días en general a lo simbólico —el Simbolismo como movimiento poético determinó en gran medida toda la literatura posterior—, no nos debe resultar tan extraño, en una época que, como la nuestra, intenta cada vez con más frecuencia —y sin entrar en lo teórico— la producción de una obra «total», el que tales intentos pudieran darse ya a finales de la Edad Media.

En este caso, sin embargo, el simbolismo —y recuérdese que, ante todo, la *Divina Comedia* es una obra alegórica— se orienta por otros derroteros: en unos años en que lo religioso primaba sobre otras manifestaciones, no sería arriesgado pensar que la «totalidad» pudiera delinearse en ese sentido. Aunque es difícil una interpretación global del poema de Dante, lo cierto es que paulatinamente se abre paso con más fuerza la teoría que ve en la *Divina Comedia* un intento de creación de todo un mundo, y ello —más aún— al estilo de la Biblia. Así, la obra del florentino sería, ante todo, una perfecta síntesis de la Edad Media que, desde su final, nos lega toda su brillantez —véase así lo ya dicho en otros lugares sobre la falsa idea de la «oscura» Edad Media— y en la que hay que ver un paso determinante para el posterior Renacimiento cultural: en este sentido, la *Divina Comedia* es mucho más medieval de

lo que se ha querido hacer ver, y bastante menos «renacentista» de lo que se dice. En concreto, Dante recoge prácticamente todos los elementos de la tradición del medievo, si bien es cierto que el mérito, la originalidad de su *Comedia* radica en la ordenación, en la estructuración que se pone al servicio de una idea determinada y orientada, con todo, desde la ideología de su época; el escritor italiano fue capaz de introducir en lo que era una materia informe un orden casi geométrico, pitagórico, unificador en cualquier caso de una concepción del mundo que se halla así tan estupendamente recogida como logradamente superada.

Por lo que respecta en concreto a los sentidos de lectura de la *Divina Comedia*, ya Dante ofrecía en el *Convivio* una clave interpretativa más o menos general a las obras de su tiempo (vuélvase sobre el *Epígrafe 2.b.I.* de este Capítulo); lo más curioso es que insiste en tal interpretación —estrictamente medieval, y aplicada de forma muy especial a los textos sagrados— en una carta enviada a un amigo al que invita a leer su nueva obra desde esa perspectiva. No tendría esto por qué ser relevante en cuanto a la lectura actual, pero sí es significativo desde el momento en que indica que el poeta pudo componer pensando en ella.

Efectivamente, desde el principio puede localizarse algo de simbólico en la misma estructuración del poema, que parece llevar el sello de la trinidad: tres son las Cantigas en las que se divide, tres los reinos ultramundanos, tres los versos de cada estrofa (el terceto), y treinta y tres los cantos. Y en cuanto a las interpretaciones, desde el punto de vista literal sería el viaje a los reinos de ultratumba —relativamente frecuente en las «visiones» medievales—, sentido al que se limitaron generalmente los contemporáneos, perdidos en el cálculo de los días empleados en tal viaje. Alegóricamente, Dante es el hombre perdido en los caminos del mal al cual impiden las pasiones volver al del bien; la razón y la sabiduría (Virgilio) le mostrarán el horror de la maldad, y sólo la Ciencia Divina (Beatriz) le revelará los misterios de la inteligencia para conducirlo a la beatitud. Anagóricamente —interpretación religiosa que con el cristianismo se unió al método, ya ensayado por los clásicos—, la obra poetiza el triunfo del reino de Dios sobre el de Satán, la batalla entre la fuerza del pecado y la de la salvación, de la cual es la victoria final por medio de la redención divina.

1. Biografía

Francesco Petrarca nació en Arezzo en 1304, pero pronto su familia fijó su residencia en Aviñón, entonces corte pontificia, donde comienza los estudios más tarde continuados en las Universidades de Montpellier y Bolonia. Muertos sus padres, vuelve a Aviñón y recibe órdenes eclesiásticas; en una iglesia —según sus propias palabras, en la de Santa Clara— conoce a Laura en 1327, y su amor por ella llena desde ese momento la vida del poeta. Nada se sabe de esta mujer —muy probablemente casada— en cuyo nombre hay que ver una poetización muy frecuentemente asociada a «laurel», símbolo de la gloria y al mismo tiempo recurrencia a la leyenda ovidiana por la que la ninfa Dafne se convierte en tal planta al ser perseguida por Apolo: de la misma forma Laura se le escapa materialmente a Petrarca para convertirse tan sólo en la poesía que la glorifica.

Muy interesado por la Antigüedad —fue el primer humanista en el verdadero sentido de la palabra—, viajó mucho en busca de códices y llegó a descubrir algunas de las epístolas ciceronianas. Seguidor de la composición clásica —y perfecto asimilador de su espíritu—, la fama le llegó, ante todo, de la mano de su poema latino *África*, muy celebrado en París y, que le valió el ser laureado en el Capitolio de Roma en la Pascua de 1340. De esa ciudad pasó a Parma como huésped de los Da Correggio, y allí justamente supo de la muerte de Laura a causa de la epidemia de peste de 1348. Fueron entonces los años más tormentosos de su vida, durante los cuales viajó de ciudad en ciudad —Verona, Mantua, Florencia, Arezzo, Roma...— para retirarse finalmente, en el 1369 y tras una estancia en Venecia, a Arquá, donde continuó trabajando hasta morir el 18 de julio de 1374.

2. Las obras latinas

Petrarca es, sin lugar a dudas, el primero de los humanistas de su tiempo y quien mejor comprende el clasicismo, hasta el punto de asimilarlo tan perfectamente que sobrepasa a muchos de los continuadores directos de la herencia clásica. Desconocía, sin embargo, el griego, y se aplicó durante largos años exclusivamente al dominio del latín, en el que veía la verdadera lengua de cultura; en esta lengua redactó la mayoría

de sus obras —y a las que él mismo prestó mayor atención—, influidas especialmente por Cicerón para la prosa y Virgilio para la poesía, pero sin olvidar a Horacio, Tito Livio y San Agustín, que junto con los anteriores son los autores por él más leídos.

En general, tiene una idea mucho más acertada que sus contemporáneos y predecesores de lo que supuso la Antigüedad, comprendiendo el clasicismo romano en su pensamiento, siguiéndolo en la tendencia artística y logrando así obras que, a veces, nada desmerecerían de la escritura en la época augústea. Se proporcionó una de las mejores bibliotecas de su tiempo, y gran parte de su empeño fue copiar y comentar manuscritos antiguos que nunca consideró «fuentes», sino «modelos». O, por decirlo gráficamente, Petrarca es el primer escritor medieval que consigue una producción no *desde* lo antiguo, sino *en* lo antiguo: se inserta plenamente en sus concepciones y logra por tanto composiciones propias no tanto «copia» como «emulación» de las clásicas; esto es, comprende el mundo antiguo desde una tendencia humanista que supera y quiebra la visión medieval limitada a la consideración de lo clásico como «arqueología», como simple fuente a la que acudir para aspectos determinados de la producción literaria: el escritor italiano, por el contrario, se inserta en la Antigüedad y, al ser el más «antiguo» de los escritores contemporáneos, logra —paradójicamente— la mayor modernidad de entre las producciones de la Edad Media.

a) «África»

La mejor de las obras latinas de Petrarca es, sin duda, *África*, poema heroico en hexámetros donde celebra las hazañas de Escipión el Africano en la segunda guerra púnica. La composición de tal poema era para el escritor italiano un auténtico reto, pues no existía en realidad molde clásico para la consideración del asunto. Petrarca intentó la producción de una verdadera epopeya desde la fuente histórica que le proporcionaba Tito Livio y, llevado por su admiración a Virgilio, pretende —en un afán de superación— proseguir la *Eneida*, sobre todo en lo que se refiere a la concepción ideológica que hacía de la obra de la Antigüedad el poema de la Roma imperial.

Efectivamente, Petrarca consigue una obra con la que obtuvo la gloria como poeta y por él mismo considerada como lo mejor de su producción: compuesto en un latín asombrosamente en nada desmerecedor al del modelo clásico, *África* es, antes que nada, el nuevo poema de la romanidad en un momento, sin embargo, en el cual peligra el mismo principio que había conformado la nueva Roma cristiana. Si Virgilio le sirve para la invocación a las Musas pero, además, como «profeta» del nuevo orden cristiano en un poema del más puro clasicismo, no hay que olvidar que el canto de tal grandeza se realiza en un momento en el que la unidad italiana se halla aún muy lejos y en el que las victorias musulmanas habían puesto en entredicho no sólo la validez de la Cruzada, sino también la misma expansión del cristianismo como

fórmula válida de concreción ideológica para una sociedad feudal ya a extinguir.

b) *El «Secreto»*

Alejado de las preocupaciones estrictamente clasicistas y volcado en el mundo interior propio, *De secreto conflictu* es, junto con su poesía amorosa, lo más personal de Petrarca. Aunque se desconoce con exactitud la fecha de su composición, ésta debe centrarse entre poco después de la muerte de Laura (hacia 1350) y 1358, es decir, sobre los diez años siguientes a la muerte de la amada.

De corte muy similar a la *Vita nuova* de Dante, viene a ser también texto fundamental para la comprensión más o menos teórica del nuevo enfoque del sentimiento amoroso, y más aún puesto que el *Secreto* es en realidad un detallado análisis de aquél a lo largo de años: en tres libros se propone explicar al mismo tiempo que desahogar el tormento de aquellos años de meditación y resulta curioso constatar cómo, resultando Petrarca, en general, más imbuido de un espíritu humanista que Dante, esta obra se enmarca de lleno en un pensamiento cristiano que finalmente accede a la renuncia, mientras que la *Vita nuova* del florentino podría, en cierta medida, considerarse más «pagana»: Petrarca aparece aquí como hombre apasionadamente enamorado de Laura pero limitado aún por conflictos en los que se mezcla la flaqueza, la duda intelectual, la consideración del pecado y la tentación y la disposición espiritual que necesita del auxilio divino para alcanzar la perfección.

Para toda esta exposición se sirve de una forma dialogada por la que el autor se confiesa a San Agustín en presencia de la Verdad: le pregunta el poeta que cómo él, que ha querido hacer triunfar la racionalidad humana, no ha logrado todavía liberarse de las cadenas del pecado; contesta el santo que ha habido en él deseo, que es vago conocimiento, pero ha faltado voluntad, que es realización de lo que se quiere. En el segundo diálogo el santo lo acusa de soberbia, vanidad, avaricia, lujuria y, sobre todo, tedio, este último principio de todos sus tormentos y vislumbrado como el nuevo mal de la civilización moderna. Por fin, en el último diálogo le reprocha el pecado de la gloria y el amor; el poeta contesta que la gloria no es fin, sino medio para la creación de grandes cosas; por lo que respecta al amor, vuelven a aparecer ideas que son propias de una nueva consideración desde el neoplatonismo del sentimiento: Petrarca proclama que ha amado a Laura con pureza de intenciones, pero tal consideración no le basta al santo, quien afirma la necesidad de desvinculación de lo terreno para alcanzar la paz anhelada; sin embargo, el poeta insiste en que el amor a Laura es principio de perfección, inspirador de cosas grandes, una especie de «escalera del cielo» que introduce al amante en una nueva vida más pura y divina.

c) *Obras latinas menores*

Destacan entre ellas las *Epístolas*, tanto en verso como en prosa. Por lo que se refiere a las primeras —*Epistulae metricae*— continúan claramente la tradición horaciana, desarrollando en ellas los más diversos asuntos (amorosos, políticos, literarios...); de exposición serena y equilibrada, siguen filosóficamente a Séneca y destaca en ellas el sentimiento de la naturaleza, reavivada y sublimada, casi beatificada. Entre las *Epístolas* en prosa hay que distinguir las familiares —al estilo de las ciceronianas, de las cuales él mismo descubrió algunas—; las *seniles*; y las *sine titulo*; en todas ellas Petrarca se declara ferviente partidario de la propagación de ideas morales.

También resulta reseñable su colección de églogas titulada *Bucolicum carmen*, de carácter alegórico. Escritas en su juventud, sigue al Virgilio de las *Bucólicas*, poeta exaltado bajo el nombre de Partenia. Las distintas alegorías, oscuras y posteriormente comentadas por él mismo, tienen por asunto diferentes sucesos de su tiempo y hechos de su propia vida.

En prosa latina compuso Petrarca gran cantidad de tratados entre los que destacan *De vita solitaria*, en torno a la vida contemplativa; *De remediis utriusque fortunae*, divulgación de las doctrinas senequistas —la indiferencia del sabio por las cosas terrenas—; el *De viris illustribus*, biografía de personajes célebres de la Antigüedad y tentativa de reconstrucción de la historia romana; y el *Itinerarium Syriacum*, sobre una peregrinación a Tierra Santa donde desvela sus amplios conocimientos geográficos.

3. Las obras italianas

Como ya ha quedado dicho anteriormente, Petrarca siempre consideró que sus grandes obras eran las compuestas en latín, por lo que no es de extrañar —en un tiempo en el que la composición en lengua vernácula aún era considerada como propia de las manifestaciones vulgares— que las producciones en italiano fueran tenidas por el propio autor por obrillas sin importancia, consideración que aún sería usual más tarde, en el Renacimiento; de hecho, la fama de Petrarca vino, durante siglos, por las obras latinas, y ello pese a que su influencia, que pronto se dejaría sentir, vendría a través de las composiciones italianas.

a) El «Cancionero»

La que sin duda ha perdurado como la mejor obra de Petrarca ha sido el *Cancionero* (*Canzoniere*), fruto de la recopilación de su lírica amorosa durante unos treinta años. Las rimas que lo componen —en su mayoría sonetos, aunque se encuentren algunas canciones y otros tipos de estrofas— fueron redactadas en vida de Laura y tras su muerte, viniendo a ser de esta forma una recopilación lírica de la

historia de ese amor, oculto en la medida que ella debía de ser mujer casada y el poeta —no lo olvidemos— clérigo consagrado. No hay que ver, por tanto, en la amada un simple ejercicio literario, como algunas veces se ha repetido, sino una mujer real de la que Petrarca habría de enamorarse pero hoy de prácticamente imposible identificación —por más que se haya querido reconocer en diversas «Lauras» de la época—, de cualquier forma conocida por él en Aviñón el seis de abril de 1327 y muerta —según le comunicó su amigo Ludovico— el mismo día de 1348.

Laura es para Petrarca la mujer real, bella y deseada y al mismo tiempo, la idea divina que lo guía hacia Dios; el tremendo drama del poeta fue buscar la liberación de la pasión mientras estaba poseído por ella, como él mismo reconocería. Considera el amor como principio de perdición y de locura, pero, contradictoriamente, al sentirse esclavo de tal amor, lo idealiza como fuente de liberación terrenal. Perdido así en una lucha moral e intelectual entre ambos extremos, el *Cancionero* de Petrarca es uno de los más sinceros documentos de la pasión amorosa que se nos ofrece en estos años. La muerte de Laura liberó al poeta de tal alternativa y, en gran medida, de la contradicción moral e intelectual a la que se veía sometido: despojada la amada de lo terrenal, el poeta sólo podría amar en ella la idea divina, la idea que lo encaminara hacia Dios.

Por tanto, mientras en la primera parte del *Cancionero* se recoge a la perfección —en composiciones potentes— la agitación en el alma del poeta y la lucha entre lo material y lo espiritual cuyo desenlace final es la muerte, en la segunda se expresa una tranquilidad de espíritu dolorosa y resignada: el poeta antes horrorizado por la muerte sabe sobreponerse y revestirse de serenidad en sonetos luminosos —de tono elegíaco a veces— donde la mujer se hace ángel, símbolo divino, todo ello en un inigualable clima de equilibrio, calma y placidez.

Formalmente, Petrarca no pudo sustraerse a la influencia trovadoresca —especialmente la del mejor representante en su vertiente «artística», Arnaut Daniel (a él se dedicó el *Epígrafe 2.b.IV. del Capítulo 13*)—, manifestada en artificios, juegos de palabras, antítesis, etc.; pero, alejándose ya de la alegoría y, sobre todo, de lo artificialmente tipificado, va conquistando a nivel formal un valor que se establecerá como modo de producción poética prácticamente independiente.

b) Los «Triunfos»

La última expresión del peculiar concepto de la vida quiso Petrarca plasmarlo en los *Triunfos*, obra alegórica al estilo dantesco que es, quizá por la misma deuda con respecto a la *Divina Comedia* de su predecesor, lo más propiamente medieval de su producción.

A grandes rasgos, los *Triunfos* es un breve poema alegórico incompleto en tercetos cuyo artificioso esquema viene a exponer valores esenciales vitales en un intento de jerarquización desde una perspectiva cercana a lo moral: el amor vence al

hombre y lo encadena —en concreto, el amor de Laura— («Triunfo del Amor»); la castidad vence al amor y rescata al hombre, esto es, las mismas virtudes femeninas de la amada consiguen derrotar a la pasión («Triunfo de la Castidad»); la muerte de Laura a la castidad («Triunfo de la Muerte»); la gloria a la muerte («Triunfo de la Fama»); el tiempo a ésta («Triunfo del Tiempo»); y el tiempo, a su vez, es derrotado por la eternidad en tanto que divinidad («Triunfo de la Eternidad»).

Petrarca ofrece una visión de la vida en general de escaso valor artístico, más en una línea de erudición medieval que de producción poética: el elemento objetivo —y, aun así, muy discutible— prima sobre el subjetivo, y ni las alegorías ni las referencias mitológicas consiguen animar el cuadro, sólo reseñable por su visión de la muerte de Laura que termina con el verso «morte bella pareo nel suo bel viso» («la muerte parecía bella en su bello semblante»).

1. Biografía

Giovanni Boccaccio nació en 1313, probablemente en París pero quizás en Florencia, hijo ilegítimo de un comerciante florentino y de una mujer francesa. Estudió en Florencia y vivió en Nápoles, entonces culta corte de Roberto de Anjou, y allí se enamoró de María de Aquino —Fiammetta—, amor con poco de místico y mucho de apasionado y violento que terminó cuando la mujer, repetidamente infiel, se cansó del poeta.

Probablemente tal golpe sentimental lo llevó al estudio de los clásicos y de Dante, al que admiró en gran manera; emprendió algunos viajes y formó parte de embajadas de su ciudad, trabando contacto con Petrarca, del que debió de ser amigo y quien le animó en el estudio de los clásicos y en su imitación. Poco antes de su muerte —acaecida en 1375— lo encontramos en Florencia, donde falleció, explicando lecciones sobre la *Divina Comedia*.

Burgués adinerado y culto, pocas veces dejaría de lado un espíritu burlón e inquieto, desenfadado y seguro de sí mismo pese a su adversa suerte sentimental, tampoco favorable en su madurez con una viuda. Según cierta tradición, es posible que al final de su vida estas circunstancias se unieran a la visita de un cartujo que le predicaría las penas del infierno si no se retractaba de sus escritos profanos, los cuales —según conjeturas— habría quemado de no ser por la intervención de Petrarca demostrándole que no son los estudios los que condenan, sino el mal uso que se hace de ellos.

2. Obras menores

La práctica totalidad de la obra de Boccaccio, por su espíritu y formación, está compuesta en lengua vulgar, de la cual llegó a ser artífice máximo; sin embargo, tal maestría no la consiguió el autor italiano sino a base de una gran voluntad de escritura por la que Boccaccio viene a ser el ejemplo del hombre de letras que logra hacerse un estilo a fuerza de empeño e, incluso, de experimentación literaria: conocedor progresivo de lo clásico —aunque nunca llegó a dominar el griego— y lento asimilador del humanismo, su obra nos ofrece una clara muestra de depuración

que supera los obstáculos para hacerse personal flexibilizando hasta un punto inimaginable una lengua que veía en la suya una de las primeras producciones conscientemente artísticas. Pero, ante todo, demuestra un poco frecuente caso de sinceridad narrativa unida a unas grandes dotes de observación de una sociedad instalada en el goce vital del Renacimiento italiano: eliminado lo retórico y conservado lo artístico, Boccaccio sabe finalmente aprovechar lo que la realidad le ofrece sin asombrarse ni amilanarse, sino, muy al contrario, contemplando todo lo humano irónica y a la vez comprensivamente.

a) *Las obras de juventud*

En el período comprendido entre 1338 y 1343, Boccaccio compone sus primeras obras, no todas ellas excesivamente logradas: hinchadas retóricamente en su mayoría, resultan un claro exponente de la intención artística que guió desde un principio al autor, frecuentemente perdido, sin embargo, en lo más superficial de una escritura clasicista.

I. EL «FILOCOLO». *Filocolo* —según Boccaccio, pero equivocadamente, significa «fatiga de amor»— fue la primera de sus obras si exceptuamos las *Rimas* en las que agrupaba composiciones líricas de muy escaso valor. Compuesto en cinco libros a instancias de la propia Fiammetta («llamita»), una libre paráfrasis en prosa donde intenta llevar a un molde más o menos culto el *Flores y Blancaflor* francés (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 10* de este Volumen). Pesada y ampulosa, la obra mezcla prolijos episodios mitológicos y caballerescos sin interés con largos sucesos marginales entre los que se encuentra la espléndida descripción de Nápoles, marco de la historia de los amores de Fiammetta y Coleone.

II. EL «FILOSTRATO». También de título inexacto —Boccaccio creía que venía a significar «el abatido por amor»—, el *Filostrato* es un poema en octavas que tiene por asunto la historia de los amores de Troilo y Criseida, la traición de ésta y la muerte del infortunado Troilo. Aunque estilísticamente se diferencia poco de la anterior, lo cierto es que Boccaccio logra dar un paso decisivo al dejar de lado lo estrictamente artificioso e incluir su propio conflicto amoroso en una trama novelesca de tipo clásico: si los personajes siguen «disfrazándose» de Antigüedad —la obra tiene como modelo el *Roman de Troya*—, hay ya un agudo estudio de caracteres por el que Criseida es astuta, sensual y fingida, en una línea misógina medieval según la cual el hombre es siempre víctima de los engaños femeninos.

III. LA «FIAMMETTA». La mejor de las obras cuyo centro está en los amores del poeta con María de Aquino es *Fiammetta*, y esta consideración no hay que atribuirle sino a la decisión por parte de Boccaccio de prescindir del aparato argumental ajeno para

aplicarse a una novelización casi autobiográfica cuya única concesión es la inversión en el planteamiento de la aventura amorosa; si Boccaccio fue abandonado, la Fiammetta literaria es abandonada por Pánfilo, su amante. Existe en ella una gran penetración psicológica reforzada por la escritura en primera persona que hace de la obra un casi perfecto monólogo interior mediante el cual se expone delicadamente el desengaño amoroso. Real hasta el extremo, la obra prescinde en gran medida de la prosa recargada que había venido caracterizando hasta ese momento al autor italiano, sin abandonar por ello el consciente artificio y la composición elegante, anuncio claro de lo que habrá de significar más tarde el *Decamerón*.

IV. EL «NINFÁLE FIESOLANO». Fábula mitológica de asunto amoroso ajena a Boccaccio, el *Ninfale fiesolano* cierra su producción juvenil y es quizá la mejor de sus obras del período, creando una composición idílica de corte auténticamente renacentista: el elemento mitológico, perfecta asimilación de lo clásico, y la lograda forma, equilibrada hasta el extremo, están al servicio de la exposición del asunto del poema. Ménola (nombre de una fuente en el Fiésole), ninfa de Diana, falta a sus votos amando a Áfrico, de quien tiene un hijo, por lo que la diosa, al reconocerla culpable, la transforma en fuente; el pastor Áfrico se mata en el río que de él toma el nombre.

V. OTRAS OBRAS. Hay que decir que ya con anterioridad Boccaccio había ensayado la fábula mitológica con el *Ninfale d'Ameto*, novela en prosa con versos intercalados de hacia 1342. Se trata de un idilio —género pastoril— alegórico al estilo de Dante cuyo argumento refiere cómo el pastor Ameto se zambulle en una fuente guiado por siete ninfas para poder así contemplar la luz de Venus; simbólicamente quiere representar el perfeccionamiento del hombre que, desde la ignorancia, se eleva a Dios, pero la composición no alcanza profundidad ni logros artísticos.

Aún podemos referirnos a la incompleta *Amorosa visión*, también de 1342, lenta y mediocre alegoría de cincuenta breves cantos en tercetos de imitación dantesca. El poeta es transportado a un castillo en el que contempla unos frescos que representan los triunfos de la Sabiduría, la Gloria, la Riqueza, el Amor y la Fortuna. Fiammetta le insta a seguir a una mujer —probablemente la Filosofía— que le conduce, a través del camino de la Vida, a la Virtud.

b) El «Corbaccio», obra de madurez

Con el *Decamerón* publicado y conocido ya a través de él, esto es, en plena época de madurez literaria, Boccaccio compone —probablemente debido a su nuevo desengaño amoroso, esta vez a manos de una joven viuda— su *Corbaccio* (hacia 1355), la más negra de sus pinturas de la vida de la época y concretamente aplicada como feroz ataque a la mujer. Efectivamente, la obra, al mismo tiempo que

interesante descripción de las costumbres, es una terrible sátira contra las mujeres en la que hay mucho de resentimiento personal pero que, de cualquier forma, alcanza gran nivel desde el momento en que sabe echar mano de toda la literatura misógina desde Juvenal hasta la Edad Media.

De gran éxito en su tiempo —logró mayor difusión que cualquiera de sus obras, exceptuando el *Decamerón*—, el mejor logro del *Corbaccio* consiste, indudablemente, en su prosa viva y sarcástica, cáustica e hiriente las más de las veces: de gran colorido y realismo, frecuentemente el agolpamiento de la sátira parece hacer del *Corbaccio* una obra de burlas de los defectos, vicios y veleidades de la mujer, revelados incluso por el propio marido de la viuda, llegado del otro mundo para confesar lo casi inconfesable.

3. El «Decamerón»

a) Argumento y estructura

Compuesto entre 1350 y 1355, la narración del *Decamerón* comienza con la descripción de la peste que asoló gran parte de Europa en 1348. Siete damas y tres caballeros, para huir del terrible azote, se alejan de Florencia y pasan en el campo diez días dedicados a juegos, pasatiempos y recitaciones; en cada una de estas «jornadas» uno de los personajes hace de rey, esto es, impone a los demás el tema de los cuentos a narrar, que tendrán que relacionarse con el tema escogido para ese día.

Así pues, son cien los cuentos que integran la obra, y con ellos Boccaccio es el creador de la prosa italiana; los temas proceden de fuentes diversas —anécdotas, narraciones de autores latinos, cuentos italianos anteriores y *fabliaux* franceses (*Capítulo 11, Epígrafe 2.a.*)—, utilizadas magistralmente por el artista italiano.

La primera «jornada» está presidida por Pampinea, quien deja libertad para la narración, generalmente adscrita a temas tradicionales de la literatura europea deudores en gran parte de lo árabe; la segunda, presidida por Filomena, se basa en narraciones de corte bizantino, presentando la historia de personajes que logran hacerse su destino pese a dificultades y adversidades; el tema del tercer día lo impone Neifile, lasciva y lujuriosa, y versa sobre los engaños y las astucias a las que se debe recurrir para conseguir lo deseado; en la cuarta jornada es el rey Filóstrato, amante rechazado, el que impone como tema historias amorosas de fin trágico; por el contrario, la jornada presidida por Fiammetta, la quinta, relata amores de final feliz aunque no por ello de trama menos complicada; en la sexta jornada preside Elisa, y trata argumentos más o menos ingeniosos que narran agudezas de determinados personajes; la séptima recurre a narraciones impuestas por el despreocupado Dioneo recogiendo los ardides femeninos para engaño de los maridos; la misma línea sigue la

jornada octava, donde Lauretta hace presentar a los demás personajes cuentos sobre el triunfo de la astucia y la agudeza sobre la candidez, generalmente personificada en Calandrino; la novena jornada vuelve a ofrecer, por medio de Emilia, libertad de elección en el tema de las diversas narraciones, en esta ocasión frecuentemente obscenas; el conjunto lo cierra, en el décimo día, Pánfilo, personaje serio y equilibrado que desafía a los compañeros con temas de una mayor o menor ejemplaridad gravemente narrados.

b) *La superación del medievalismo*

Como se ha podido comprobar en distintas ocasiones, la producción medieval en los países europeos se caracteriza en general por un inestable equilibrio entre el elemento popular y el culto y, dentro de éste, entre realismo e idealismo. Si hubiera que caracterizar al final de la Edad Media, se concluiría, a grandes rasgos, que supone una transformación en la producción literaria desde lo estrictamente religioso a lo estrictamente laico, de lo moralizante a lo pagano humanista; una transformación, a fin de cuentas, que había estado más o menos latente durante largos siglos y que por fin vence en el humanismo como concepción ideológica e intelectual. La consecuencia más inmediata será, en definitiva, una nueva literatura que, siempre contradictoria, seguirá yendo del idealismo —ya lo vimos, por ejemplo, en Petrarca, a quien disgustó significativamente tanto la *Divina Comedia* por «medieval» cuanto el *Decamerón* por «realista»— al materialismo más pleno, exacerbado de forma especial en estos primeros años de transición al Renacimiento.

En esta línea concreta se asienta la obra maestra de Boccaccio, el *Decamerón*, cima de una producción que contemplaba irónicamente todos los presupuestos de la cultura medieval; abandona el moralismo al invertirlo, esto es, al concebir al mismo hombre no como medio, sino como fin, la vida humana no como paso y sí como algo único e irrepetible; al abandonar una formación rígidamente idealista y contemplar el nacimiento de un ambiguo eclecticismo que justifica cualquier acción humana; dejando de lado, por fin, el didactismo y pretendiendo, simplemente, ser una obra de arte que habría de dar lugar a un estilo definido de prosa, traslación de la lengua clásica —con los recursos a ella propios— a la lengua vulgar: la amplia construcción de la frase, el ritmo, los hipérbatos,... se encuentran así al servicio de una prosa que habría de ser modelo para prácticamente todo el género en Europa.

En realidad, el *Decamerón* de Boccaccio es, sobre todo, una producción que nace de una ideología ya plenamente burguesa y, por ello, moderna: el realismo pragmático desde la óptica del poeta vence aquí a otras tradiciones que habían querido hacer pervivir el mundo medieval en novelas de caballería y otras narraciones más o menos épicas, síntoma de una sociedad que no encontraba en ellas sus valores. El mérito de Boccaccio consiste en romper con todo ese mundo para presentarnos cruda, casi grotescamente, otro decididamente moderno y exento de

todo idealismo —no infundadamente se ha presentado al *Decamerón* como la «Comedia Humana», en contraposición a la *Divina Comedia* de Dante—: la intención satírica no está aquí tanto en la obra como en la misma presentación de la sociedad de la época, donde el ignorante engaña al docto, el hipócrita hace fortuna y donde la astucia y la agudeza —«valores» burgueses— siempre triunfan pese a cualquier dramatismo.

Lo que, en definitiva, diferencia al *Decamerón* de cualquier otra producción anterior es su instalación en unas premisas que, sirviéndose de todo lo anterior, se burlan de su pretendida finalidad: Boccaccio supo reconocer su época y definirla como esencialmente distinta por medio de unos personajes que, a fin de cuentas, se apartan de la «miseria» humana —justa y magistralmente personificada en la «peste», algo así como el «azote divino» de la Edad Media— para recrearse desde ella y reconocerle su propia estética, esto es, la belleza de lo materialmente humano, de lo que hasta ese momento podría muy bien equivaler a vicio y pecado. Así pues, lo que antes hubiera sido ocasión para la moralización lo es ahora para la burla y la risa, evidente desajuste de la óptica medieval y determinación de una nueva visión del mundo, terreno y material por naturaleza propia.