



Breve Historia de la Literatura Española

Juan González Martínez

bolsillo  octaedro

Autor

Juan González Martínez (Barcelona, 1979), licenciado en Filología Hispánica y en Antropología Social y Cultural, es profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universitat Rovira i Virgili.

Juan González Martínez

**BREVE HISTORIA
DE LA LITERATURA ESPAÑOLA**

editorial octaedro

BOLSILLO · OCTAEDRO, NÚM. 11

BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Primera edición en papel: septiembre de 2008

Primera edición: noviembre de 2009

© Juan González Martínez

© De esta edición:

Ediciones OCTAEDRO, S.L.

C/ Bailén, 5 - 08010 Barcelona

Tel.: 93 246 40 02 - Fax: 93 231 18 68

www.octaedro.com - octaedro@octaedro.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9921-026-1

Depósito legal: B. 43.970-2009

Diseño y producción: Editorial Octaedro

DIGITALIZACIÓN: EDITORIAL OCTAEDRO

Índice

- Prólogo 9
1. ¿Por qué estudiar Literatura? 11
 2. La Literatura popular en la Edad Media 20
 3. Del latín al castellano en la Literatura culta 32
 4. El teatro en la Edad Media: hacia *La Celestina* 42
 5. La llegada del Renacimiento 52
 6. Poesía renacentista 63
 7. Cervantes y la prosa de los Siglos de Oro 75
 8. Del teatro a la Comedia Nueva 85
 9. El denso Barroco 97
 10. Ilustración y Romanticismo 107
 11. Realismo y Naturalismo 118
 12. La crisis finisecular 129
 13. Vanguardias y posguerra 141
 14. Hacia el siglo XXI 154
-

Prólogo

Lo que ahora comienza es un sencillo resumen, muy sintético, de cuál es la Historia de nuestra Literatura. Pero, ¿a santo de qué?

A menudo me da la impresión, cuando enseñamos Literatura en los institutos y en las universidades, sobre todo en los estudios no filológicos, de aquello tan acertado de que *los árboles no nos dejan ver el bosque*.

Hay una gran paradoja, en la didáctica de la Literatura, y es que a menudo uno acaba enseñando de todo menos Literatura: historia, biografía de autores, historiografía, crítica literaria, etc. Es habitual, y muchos lectores lo habrán sentido en sus propias carnes, que las tradicionales sesiones dedicadas a nuestros escritores no sean otra cosa que una larguísima lista de fechas, obras, nombres y características que no tiene nada que envidiarle, de hecho, a la mítica y recurrente lista de los reyes godos. Pero la Literatura, todos lo sabemos, no es eso; eso es la Historia de la Literatura, fundamentalmente.

Enseñar Literatura, por el contrario, sería más bien conocer directamente las obras y, si es necesario, inferir a partir de ahí lo más característico de los autores, y aun de los movimientos. Pero eso es complicado, porque los textos no siempre son tan representativos de algo más que de ellos mismos, o porque no se puede profundizar tanto en ellos, o porque no se pueden llegar a presentar para su análisis tantos como sería necesario... Y, al final, el resultado es que habitualmente sabemos muy poco de nuestra Literatura.

El ejemplo más diáfano de todo ello es quizá el que está en el origen de este texto. Llegados a la universidad, ¿qué saben nuestros alumnos de la Literatura Española? Quizá los de primer curso de filología sepan más, por lo menos los vocacionales, por aquello de que vienen con la motivación metidita en la mochila, ya de serie. Sin embargo, los demás saben muy poco. Y si los demás conocen poco, es que nuestros alumnos de segundo curso de Bachillerato tampoco saben gran cosa. Y eso sí es un problema, porque indica que algo de nuestro sistema educativo falla...

En cualquier caso, en mis alumnos de primer curso de los estudios de Maestro se constata claramente que tienen serios problemas para trazar, a vuelapluma y sin demasiados detalles, un relato medianamente organizado de lo que es la Historia de la Literatura Española. No son capaces de engarzar un movimiento con otro de forma lógica y, lo que es peor, no saben situar a los autores más importantes en un movimiento o en una época; y de ahí que, cuando se enfrentan a la lectura de las obras, no sepan situarlas. Puede que conozcan algunos autores y algunas obras con detalle, pero a buen seguro no saben de su contexto, qué tenían antes, a qué dieron lugar, por qué surgieron, cómo se justifican... A todas luces, se ve que les falta el marco. Y ¿qué es un buen cuadro sin un marco? Nada.

Así pues, el propósito de esta *Breve Historia de la Literatura Española* es simplemente ese. No es un vademécum de Literatura española; no podría serlo. Tampoco es un manual de Literatura española, pues le falta mucha información que excede a este propósito. El único objetivo de este texto es constituir un breve repaso a nuestra Historia de la Literatura con el objetivo de que los lectores, antes de detenerse en la contemplación de un solo árbol, puedan conocer cuál es el bosque, sean estudiantes o no.

1. ¿Por qué estudiar Literatura?

Quizá sea prudente, antes de iniciar cualquier viaje por la Historia de la Literatura, por fascinante que resulte ese viaje, justificar el porqué de su presencia en cualquier plan de estudios, tanto de la enseñanza obligatoria como de la postobligatoria (Bachillerato o Universidad); o, lo que parece de mayor calado, reflexionar sobre la causa misma que avala que la Literatura, sea en el nivel académico que sea, deba ser estudiada.

Con todo, aún parece más prudente, antes de definir la utilidad del estudio de cualquier materia, definir qué es eso mismo por cuya función nos preguntamos. Parece obvio preguntárselo en este caso. Y, en efecto, quizá la pregunta sea poco menos que una perogrullada, pero ahí la lanzo: ¿qué es la Literatura?

Aunque parezca sencilla de responder, ni siquiera después de unos cuantos años de estudio tengo una respuesta clara, rotunda, fácil de explicar a legos en la materia. Vendría a ser aquello que decía Lope de *un soneto me manda hacer Violante, que en mi vida me he visto en tal aprieto*. Y, en el fondo, también me resulta complicado dar una pauta, a quien me la pida, que permita discernir entre lo que es Literatura y lo que no lo es; no encuentro, en definitiva, un cedazo que me ayude a responderme por qué lo que juzgo literario lo es y por qué aquello que destierro del paraíso de la Literatura queda bien desterrado. Y en mi descargo diré que, en gran medida, este ha sido un problema que venimos arrastrando

desde el momento mismo en que nos planteamos la entidad misma de la Literatura y de su estudio. Abundemos un poco en ello, pues quizá reflexionar sobre las diferentes concepciones que ha tenido la Literatura nos ayude a centrar nuestro objeto de estudio.

En la Antigüedad, la Literatura se componía de aquellos conocimientos que un hombre de letras tenía, esto es, su cultura. Cabría preguntarse, llegados a este punto, qué se entendía por *hombre de letras*. En cualquier caso, es diáfano que no es ese el concepto que actualmente tenemos de *Literatura*. A nadie se le antojaría calificar de *literario* el quehacer de un historiador, o de un filósofo, al menos en primera instancia; ni a ellos los consideramos *literatos*, por más que algunos, *de facto*, lo sean. Es fácil darse cuenta, pues, de que en realidad el concepto de *hombre de letras* era más bien lo que en el momento actual entendemos de forma genérica por *intelectual*; a saber, una persona dedicada al estudio, con hondos conocimientos y que atesora un considerable bagaje cultural.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el término *Literatura* pasó a designar un conjunto de textos en una lengua determinada, que pueden ser objeto de estudio. *Literatura* vino entonces a significar ‘arte cuyo medio de expresión es el lenguaje’, entendiéndose, por supuesto, que aquí el lenguaje está desprovisto de la función preeminente de informar y que se concibe casi exclusivamente con la finalidad de experimentar satisfacción o placer estético. En definitiva, *Literatura* sería el uso del lenguaje con un fin deliberadamente estético, de crear belleza, y completamente desinteresado, sin que se busque por su medio obtener un provecho material.

Y, por extensión, *Literatura* es el conjunto de obras que surge de aquel propósito, que podemos compartimentar, para su estudio, en función de diferentes épocas (*Literatura*

medieval, romántica, vanguardista) o según su lengua vehicular (*Literatura española, catalana, francesa, etc.*).

La definición que podemos desprender de todo ello, aunque parezca medianamente aceptable, no está exenta de problemas, pues en definitiva no nos permite, a simple vista, determinar qué es literario y qué no lo es. Para que nos entendamos: la gracia de una definición es precisamente que nos permita predecir, que sea *productiva*. Si defino un triángulo, fácilmente podré distinguir, entre el conjunto de polígonos, cuáles son triángulos de los que no lo son. Pero, ¿quién se atreve a echar un texto al saco de lo no literario sin miedo de equivocarse? Y, al revés, si ahora nos atrevemos a determinar, aun con cautela, que tal o cual composición no son literarias, será más por nuestra experiencia frente a textos literarios que porque hayamos aplicado esta definición que acabamos de dar.

Por ello, gran parte de los esfuerzos de los estudiosos se han dedicado a dar con el concepto de *literariedad*, que *grosso modo* sería aquella propiedad de los textos literarios que los distingue de los no literarios. Recuperando el ejemplo de los triángulos, la «triangularidad» sería la condición *sine qua non* de ser un polígono formado por tres lados. No hay polígonos de dos lados, y los de cuatro o más, seguro que no son triángulos.

Pero dar con la *literariedad* resulta dificultoso: la Literatura no tiene un instrumento exclusivo, sino que comparte el lenguaje con la comunicación ordinaria. Es decir, aunque hablamos de *usos particulares* del lenguaje en la Literatura, sería una barbaridad decir que el lenguaje es patrimonio exclusivo de la Literatura: ¡cuántas personas tienen la mala fortuna de vivir alejadas de la Literatura en mayúsculas y no por ello carecen de lenguaje!

La Escuela Formalista rusa, pionera de la teoría literaria moderna, propuso considerar, en los años veinte del siglo

pasado, que lo específicamente literario se centra en la función poética, que es preeminente en los textos literarios. La obra literaria, pues, se centra exclusivamente en el mensaje. En efecto, Roman Jakobson sentenció en su conferencia «Lingüística y Poética» de 1958 que la *literariedad* es el predominio de los usos de la función poética en los textos literarios.

Con todo, no es difícil darse cuenta de que la literariedad quizá no sea solamente eso, pues el predominio de la función poética también se da en textos publicitarios, por ejemplo, que con facilidad se ve que no son literarios (¿o sí lo son?), o que, en cualquier caso, no lo son de modo principal.

La Estilística francesa, por su parte, propuso la Teoría Desviacionista, que postula que lo que diferencia la Literatura es que utiliza una serie de métodos para desviarse deliberadamente de la lengua de comunicación ordinaria. Esta hipótesis, pues, hunde sus raíces en la tradición de la retórica. Pero, ¿cómo se consigue esa *desviación*? ¿Con la tradicional caterva de figuras retóricas? Tampoco éstas son patrimonio exclusivo de la literatura... Sabemos que, con desigual frecuencia, los recursos retóricos están presentes a menudo en nuestra comunicación habitual, y así podemos encontrar multitud de hipérboles, de metáforas, de sinestesias... En efecto, solemos decir que *llueve a mares*, que tal o cual persona tiene *un trato muy áspero*, y cuñas por el estilo, más o menos literaturizadas.

Como se ve, pues, la *literariedad* ha tenido, y tiene, numerosos problemas de orden teórico; y de ahí la abundancia de posibilidades que para definirla se ofrecen. Veamos algunas de las que siguieron a las que ya hemos expuesto.

La Teoría de la Connotación proponía que el lenguaje literario es esencialmente connotativo: en el texto literario, cada palabra tiene otros significados sugeridos, que llevan a la ambigüedad. Recordemos que, en el significado de las

palabras, en general, se suele distinguir entre denotación y connotación. Lo primero es el significado objetivo, aceptado generalmente y recogido oportunamente en los diccionarios; en oposición, la connotación es el significado subjetivo, no necesariamente general pero sí a veces subjetivo, que acompaña al denotativo. En Literatura, esto se traduce, en definitiva, en *decir poco y sugerir mucho*. Pero la connotación también se da en la vida ordinaria... y no hay más que recordar, por ejemplo, los innumerables casos de binomios de palabras tabú/eufemismo que tienen su base en una cuestión de significado connotativo. O, si no, basta recordar la diferencia que podemos encontrar entre tres palabras que comparten en líneas generales su significado denotativo (y que podríamos considerar sinónimas) pero que no despiertan las mismas connotaciones: *perro*, *chucho* y *can*. Como vemos, tampoco la connotación es privativa del lenguaje literario.

La Teoría de la Intangibilidad o de la Memorabilidad recuerda que no se puede alterar el orden de los términos, ya que pierden su arte. Los mensajes literarios, ciertamente, nacen con vocación de permanencia. Sin embargo, una vez más, no son los únicos, pues también exigen permanencia numerosos textos jurídicos o religiosos. O incluso los refranes, por mucho que tengan diferentes versiones, suelen caracterizarse por la exigencia de no ser modificados. Aunque quizá en este caso estemos hablando de textos plenamente literarios. ¿No es esta la prueba de lo resbaladizo del terreno que hollamos?

Por su parte, la Teoría de la Acción Coactiva del Cierre, de Lázaro Carreter, propone que puede ser una característica exclusiva de la literariedad el hecho de que el conocimiento de la existencia de un fin condiciona sobremanera al autor de la obra, hecho que, en principio, no sucede con otro tipo de textos. La acción coactiva de este fin le obliga a una determinada estructura, a una especial y particular

disposición de los elementos... Muchas veces, en definitiva, el cierre viene determinado por el género literario al que la obra quiere ceñirse.

Con una vuelta de tuerca más, los formalistas rusos pergeñaron la Teoría de la Desautomatización (Shlovski, 1917). El hombre sigue la ley del mínimo esfuerzo en el habla cotidiana; por ello, es una lengua automatizada, tanto en la emisión como en la descodificación. El verdadero artista literario debe conseguir la desautomatización de la perfección, de la recepción de las leyes de la perfección. Lo automatizado debe ser desautomatizado por medio del *extrañamiento*; y este puede conseguirse por medio de figuras retóricas, alusiones, etc. Los problemas que se aducían a la teoría desviacionista, con todo, son los mismos que pueden proponerse para esta teoría.

La Estilística española, capitaneada por Dámaso Alonso, se ancla en la teoría saussuriana del signo lingüístico y pretende que la relación significante-significado en el caso de los literarios no es arbitraria, o al menos no directamente. Se busca, pues, su vinculación.

Un último criterio que podemos apuntar es el criterio de la ficcionalidad. Sin ficción, apuntan algunos estudiosos, no hay Literatura. Toda creación invita a formar parte de un mundo ficticio acordado entre el lector y el escritor. Existe, en efecto, una suspensión de la credulidad ante la obra literaria por parte del lector: se puede hablar de verosimilitud, pero no de realidad, sino de ficción.

Por el momento, considerar la ficcionalidad es el criterio más seguro: la creación de un mundo de ficción parece condición indispensable en la obra literaria; pero sigue sin ser un criterio exclusivo, pues la propia capacidad de prevaricar del hombre, la mentira, es consustancial al género humano, y no necesariamente aparece en la Literatura. La *literariedad*, pues, vive una constante crisis.

¿Qué es la Literatura?, nos seguimos preguntando. Y seguimos sin respuesta. Quizá podamos plantearnos cuáles y cuántas son las características de la comunicación literaria... Así, a bote pronto, se me ocurren unas cuantas:

- El emisor está altamente cualificado, es un artista.
- Es siempre *in absentia*: difícilmente autor y lector llegan a verse directamente.
- Es irreversible.
- Es diferida.
- Emisor y mensaje son inmutables; el receptor es cambiante.
- Su contexto resulta problemático: ¿manda el contexto del emisor o el del receptor?
- La situación de recepción es múltiple, lo cual origina la necesidad de críticos literarios para reconducir las interpretaciones (eso es lo oficial, al menos; pero... ¿seguro?).
- Es importante el factor *actualidad*: la vigencia de la obra literaria a través del tiempo se basa en la existencia de afinidades entre el mensaje y el momento presente del lector.
- Los *ruidos* de la comunicación literaria pueden devenir informativos (incompetencia del lector, descontextualización).
- El mensaje se caracteriza por su intangibilidad.
- Abundan los recursos distintos de los utilizados en la lengua hablada: se da una utilización *especial* del código.
- La comunicación se da no solo intratextual e intertextual.

Confiemos en que, con estas pautas, que sabemos imperfectas, tengamos un poco más claro qué es Literatura y qué no lo es. La múltiple definición, aunque siga sin ser completa, nos da una idea más cercana de qué es Literatura y qué no lo es.

Y, llegados a este punto, planteémonos de nuevo la pregunta inicial: ¿por qué estudiar Literatura? O, lo que es lo mismo, ¿cuál es su función?

Hasta la segunda mitad del siglo XVIII la Literatura no era una disciplina autónoma. La Literatura antigua, en parte, se concebía con una finalidad didáctico-moral o hedonista (consecución del placer, o del entretenimiento), mucho más que estética.

En el Romanticismo alemán empezaron a desarrollarse las teorías de *el arte por el arte*. El arte en general –y también la Literatura– se empezó a concebir como un fin y no como un medio. Y esta concepción es prácticamente insólita con anterioridad a este momento. Cuando *Madame Bobary*, de Flaubert, más adelante pasó el *tribunal* que había de dictaminar si se trataba de una obra permitida, en plena polémica por el inmoral ejemplo que contenía... ¡se salvó simplemente porque era una obra de indudable belleza!

La postura más radical de esta concepción es el escapismo (el refugio del poeta en su mundo de creación, aislado de lo realmente social). No obstante, hay una denuncia implícita de la realidad que se rechaza: si la sociedad que rodea al creador no le asfixiara, sin duda no se vería en el callejón sin salida que le impele a huir de su entorno.

La Literatura, a lo largo del tiempo, ha estado cargada de utilidad, en un sentido menos pragmático que el que la utilitarista sociedad actual confiere a ese concepto de *utilidad*. La Literatura entretiene, enseña, denuncia, evade y produce placer estético. ¿Hay quien se atreva a decir que la Literatura, y por consiguiente su estudio, resultan estériles?

Además, la Literatura, entendida como conjunto de obras históricamente escritas en una lengua, contiene el sentir de un pueblo y, por tanto, su identidad. La Literatura es el vehículo de la Historia, de la Filosofía, del resto de las Artes, del talante mismo de la sociedad que la acoge. Y solo por eso

ya deberíamos dedicarnos con ahínco al estudio de la Historia de nuestras Literaturas. Por aquello mismo que justifica el estudio de la Historia: conocernos mejor, cuidar nuestro patrimonio y no repetir los errores de nuestro pasado.

La Literatura ha acompañado al ser humano desde siempre: ha entretenido su ocio y aliviado el pesar de su negocio; ha vehiculado su historia y sus conocimientos, le ha evadido y le ha alimentado la fantasía; y lo ha ayudado a comunicarse con lo trascendente. Lo literario es, pues, inherente al ser humano. No hay pueblo sin Literatura, igual que no hay pueblo sin Historia.

Con el tiempo, cambian las formas y los modos; se cultivan unos géneros en detrimento de otros; quedan obsoletas muchas formas de antaño al tiempo que se recuperan otras para ponerlas de nuevo en boga. Nunca ha cesado la necesidad de Literatura, aunque esa necesidad se satisfaga de muy distintas formas. Como señala Lázaro Carreter, «en todos los estratos de la sociedad, hasta en los aparentemente más alejados del interés por la Literatura, ese interés permanece».

2. La Literatura popular en la Edad Media

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha encontrado en la poesía uno de los mejores modos de ocupar su ocio. Sin embargo, hablar ahora de poesía es poco menos que sinónimo de aburrimiento, quizá porque la poesía contemporánea no ha encontrado aún el canal para llegar al gran público; o quizá porque en el ánimo de los poetas, en los siglos más recientes, cunde precisamente el afán por preservar la lírica de las grandes masas. A pesar de todo, si pensamos en la poesía popular tal y como se ha entendido durante gran parte de la historia, a buen seguro todo lo que esté escrito en verso no nos será tan difícil de comprender. Y es que la poesía, a lo largo de toda la Edad Media, siempre fue de la mano de la música: el verso siempre ha sido amigo de la melodía y, por lo tanto, lo que ahora nos cuesta recitar a nuestros antepasados les divertía cantar. Además, ¿quién duda de que nuestro folclore, en definitiva, no arraiga en esta veta de lírica popular? Y no solo es cuestión de folclores, pues solo con echarle un vistazo a la música pop (¡que nadie olvide que se trata de *popular music!*), son evidentes las coincidencias entre la métrica de la lírica tradicional y la de los grupos pop actuales.

En cualquier caso, empezar a hablar de nuestra Literatura supone hablar de la multitud de cancioncillas que el pueblo componía, casi de forma improvisada, para ocupar las largas veladas de esparcimiento y para acompañar las danzas que, desde siempre, han sido el apoyo de las fiestas con que se ha intentado ahuyentar la tristeza del calendario

anual. Todos los pueblos han cantado siempre sus alegrías y sus desgracias; la música les ha permitido ya evadirse de su presente desgraciado buscando refugio en épocas pasadas más gloriosas, ya recrearse en la bonanza del momento que les acompaña. Y nosotros, cuando aún no éramos ni españoles, seguro que también lo hacíamos. Y es lógico pensar que aquellas cancioncillas, que ahora estudiaríamos como poesías, estarían compuestas en una lengua que difícilmente podríamos ya considerar el latín que la romanización nos había dejado en herencia: mimos y estribillos dedicados a la siega, a la vida del campo, al amor y a la muerte; unos más festivos; otros, más dolosos. Eran tiempos en que ni los sacerdotes entendían ya el latín de las Sagradas Escrituras y debían anotarse, junto a cada renglón, el significado de las palabras oscuras de los textos para entenderlos; así lo atestiguan las *Glosas Emilianenses* y las *Glosas Silenses*, que inauguran la escritura castellana. Eran tiempos en que para dirigirse a los parroquianos deponían el uso del latín y adoptaban la lengua románica por toda la Península, como manifiestan en catalán las *Homilies d'Organyà*, bien entrado el siglo XIII...

Ahora bien, ¿tenemos muestras de estas composiciones en una primitiva lengua romance, que serían verdaderamente los primeros textos literarios en nuestras lenguas? Por desgracia, no. O, si acaso, de forma casi esquiva. ¿Cómo podemos suponer, pues, que existieron? La Literatura comparada nos da la pauta.

Si analizamos todo lo que estaba sucediendo en las tierras de alrededor, encontramos la constante de la existencia de esta lírica popular, inocente y fresca, que sí se nos ha conservado casi por puro azar. Las más antiguas manifestaciones de esta poesía probablemente son las jarchas mozárabes. Allá por el siglo XI, en el territorio peninsular que habían conquistado las tropas árabes se hablaba también

una lengua románica ahora perdida, el mozárabe. En aquella zona, se cultivó una poesía sencilla, sin adornos innecesarios, que siempre tenía una misma constante: el lamento de una mujer por la ausencia de su amado, el *habib*, como le llamaban.

*Tant'amare, tant'amare;
habib, tant'amare!*

*Enfermaron uelios gaios
e dolen tant male.¹*

Entrados ya en el siglo XII, en tierras del noroeste peninsular, la actual Galicia, florecieron las *cantigas de amigo*, con una estructura repetitiva y basada en el paralelismo que atestigua que eran versos para ser cantados. Incorporaban el mar como personaje estelar, contenían el mismo lamento de una mujer por la falta del hombre, el amigo, el amante, el confidente, que las procelosas aguas a menudo arrebataban o, en el mejor de los casos, alejaban. Lógicamente, casi un siglo después, las composiciones eran más elaboradas, más extensas y con una estructura bastante más prefijada, basada en el *leixa-pren* (en gallego, 'toma y deja', en alusión a ese verso que, a modo de estribillo, aparece con recurrencia por toda la composición).

*Ondas do mar de Vigo,
se visteis meu amigo!
e ai Déus, se verá cedo!
Ondas do mar levado,
se visteis meu amado!*

1. «¡Tanto amar, tanto amar; amigo, tanto amar! Enfermaron mis ojos, antes alegres; y me duelen tanto...»

*e ai Déus, se verrá cedo!
Se visteis meu amado,
por que ei gram coidado!
e ai Déus, se verrá cedo!²*

No fue hasta unos años más tarde, ya entre finales del XII y la primera mitad del XIII, cuando en tierras castellanas los villancicos también generalizaron este universal literario de la queja puesta en boca de una mujer, preocupada en primer lugar por los asuntos de su corazón. Sorprendentemente, las primeras manifestaciones literarias en nuestro entorno más inmediato nacen de la mujer, lo acabamos de ver, cediendo el protagonismo a una voz femenina que suena con una fuerza que difícilmente se vuelve a encontrar ¡hasta pasados muchos siglos! Es ella la que reclama su espacio en la literatura, y la que utiliza su voz para latir, para sentir, para vivir. Y la que no solo utiliza la poesía para canalizar su dolor por la ausencia del amado, sino que también se permite explorar nuevos temas, en muchos casos mucho más festivos y llenos de gozo.

*Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?
La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene,
¡que nascí tan desdichada!
Háceme vivir penada*

2. « Ondas del mar de Vigo / ¡ojalá hayáis visto a mi amigo! / ¡Ay, Dios, si vendrá pronto! / Ondas del mar alborotado / ¡ojalá hayáis visto a mi amado! / ¡Ay, Dios, si vendrá pronto! / Ojalá hayáis visto a mi amado, / por el que tengo gran preocupación. / ¡Ay, Dios, si vendrá pronto!»

*y muéstraseme enemigo:
¿cómo no venís, amigo?*

Afortunadamente, en estos casos el azar ha querido que sí conservemos muestras para nuestro deleite y regocijo. Las jarchas y las cantigas de amigo fueron recogidas tempranamente; los villancicos que conservamos son más tardíos.

Los poetas cultos árabes y hebreos de la zona mozárabe bien pronto quedaron hechizados por la sencillez y por la frescura de las jarchas, y decidieron tomarlas como punto de partida de sus composiciones cultas, las moaxajas, que sí se ponían por escrito y nos han llegado; así, tomaban una jarcha que fuera de su gusto y, a partir de ella, componían una glosa, que era la moaxaja. A principios del siglo XX, estudiosos árabes y hebreos rebuscaban códices para reconstruir sus respectivas Literaturas medievales. Encontraron poesías preciosas que contenían otras joyas aún mayores escritas en una lengua hasta entonces ignota. Eran las jarchas.

De la misma forma que ocurrió con las composiciones mozárabes, incluso el rey Alfonso X de Castilla, también llamado El Sabio, cayó enamorado del hechizo de las cantigas, lo cual poco menos que obligó a los poetas cultos galaico-portugueses a recogerlas en cancioneros o recopilaciones; algunos incluso se dedicaron con deleite a componer *cantigas* nuevas. Solo la fortuna, la buena, nos ha permitido conservar aquellas compilaciones. Sólo la fortuna, la mala, nos ha impedido que nos llegaran más que aquellas.

En Castilla, durante años los poetas de la corte recogieron los villancicos en muchos cancioneros que los contienen, solos o acompañados de poemas cultos que los glosan. A los reyes castellanos, confinados a una corte itinerante e incómoda, atribulados por intrigas palaciegas y campañas militares, les divirtió siempre que los poetas, juglares y

rapsodas de su entorno les cantaran villancicos, entre otras composiciones propias, por ejemplo, del mester de juglaría. El interés por lo popular siempre ha marcado a la nobleza castellana (y casi podríamos decir que caracteriza nuestro espíritu como pueblo), y eso ha condicionado no solo su gusto por el arte y su pasión por la Literatura popular, sino también sus usos lingüísticos y sus preferencias ociosas.

Jaleados por la necesidad de servir a sus soberanos, muchos poetas del siglo XV recogieron con avidez las composiciones que oían al pueblo llano y que a buen seguro habían sido transmitidas de padres a hijos –o, casi mejor, de madres a hijas–, y las interpretaban para deleite cortesano. Los villancicos podían ir solos, o ser el punto de partida de composiciones mayores, como en el caso de las jarchas y sus correspondientes moaxajas, pero siempre estaban ahí. Y se recogieron en los llamados cancioneros: el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero Rimado de Palacio*, etc. En esos cancioneros, que inauguraron la llamada *lírica cancioneril o de cancionero*, se contienen no sólo las composiciones populares, sino también las que los poetas cultos crearon tomando como inspiración lo popular e hilvanándolo con las nuevas modas cultas. El interés por lo popular –ya se ve desde temprana edad– ha estado presente siempre en la Literatura de todas las épocas, a veces como espejo en el que mirarse, a veces como modelo del que huir.

¿Por qué en la Literatura catalana el azar no fue tan generoso? Probablemente porque los poetas medievales catalanes no participaban de esa tendencia que sí han tenido los de otras épocas a mirar hacia todo lo popular. Bien al contrario, los poetas catalanes siempre se esforzaron por mirar hacia el norte, hacia la zona del Languedoc, donde la poesía trovadoresca era la moda más prestigiada. Y, si algo no tiene la poesía trovadoresca, es precisamente una voluntad de mirar hacia la espontaneidad y la frescura de la poesía po-

pular: cancioncillas sin pretensiones literarias más allá de la expresión del sentimiento más puro, sencillas, amables

Ahora bien, ¿qué nos puede hacer pensar que las mujeres catalanas eran diferentes de las mujeres mozárabes, de las de la zona galaicoportuguesa o de las castellanas? Probablemente, nada. En definitiva, es sensato pensar que solo el azar nos ha privado de poder disfrutar de las primeras manifestaciones literarias en catalán. Y es directamente la mala fortuna la que nos ha robado la posibilidad de escuchar por vez primera la voz femenina entrando por la puerta grande de la literatura catalana, una voz femenina rotunda y monopolizadora de toda la lírica popular. En definitiva, es justo soñar que todas las mujeres medievales cantaron apenas como las mozárabes; y en todo caso, es a los poetas coetáneos a ellas a quienes deberemos reprocharles que no las conservaran para nuestro disfrute.

En cualquier caso, no solo la lírica ocupaba los versos que manaban del pueblo. Más allá de la expresión del sentimiento, una voluntad de comunicación y de transmisión de la información preside la épica medieval. Ahora asociamos siempre el verso a la lírica e imaginamos poesías que se consagran por completo a la los dictados del corazón; pero eso no siempre fue así.

En la Edad Media, escribir era un lujo que pocos conocían y el papel, una quimera solo al alcance de unos cuantos privilegiados. Como es fácil de intuir, el pueblo nunca accedió masivamente a la escritura y tuvo que memorizar sus creaciones. Llegados a este punto de nuestra reflexión, retomemos lo que conocemos por la reflexión de capítulos anteriores: sabemos que lo literario siempre nace con voluntad de perdurar y no modificarse. Entonces, ¿cómo memorizar páginas y páginas con las historias más candentes del momento? ¿Cómo aprenderse sin grandes errores los episodios más cautivadores de las batallas del Cid? ¿Cómo perpetuar

las sagas de los infantes de Lara, o de Fernán González? ¡En verso, siempre en verso! Si los niños de todos los tiempos han aprendido las tablas de multiplicar cantándolas con un soniquete que permitiera fijarlas en la memoria ¿por qué no iban a obrar igual los juglares? Los *trucos* mnemotécnicos siempre han ido de la mano del ritmo en la prosodia, ¡y eso es precisamente la poesía, ritmo!

En cualquier caso, comprender la épica medieval solo se puede conseguir partiendo de la idea de un espectáculo global. Un espectáculo cuyo protagonista era el juglar, una especie de *saltimbanqui* que se ganaba la vida yendo de pueblo en pueblo, o de castillo en castillo, o de palacio en palacio allí donde pudiera recibir cuatro monedas por alguna de sus actuaciones. En ellas, el juglar podía cantar canciones de amor, o ejecutar malabares y acrobacias, trucos de magia; y, por supuesto, también cantar poemas épicos.

Los poemas épicos eran a partes iguales un entretenimiento, un ejercicio de Literatura y una gaceta informativa, especialmente en el caso de la Literatura española, caracterizada por su realismo. El público se deleitaba con todo lo que contenían: un héroe al que idolatrar, hechos de guerra importantes para el primitivo Estado, historias y lances de amor y de honor.

Esas historias, los cantares de gesta o poemas épicos, no tienen un autor conocido en el caso de la épica románica (sí en el caso de la épica clásica grecolatina, pero esa, la de la épica culta, no es nuestra historia de hoy). Son anónimas porque en nuestra épica está implícito el concepto de *refundición*: cada juglar cantaba los poemas épicos a su modo, zurría los agujeros que su memoria le ocasionaba en ellos, e incluso podía permitirse la licencia de «maquillar» el texto a conveniencia del auditorio. Debió de haber, pues, tantos cantares como interpretaciones; y, por tanto, tantos autores como juglares. Por ello, hablamos de *autor legión*.

No hay duda de que nuestra épica también se ha conservado casi por azar. Tampoco de que nuestra mejor obra conservada es el *Cantar de Mio Cid* o *Poema de Mio Cid*.³ Pero no ha sido el único milagro de conservación: el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo*, el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, etc.

El *Poema de Mio Cid* es una joya literaria a la altura de la *Chanson de Roland*, o de la *Iliada* de Homero, o de la *Eneida* de Virgilio; pero son notables las diferencias. Por un lado, podríamos hablar de la cercanía a la historia de nuestro poema, lo cual indujo durante mucho tiempo a tomarlo como referencia histórica, cuando es por encima de todo un texto literario. Destacan la naturaleza verídica de los hechos y la humanidad de su protagonista, un hombre de armas tan justo como sosegado, medido y prudente. Un buen vasallo por encima de todo.

Rodrigo Díaz de Vivar es expulsado de Burgos por el rey Alfonso VI. Sus enemigos en la corte, recelosos del poder que el Cid puede conseguir con sus éxitos militares, deciden intrigar contra él ante el rey y le acusan de engañarle con las parias, la parte del impuesto recaudado en los territorios conquistados que el Cid debía necesariamente transferir a las arcas del rey; ante esta sospecha, el soberano le manda al destierro.

Pero el Cid es, ante todo, un vasallo excepcional, que desde el momento mismo de su destierro solo sueña con recuperar el favor del rey. Para ello, conquista para Alfonso VI el reino de Valencia, con lo cual es readmitido en la corte de Castilla. Es el *Cantar del Destierro*, la primera parte del *Poema*.

3. En teoría, la versión del título en español moderno es la primera; y la segunda es en castellano antiguo, de ahí que no pongamos tilde al posesivo, pues la acentuación es considerablemente más moderna.

El rey, sorprendido por las gestas del Cid, le devuelve su favor y, en agradecimiento por los nuevos territorios de Valencia, le concede prometer a sus hijas, doña Sol y doña Elvira, con los Infantes de Carrión. Es el *Cantar de Bodas*.

Los Infantes de Carrión, sin embargo, no son lo que parecen, o quizá sí. Cortesanos cobardes y avariciosos, pensaban emparentar con más nobles esposas, y ven truncados sus planes con la decisión del rey; al fin y al cabo, aun con la gloria que ha conseguido el Cid, solo es un infanzón, esto es, el escalafón más bajo de la nueva nobleza. Por eso, en el robleal de Corpes ultrajan y abofetean a sus prometidas, además de dejarlas abandonadas, para deshonor del Cid. El Campeador se ve obligado a poner en conocimiento del rey los sucesos y a batirse en duelo con los Infantes para restablecer su honor.

Al vencer en el duelo los vasallos del Cid, él y sus hijas recuperan el honor. Nuevamente en premio por sus hazañas, el rey las promete con los herederos de Navarra, para satisfacción de don Rodrigo: buen vasallo, buen guerrero y a la sazón buen padre. Así acaba el *Cantar de la Afrenta de Corpes*, la tercera y última parte del *Poema*.

El *Poema de Mio Cid* es majestuoso en su sencillez, cargado de alardes retóricos y fórmulas épicas de sabor genuino. Recoge ya, en época tan temprana, el sabor adusto de lo castellano, y a la vez lo glorioso de un tiempo que no volverá.

En el siglo XIII, quizá dos siglos después de su versión primigenia, un tal Per Abbat, acaso monje copista de algún monasterio de zona reconquistada, debió de decidir que la belleza del *Poema* merecía perdurar y lo puso por escrito en un manuscrito precioso que se conserva en la Biblioteca Nacional. Se perdieron las primeras páginas, de ahí que el *Poema* empiece *in medias res*, cuando el Cid ya desfila hacia el destierro:

*De los sos ojos tan fuerte mientras lorando
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.⁴*

► ¿Qué leer?

Nuestra **lirica popular** no constituye, en la mayoría de los casos, un volumen suficiente de composiciones que puedan constituir, por sí solas, una obra publicable; esto se aplica especialmente a las jarchas. Por ello, lo habitual es encontrarlas insertas con otras obras de la Edad Media, en diversas antologías.

Cualquiera de ellas, que suelen titularse así, **Lirica popular tradicional**, necesariamente, suele contener las jarchas más representativas –casi siempre traducidas, para ayudar en su interpretación del mozárabe–, así como las cantigas de amigo y los más abundantes villancicos.

Quien haya quedado hechizado por las cantigas, puede abundar en su lectura con las **Cantigas de Santa María**, de Alfonso X, el Sabio, composiciones que toman como modelo la estructura de las cantigas de amigo y que se dedican a ensalzar a la virgen María, en plena efervescencia medieval por el culto mariano. También pueden encontrarse antologías que reúnen exclusivamente cantigas, sin la restante lírica popular. En ellas se pueden hallar, además de las cantigas de amor, las **Cantigas de escarnio e maldecir**, compuestas ya por autores cultos y consagradas a agudas invectivas que despertarán más de una sonrisa. Y, para los más lanzados, no estará de más escuchar cualquiera de las versiones musicadas que se encuentran de las cantigas de Martín Códax, el primer poeta gallego conocido.

La **lirica de cancionero** es fácil de encontrar, tanto en antologías, como las que ya se han señalado, como editada de forma independiente. Recomendamos especialmente el **Cancionero Rimado de Palacio** y el **Cancionero de Baena**. Son auténticamente deliciosos.

Acerca de la **épica**, sin duda es altísimamente recomendable la lectura del **Cantar de Mío Cid**, lo cual no quiere decir que las **Mocedades del Cid**, el **Poe-**

4. «De sus ojos tan fuertemente llorando / giraba la cabeza y los estaba mirando. / Vio las puertas abiertas, las puertas sin candados, / las perchas vacías, sin las pieles ni los mantos, / y sin los halcones, ni los azores ya mudados».

ma de Fernán González, o el Cantar de los Siete Infantes de Lara no tengan su interés. Sin embargo, el Cid siempre resulta mucho más cautivador y, como el argumento es de sobra conocido, su lectura es siempre más estimulante. Sin duda, cualquiera de las versiones escolares modernizadas será más placentera para los lectores no avezados (el castellano medieval, no nos engañemos, puede disuadir a más de uno). Una vez que se haya leído el Cantar de Mio Cid, bastará echarle un vistazo a la Canción de Roldán francesa para apreciar las notables diferencias. Y, para quien esté muy interesado en lo que dio de sí la épica castellana, que no deje de leer los Romanceros, sobre todo el Romance-ro Viejo, también fácil de encontrar, que contiene los fragmentos de poemas épicos que sobrevivieron de boca en boca, con el paso de los tiempos. ¡Algunos todavía los cantan las abuelas de Castilla, por más increíble que parezca!

► **En esta misma editorial...**

- ▶▶ *El romancero (selección)*. Selección y edición de Salvador Solé Camps.
- ▶▶ *Mester de juglaría. Poema de Mio Cid (selección)*. Edición de José Quiñonero Hernández.