

**cuadernos de la facultad**

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I O N

**MONOGRAFÍA  
TEMÁTICA  
2000**

Nº 1

**LITERATURA ESPAÑOLA  
MEDIEVAL**

*Irma Céspedes Benítez  
César García Álvarez  
John Toro Abarza*



UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

# *CUADERNOS DE LA FACULTAD*

COLECCIÓN  
MONOGRAFÍA TEMÁTICA  
2000

Nº 1

LITERATURA ESPAÑOLA  
MEDIEVAL

*Irma Céspedes Benítez*  
*César García Álvarez*  
*John Toro Abarza*

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**PROYECTO:**

*“Innovación y mejoramiento integral de la  
Formación Inicial Docente”*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**CUADERNOS DE LA FACULTAD**

Decana: Carmen Balart Carmona  
Secretaria Ejecutiva: Irma Céspedes Benítez

**COMITÉ EDITORIAL**

- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona        | Departamento de Castellano           |
| • Guillermo Bravo Acevedo      | Departamento de Historia y Geografía |
| • Irma Céspedes Benítez        | Departamento de Castellano           |
| • Lenka Domic Kuscevic         | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra    | Departamento de Inglés               |
| • Giuseppina Grammatico Amari  | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Nelly Olguín Vilches         | Departamento de Castellano           |
| • Iván Salas Pinilla           | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Silvia Vyhmeister Tzschabran | Departamento de Alemán               |
| • René Zúñiga Hevia            | Departamento de Francés              |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail:cbalart@umce.cl

Impreso en LOM

2000

Inscripción N° 99573

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

## ÍNDICE

	Página
PRESENTACIÓN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
LEYENDO EL <i>POEMA DEL CID</i> ..... Irma Céspedes Benítez	12
LITERATURA CHILENA Y LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL..... César García Álvarez	25
EL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i> , UNA SUMA POÉTICA..... Irma Céspedes Benítez	36
LÍRICA HISPANA PRIMITIVA: MUWASSAHAS, JARYAS, ZÉJELES..... Irma Céspedes Benítez	45
ALFONSO X EL SABIO Y LAS CANTIGAS MARIANAS..... John Toro Abarza	58
BIBLIOGRAFÍA.....	63



## PRESENTACIÓN

*Lo medieval hispánico es uno de los pilares en que se asientan el pensar, el decir y el hacer de Chile y de América. Despojados de una herencia autóctona, más aún, casi enemigos inconscientes de nuestras raíces prehispánicas e hispanas, necesitamos una búsqueda consciente de nuestros mitos, tanto de los autóctonos, cuanto de los otros procedentes de la vieja Europa. Recordemos nuestra historia. En cuanto dato objetivo, frío ¿qué nos dice la fecha 22 de noviembre de 1520? Muy poco. La fecha podría contemplarse como un hecho, otro dato que, tal vez para un alemán o un norteamericano o un africano no tendría más significado que el denotativo: Descubrimiento del estrecho de Magallanes, que por supuesto no se llamaba así. Sin embargo, para nosotros, chilenos, es la primera mención de nuestro territorio en la conciencia europea aunque “Chile no había sido descubierto ni nadie tenía noticias de esa tierra”. (Subercaseaux: 1940, p. 35). Un manual de historia de Chile nos cuenta que dieciséis años después, 1536, Almagro, a raíz de discusiones con Pizarro, se aleja del Cuzco e incursiona las tierras del Sur, “hasta la confluencia de los ríos Ñuble e Itata” (Frías: 1967, p. 33).*

*En el frío decir objetivo de estos escuetos datos olvidamos que se involucra a seres humanos ¡Cuán diferente es el decir medieval!. Nace como expresión de la esencialidad humana. Comunica la interioridad, la experiencia personal: no informa, revive el hecho, trata de transmitirlo en lo que el acontecimiento le significa, e interpreta el entorno natural conforme modelos mentales tradicionales.*

*Junto al río y a la montaña sagrados –Mapocho y Huelén– Pedro de Valdivia funda una ciudad en la que entroniza al apóstol viajero, al peregrino Santiago. Más cercano al hombre y a la Naturaleza, se configura un espacio de asentamiento en torno a una plaza, una iglesia, una sede de gobierno y un mercado, conforme costumbre hispana y cumpliendo el mandato imperial. (Góngora y Marmolejo, Alonso de, Historia de Chile desde su descubrimiento hasta 1575, Santiago, Editorial Universitaria, 1969, p. 38)*

*En este Cuaderno de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, no ofrecemos una historia de la Literatura Española Medieval. Pretendemos reunir algunos artículos de estudio, cuestionamiento y análisis que nos permitan configurar la visión de mundo y de hombre que el conquistador y el colonizador trasladarán a nuestro continente y que se ha conservado como valioso legado hasta nuestros días. Es un instrumento de aproximación a nuestras raíces hispanas y de comprensión de nuestra visión cultural europeizante a fin de asentar en esta visión y en la autóctona que pretendemos entregar más adelante, nuestra identidad nacional. Son artículos destinados a la reflexión y discusión de nuestros alumnos y esperamos que a través de ellos se instaure un espacio de diálogo.*

*Nos parece justo dedicar este primer cuaderno al que fuera nuestro maestro, mentor y guía en los estudios medievales, don Antonio Doddis Miranda.*

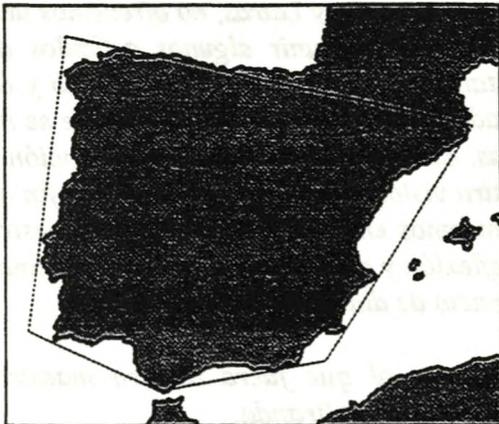
## INTRODUCCIÓN



Mapa de la hoya mediterránea

**1. GEOGRAFÍA.** En el continente europeo encontramos tres grandes penínsulas meridionales, sedes de grandes culturas integradoras del saber oriental y de una visión innovadora europea: Penínsulas Balcánica Itálica e Ibérica.

Esta última se encuentra situada en el extremo sur oeste bañada por los mares Cantábrico, Mediterráneo y Océano Atlántico. Representa la vigésima parte aproximadamente del continente europeo del que está separada por los Pirineos.



Península Ibérica

Promontorio irregularmente pentagonal –sus vértices están determinados por los cabos de Creus, Gata, Punta Marroquí, San Vicente y Finisterre– de 600 metros de altitud sobre el nivel del mar, gracias a las altiplanicies que conforman las dos quintas partes del territorio y que constituyen una unidad central, la Meseta (210.000 km.) dividida por la Cordillera Central, en *Meseta Norte*, regada por el Duero y *Meseta Sur*, regada por el Tajo y el Guadiana.

A través de toda la Península se encuentran sistemas montañosos que dificultan la conexión de unas regiones con otras: Macizo Galaico y Montes de León al NO, Cordillera Cantábrica al Norte, Montañas vascas al NE, sistema Ibérico en dirección SE, va de Burgos a Sant Just, Cordilleras Béticas y sierras Subbéticas, al SE el sistema Penibético de Almería a Tarifa, al Sur Sierra Morena y la Cordillera Mediterránea oriental; el Nudo de Albarracín, y el de Javalambre en los límites de las provincias de Cuenca, Teruel, Valencia y Castellón. La Cordillera Carpetana entre el Duero y el Tajo, los Montes de Toledo en la sierra de Guadalupe; la Cordillera Mariánica, Albacete; estas elevaciones encierran amplios valles y depresiones: Al NE se distingue una depresión lateral, la del Ebro, llamada fosa tectónica aragonesa, al SO encontramos la depresión Bética, la cuenca del Guadalquivir, fértil campiña de Andalucía.



En la red fluvial de la Península distinguimos ríos de mayor extensión como el Tajo, el Duero y el Ebro que riegan una extensión superior a los 900 km., en tanto que el Guadiana, el Guadalquivir y el Júcar cubren de 900 a 500 km.

**Ubique los accidentes geográficos mencionados**

**2. POBLACIÓN.** La Península Ibérica aparece poblada desde el cuaternario por comunidades similares al resto de Europa: el homo neanderthalensis ha dejado vestigios de su industria lítica en las terrazas fluviales del Manzanares, Henares, Tajuña, Duero y Tajo. Vivían en tribus distribuidas en la costa mediterránea y Andalucía entre los siglos VI y I a.C.; los historiadores griegos los llamaron *ibéricos*.

En el siglo VIII a.C. penetran en la península ibérica los celtas que habitaron desde el SO de Alemania hacia el sur. Tenían gran capacidad de adaptación y habilidad artesanal; y se ubicaron en el interior de la península.

Resulta interesante y misteriosa la comunidad de los *tartesios* que habitaban la cuenca baja del Guadalquivir hasta el Atlántico. Alcanzaron tempranamente nivel urbano y cultura superior a las otras tribus. Los griegos llamaron Tartessos a su capital, cercana a la desembocadura del Guadalquivir, desde la época de Salomón, identificándola con la bíblica Tarsis, Tarchich o Tharsis.

No se sabe con exactitud cuándo los *judíos* establecieron colonias en la Península. En la Biblia (Abdías I, 20) se menciona Sefarad; la tradición judaica lo aplicó a la península

y se designó con el gentilicio sefardí a los “judíos oriundos de España” según el Diccionario de la Real Academia Española.

Los *fenicios* de tradición marítima y comercial fundaron factorías: Gadir (Cádiz); Málaga (Málaga), Abdera, Casteia (Algeciras). También los *griegos* fundaron colonias: Emporion (Ampurias). Los *cartagineses* se establecieron en el sur de España, desalojando a los griegos, fundaron Cartago Nova (Cartagena); su dominio fue más opresor y militarista que los anteriores y se extendió hasta el año 205 a.C. cuando los *romanos* los expulsaron de Cádiz.

**3. LOS ROMANOS.** Para contener la expansión cartaginesa, los romanos sitian Sagunto hasta que la ciudad se rinde. Publio Cornelio Scipion se apodera de Cartagena y expulsa a los cartagineses (205 a.C.), empezando así un arduo combate con los pueblos celtiberos para conquistar la península. En la resistencia se destaca Viriato y es notable la defensa de Numancia (135 a.C.). Deseoso de unificar y pacificar la península, Augusto declara a España provincia romana en el año 38, punto de partida de la era española. Empieza la romanización de España, con excelentes frutos para el Imperio y para la Península: lengua, religión, arte, instituciones jurídicas, disciplinas y técnicas nuevas para el cultivo del suelo y la industria; carreteras, caminos que conducían a Roma y conectaban con el mundo conocido, fundación de ocho nuevas ciudades, escuelas, monumentos: puentes, acueductos, termas, teatros, circos se construyen en toda Iberia; a la gloria del Imperio Romano, España aportó filósofos y poetas: los dos Sénecas el retórico y el filósofo, Quintiliano el preceptista, Marcial, el poeta satírico, Lucano, poeta épico, Pomponio Mela, geógrafo. El aporte tal vez más valioso es la lengua que hacia el siglo III a.C. se generó en el Lacio; notable por su claridad y precisión, compañera del imperio, el latín conquistó las mentes con tanta fuerza y eficiencia como los romanos conquistaron la tierra. El latín tanto en su variedad culta literaria escrita, el *latín clásico*, cuanto en la forma popular del decir cotidiano, el *sermo vulgaris o rusticus* fue cultivado en cada región de la Romania y recibió la influencia de la lengua conquistada, el sustrato. Lentamente el *sermo vulgaris* fue cambiando en sus sistemas fonético, morfosintáctico y léxico, fragmentándose en muchos dialectos derivados del latín y a los cuales se llamará *romances*.

**4. INVASIONES GERMÁNICAS.** Bajo la presión de los hunos en el 376 los visigodos empezaron a cruzar el Danubio en una invasión pacífica autorizada por el emperador romano, para establecerse en la actual Bulgaria. Desde ese momento resultó imposible detener a los pueblos germánicos que en sus correrías, cada vez más agresivas, fueron paulatinamente ocupando las provincias romanas. En el 405 empezó la gran invasión: los suevos llegaron hasta Florencia, alanos, vándalos, y burgundios ocuparon Galia, y los primeros se apoderaron de la Península Ibérica y llegaron hasta África. En el 493 los Ostrogodos se establecieron en Italia para defenderla de otros pueblos invasores. Aunque no había emperador en occidente el imperio perduraba nominalmente, por cuanto el de Constantinopla se consideraba soberano absoluto de la Romania en oposición a los jefes bárbaros que buscaban medios para constituirse reyes.

En el 507 los visigodos fundaron un vasto reino con capital Toledo que abarcaba Galia Meridional y casi toda España con excepción de la zona ocupada por los vándalos,

(V)andalucía. Desastroso final tuvo la monarquía visigoda cuando en el 711 el ejército musulmán al mando del general Tarik y apoyado en el descontento de los hijos del rey Witiza, invade la Península dando comienzo a un lapso de 8 siglos de conquista por parte de los musulmanes y reconquista cristiana que culminará con la expulsión de musulmanes y judíos en 1492.

**5. LOS MUSULMANES.** Desde el punto de vista de la conquista musulmana podemos distinguir cuatro etapas, en el lapso comprendido entre 711 y 1492:

- 1) *Emirato* dependiente de Damasco, sede de los califas de Oriente.
- 2) *Califato*. Tras ser destronado por los Abbasidas, Abderrahmán I de la familia de los Omeya, huye a la Península y la constituye en Emirato independiente con Córdoba como capital (756). Su sucesor Abderrahmán III toma el título de Califa (912). Se inicia una etapa de gran florecimiento cultural y de apogeo político y cultural del Imperio Musulmán en España.
- 3) La decadencia de la dominación musulmana empieza a configurarse en la primera mitad del siglo XI cuando la unidad del califato se ve quebrantada por la ambición de los gobernadores de las provincias que se declaran independientes, constituyendo los *reinos de Taifa* (1035).
- 4) La debilidad de estos reinos los lleva a celebrar pactos con los reyes cristianos o a pedir ayuda a los musulmanes del norte de África. Lentamente fueron absorbidos por unos u otros, quedando la dominación musulmana reducida al *reino de Granada* que caerá en 1492.

**6. RECONQUISTA.** Tras el primer impacto de la derrota los nobles cristianos se refugiaron en las montañas cantábricas al norte en Asturias. Se reunieron en torno a don Pelayo quien organizó la resistencia; logró derrotar a los musulmanes en la batalla de Covadonga cerca de Cangas de Onís. Se constituyó el reino de Asturias. A medida que avanzó la reconquista se perfilaron otros reinos: el de León, el de Castilla que nació como Condado, Navarra, Aragón, la Marca Hispánica, Cataluña. Nos interesa principalmente el hacer del reino castellano, en cuanto será el gestor de la unidad hispana. Entre sus reyes recordemos al Rey Alfonso VI y junto a él al Cid Rodrigo Díaz de Vivar; Alfonso X el Sabio y sus Escuelas de Traductores, y a Isabel de Castilla que con su esposo Fernando de Aragón logran la unidad de España.

**7. SANTIAGO DE COMPOSTELA Y LAS PEREGRINACIONES.** En el año 813 se descubrió en un monte de la región de Amahía, cerca de la antigua ciudad episcopal de Iria Flavia (Padrón) un sepulcro que según la tradición guardaría los restos del apóstol Santiago. Este apóstol habría venido a España probablemente a predicar el evangelio a las comunidades judías de la península. De regreso a Jerusalén fue decapitado; sus discípulos Atanasio y Teodora consiguieron trasladar su cuerpo a España y para salvarlo de los paganos, ocultaron su cadáver; durante siglos se ignoró el sitio. Un día un ermitaño de Santa Fiz vio una luminaria como estrella luciente que, saliendo de un altozano, iluminaba todo el paisaje circundándolo de un extraño halo. Desde antiguo se había hablado de la predicación del

apóstol en España, pero solo en el siglo VIII esta tradición se difundió: en el sitio señalado por la luz descubrieron un sarcófago romano y se consideró que los restos pertenecían al apóstol Santiago. El rey Alfonso III el Casto mandó a edificar una modesta capilla sobre el sepulcro y hacia el oriente una iglesia dedicada al Salvador y casas para una fundación benedictina que ofrecería hospedaje a los peregrinos.

Gracias a la protección del rey y al celo del obispo Teodomiro, pronto surgió una animada ciudad: Compostela (*Campus stellae*). En las peregrinaciones tomaron parte el rey de Francia Luis VII y sus familiares junto a nobles, sacerdotes, villanos y siervos, desde ese momento, mediados del siglo X, el camino a Santiago de Compostela fue profusamente transitado llegando a ser vía de influjos recíprocos entre España y otros países. Santiago de Compostela llegó a ser la capital religiosa y cultural de León: “Por la ruta fluía la vida europea, ideas, artes y costumbres ultraperinaicas que traían peregrinos, mercaderes franceses, italianos, alemanes, ingleses, flamencos, provenzales, gascones, borgoñones, normandos, todos los cuales eran llamados normalmente *francos*” (Valdeavellanos: 1952, p. 82). Los peregrinos iban a Roma (romeros) a Jerusalén (palmeros) o a Santiago de Compostela (jacobinos). A partir del siglo XII las peregrinaciones aumentaron considerablemente porque se les concedió la gracia del jubileo. Organizador y propagandista de las peregrinaciones a Santiago de Compostela fue don Diego Gelmírez, primer arzobispo.

¿Cómo se llegaba a Santiago de Compostela? La primera ruta fue difícil, tortuosa. Sancho el Mayor (1000-1035) hace que el camino atravesase por tierra llana lo que incrementó la peregrinación; al camino se le llamó *camino francés* aunque resulta difícil precisar la proporción de franceses que acudían a Santiago; a todos los peregrinos venidos por caminos pirenaicos se les llamaba indistintamente franceses.

**8. LA INFLUENCIA FRANCESA.** A lo largo de la ruta de peregrinación que se iniciaba en París los benedictinos de Cluny habían establecido conventos para hospedar a los viajeros; en España hubo más de veintiséis de los cuales el más importante fue *Sahagún*, llamado el Cluny español. La influencia de los monjes cluniacenses empezó a operar en España bajo el reinado de Sancho el Mayor de Navarra. Sorprende la ingerencia de estos monjes en los asuntos de España influencia que en Castilla es muy evidente a partir del rey Alfonso VI que desposó a princesas de Aquitania y Borgoña. Franceses y cluniacenses fueron los primeros arzobispos de Toledo, los legados del Papa, don Bernardo, abad de Sahagún era francés y Alfonso lo nombró obispo de Toledo, obispado que ejerció durante cuarenta y cuatro años, trajo monjes franceses y entre ellos un venerable varón llamado don Gerónimo, el mismo al que el Cid nombró obispo de Valencia. La influencia cluniacense contribuyó a secundar la influencia de los Papas Romanos y defendió la liturgia romana contra la mozárabe, a la vez que favoreció el intercambio cultural y artístico en la Península. Se introdujo la escritura carolingia o francesa en tanto que la letra visigoda o nacional desapareció a mediados del siglo XII. Franceses fueron los yernos de Alfonso VI, príncipes borgoñones; medio francés su sucesor al trono, Alfonso VII, educado bajo la dirección del obispo de Santiago, Gelmírez, que aunque gallego, era francés de corazón y

sucesor en la silla episcopal de un monje cluniacense; rodeado de clérigos franceses enviaba a los sacerdotes gallegos a perfeccionar sus conocimientos en Cluny.

**9. CONSIDERACIONES FINALES.** El Imperio Romano se fortalece gracias a la unidad que fundamenta en pilares culturales fortísimos: unidad política, lingüística, religiosa y jurídica. Podemos observar que más allá de la decadencia y fragmentación de la Romania permanecerán vigentes en los siglos posteriores.

Cuando decimos que con las invasiones germánicas cae el imperio romano, en verdad debemos reconocer que sólo se pierde la unidad política, es el poder temporal; la institución imperio con sentido unitario, se ve reemplazada por la multiplicidad de los reinos germánicos; aún se conserva la unidad lingüística, la religiosa y la jurídica hasta el siglo XIII en el que se reconoce y da carta de ciudadanía a algunos dialectos que pasan a ser lenguas romances, oficiales en algunos de los centros culturales del siglo XIII: castellano, francés e italiano. En la Península Ibérica reconocemos como centros culturales el castellano, el gallego portugués, el catalán, y el Al-Andalus. La unidad religiosa, que simbólicamente se entroniza en la Roma cesárea y desde allí gobierna la cristiandad, el Papa revestido con la triple tiara del poder: espiritual, mental y físico, hasta que un monje de Sajonia Lutero en 1517, proclama las 95 tesis que significarán un cisma que dividirá a la cristiandad entre católicos y protestantes.

El Imperio Romano pesa sobre los pueblos europeos. Cada cierto tiempo surge un gobernador, rey o emperador, que concibe como misión de su vida la reconquista del Sacro Imperio Romano. Sólo así podemos entender gestos suicidas de conquista y anexión de reinos y países propios de la historia europea. Carlo Magno, Carlos V de Alemania, Napoleón, Hitler. Y este afán se basa tal vez en el fundamento jurídico que aún nos sustenta el Sacro Imperio Romano se constituye sobre la base de la Ley Romana y hasta el presente no hemos captado cuán fuerte es el Sacro Derecho Romano al que encontramos como raíz y fundamento de las actuales constituciones. España intuyó la importancia de estos cuatro fundamentos y los proyectó en su definir nacional, con posterioridad al Medioevo.

Reiteramos, durante los siglos medievales, no existe el concepto de naciones modernas por cuanto tras la caída del Imperio Romano se pierde la unidad física, estatal de la Romania, pero se mantiene la unidad espiritual: la lengua y la religión. No existen fronteras políticas y las naturales no impiden las comunicaciones: hay centros culturales, verdaderos focos de irradiación. En España Castilla, Al Andalus, Cataluña, Galicia; en Francia, Provenza, Bretaña, Picardía, Ile de France, en Italia Florencia, Nápoles, Lombardía.

Nos centraremos en el foco castellano y desde él veremos cómo se produce la inter-influencia cultural y cómo influye la cultura musulmana que caracteriza al Al-Andalus.



## LEYENDO EL POEMA DEL CID

Irma Céspedes Benítez

¿Por qué empezar con el *Poema del Cid*? Tal vez, porque “los hijos del Cid” son nuestro antagonistas no materiales, sino espirituales –según nuestra Canción Nacional. Tal vez, porque uno de nuestros más egregios poetas, Vicente Huidobro, lo canta como su antepasado: “Aquí tenéis la verdadera historia del Mío Cid Campeador, escrita por el último de sus descendientes” (Huidobro: 1949, p. 12). En fin, porque este es el espíritu que se gesta en la península y se nos trasmite como legado espiritual, cultural y étnico.

Aprovechando el *Poema del Cid* queremos proponer una metodología de lectura que nos permita comprender mejor el simbolismo del decir medieval, que apunta al inconsciente personal y social, proponiendo modelos de conductas que una comunidad –castellana, peninsular y americana– realizará a través del desarrollo histórico diacrónico. Postulamos el *Poema del Cid* como una obra épica cuyo motivo estructurador es la unidad de España. Lo interpretamos como un proyecto vital que la España, unificada bajo el dominio de Castilla, realizó a partir del gobierno de los Reyes Católicos, hasta prácticamente nuestro siglo.

**1. CORRELATO HISTÓRICO.** Podemos con exactitud fijar la cronología que presenta la obra. Rodrigo Díaz hubo de nacer hacia 1043 (Menéndez Pidal: 1950, p. 23) cuando reinaba Fernando I en León y Castilla. Hombre de confianza de Sancho, fue uno de los que tomó juramento en Santa Gadea, a Alfonso de no haber participado en el asesinato de Sancho. En 1074 Alfonso lo casa con su sobrina Jimena, de noble estirpe asturiana. A fines de 1079, Rodrigo fue enviado por Alfonso a cobrar la parias a Motamid, rey de Sevilla. El destierro se produce en 1081. En San Pedro de Cardeña quedan su mujer doña Ximena y sus tres hijos: Diego, Cristina (Elvira) y María (Sol). Hacia 1089 se instala en el Poyo del Cid (Puig). En 1090 derrota al conde de Barcelona, en 1094 se apodera de Valencia, que conservará hasta su muerte el 10 de julio de 1099.

Es fácil comprobar la sabiduría con que el juglar aprovecha los acontecimientos históricos para dar movimiento y variedad a su relato, para transformarlo en auténtica obra de arte, mediante selección, amplificación, simplificación, variación, eliminación y creación.

De la amplia variedad de sucesos, situaciones, espacios que conforman la vida histórica de un hombre, Rodrigo Díaz de Vivar en este caso, el juglar escoge, selecciona algunos a los que, en la composición de la obra puede poner al servicio de su idea, subordinar a su intencionalidad artística y omitir otros. Analicemos uno de esos aspectos omitidos. Se ha insistido en el verismo histórico del Cantar, se han buscado todas las coincidencias de lo literario con su correlato histórico, pero no se explica por qué se omite el nombre de Diego hijo del Cid que muere en Consuegra en 1097, tres años después de la conquista de Valencia

y del traslado a esa ciudad de su familia. (Menéndez Pidal, 1950, pp. 258-259). Si la obra fuera un poema histórico, Diego debiera de haber sido mencionado junto a sus hermanas pequeñas en San Pedro de Cardeña y en Valencia, desde donde lo envía el Cid para ayudar a Alfonso cuando tenía aproximadamente veintidós años. No se puede aceptar que esta omisión se justifique como un modo de evitar que el dolor empañase la gloria del héroe; antes bien, habría sido una excelente ocasión para poner en evidencia la entereza moral de Rodrigo. Creemos que la razón es de orden estético y obedece a una necesidad estructural del Cantar. El Cid, en su calidad de vasallo sólo tiene en el Poema como familia una esposa y dos hijas –línea femenina, receptiva–, frente al rey que aparece rodeado de una corte exclusivamente masculina. Las únicas mujeres que se mencionan están relacionadas con el Cid y sus hombres o sus acciones bélicas: desde la simbólica niña de nueve años hasta sus hijas y las servidoras de doña Jimena, a la oposición *rey injusto-vasallo justo*, se agrega: *rey* –corte masculina, activa, regente–, *Cid* –línea femenina, por su familia, (masculina en cuanto el Cid es a su vez señor de sus propios vasallos, de sus sesenta pendones y de más).

El juglar crea un ambiente de historicidad y verismo mediante detalles, pero la historia central, el matrimonio de Elvira y Sol con los infantes de Carrión, es totalmente ficticia, a lo más una tradición local. Vislumbramos una intencionalidad artística. El rey, para pactar su perdón y afianzar la unidad entre castellanos y leoneses, casa a las hijas del Cid –castellanas– con los infantes de Carrión –leoneses. Simbólicamente este enlace sería expresión de lo que consideramos como motivo fundamentalmente estructural del Cantar, la unidad de España sobre la base de la unión de Castilla y León. Pero –¿castigo tal vez para la falla del rey de León, Alfonso?– esta unidad hispánica no se logrará a través de estas bodas, sino por un segundo matrimonio que –extraña e interesante intuición del juglar– se celebra con los infantes de Navarra y Aragón y que resuena en una expresión siempre actual: “*Oy los reyes de España parientes suyos son*” (v. 3724). Históricamente la unidad de España –a la que el Cid sacrifica su posibilidad de coronarse rey de Valencia– la lograrán Isabel de Castilla –línea femenina castellana, cidiana– y Fernando de Aragón. Los versos finales del Poema (vv. 3717-3725) nos sugirieron el motivo estructural de la obra: búsqueda de la unidad manifestada en distintos niveles; personal, familiar, social, nacional, cósmico.

**2. EL DOLOR HUMANO.** La estrofa primera que ha llegado hasta nosotros, se abre con la imagen de un héroe desolado, despojado de los bienes terrenos, desterrado por su rey, infamado, mira el abandono de su solar, sus puertas abiertas y llora. Sin embargo, hay en él tal entereza espiritual que domina su dolor y lo sublima en una oración. Observemos la técnica con la cual el narrador presenta al héroe: primero sus ojos que revelan fuerte dolor, expresado en llanto que nubla la visión, aunque no impide que, al tornar la cabeza, vislumbre el entorno familiar, el solar donde han nacido por generaciones, los señores de Vivar, ahora vacío, abandonado, deshabitado, las *puertas abiertas*, sin candados, las perchas *vacías sin pieles y sin mantos*, sin aves de cetrería: *halcones y azores*. ¿Cómo reaccionaríamos nosotros frente a esa desolación que otros, por envidia y por injusticia, nos han causado? Ciertamente con ira, con violencia. Primera lección y modelo que el Poema entrega. Señor de sí mismo, el Cid inspira con fuerza, retiene el aire y lo transforma en un suspiro que equilibra su desajuste emocional y le permite transmutar su ira, su dolor en medida, en equilibrio y su hablar es una oración, un dejar en manos de Dios no la venganza, sino la justicia. No es la única instancia

en que el Cid muestra su señorío, su medida, su capacidad alquímica para transmutar lo negativo en positivo. También lucha contra los agüeros, conjurándolos con un gesto: *Meció Mio Cid los hombros y engrameó la tiesta* (13); responde a la violencia del rey que constriñe a la ciudad de Burgos, renunciando a tomar por fuerza, lo que se le niega por miedo (tirada 4). Recurre a la astucia para financiarse la primera etapa del destierro (tiradas 6 a 11). Paulatina y sucesivamente se manifiesta como un héroe cristiano, con un cristianismo que con más exactitud debiéramos calificar de plenitud humana y de profundo autocontrol.

**3. LA JUSTICIA DEL HÉROE.** La más alta alquimia que realizará el Cid atraviesa todo el Cantar, en cuanto relato de cómo el vasallo justo logra con su justicia purificar y acrisolar la justicia de su señor. En la tercera tirada, en el verso 20 que recoge el decir de los burgaleses; en el decir del pueblo se explicita aparentemente una crítica al monarca: *¡Dios que buen vasallo si oviese buen señor!* verso comentado por numerosos críticos: (cf. A. Alonso en RFH, VI, 1944; Spitzer en RFH VIII, 1946; Martín de Riquer en Archivo General de Erudición Hispánica, III, 1949; Badía Margarita, Archivum, IV, 1954, entre otros). Para nosotros este verso explicita admirablemente la relación señor-vasallo básica en la Edad Media y que verbaliza el desequilibrio social, familiar y hasta cósmico que se produce por la injusticia del rey y que obliga al Cid a asumir el restablecimiento de equilibrio lo que se evidencia en las palabras de Alfonso en el tercer cantar: *yo vos lo sobrellevo como a buen vasallo faze señor* (v. 3478).

Justicia-injusticia, pilar básico en la estructura del hacer humano. Este motivo fundamental de la justicia nos parece estructurante del cantar. Sólo a modo de curiosa observación no podemos dejar de anotar que la justicia es la octava carta del Tarot y curiosamente el número 8 es la única unidad que no se menciona en el Poema, tal vez porque el Cid encarna la justicia. El decir popular señala una verdad fundamental. De acuerdo con el sentido comunitario, corporativo del Medioevo, el señor y su vasallo constituyen una unidad, un cuerpo social. Si uno de ellos falla, por excelente que sea el otro, está quebrantada la unidad primigenia. Existe la posibilidad de un nuevo orden frente al injusto actuar del señor que ciertamente ha olvidado que *los reyes son más onrados que otros omnes, por el estado que Dios les dio* en palabras de don Juan Manuel en su *Libro Infinido* (Blecua, 1952, p. 35). Roto el lazo de vasallaje por la injusticia del rey, nada impedía al desterrado, en la tradición medieval, declararse señor de Valencia, tanto más cuanto que explícitamente ejerce un derecho real al designar a don Jerónimo obispo de Valencia: *en tierras de Valencia fer quiero obispado, e dárgele a este buen cristiano*; (vv. 1299-1300) decisión reiterada por Minaya al referirle al rey las nuevas del Campeador en la tirada 82 (v. 1332). Otro derecho de rey que el Cid ejerce es el de casar a sus servidores: *Estas dueñas que aduxiestes, que vos sirven tanto, quiérolas casar con de aquestos mios vasallos*; (vv. 1764-1765).

José Antonio Maravall ha estudiado ampliamente el concepto de rey y de reino en la España medieval y señala que *“reinar es ejercer una serie de facultades de imperio, algunas de las cuales, con nuestra mentalidad de hoy, las consideraríamos jurídico-privadas, sobre un territorio determinado, sí, pero cuya concreta definición no es esencial”*. (Maravall: 1964, p. 348). Bien podría el Cid haberse hecho coronar rey de Valencia, pero eso habría ido en contra de la voluntad de Dios que lo hizo nacer vasallo. El juglar atribuye al héroe

un profundo conocimiento de su vocación. Declararse rey de Valencia implicaría la ruptura de la unidad básica que se plantea en diversos niveles: personal, social y sobre todo, literario. Tan evidente es esto para el Cid, que, desde sus primeros combates renuncia al derecho de luchar contra el que reconoce como su señor natural (v. 538).

La justicia del Cid redime la injusticia del rey y es así como a través del poema vivenciamos el cambio que se produce en el rey, hasta que conquista en el tercer cantar el epíteto de **bueno**: (v. 3001): *en los primeros va el buen rey don Alfonso*, Gustavo Correa ha señalado “*que el desarrollo artístico del Poema descansa sobre un progresivo acatamiento del rey a su vasallo hasta hacerlo participe de su propia condición con los atributos de honra inherentes a su estado en este mundo. La situación inicial de vasallo-señor va sufriendo un desplazamiento que, como luego veremos, se va alterando hasta colocar al Cid en progresión ascensional a la par del personaje más hondo de la tierra, sin dejar al mismo tiempo de mantener su estado de vasallo*”. (Correa: 1952, pp.185-199). Al considerar básica, desde el punto de vista artístico, la relación señor-vasallo, Correa idealiza la figura del rey, viendo al Cid elevarse y progresar a través de su relación con el monarca, pero en realidad, es el rey quien corrige su injusticia inicial y asciende espiritualmente a una justicia que lo hace merecedor de los epítetos de *bueno* y *honrado* en el segundo y tercer cantar.

Hay en el Cid una integridad tal que ni la desgracia ni la felicidad tienen poder para enajenarlo: es un individuo íntegro, que sabe cuál es su lugar y su misión en la tierra: servir a Dios con su justicia, a su familia –esposa, hijas, servidores, vasallos– con su amor, y a su rey con su lealtad. Rodrigo Díaz de Vivar, en cuanto figura literaria, se transforma en un redentor de la justicia y del orden quebrantados: conservando su rol de súbdito, logra transmutar la injusticia real y cumplir plenamente su vocación de vasallo, es decir, mantener el orden dentro del cual Dios quiso que naciera. Que éste es un proyecto vital asumido por el espíritu castellano nos lo muestran obras posteriores de las cuales sólo basta recordar *El villano en su rincón* y *El Alcalde de Zalamea* en las cuales sus protagonistas quieren conservar el status dentro del cual nacieron, por ver en ello un designio divino.

**4. ESTRUCTURA POLÍTICA, SOCIAL Y FAMILIAR.** La primera tirada, centrada en el dolor del hombre injustamente desterrado, sólo utiliza verbos en singular en los ocho primeros versos. El último verso, introduce a los antagonistas: *míos enemigos malos* y el verbo aparece en plural *me an buolto*. Se establece así la relación protagonista-antagonista en plural y marcado con el epíteto *malos* que, por oposición deja en el plano de lo “bueno” al acongojado héroe. En la segunda tirada aparece la pluralidad indeterminada en el verbo: *pienssan, sueltan, ovieron* que sugiere la presencia de otros al lado del protagonista hasta que se condensa en un otro que une su destino al del Cid:

*albricia, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra!  
Mas a grand ondra tornaremos a Castiella (v.13-v.14)*

Sólo tras este otro que no es el Cid, pero que es del Cid, en la tercera estrofa aparecen esos *sesenta pendones* que también marchan al destierro con su señor: tienen un mismo destino, porque constituyen su cuerpo familiar. Recordemos que *familia* en latín

designa primitivamente el “conjunto de los esclavos y criados de una persona, derivado de *famulus* = sirviente, esclavo” (Corominas: 1980, p. 267). Observemos cómo se ha presentado al grupo que acompaña al Cid: primero éste en su dolor, luego su par Minaya Alvar Fáñez y tras él sus 60 pendones. De un modo similar se configura el espacio geográfico. Vivar es el solar de Rodrigo Díaz, a más o menos 9 km. de Burgos. Una y otra son tierras de Castilla: el señorío del Cid y la otra ciudad, son dominios del rey Alfonso y sobre sus habitantes ejerce señorío como se demuestra en estas primeras tiradas: expulsa a los de Vivar y con amenazas, prohíbe a los otros ayudar a los hombres del Cid. La unidad de los burgaleses se ve rota y se manifiestan dos actitudes fundamentales: el miedo, que hace cerrar puertas y ventanas, se plasma en las palabras de una niña de nueve años y la rebeldía frente a la injusticia real, en Martín Antolín, el *burgalés de pro* (tiradas 4 y 5) quien decide acompañar al Cid, abriendo la posibilidad para que otros castellanos se unan al héroe. Unos –Minaya y las sesenta lanzas– por obligación de vasallaje y de sangre, los otros –Martín Antolínez, y tras él 115 castellanos (v. 291) y *yentes* de todas partes (v. 404)– por rebeldía, por amor a la aventura, por afán de lucro, o por amistad al Cid, todos ellos abandonan Castilla para acompañarlo en su aventura guerrera. Castilla no está regida sólo por el rey. Su poder es político, material, temporal, junto a él hay otro poder el espiritual, detentado por la Iglesia. Antes de abandonar Burgos, Mio Cid, *La cara del caballo tornó a Santa María, alzó su mano diestra, la cara se santigua: A ti lo agradezco, Dios que cielo y tierra guías...* (v. 215-v.217) una oración y una promesa. El caballero invoca a la Dama: a la *Gloriosa Santa María* (2185) y formula un voto: hará cantar en el altar mariano, *mil misas* (v. 225) promesa que cumplirá prontamente como leemos en la tirada 41. Bajo el amparo de la Iglesia se acogen las mujeres de Vivar; en San Pedro de Cardeña (tirada 14) el Cid pernocta, oye misa y se despide de su familia con otras tantas promesas.

Bien sabemos que la dualidad medieval se manifiesta en la valoración de los poderes temporales –el monarca– y espiritual –la iglesia. El rey y la Iglesia representan la cristiandad. En España también están los otros: judíos –que detentan el poder económico (tiradas 6 a 10)– y moros –poder de las armas, enemigos, a los que el Cid enfrentará por necesidad y no por razones ideológicas (vv. 1103-1105). Cristianos, moros y judíos, aunque religiones diferentes, son descendientes espirituales del Padre de la fe: Abraham. Por lo tanto, no son enemigos marcados por una maldad moral congénita, sino que deben enfrentarse por contingencias históricas, pero si se dan las condiciones, pueden establecerse relaciones personales, como es el caso de Albengalbón, quien reconoce a Dios como único señor de todo el mundo (v. 2684). Paulatinamente se configura una visión de mundo en la que nada es casual ni fortuito: todo se integra armoniosamente, en un juego de fuerzas y energías positivas y negativas que el hombre debe aprender a controlar y manejar, primero en sí y luego en su entorno. A la fuerza bélica, el poder de las armas, están sometidos los guerreros. En la oración de doña Jimena (v. 330-v. 365) se plasma otra forma de fuerza, sin la cual la acción guerrera sólo sería violencia innecesaria. La fuerza física de los hombres del Cid estará siempre bien dirigida pues, hay quienes permanecen en la retaguardia *rogando a san Pero e al Criador* (240).

**5. LAS VOCES FEMENINAS.** Priman en la obra las voces masculinas. En tres ocasiones escuchamos el clamor femenino. En las tres circunstancias el decir femenino responde a

una violencia exterior con fortaleza interior: débil en la niña de sólo nueve años que suplica al Cid por el bienestar de los suyos y le trasmite el miedo que ellos sienten frente a la orden real (tirada 4 vv. 40-49), fuerte la otra, sabia, llena de fe, implora al Señor de los cielos (tiradas 16 y 18). La una conmueve al Cid y a sus guerreros y neutraliza una posible violencia; la otra conjura una respuesta celestial en la aparición del ángel (tirada 19). Estas dos voces testimonian la injusticia y claman por el restablecimiento del orden y del equilibrio quebrantados. A estas voces responden el Cid con su acción y el cielo con su favor y gracia.

En el tercer cantar escuchamos la tercera voz femenina, esta vez dual: son las hijas del Cid las que ruegan a sus esposos que las maten antes de que las infamen (tirada 128, vv. 2725-2733). También ellas claman por una injusta violencia y, como las voces anteriores, pondrán en marcha un movimiento con el que se demostrará que la justicia y la unidad han sido restablecidas.

**6. UNIDAD.** En todas estas oposiciones vemos que hay una voluntad artística de manifestar la unidad como singularidad y también como multiplicidad que se reduce a la unidad: sesenta pendones, pero un destino común; Vivar, Burgos, Castilla: varias ciudades, pero un mismo soberano; el rey y la iglesia, manifestaciones concretas de un designio histórico concreto; hombres, mujeres, moros, cristianos, judíos, multitud ejemplar que se afana, todos con un mismo destino, la muerte que puede ser como la del héroe:

*Passado es deste sieglo mio Cid de Valencia señor  
el día de cinquasma; de Cristus aya perdón!  
Assí fagamos nos todos justos e peccadores!* (vv.3625-3628).

**7. ANIMALES Y OBSEQUIOS.** Los animales que se mencionan en la obra merecen especial atención y debieran ser estudiados con cierta amplitud. No sólo la agorera corneja y las aves de cetrería con que se abre el Cantar (el halcón como el gallo son tradicionalmente símbolos solares), sino también los animales: caballo, león, las fieras de Robledal, son portadores de un rico simbolismo. En esta ocasión, nos interesan los caballos que a través del Poema constituyen permanente fuente de interés y preocupación. “*Temprano dat cevada, si el Criador vos salve*” (v. 420). Se les cuida con tanto esmero como a la gente y la figura de cada combatiente se destaca sobre su caballo y la derrota equivale a ver “*tantos buenos caballos sin sus dueños andar*” (v. 729).

En cinco ocasiones ofrece el Cid caballos al rey. Los tres primeros obsequios –entregados por Minaya Alvar Fáñez– (30 - v. 816 ss, 100 - v. 1274 ss y 200 - v. 1813ss) le permiten reconquistar el favor real. El cuarto lo entrega el propio Cid cuando el rey lo perdona y está conformado por 30 palafrenes y 30 caballos (vv. 2144-2145). En la quinta ocasión el Cid ofrece a Babieca (v.3515). Babieca nos planteaba más de un problema. *El que en buen ora nació* y su caballo forman evidentemente una unidad. Tanto es así que en la tirada 150 el propio rey lo reconoce cuando rechaza –no olvidemos que el rey ha alcanzado una plenitud humana y que ya ha sido calificada por el juglar de *bueno y honrado*– el obsequio de este caballo que Cid quiere hacerle:

*Mas atal cavallo cum est pora tal commo vos,  
pora arancar moros del campo e seer segudador;  
quien vos lo toller quisiere nol vala el Criador,  
ca por vos e por el cavallo ondrados somos nos (vv. 3518-3521).*

El soberano había aceptado los caballos que el Cid le había enviado; la reacción de Alfonso frente a estos obsequios muestra su paulatina evolución: aun cuando persista su enojo contra el Campeador, los primeros treinta los toma sin mayor escrúpulo –casi con lo que podríamos llamar, una autojustificación cínica–, *mas después que de moros fo, prendo esta presentaja (v.884)*. Los cien caballos siguientes le muestran las *fieras ganancias* que ha hecho el Campeador y se alegra:

*De tan fieras ganancias commo a fechas el Campeador  
¡sí me vala sant Esidre! plazme de coracón,  
e plázem de las nuevas que faze el Campeador;  
recibo estos caballos quem enbía de don (vv. 1341-1344).*

Cuando recibe el tercer presente, su decir se transforma en una oración y en un reconocimiento del hacer del Cid:

*Grado al Criador e a señor sant Esidre  
estos doscientos cavallos quem enbía mio Cid.  
Mio reyno adelant mejor me podrá servir (vv. 1867-1869).*

Personalmente, en la tirada 106, Rodrigo Díaz de Vivar, perdonado por el rey, lo saluda y le entrega un último obsequio:

*Hya rey don Alfons, señor tan ondrado,  
destas vistas que oviemos, de mí tomedes algo.  
Tráyovos treinta palafrés, estos bien adobados,  
e treinta cavallos corredores, estos bien ensellados  
tomad aquesto, e beso vuestras manos (vv. 2142-2146).*

Las palabras del monarca no sólo agradecen el obsequio, sino que reconocen cuanto lo ha honrado el Cid y termina pidiendo a Dios que proteja al caballero:

*Mio Cid Roy Díaz, mucho me avedes ondrado,  
de vos bien so servido, e tengom por pagado;  
aun bivo sediendo, de mí ayades algo!  
A Dios vos acomiendo, destas vistas me parto.  
Afé Dios del cielo, que lo ponga en buen recabdo! (vv. 2151-2155).*

Edmundo Chasca atribuye un valor estructural y formal a la progresión 30-100-200-30, 30 y ve ligada al progresivo incremento de la mesnada del Cid que puede recapitularse así:  $60+115+425+3.000+370=3.970$  (Chasca; 1972, p. 250.) Los obsequios muestran la voluntad

del héroe para continuar la relación de vasallaje, a través de ellos el juglar muestra por una parte la redención del Rey y por otra el señorío y honra cada vez mayor que alcanza el Cid.

Los trescientos noventa caballos han sido muy bien recibidos por el rey. Babioca, que culminaría la serie de los presentes, es rechazado. Consideremos que está cuidadosamente equilibrada la mención de los caballos y la detallada descripción de la reacción del rey no es casual y creemos que para comprender su función estética deberemos integrarla a la totalidad del *Poema*, interpretándola como un indicio que apunta a un Cid centáurico, tanto más cuanto que no sólo caballos ha dispuesto el Cid para su señor: de pasada, sin la menor insistencia se mencionan otros objetos de gran valía como la tienda del rey de Marruecos (vv. 1789 ss) o el escaño en las cortes de Toledo (v. 3115). Nos parece que en el verso 3521 el rey reconoce la unidad centáurica del Cid como héroe ante toda su corte: la honra de Alfonso viene por el Cid y por su caballo. Esta unidad centáurica había sido probada ya por el juglar. ¿Cuándo se hace famoso Babioca en toda España? No es, como podría esperarse, en un combate. El juglar nos da cuenta de como el Cid se hizo señor de Babioca en la tirada 86. El rey ha permitido que doña Jimena, sus hijas y dueñas vayan a reunirse con el Cid. Uno de los objetivos del héroe se cumple: ha conquistado un hogar para los suyos. Sintamos todo lo que el momento significa para el hombre Rodrigo al que viéramos llorar en la primera tirada. Supimos de sus lágrimas al dejar Vivar. Ahora sabremos de su alegría:

*Mandó mio Cid..(v. 1570)  
e aduxiésenle a Bavioca; poco avié quel ganara  
d'aquel rey de Sevilla e de la sue arrancada,  
aun non sabié mio Cid, el que en buen ora cinxo espada,  
si serie corredor o ssi abrié buena parada; (v. 1573-v.1575).*

Mediante este caballo –que aún no ha sido probado por el Cid– expresará su alegría. Nadie puede decir si el caballo soportará toda la carga emotiva del héroe o si se quebrará, incapaz del peso: con qué calma, con qué medida narra el juglar toda esta escena, ¡qué parquedad!

*Por nombre el caballo Bavioca cavalga,  
fizo una corrida, esta fo tan estraña,  
quando ovo corrido, todos se maravillavan;  
des día se preció Bavioca en quant grant fo España (v.1588-v.1591).*

**8. MARAVILLA ÉPICA Y NÚMERO.** Eleazar Huerta llama a Rodrigo Díaz de Vivar “*el ungido con la magia del tres, número de la Santísima Trinidad*” y agrega que “*la fuerza oculta y divina del número tres se manifiesta en otros episodios posteriores del Poema*” (Huerta: 1948, p. 130 s.). Efectivamente pareciera que el 3 y sus múltiplos rigieran el destino del héroe en los tres cantares que componen el Poema, y aunque de paso, recordemos los 60 pendones, la niña de nueve años, los tres presentes que envía el Cid al rey, no podemos olvidar que los números citados en el poema son numerosos.

Edmundo de Chasca dedica el capítulo XII de su obra. *El arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”*, (Chasca: 1972, pp. 237-269) al estudio del empleo del número “*como*

*elemento de la estructura y forma del poema*” y, haciendo una minuciosa y detallada estadística, señala que “el 8% de los 3.730 versos contiene cifras” (Ibídem, p. 237). Postula básicamente que “la función especificativa del número, ya indicada, aunque no del todo demostrada, hace constar la precisión del estilo de Cantar con más claridad que ningún otro aspecto verbal. La exactitud histórica de ciertas cifras, como veremos, también comprueban su verismo...” (Ibídem, p. 244).

No creemos que la función del número sea sólo un procedimiento estilístico que apunte a la precisión y exactitud histórica. Su función está más allá de lo estilístico, revela una poética y más aún, una concepción filosófica neoplatónica. ¿Estaría el número en la Edad Media concebido cuantitativamente tal como en nuestros días o tiene otras connotaciones? Para aclarar este punto recordemos los planteamientos de la estética de Boecio: “es de estilo matemático, científico, positivo. Mientras Theon de Esmirna y Nicómaco de Gerasa, entre los paganos y San Agustín y los otros Padres insisten sobre la significación alegórica de los números y de las proporciones, Boecio se detiene en sus propiedades matemáticas y formales (...) La belleza es la armonía aparente de los miembros visibles, es decir, la justa proporción de las partes “en superficie” (...) Es la estética estoica, tanto en la definición de la belleza como en su enjuiciamiento moral” (Bruyne: 1958, p. 15) “El fulgor brillante de las formas pasa como el de las flores primaverales, pero el número que da unidad a los elementos de las cosas perdura. Por encima del conocimiento sensible está el pensamiento que alcanza el ser; por encima de la belleza pasajera y movediza reina la belleza permanente de los tamaños y las proporciones” (Ibídem, p. 18).

El número es un modo de expresar la relación de la parte con el todo. Dentro de este espíritu creemos que se mueve la armonía del Poema; “la armonía que unifica los diversos elementos, pero es armonía la vida que conjunta el organismo y le coloca por encima de las cosas inanimadas; es armonía la razón que crea el orden, el amor que hace que unas a otras se deseen las cosas y concuerden: la belleza es, pues, una expresión del amor, de la razón y de la vida” (Ibídem, p. 18). Todo cuanto ha sido creado, ha sido creado conforme número y en la unidad del Todo. ¿Cómo se produce la multiplicidad? Boecio responde: “Luego lo que por la naturaleza es uno y sencillo, el mal uso de los hombres lo hace partible. Y mientras pone diligencias en adquirir alguna parte de lo que carece de partes, ni alcanza ninguna porque no lo hay, ni el mismo todo porque no lo solicita.” (Boecio: Libro III, Prosa IX, p. 322). En este contexto nos es posible entender que en su integridad el Cid no pueda hacerse cómplice en la ruptura de la unidad quebrantada por la injusticia real. Por error, por un engaño de los sentidos, la unidad esencial aparece fragmentada, múltiple: Cid–Minaya–sus sesenta pendones, todos los que componen su mesada, son uno; Vivar, Burgos, Castilla, España es una; la multiplicidad de ojos y labios tras las ventanas en Burgos son una razón –la de la niña de nueve años– y una acción, la de Martín Antolínez. El Cid, el que en buena hora nació, ungido por la gracia del tres, víctima de la unidad, la redime y restablece mediante su justicia de vasallo santo, que reconoce el rey cuando dice al Campeador: “yo vos lo sobrellevo como a buen basallo faze señor (v. 3478) y más adelante:

*Yo lo juro por sant Esidre el de León  
que en todas vuestras tierras non ha tan buen varón”* (v. 3509-v. 3510).

El rey al escuchar a los mestureros y calumniadores generó una oposición entre uno y otro, oposición que nos recuerda el fundamento de las teorías de los pitagóricos: *“En cuanto a la armonía, la cosa más bellas, es –decía tal vez Filolao– la unificación de lo múltiple compuesto y la concordancia de lo discordante. Cada cosa es una armonía de números y el número es una armonía de opuestos, si bien, como hemos visto, los elementos de los números son también los de las cosas. La oposición fundamental es la de lo Ilimitado y el Límite. Luego viene, dependiendo, respectivamente de estos primeros términos lo Par y lo Impar, lo Múltiple y lo Uno. Elementos del número, Par e Impar son, al mismo tiempo sus cualidades específicas, que se manifiestan en números por la oposición siguiente. Pero, lo que hace a los números alternativamente pares e impares, cambiando su cualidad es ya una unificación armoniosa de estos dos opuestos, la unidad aritmética que es verosimilmente lo que Filolao llamaba el Par-Impar, o la tercera cualidad del número. Una tabla sistemática de estos pares de opuestos, dispuesta muy probablemente por pitagóricos de la segunda generación, comprendía, además, ordenado por filas o series lineales bajo las tres primeras, otras siete oposiciones: izquierda y derecha; Hembra y Macho; En reposo y Movido; Curvo y Rectilíneo; Obscuridad y Luz; Malo y Bueno; Oblongo y Cuadrado. Hay, pues 10 pares de opuestos, ni menos ni más, pues 10 es el número perfecto. Esta es, sin duda, la razón de que no se hubiera insertado Falso y Verdadero aunque Filolao haya puesto el error al lado de lo ilimitado.”* (Robin: 1926, p. 79).

El Cid permanentemente lucha por restaurar la unidad. Hay en el Poema una clara conciencia de la multiplicidad que puede ser reducida a la unidad. Resulta evidente en aquellos casos en que se refiere a grupos verdaderamente homogéneos como *Rachel e Vidas en uno estaban amos* (v. 100), confirmado por la construcción verbal en singular *Dixo Rachel e Vidas* (136). O, el grupo homogéneo de los hombres del Cid que, a pesar de ser muchos y venidos de diferentes partes, forman con él un cuerpo: *Todos vienen en uno* (v. 1504) o *todos tres se acuerdan ca son de un señor* (v. 3551). Así también los primeros son uno, de un mismo sentir y de una misma importancia social (v. 3001).

Unidad implica individualidad. Sólo el no divisible puede entender y alcanzar la unidad. De allí la importancia del señorío de sí mismo, de la integridad del héroe que le permite conquistar su nombre. Mediante el nombre se distingue al hombre. En el Cantar cada nombre que se nos entrega tiene su entereza si está en la serie positiva. Para destacarlos, aparecen en los momentos álgidos en los que junto con el nombre, conquistan su epíteto heroico. Son nombres de gesta: *Martín Antolínez, el Burgalés conplido* (v.65) en el gesto de la rebeldía airosa. *Albar Fáñez Minaya*, en el silencio del apelado (v. 14) en el consejo sagaz (v. 438) y en la *fardida lanza* (v. 489) que aunque regresa victoriosa no está satisfecho aún con lo logrado (v. 24), pero sobre todo es la enumeración épica en el ardor del combate, donde la mirada del juglar destaca y valora el gesto heroico (v. 37), con perspectiva a la que podríamos llamar filmica. La conquista del nombre que individualiza, no implica ruptura de la unidad cuando el hombre tiene conciencia de su lugar en el orden primigenio.

Analicemos un momento en que se hace estética y estilísticamente explícita esta unidad que constantemente subyace. Cuando se separan las hijas de los padres para seguir a

sus maridos (v. 2591 ss): hablan ambas, de rodillas ante el padre y la madre, y hacen presente la unión indisoluble de la pareja: *vos nos engendrastes, nuestra madre nos parió* (v. 2595) y reconocen la relación de dependencia: *delant sodes amos, señora e señor* (v. 2596). El gesto afianza la palabra: el padre abraza a ambas: *Elle fizo aquesto, la madre lo doblava* (v. 2602) y la madre da voz a lo que ella y su esposo sienten: ella habla por él: *de mí e de vuestro padre* (v. 2604), porque ambos tienen un mismo sentir, un solo espíritu... los padres con sus hijas forman un cuerpo y si los infantes hubieran sido buenos esposos, estarían integrados en esta corporación: *mios fijos sodes amos quando mis fijas vos do* (v. 2577) el dolor de la separación sólo lo puede expresar una comparación con el dolor físico: *quomo la uña de la carne ellos partidos son* (v. 2642) y el Cid reconoce que le llevan las *telas del corazón* (v. 2678).

La familia se constituye en modelo de unidad humana y social en la que, como en los órganos del propio cuerpo, cada célula ocupa el lugar que por función le corresponde. El hombre, señor de sí mismo; el padre, unido con su esposa, señor de su familia; el rey, señor de sus tierras y de sus vasallos, así se nos integra un orden piramidal de señorío y servicio en cuya cúspide está Dios: Abengalvón dará este testimonio ante los infantes de Carrión: *Dios lo quiera e lo mande, que de tod'el mundo es señor* (v. 2684). Dada esta pirámide, el bien o el daño de una de sus partes es bien o daño para toda la estructura: El Cid no podrá ser hombre pleno, mientras no se restablezca el orden social que permita reconocer al rey como buen señor. La afrenta de Corpes no sólo afecta a las hijas del Cid y a éste: todos los vinculados al Cid la reciben como suya: en el dolor del parentesco, Félez Muñoz (v. 2780ss) y Minaya (v. 2835), en la paridad del servicio a "*Diag Téllez, el que de Albar Fáñez fo*" (v. 2814) y a todos los de Sant Esteban *pesóles de coraçon*, y por razones de servicio, a toda la corte del Cid (v. 2835). Pero es el Caboso el que señalará explícitamente que la afrenta alcanza también al rey: *quomo yo so vasallo e elle es mio señor* (v. 2905).

*si desondra y cabe alguna contra nos  
la poca e la grant toda es de mio señor* (v. 2910-v. 2911).

Muñoz Gustioz lo hace así presente al rey (v. 2936) y éste asume esta deshonra como suya (v. 2954ss) y hace explícita la relación señor-vasallo: *De lo que a vos pesa a mi duele el corazón* (v. 3031). Es el rey quien unifica. La España medieval tiene conciencia de que es una unidad "*que no se funda, sino que se alcanza, como algo que, por lo menos en grado de posibilidad, existe previamente, y después, una unidad que no se destruye, sino que se fragmenta semejante a la "unidad compuesta" de la escolástica*" (Maravall: 1964, p. 341). Esa conciencia de unidad fragmentada está presente en el Cid al reconocer en el rey a su señor natural (v. 1272) y en el juglar al mencionar los lugares sobre los cuales reina Alfonso:

*Rey es de Castiella e rey es de León  
e de las Asturias bien a San Salvador,  
fasta dentro de Santi Yaguo de todo es señor,  
ellos comdes gallizanos a él tienen por señor* (vv.2923-2926).

Si “todas las cosas fueron establecidas en la armonía por la razón divina según el orden de los números” (Bruyne: 1958, p. 19) el primer número correspondería al rey: “el primer principio es el principio varonil” (Ibídem, p. 24). El Cid es el otro, “el principium Alterius, el principio femenino el de la multiplicidad, del cambio”. La metafísica del número con que trabaja el pensamiento medieval revela influencia neopitagórica: para ellos los números constituyen la esencia de las cosas y el mundo entero no es sino armonía y número. “Los números son causas de las cosas en tanto que son los límites o términos que las definen... el número no es todavía concebido en una forma rigurosamente abstracta”, no designa sólo una cantidad, sino principalmente una relación “es una figuración espacial de puntos separados unos de otros.” (Robin: 1926, p. 80). Creemos que desde este ángulo debemos estudiar los números que aparecen en el Poema en función de la oposición básica del *principium Eiusdem* por el cual las cosas creadas permanecen idénticas a sí mismas y del *principium Alterius* por el cual se alteran y desarrollan de manera continua, “el primer principio es el de la unidad, el otro el de la multiplicidad. El uno está simbolizado por la mónada, el otro por la diada” (de Bruyne: 1958, p. 24). El rey y su corte masculina representaría el primer principio, el Cid y su familia –línea femenina el segundo– ahora entendemos mejor que el juglar elimine de la obra todo elemento que pudiera enturbiar o confundir el plan de la composición. En la descendencia del Cid es insignificante (no significante) el hijo Diego en cuanto no haría tan evidente la línea femenina del vasallo. Consideramos que la tradicional máquina o maravilla épica tan evidente en obras antiguas, *Ramayana*, *Bhagavad Gita*, como en *la Iliada*, en *La Odisea*, en *La Eneida* en el *Poema del Cid* se expresa a través del simbolismo y magia del número, y no mediante intervenciones divinas. Recordemos que el ángel aparece en sueños y en la tirada 19 que sólo tiene siete versos, en cinco ocasiones se insiste en que el Cid se durmió y en sueños tuvo una visión.

Se narra en la tirada 112 el episodio del león, que sirve para presentar “tres conductas: la valerosa del veterano, la ridícula del cobarde y lo maravilloso del héroe” (Huerta: 1848, 177) con las consecuencias que se advierten en el resto del Cantar. Con este relato se pone en evidencia la cobardía de los Infantes que culminará en el Robledal de Corpes. Resalta el simbolismo de la escena cuando analizamos los elementos que la conforman. El león, rey de los animales, representa nuestra energía y fuerza instintiva de la que debemos hacernos dueños para conquistar nuestro propio señorío. Es similar a la carta del Tarot llamada La Fuerza que presenta a una dama dominando una fiera. Este símil nos induce a establecer otras analogías con el naípe: y recordemos que en las cortes de Toledo, ante el Rey el caballero pide a los infantes cuenta por la injuria a sus hijas, la dama. Se enfrentan los arcanos cortesanos. Rey-Dama-Caballero-Paje. Por otra parte, observamos las exigencias del Cid: reclama, en primer lugar las espadas, ganadas “a guisa de varón” (v. 3154) “denme mis espadas quando mios yernos non son” (v. 3168). En segundo lugar, demanda el oro: “en oro e en plata tras mill marcos les dio” (v. 3204) “denme mios averes quando mios yernos non son” (v. 3206). A continuación inculpa de menos valer a los infantes por la afrenta contra las hijas, damas, tierra, matrices, copas simbólicamente. Todas estas demandas son acogidas por el Rey, el que tiene el cetro, el *basto* y este las eleva a categoría de “reinas de Navarra y Aragón” (v. 3399) bajo el patrimonio del buen rey don Alfonso quien se autodeclara protector de los del Cid “yo seré el curiador” (v. 3477). ¿Será el

Poema del Cid portador del simbolismo hermético? Cada uno responda conforme su propio entender.

**9. CONCLUSIÓN.** Hemos querido proponer líneas de lectura para el Poema de Mío Cid y sobre todo, algunas instancias de análisis y discusión. Consideramos que es importantísimo conocer los fundamentos filosóficos de su cosmovisión, por cuanto esta estética da forma adecuada a la voluntad característica de la cultura medieval de abarcar el mundo en su verdad esencial, ordenada conforme una razón primera y manifestada en la multiplicidad como tendencia a la totalidad y a la unidad primordial que el hombre debe conquistar para sí y para su entorno. Es el trabajo del Cid transmutar la injusticia en justicia para restablecer el orden y el equilibrio. Héroe ejemplar que se nos propone como modelo. *Assí ffagamos nós todos justos e peccadores!* (v. 3728).



## LITERATURA CHILENA Y LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

(UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA)

César García Álvarez

Si lo que constituye una verdadera literatura es su originalidad, no debemos olvidar que “original” viene de origen, y nuestro origen lingüístico y literario se encuentra en la Edad Media Española. ¿Cuánto de aquella fuente ha manado hacia nosotros? La pregunta, será para nosotros, sólo un diseño metodológico que incita al diálogo y mutuo enriquecimiento.

Los estudios al hablar de la transmisión creativa de un texto, suelen fijarse en ciertas fórmulas de fecundación literaria: Recreación, Imitación, Refundición, Aclimatación, Perífrasis, etc. Sea nuestro primer estudio el de la recreación huidobriana.

**1. “EL PRIMERO ES VICENTE HUIDOBRO, CREACIONISTA LLAMADO”.** Así, glosando a Antonio Machado, destacamos al primero Vicente Huidobro, se plegó a la primera escuela castellana, la del Mester de Juglaría, la del *Poema de Mío Cid*, cuando escribió *Mío Cid Campeador, Hazaña*, que nos recuerda a aquel gran poema épico del siglo XII; es la suya una obra de 1929; un año antes nuestro poeta se dirigía así a Juan Larrea: “*Querido Larrea: Gracias mil por todo lo que te has incomodado por mí (...) ya no necesito sino el Cid de Zorrilla, que eso sí, lo necesito pronto*” (Carta del II-VII-1928). Por la misma fecha, Vicente había escrito al gran historiador don Ramón Menéndez Pidal, para que le confirmase o desmintiese las relaciones de parentesco entre Alfonso X y el Sabio y el Cid Campeador. La consulta no era vana, estaba cargada de genealógicas intenciones: si la respuesta era afirmativa –como de hecho fue– entonces la familia chilena de los García Huidobro estaría emparentada con las estirpe del Campeador, a través del Rey Sabio Castellano, cuya familia llegó a Chile y se prolongó hasta, según la *Enciclopedia Heráldica*, el propio abuelo del poeta. Estas vinculaciones de parentesco son aprovechadas por Vicente Huidobro con hábil ingenio; así, niega el episodio de la Afrenta de Corpes –dudosamente histórica– de este modo: “*si fuera cierto, lo sabríamos en la familia*”.

¿En qué consiste la recreación huidobriana del Canto? Lo han señalado casi todos los críticos literarios: nos hallamos ante un poeta creacionista. La obra es un invento de la fantasía la historia es un fuego que quema otros materiales. El verismo del Poema de Vivar, dibuja sólo perfiles en Huidobro, aunque ayuda con su aliento a la nueva Hazaña Vicente, como Unamuno, crean un género literario; éste hizo una novela tan personal, que la llamó “nivola”; aquí una epopeya tan original, que la llamó “hazaña”. ¿Qué es lo propio de la “hazaña”? Ser una novela lírica; con frecuentes intromisiones del autor, denodado afán por la imagen más que por los hechos en sí; desmesura fantasiosa más que heroica; mezcla de planos temporales, y otros rasgos más. Ambos, *Poema y Hazaña*, un canto al honor, valentía, lealtad, patriotismo, fe y familia de don Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid Campeador.

**2. “MESTER TRAGO FERMOZO, NON ES DE IOGLARÍA”. SOBRE LA ACLIMATACIÓN TEXTUAL”. Del siglo XII al XIII; del Mester de Juglaría al Mester de Clerecía; del *Poema de Mio Cid* a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.**

“*Traigo un oficio hermoso, no como el de juglaría*”, así, jactanciosos y satisfechos, miraban estos nuevos poetas medievales a los precedentes. Se equivocaron, los primeros críticos literarios del idioma castellano. La historia ha dicho que las dos escuelas literarias hicieron las cosas bien, y porque así lo hicieron, tuvieron, unos y otros, réplicas fecundas en nuestras letras.

Una de las vertientes más fecundas de esta poesía cultopopular en Chile, es la poesía mariana, con fuerte enraizamiento en Gonzalo de Berceo. Sin embargo, ella ha de verse sólo como una parte más del amplio folklore chileno de raíz hispana. Soldados, clérigos y funcionarios fueron los primeros transmisores de esta poesía; es así como coplas, romances y décimas, de uso en España antes y en el siglo XV, se aclimataron en nuestro país, asumiendo variantes propias de nuestra idiosincrasia y costumbres; a modo de ejemplo: la descripción de los fenómenos cósmicos que, según la *Apocalipsis*, acompañarán al Juicio Final, llega a Chile de fuente bíblica y también literaria: *Los signos del juicio final*, obra de Berceo. Sin embargo, así fue estudiado por Uribe Echeverría, entran a jugar entre nosotros las peculiaridades telúricas de algo tan propio de Chile como temblores y terremotos. El familiar carácter del villancico clásico español de Montesinos, Ubeda, Juan del Encina, Lope o Góngora, se hace igualmente cercano y casero en aquél que dice “Señora doña María”.

Nuestra poesía mariana es fruto de largo recorrido cultural: nació en la España medieval en lo que se llamó la *Mariofanía* o manifestación de María en continuas apariciones de imágenes que surgían milagrosas del suelo (Virgen del Camino, del Espino, de la Vega etc.); más tarde este fenómeno cultural cristalizó en la *Mariología* o teología mariana de los siglos XVI y XVII; para concluir en la Marioforía o traslado del culto mariano a otras tierras: Viaja con Colón, con Pedro de Valdivia... con misioneros advocantes de María como Mercedarios –Nuestra Señora de la Merced; Carmelitas –Nuestra Señora del Carmen–; Dominicos –Nuestra Señora del Rosario– etc. Desde entonces, no ha faltado en Chile literatura mariana, culta y popular: Ercilla, Pineda y Bascañán, Alonso de Ovalle... hasta los más cercanos a nosotros: Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Miguel Arteche, Rosa Cruchaga, José Miguel Ibáñez, y en forma indirecta, tantos otros como Fernando Debesa en *Mamá Rosa* o *Mala Onda*, cuyo final busca aires nuevos en el Cerro San Cristóbal, al pie de la Virgen María.

Entre toda la poesía mariana de raíz hispana-medieval en Chile, conviene destacar la de los “Cantores a lo divino”, institución poética chilena y cuyo motivo mariano llena páginas enteras en sus repertorios. Cantan en unos casos, recitan en otros, como este poema “La fe de ciego”, verdaderamente salido de las páginas de Berceo o de los Evangelios Apócrifos:

*Camina la Virgen Pura,  
camina para Belén,  
con un Niño entre los brazos  
que es un cielo de lo ver:  
en el medio del camino  
pidió el Niño beber:*

*–No pidas agua, mi Niño,  
no pidas agua, mi bien;  
que los ríos corren turbios  
y los arroyos también.  
–Cójalas Ud., Señora,  
las que haga menester;  
coja de aquéllas más grandes  
y deje las chicas crecer.*

*Cogiéndolas de una en una,  
salieron de cien en cien;*

*y las fuentes manan sangre  
que no se puede beber. (...)*

*Allá arriba en aquel alto  
hay un dulce naranjel  
cargadito de naranjas,  
que otra no puede tener...  
Es un ciego el que las guarda  
ciego que no puede ver...  
–Dame, ciego, una naranja  
para el niño entretener.  
Al bajar del naranjero,  
el ciego comenzó a ver.*

*–¿Quién sería esa Señora  
que me hizo tanto bien?  
–Erase la Virgen Santa  
que camina hacia Belén.*

Hay otros versos con la misma gracia de nuestros poetas populares: se trata de “El brindis”, versos muy chilenos por tratarse de tierras de buenas cepas, donde todos alzamos la copa en alguna ocasión para el saludo: el zapatero, el carpintero, el hortelano, el albañil, el abajino del norte, el arribano del sur, el profesor. Así lo hacen el hortelano y el pescador.

*Brindo, dijo el hortelano,  
por las flores del jardín,  
malva, azucena y jazmín  
son anillos de mis manos;  
por el clarín soberano  
por la rosa y la mosqueta;  
no digo de las violetas  
que son distinguidas flores,  
y si gustan, les presento  
una maceta, señores. (...)*

*Brindo, dijo el pescador  
por Santa María y los Santos  
que son más buenos que el curanto  
y la chicha baya en jarro  
que hace mi comadre Charo  
pa' los días del invierno,  
duros como el infierno;  
y brindo con devoción  
por la Virgen Concepción  
y su mocosito santo.*

Entre aquella poesía medieval y esta chilena, numerosas cercanías: las dos poesías populares, en “romans paladino”, como decía Berceo: las dos llenas de gracias y donaires, éstos con cierto humor huaso; piedad familiar en ambas; allá en el siglo XIII el poeta se instalaba ante un auditorio de campesinos, aquí el huaso cantor reclama una misma audiencia; la antigua escuela de clerecía hacía alarde de poesía documentada, apta para enseñar, su fórmula de credibilidad era ésta: “lo leí”, “está escrito”; nuestros poetas tienen igual conciencia didáctica, y su fórmula es; “para saber y contar”; cuidan unos y otros, españoles y chilenos, la forma de la versificación, entonces, era en “cuaderna vía”, aquí el romance, espinela, copla o tradicional décima.

3. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITTA Y NICANOR PARRA, ANTIPOETA. SOBRE LA IMITACIÓN LITERARIA. Parra y el Arcipreste. Tan complejo cotejo, nos pide un punteo de esenciales temas, presentes en uno y otro.

a) *El retrato de los poetas*. Así se ve el Arcipreste:

*El cuerpo tiene muy grande, miembros largos, musculoso,  
la cabeza no chica, velloso, pescozudo,  
el cuello no muy largo, cabello negro, orejudo,  
las cejas apartadas, negras como carbón  
el paso tieso, bien como de pavón  
el paso seguro y bien razonado  
la nariz larga, esto lo descompón..*

Y sigue hablándonos de su voz “tumbal” (de ultratumba), “labios descomunales” y “otras gracias” que le hacen concluir: “*Tal home cual yo digo non es en todas erías*”.

Parra se autodefine así en su *Epitafio*:

*De estatura mediana  
con una voz ni delgada ni gruesa  
hijo mayor de un profesor primario  
y de una modista de trastienda,  
flaco de nacimiento  
aunque devoto de la buena mesa;  
de mejillas escuálidas y de más bien  
abundantes orejas;  
con un rostro cuadrado*

*en que los ojos se abren apenas  
y una nariz de boxeador mulato  
—todo está bañado  
por una luz entre irónica y pérfida—  
Ni muy listo ni tonto de remate.  
Fui lo que fui: una mezcla  
de vinagre y aceite de comer  
un embutido de ángel y de bestia*

Los dos poetas, Arcipreste y Parra, en sus retratos, se autoironizan; no es dar lástima, su finalidad, sino risa, hay algo de Ionesco aquí, tras la visión esperpéntica de ambos, mostrar el núcleo de la verdad de las cosas: en uno, la morfología erótica de quien tantos contratiempos amorosos va a tener; en el otro, la irresuelta dualidad que contrista la esencia de lo parreño.

b) “*Un embutido de ángel y de bestia*”. Así es Parra, así el Arcipreste, a la siega entre el “loco amor” y “el buen amor”. El mundo “se ha caído a pedazos para los dos”; el siglo XIV y el siglo XX son hermanos en crisis serias: políticas, económicas, ideológicas, morales. El mundo poético de Juan Ruiz y el mundo poético de Nicanor Parra, son mundos fragmentarios; no se advierte línea de unidad estructural. “Loco amor” y “Buen amor” son dos trozos mayores que parecieran aglutinar las demás parcialidades; entre el “cielo” y el “suelo”, el “ángel” y la “bestia” andan ambos poetas. Sin embargo, un punzamiento metafísico hay en cada resto, una llamada a las alturas de la recuperación; aunque irreverentes, audaces, críticos, sarcásticos el peso del destino último del hombre no es una mera anécdota en ellos. Hay sí, una clara diferencia; Parra no finge, es un agnóstico, inquieto agnóstico:

*Sepulturero, dime la verdad,  
cómo no va a existir un tribunal,  
o los propios gusanos son los dioses. (Parra)*

c) *La imagen de la mujer.* Muchas mujeres andan por la obra del Arcipreste así como en la de Parra, todas igualmente divididas en dos bandos: las llenas de todas las venturas y la “víbora” aniquiladora del ser humano. Entre las “dueñas cuerdas”, el Arcipreste coloca en el grado más alto a la Virgen María:

<i>Madre de Dios gloriosa</i>	<i>la tu gracia toda ora</i>
<i>Virgen Santa María</i>	<i>que te sirva todavía.</i>
<i>fija e leal esposa</i>	<i>Porque serviste cobdicio</i>
<i>de tu fijo Mexía;</i>	<i>yo, pecador, por tanto</i>
<i>tú, Señora,</i>	<i>te ofrezco en servicio</i>
<i>dame agora</i>	<i>los tus gozos, que canto.</i>

En el extremo más bajo, doña Endrina y su mal consejera la “Trota”; en este episodio, el texto tiene una laguna de 32 coplas, que es laguna de texto e intención, pues, creo que en ese pasaje perdido se ahogaron todas las ilusiones de la niña engañada. Lujuria y mentira, triste suerte del amor.

Parra, por su parte, cuenta también con mujeres de “buen amor”, con “dueñas cuerdas”; entre ellas, en lo más alto, la “mujer imaginaria”; hay mujeres capaces de estar en la cúspide de la imaginación del “hombre imaginario”, junto a mansiones, árboles, ríos, balcones, paisajes, valles, cerros, sol y luna, todos frutos de lo indecible de la fantasía; es cierto, que también hay para todos ellos: muros, grietas, sombras, muerte y, para la mujer imaginaria, dolor, como en el caso de Machado, “el corazón siempre vuelve a cantar”:

“.....  
*y vuelve a palpar*  
*el corazón del hombre imaginario”, dice*  
*Parra.*

Una de estas mujeres, hijas de la imaginación, coincidentemente, también se llama María, y el poeta Parra sabe vestirla igualmente de nubes y glorias celestiales; se encuentra en el poema “Es olvido”, y dice de ella:

*Juro que no recuerdo ni su nombre,  
más moriré llamándola María.*

María es la amiga a quien se le brindó, “medioevalis more”, cortesía y servicios, “y una que otra mención de golondrinas”:

*No negaré, eso sí, que me gustaba*  
*su inmaterial y vaga compañía,*  
*que era como el espíritu sereno*  
*que a las flores domésticas anima.*

De ella, “múltiple rosa inmaculada” y “lámpara legítima”, llega a decir Parra, en un extremado “buen amor”, muy cercano al del Arcipreste de Hita:

*Tanto es así, que llegué a tratarla  
con el celeste nombre de María.*

Imagen de “dueña cuerda” es también la de su hija Catalina Parra. El poema construye y mantiene la obsesión de un amor limpio, dulce, añorado y entrañado. Catalina es lo que vale querer, por eso, la rima del poema repite una y otra vez el eco de su nombre. Y otra de su familia, la hermana Violeta, mujer perfecta, admirable, incomprendida, porque “Violeta hay una sola, y hay que saberla tratar.”

En el otro extremo, en el del “loco amor”, “La víbora”, la que saquea la bolsa, el sexo, la salud y los años:

*Durante largos años estuve condenado a adorar a una  
mujer despreciable  
Sacrificarme por ella, sufrir humillaciones y burlas  
sin cuento:  
Trabajar día y noche para alimentarla y vestirla  
Llevar a cabo algunos delitos, cometer algunas faltas  
A la luz de la luna realizar pequeños robos...  
Entonces hube de salir a la calle y vivir de la caridad pública  
Dormir en los bancos de las plazas  
Donde fui encontrado muchas veces moribundo por la policía.  
Entre las primeras hojas del otoño...*

Aquí no se propone la historia de una mujer determinada, sino, tal como lo hace el Arcipreste en su libro, “modelos: las malas maestras e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres”.

En el catálogo parreño de mujeres negativas, se encuentran también la esperpéntica, hermana de aquella cuarta serrana del Arcipreste; leamos en el *Libro de Buen Amor*.

*Pero si bien miré sólo hasta la rodilla  
le vi los huesos grandes, muy larga la canilla  
pústulas en las piernas con manchada heridillas  
y tobillos mayores que los de de una novilla...  
más ancha que mi mano tiene ella la muñeca  
y velluda o peluda, pero nada de seca  
la voz gangosa y gruesa que a los hombres enteca  
es tardía y es ronca, desagradable y hueca.*

En un poema de Parra, dedicado a un santo medieval, San Antonio, hay una mujer con no menos deformaciones físicas y morales; del santo y de la mujer dice el poeta chileno:



franco Carlomagno y sus doce pares, y estaba bateado para asumir también temas de nuestra América. Julio Vicuña Cifuentes recoge estas variantes chilenas a conocidos romances españoles de la Edad Media. Uno de ellos hace alusión a la penitencia que recibiera el último rey visogodo, don Rodrigo, quien por yacer con mujer que no era la suya, perdió a España y recibió castigo de ser enterrado vivo entre serpientes que le picaban “*por do más pecó*”. En Linares se canta de esta manera:

*Por Dios te lo pido, hermano,  
por Dios y Santa María  
que me diga la verdá  
no me diga la mentira,  
si el que duerme con mujer  
se condena en l' otra vida.  
No siendo madre ni hermana  
la gloria no perdería,  
pero en el purgatorio  
sus pecados pagaría.  
Yo dormí con una hermana*

*una hermana que tenía.  
El que duerme con hermana  
se condena en la otra vida.  
“Echale la absolución”,  
Le dijo una voz de arriba  
“que lo lleven a enterrar  
con una culebra viva,  
que le coma las entrañas  
pa que pague la avería”.  
Le enterraron y su alma  
para el cielo lo encamina.*

Con pequeñas variantes recoge Vicuña otras versiones de este romance, llamado en San Javier y en Curepto “El penitente”.

Otra temática chileno-española medieval es la de Bernardo el Carpio, el héroe imaginario del siglo VIII que, concebido por oposición a Roldán, enfrenta la invasión de Carlomagno y le derrota en Rocesvalles. Así lo recitaba Manuel Flores, de sesenta y cinco años, y que dijo haberlo aprendido en Coihueco, provincia de Ñuble:

*Paseábase el del Carpio  
por las murallas francesas  
armado de punta en blanco  
para atacar al Rey Santo,  
que desgracias les hacía.  
Con la punta de la espada  
hacia raya en el suelo  
y juraba por los santos  
vengar los ultrajes hechos  
“Juro, por Dios, él decía,  
que con esta mi daga  
he de matar al grande  
que mienta por estas tierras...”*

En tierras de fundos, con límites poco deslindados, y, a veces, patrones de atropellos, acaso resuene bajo el nombre de Carlomagno otra lectura en la que los versos “*matar al grande que mienta por estas tierras*”, tenga un sentido chileno muy agrario.

Bernardo del Carpio había nacido del matrimonio secreto entre el conde Sancho Díaz y la hermana de Alfonso II, Jimena, matrimonio que este rey desaprobó encerrando en prisión al conde y recluyendo a su hermana en un monasterio. El recitador chileno, señala Vicuña, don Pedro Antonio Maldonado, sesenta y ocho años, así recitaba este episodio, introduciéndole una risa huasa:

*Bernardo el Carpio un día  
donde el rey se presentó  
y a su padre le pidió  
que prisionero tenía.  
El rey que lo aborrecía  
le dice con gran furor:*

*Hijo de padre traidor,  
de aquí no te escaparás;  
con la vida pagarás  
por ser delito mayor.*

*Bernardo hizo una señal  
sin que vieran los presentes,  
y mil soldados valientes  
llegaron en marcha triunfal.*

*Viendo en el palacio real  
tanta gente reunida,  
el rey temió por su vida  
y también por su corona,  
y dijo que era una broma,  
para darle una salida...*

Por cierto, el Cid Campeador aparece también en nuestros romances: dos de ellos son “Enojo de Cid al saber la afrenta hecha a sus hijas”, y “El Cid en San Pedro de Cardeña”; existe una versión de este último, escuchado en Alhué, provincia de Santiago, que cambia “El Cid” por “Ercillo” y “Babieca” por “Navieja”, a la par que afirma el sentido democrático chileno; dice así en una de sus partes:

*Tomó el pendón en sus manos  
y dice de esta manera;  
“Salí de aquí, templo santo,  
desterrado de mi tierra,  
mas yo vuelvo a visitarte,  
ya se acabaron las penas.  
Las leyes eran del pueblo,  
que no accedí un punto d’ellas.*

¿Nuestros poetas qué otras características conceden a estos personajes? La irascibilidad; Bernardo y el Cid son héroes belicosos, prometen violencia, aunque nunca la presenciemos; al parecer, era de buen gusto del pueblo chileno escuchar versos en los que, como hemos visto, la arrogancia frente al poderoso quedaba de manifiesto; son, sin embargo, también héroes con gran capacidad de sentimientos afectivos hacia el otro. Bernardo el Carpio se refiere así a su nodriza:

.....  
*mi señora doña Blanca  
la que me crió en sus pechos  
por hacerme hijo de España.*

Y el Cid expresa a Alfonso su virtud de castellano leal cuando de vuelta a Cardeña dice:

.....  
*otro reino y mil fronteras,  
 os quiero dar de los míos  
 aunque me echéis de las vuestras.*

El romance heroico español o el donjuanesco “El galán y la calavera”, vinculado al mito de don Juan –no sólo se aclimataron en tierras chilenas, como hemos visto, prohicaron otros que nada tienen que ver, sino en la forma métrica, con los españoles; así “El huaso Perquenco” y varios más que andan en la letra de los libros o bien sueltos en la forma oral con que se encuentran en nuestros campos.

**5. CONCLUSIÓN.** El Cid en Huidobro y en los romances; el tema de clerecía y el motivo mariano en nuestros poetas cultos y populares; los signos del Juicio Final, en asociación con nuestros movimientos telúricos; el Arcipreste y Nicanor Parra; romance en todas sus gamas heroico, legendario y autóctono; los cuentos campesinos de raíz hispana recogidos por Laval; cantos a lo divino y a lo humano... Toda una herencia de siglos aclimatada a la idiosincrasia chilena. En unos casos será la fantasía desbordante y desbordada de Vicente Huidobro; en otros se respetarán los cauces de la forma métrica y el motivo, el revestimiento será, sin embargo, tan chileno que sólo para los habitantes de este país será comprensible en su totalidad, así “El brindis”; arrancan otros versos de la fantasía y se hacen cantos líricos llenos de sencilla gracia y poesía, como “Caminaba Virgen Pura”. La ruptura que en la Edad Media supuso el *Libro de Buen Amor* fue no menos impactante que la de los *Antipoemas* de Parra en nuestros días; y se pasean por Chile temas históricos como los de Carlomagno, Bernardo el Carpio y don Rodrigo, último rey visigodo, que dejan de ser relevantes desde el punto de vista histórico para aclimatarse por la vía didáctica a favor del personaje democrático, contra el abuso del poderoso, o una risa huasa descalificadora para el fanfarrón Bernardo el Carpio.

Cuando los teóricos hablan sobre la transmisión de un texto literario de un país a otro, suelen acuñar algunos términos orientadores, así: refundición, recreación, inspiración, contaminación, trasplante, paráfrasis, imitación, aclimatación.

Una reflexión teórica sobre lo aquí propuesto.

Existe recreación en el caso del Cid del *Poema* y del Cid de la *Hazaña*. La energía creativa, en el proceso de la recreación, es supraepocal, emana de la fuerza del mito, motivo o tema; energía que es plurivalente, desencadenante de las obras recreadas, es el caso de los don Juanes: Tirso, Moliere, Zorrilla, etc.

En el particular caso que nos ocupa, el mito del *Poema* de Vivar, mito que está presentado en forma implícita o recatada, como estudió Eleazar Huerta, se hace maravilla desplegada o explícita en Vicente Huidobro, todo lo cual permite la libertad creacionista de la *Hazaña*; época y período superrealista, concurren a la eficacia estética del mito huidobriano, tanto en la libertad con que deja los componentes del mundo (personajes, espacio y acción) como en la aplicación de los diversos principios propios de la estética del autor chileno.

Hemos examinado después nuestra poesía mariana y la de Gonzalo de Berceo, poesía mariana chilena milagrosa y desenfadada en “La fe del ciego” y en “Brindis”. La fórmula creativa es aquí otra, la aclimatación, fenómeno estético consistente, como sabemos, en la introducción de diversas variantes provenientes, en su generalidad, de la transmisión oral. No es casual se hable aquí de niño “que es un cielo ver”; la comparación con el cielo, aunque universal, toma en Chile, por sus cielos, en otros tiempos los más puros del mundo, un sesgo particular; en vano el término se encuentra consagrado desde nuestro texto más serio, “La Canción Nacional”, y en una de las coplas más populares, “Cielito lindo”. Aclimatación se observa igualmente en ese tratamiento respetuoso de “Señora doña María”, que suplanta al tan berceano “Gloriosa”; concurre, finalmente a esta aclimatación la atmósfera de la proverbial acogida chilena al extranjero, María y Jesús son recibidos con esa amable amabilidad propia de nuestro país.

En Parra y el Arcipreste cotejamos, a continuación, la fórmula creativa de la *imitación*: ¿imitación de qué o de quién? Del eterno modelo, que siempre han buscado los poetas en tiempos de penuria, crisis o fragmentación del mundo, llámense Aristófanes, Catulo, Arcipreste, Quevedo o Parra.

En los naufragios culturales, todos los nadadores se imitan; las variantes se encuentran en los distintos estilos de nadar y cuál sea la confianza que se tiene cada uno en la dirección de sus brazadas. A unos asiste la secreta confianza –Arcipreste– de estar en Dios y llegar a Él como meta; en otros –Parra– la duda alimenta la difícil situación de emergencia. Todo lo demás son grados de intensidad: más o menos sarcásticos; más o menos definidos en quién es María; más o menos enfáticos en el grado de fragmentación que tienen ambos mundos: grietas de superficie en el Arcipreste y quiebre de estructuras en Parra. Estos énfasis distintos son los que hace que los versos del Arcipreste o Parra se imiten también en la extensión: se compriman, a veces, o se expandan.

Y examinamos los romances. Se ensayan aquí dos fórmulas: refundición y aclimatación. El huaso que durmió con hermana, es una refundición. Dos textos, una historia linarense en la que se estigmatizó el incesto, pecado, según la creencias de la zona, que no se perdona ni en esta vida ni en la otra, y la leyenda del último rey godo don Rodrigo.

La refundición del poeta popular chileno es tan fiel, en tan buenos hornos de la creatividad, que quien no conozca los materiales de su origen, no verán sino una sola pieza en esta obra, en la que fondo y forma fluyen con la más espontánea naturalidad. En los otros casos citados, romances de Bernardo del Carpio y Cid Campeador, se usa la fórmula de aclimatación ya comentada con anterioridad, por lo que prescindimos de su análisis.



## EL LIBRO DE BUEN AMOR, UNA SUMA POÉTICA

Irma Céspedes Benítez

**1. INTRODUCCIÓN:** Sumas Medievales. La educación medieval se basa en siete ciencias distribuidas en las artes del *trivium* –gramática, retórica y lógica– y del *quadrivium* –aritmética, geometría, música y astronomía– con ellas el hombre estudia las palabras y las cosas, a fin de formarse una imagen globalizada del universo. Se cultiva el espíritu de curiosidad, de observación, de investigación. Hay tal sed de conocimientos que Honorio de Autum, la resumirá en la conmovedora fórmula: “*El destierro del hombre es la ignorancia; su patria, la ciencia*” (Le Goff: 1971, p.64).

Alberto Magno (1206-1280) y Tomás de Aquino (1224-1274) reúnen sus conocimientos en sendas Sumas, sistematización consciente y metódica del saber. Es la refundición unitaria de la multiplicidad que reúne teología, doctrina, reglas de conducta. Tendencia a la universalidad y a la totalidad, voluntad de abarcar el Mundo en su verdad esencial y de presentarlo en una forma adecuada son características de la cultura medieval, evidentes en la presentación de su religión, de su filosofía, de su arte, en una palabra de todas las manifestaciones humanas. “*Todo se ve bajo el ángulo de lo universal, de lo infinito y de Dios, de modo que todo objeto de percepción o toda obra humana aparece entonces como el reflejo del cosmos (...) el conocimiento está inmediatamente integrado dentro de un conjunto jerarquizado que va desde Dios hasta los hombres, pasando por los ángeles, y esto es visible tanto en la catedral como en la Suma y en la Divina Comedia, que no es sino una Suma poética*” (Cohen: 1965, pp. 115-116), como también lo es el *Libro de Buen Amor*.

Reiteramos las Sumas medievales constituyen una elaborada síntesis que debía contener todo el saber “*no sólo de cada especialidad en particular, sino al menos de todas las ciencias del espíritu y de la dialéctica*” (Dempf: 1958, p. 88). No se trata sólo de “*un libro de doctrina, sino una esfera de existencia amplia, profunda y ordenada, de suerte que el espíritu se encuentra allí como en su hogar, ejerce una disciplina y se siente protegido*” (Guardini: 1958, p. 30). Así también, la concepción que reflejan las catedrales es una forma de humanismo. “*No sólo porque se sirve de la cultura antigua para la edificación de su doctrina (...) sino porque coloca al hombre en el corazón de la ciencia, de la filosofía (...)*” (Le Goff: 1971, p 70) y, en alguna medida, reflejan el cielo en la tierra como un modo de hacer presente que el hombre es el centro del quehacer divino y no un mero accidente casual. El espíritu y el cuerpo humano –se piensa– están en consonancia con la creación toda y para que esta verdad jamás fuera olvidada, se autorizaron las imágenes en los templos porque servían de adorno “*y permitían mantener despierto el recuerdo de los acontecimientos sagrados y de los hombres santos...*”, es decir, al arte se le asigna una función ilustradora y decorativa; la pintura desempeñaba un papel narrativo que emprendió nuevos caminos en la época carolingia (Weisbach: 1949, p. 8). Recordemos las represen-

taciones medioevales a modo de círculos concéntricos, cada uno de ellos habitado por un ángel o por un espíritu. En algunas el centro está ocupado por la tierra y en torno a ella giran las esferas que contienen a los astros, conforme lo describe y representa el propio Alfonso X en la ley 35 (Alfonso el Sabio: 1945, p. 57). A esta concepción del cosmos corresponden en Arquitectura las Catedrales que pretenden reproducir el ordo mundi centrado en el hombre. Esta enciclopédica construcción del mundo, ofrecía un refugio al hombre comprometido en la búsqueda de la verdad a la vez que constituía un orden seguro para la razón.

**2. LENGUAJE SIMBÓLICO.** Y justamente, porque la mentalidad medieval se mueve en esta interpretación totalizadora, se expresa en un lenguaje analógico, a través del cual se manifiesta una perfecta correlación entre el *macrocosmos* –que es la creación toda– y el *microcosmos* –que es cada hombre en particular. A través de la forma natural creada por Dios, el hombre puede y debe descubrir la trascendencia divina. Y sucede entonces que “*El hombre medieval ve símbolos en todas partes. Para él la existencia no está hecha de elementos, energías y leyes, sino de formas. Las formas tienen una significación propia pero más allá de ellas mismas, designan algo diferente, algo más elevado y, en última instancia, lo elevado en sí. Dios y las cosas eternas. Así cada forma se convierte en un símbolo, apunta hacia aquello que la trasciende*” (Guardini: 1952, p. 29).

Según Dante, “*los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámese el primero literal y es este aquel que no avanza más allá de la letra de las palabras, convencionales (...) el segundo se llama alegórico y este es el que se esconde bajo el manto de esas fábulas y consiste en una verdad oculta bajo un bello engaño (...) El tercer sentido se llama moral y este es el que los lectores deben atentamente descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus discípulos (...) El cuarto sentido se llama anagógico, es decir, sentido superior y se tiene cuando se expone espiritualmente un escrito el cual (...) significa realidades sublimes de la gloria eterna*”... (Dante:1965, p. 588).

Se nos aclara, a la luz de esta concepción el porqué, tras describir un prado, Berceo añade una observación que para el lector actual resulta difícil de entender:

*Sennores e amigos, lo que dicho avemos,  
palabra es oscura, exponerla queremos:  
tolgamos la corteza al meollo entremos  
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos*

(Berceo: 1952, 16, p. 5),

y a continuación nos entrega el verdadero sentido de la descripción. ¿Acaso no es esta la tesis sustentada por el Arcipreste a través de todo el Libro? Consecuente con el principio que exige que el hombre descubra los valores y los bienes tal cual los encuentra realizados en la naturaleza, porque “*tanto el Universo como la Escritura están llenos de formas atractivas cuya belleza es el signo de una Belleza invisible y perfecta que los hizo para elevarnos a ella: estas formas son los símbolos*” (De Bruyne: 1946, p. 360), el Arcipreste

observa y analiza su entorno. Lo lee y nos enseña a leer el mensaje cifrado. La sabiduría del hombre se manifiesta en esta capacidad de entender ese mensaje que encierra la creación toda y es poeta en la medida en que encuentre una forma bella para encantar al oyente y llevar a su memoria ese Bien y Belleza primera.

**3. ORDO MUNDI.** Para la cosmovisión medieval es verdad fundamental que la humanidad, creada en Adán por Dios, cayó con éste y se destruyó el orden divino, que era armonía, equilibrio de amor; descentrado ese orden, la naturaleza humana se hizo proclive al pecado. La redención de Cristo, Hombre y Dios, habría restablecido el orden primero, pero es cada hombre responsable de volver a restablecer en sí y en su medio el equilibrio primigenio de la creación: *“Dios tuvo a bien hacer residir en él todas las cosas, pacificando, mediante la sangre de su cruz, lo que hay en la tierra y en los cielos”* (Col., 15-20). Es en este contexto ideológico en donde debemos considerar la tan controvertida unidad del Libro de Buen Amor, en cuanto cosmovisión en la que se reconstruye el mundo como un todo centrado en el hombre polarizado entre un cuerpo que obedece el orden natural, instaurado en Adán y un espíritu imbricado en el orden sobrenatural, redimido en Cristo. Dios da a cada hombre entendimiento, voluntad y memoria para que asuma y se responsabilice de su actuar en el mundo, según dice Juan Ruiz en su Prólogo en prosa (Juan Ruiz: 1967, pp. 73-79). El hombre en su lucha por lograr su plenitud humana, entiéndase salvación, es el centro de esta reconstrucción de mundo que es el *Libro de Buen Amor*. En torno a él gira la vida en todas sus múltiples manifestaciones como un variado caleidoscopio que a cada giro combina de un modo diverso las piezas que lo componen, pero el sentido último de la vida debe encontrarlo el hombre, no el hombre genérico, arquetípico, sino cada hombre concreto, caído en Adán y redimido en Cristo. Para ello debe usar con sabiduría los dones que le entregó Dios al alma. El intelecto permite discernir y elegir entre el bien y el mal, porque puede y debe trascender la apariencia múltiple, para escoger y perseverar en el buen amor que es de Dios y hacer buenas obras que lo salven. Cuenta también con una ayuda humana: *“los libros de la ley del derecho e de castigos e costumbres, e de otras ciencias”* y las pinturas e imágenes. Todos ellos hechos para recordar al hombre el bien.

**4. INTENCIONALIDAD DEL LIBRO DE BUEN AMOR.** Así el Arcipreste para cumplir con su misión doctrinal escribe este Libro: *“Onde yo, de muy poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza, entendiendo cuántos bienes faze perder al alma e al cuerpo, e los males muchos que los apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntat salvación e gloria del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escritura en memoria de bien”* (Juan Ruiz, op. cit., p. 77).

La intencionalidad del autor está claramente expuesta. Quiere enseñar un camino de salvación dentro de la tradición cristiana. En este sentido, el *Libro de Buen Amor* es una Suma que expone sintéticamente una doctrina al alcance del pueblo, a la vez que critica usos y costumbres, dando muestras de profundo saber trovadoresco. La narración, en cuaderna vía, se centra en el hacer del narrador y desde este punto empieza la constante dualidad en la obra, por cuanto debemos distinguir un narrador que se autodenomina Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, pero que se diferencia lingüísticamente del autor, del hombre concreto, histórico que se llamó Juan Ruiz y desempeñó el cargo de Arcipreste de Hita.

Este hombre entrega su mensaje ejemplarizador en un lenguaje no mimético como el que encontramos en el Prólogo en prosa: extraordinaria muestra del discurso doctrinal del medioevo caracterizado por períodos bien redondeados, extensos, unidos por conjunciones, con extensas citas en latín extraídas de la Biblia o de documentos oficiales de la Iglesia; y otro centáurico que se pone como ejemplo de lo que no se debe hacer, el *exemplum vitandum*, de alegre y juguetón decir moralizante y equívoco, nos habla de aquello que “*por todo el mundo se usa e se faz*” (14d). Especialmente de aventuras amorosas.

¿Debemos suponer que las aventuras amorosas narradas en el Libro de Buen Amor le han sucedido al Arcipreste? En realidad el narrador aparece como un prototipo masculino al que se le atribuyen hechos concretos, cotidianos que se narran para darnos una lección. La forma adoptada para la narración es la ficción autobiográfica. No olvidemos que hay un simbolismo en esa forma que debemos tener siempre presente: ese yo narrador es cualquier hombre, cualquiera de estos seres humanos que constituimos el auditorio de la narración. Tal como nos lo había dicho Gonzalo de Berceo cuando primero se presenta: “*Yo maestro Gonzalo de Berceo nomnado*” (Berceo, Milagros 2a.) y luego expone el verdadero significado Yo equivale a:

*Todos quantos vevimos que en pie andamos,  
si quiere en preson, o en lecho iagamos.  
Todos somos romeos que camino andamos*

(Ibídem 17 a,b,c).

**5. ESTRUCTURA DEL LIBRO.** Juan Ruiz al emplear la primera persona, quiere mostrar a todo hombre y su hacer. Es natural, en consecuencia, que en el plan general de la obra, de acuerdo con las retóricas más tradicionales, siga el orden natural de la vida del cuerpo y empiece con composiciones introductorias, para luego, mediante un ejemplo, hablarnos del nacimiento, determinado por las estrellas, para concluir con la muerte, destino común de los hombres.

Diverso es el hacer del hombre y diversas las múltiples aventuras que se narran con desenfadada fruición. Sistemáticamente se manifiesta la dualidad característica del Libro; junto a las aventuras jocosas intercala, como un *leit motiv*, la corrección moral, el sermón. Se nace materialmente determinado por las estrellas con un sino contra el cual pareciera que el hombre no puede luchar, porque se constituye en su propia naturaleza. Lo demuestra la propia experiencia del narrador: nació bajo el signo de Venus (153a) y su destino es amar (77, 922). En el ejercicio del amor y en la elección del objeto amado, se muestran las facultades del alma. Así se introduce la enseñanza moral y con el Libro se conjugan el solaz que hace reír y la reflexión moral que revelará el compromiso personal de cada hombre. Disociadas en la obra, vida del cuerpo y vida del alma tienen sendos tiempos: el lapso de la vida terrena –del nacimiento a la muerte– y el ciclo litúrgico, a imagen de los ciclos solar y lunar; sendos espacios: el exterior con sus tentaciones y acaeceres, con un tiempo que transcurre y nos cambia, y el interior, con la reflexión, con la voz de la gracia (44) y sendas formas poéticas: la profana, popular, cazorra, de burlas: Cruz Cruzada, panadera, las Cantigas de serrana, Don Pitás Payas, etc.; o la culta y pagana Pelea con don Amor al modo del Arte de Amar de Ovidio; y la religiosa de loor, alabanza a Dios y a la Virgen (II C), Gozos,

Dictado a Santa María del Vado, o la doctrina que muestra el Bien a modo de sermón: consejo a las dueñas, armas con que se debe armar el cristiano (1579-1605), o la alegórica Pelea de don Carnal con la Quaresma y la llegada de don Carnal y don Amor (1067-1314), o la sátira como un modo de corregir las costumbres: las *oras que rezan garzones golfines* con don Amor o la Cantiga a los clérigos de Talavera.

**6. TIEMPO LINEAL.** En el lapso de la vida terrena el hombre debe ejercitar sus facultades. *Intelecto*, iluminado por Dios para conocer el bien y el mal, *voluntad* para escoger y perseverar en el camino elegido y *memoria* para recordar otras experiencias, propias o ajenas. Así el Arcipreste ejemplifica con su propia experiencia. Su naturaleza material, proclive a servir a las mujeres, lo inclina a escoger una dama. Del ejercicio del amor nace el dolor, su experiencia se expresa en *cantigas de verdadera salva*, rechazadas por la dama (104) y en reflexiones sobre la condición humana (1059); la segunda elección, en cambio, resulta errada, eligió *otra non santa más...sandía* (112c), y tras el desengaño sólo le resta reírse de sí mismo:

*ca deviem'dezir necio e mas que bestia burra,  
si de tan grand escarnio yo non trobasse burla* (114cd),

y sintetiza humorísticamente la experiencia en un perfecto zéjel octosílabo.

La experiencia demuestra que el amor siempre *fabla mintroso* (161c) y que hacer trovas y cantares es *sembrar avena loca ribera de Henares* (170). El engaño que produce esta experiencia negativa le hace *a las vegadas con el amor pelear* (180c). Es entonces cuando el Amor viene al Arcipreste y lo adoctrina sobre el arte de amar (181-574). Este don Amor que viene al Arcipreste en esta ocasión es el amor pagano, el Eros, no es el buen amor, el honesto. Sin embargo este amor pagano aparece valorado por cuanto exige del amante una actitud moral: no se trata simplemente de satisfacer los apetitos carnales, se trata de educar el instinto, de saber, ingeniosamente conquistar a la dama, y sobre todo, se trata de aprender medida (425, 528, 550). Los consejos recibidos se aplican en la historia de doña Endrina, que se transforma en el centro nuclear del relato en torno a la vida terrena, material del hombre. El narrador reitera su objetivo doctrinal: desea advertir a las jóvenes inexpertas acerca de los peligros que las podrían acechar.

*entiende bien la estoria de la fija del endrino;  
dixela por dar ensiemplo, mas non porque a mi avino:  
guárdate de la falsa vieja e riso de mal vezino:  
sola con omne no t'fies nin te llegues al espino* (909).

Parte de la vida ha transcurrido en este aprendizaje. La salud del narrador se resiente (944) –vanidad y fugacidad de la vida, preludiada en la copla 105– evidencia al hombre que su tiempo terreno es limitado –se empieza a vislumbrar la muerte; restablecido de su mal, decide viajar a la sierra (950).

Cinco encuentros femeninos; otras tantas cantigas de serrana. Variantes métricas de temas populares, pero también innovaciones en los motivos. La última serrana ya no es una

mujer concreta de carne y hueso; es la Dama por excelencia, el arquetipo femenino; Santa María del Vado (1044). A ella se consagra el narrador dando prueba de su amor:

*A ti, noble Señora, madre de piedat,  
luz luciente del mundo del cielo claridad,  
mi alma e mi cuerpo ante tu majestat  
ofrezco con cantigas e con gran omildat (1045).*

**7. TIEMPO CÍCLICO.** El hombre ha encontrado a la Dama a quien servir y en Cristo, su Hijo el modelo a quien imitar. Aquí se manifiesta el hombre espiritual que conoce y desea cumplir la ley:

*Desde la ley avemos  
de Cristos a guardar,  
de su muerte debemos  
dolernos e acordar (1059).*

Se preludia así el tiempo circular y eterno que abre otra concepción temporal: el de la redención que se recuerda en el cíclico acaecer de la liturgia y de la naturaleza. La reiteración del sacrificio solar le recuerda al hombre su destino divino. En el poema alegórico “Pelea de don Carnal con la Quaresma” (1067-1314) se introduce el motivo cultural y ritual: Cuaresma, época de ayuno y penitencia, prepara al hombre para la gran Pascua Mayor. El domingo de resurrección de madrugada salen a recibir a dos emperadores que se manifiestan en todo su esplendor: don Carnal (1210-1224) y don Amor (1225-1265) que no es el mismo que anteriormente aconsejara al Arcipreste, representa el espíritu, más aún, pareciera ser Cristo resucitado, Señor terrenal.

*Día era muy santo de la pasqua mayor,  
el sol muy claro e de noble color;  
los omnes e las aves e toda noble flor,  
todos van recibir, cantando al Amor (1225).*

Frente a la magnificencia con que se exalta la llegada de Don Amor, se pierde llegada de don Carnal. El modo de narrar, el estilo subrayan la diferencia entre ambos. Monjes, clérigos, caballeros, religiosas de diferentes órdenes luchan entre sí para ofrecer alojamiento al Señor. A todos los rechaza y ordena plantar su tienda en un prado:

*La obra de la tienda vos querría contar:  
avérsevos ha un poco a tardar la yantar;  
es una grand estoria pero no es de dexar:  
muchos dexan la cena por feroso cantar (1266).*

Lata descripción al uso medieval de las maravillas de esta tienda en cuyas paredes laterales están pintados caballeros a la mesa. Pide el Arcipreste al Amor que le explique la razón por do yo entendiesse que era o que non (1298).

Don Amor se lo explica en una copla:

*El tablero, la tabla, la danza, la carrera,  
son quatro temporadas del año del espera;  
los omnes son los meses, cosa es verdadera:  
andan e non se alcanzan, atiéndense en ribera” (1300).*

Hemos llegado a la plenitud de la narración. Síntesis literaria y síntesis vital. Don Carnal y don Amor, materia y espíritu. No se niega al uno en desmedro del otro, ambos son importantes y deben ser integrados en un orden. Al modo de un Libro de Horas se presenta el hacer cotidiano en la Tienda de don Amor: son las temporadas del año de la espera. ¿Y qué es la vida del hombre sino año de espera?

El tiempo no pasa en vano y la experiencia que alguna vez se vivió, fácilmente se olvida y el hombre reincide en viejas costumbres que significan nuevos fracasos que culminan con la muerte de la alcahueta (1578-1578). Un planto, una elegía en la que se expresa dolor por la muerte y alegría por la redención cristianas, unidas a las reflexiones sobre el sentido último de la vida. La muerte ha sido vencida por Cristo y aún el más pecador puede acogerse a su misericordia y así impetra salvación para la Trotaconventos.

*a Dios mercet le pido que te dé la su gloria,  
que más leal trotera nunca fue en memoria (1571ab)*

(...)

*daré por ti limosna e faré oración,  
misas faré cantar e daré oblación.  
La mi Trotaconventos, ¡Dios te dé redención!  
¡el que salvó el mundo te dé su salvación! (1572).*

El cristiano, como un caballero, vive en constante lucha contra tres enemigos: el diablo, el mundo y la carne (1579-1605): debe prepararse para el combate: armarse con obras de misericordia (1585a), con los dones del Espíritu Santo, las obras de piedad y los siete sacramentos, y las virtudes:

*Contra los tres principales, que no s'yuntan de consuno:  
al mundo, con caridad; a la carne con ayuno;  
con corazon al diablo: todos tres irán deyuso; (1603 abc).*

Pese a haber comprendido y aceptado el sentido último de la vida, Juan Ruiz, en cuanto narrador, persiste en su “servir” a las damas, en admirarlas y cantarlas: tras alabar a las mujeres chicas (1606-1617) busca a alguien que reemplace a la tercera y cree encontrarlo en un mozo, don Furón (1618-1625). Ya todo se precipita a su fin. Insiste en la finalidad didáctica de su Libro (1626-1634); conforme al tópico del mester de clerecía, solicita oraciones por su propia salvación:

*Señores, hevos servido con poca sabiduría:  
por vos dar solaz a todos fablevos en juglería;  
yo un galardón vos pido; que por Dios en romería,  
digades un paternoster por mí e avemaría (1633).*

Plena conciencia artística al servicio de sus oyentes. Ha preferido sacrificar sus conocimientos teóricos en aras de una forma adecuada que alegre a sus oyentes, y a través de ese solaz, adoctrinarlos. Así se compone este *Libro de Buen Amor* que de *santidad es gran licionario*, a la vez que es *chico breviario de juegos y burlas* (1632). Como apéndice figuran composiciones diversas que muestran un disociar y fragmentar la realidad contingente, y completa el extraordinario muestrario de formas poéticas medievales con cantigas diversas de ciegos, escolares, entre otras.

**8. EL BUEN AMOR.** El Buen Amor es el tema único del Libro. Tema central que se desarrolla paulatinamente; desde la intencionalidad que configura el título, se plantea un problema filosófico, ético, literario plenamente vigente en su época, y desde mucho antes. Alcuino (muerto en el año 804), organizador del régimen escolar carolingio, en la base del humanismo pone el *“amor desinteresado y la prosecución de bienes absolutos. Es fácil amar las formas bellas, los dulces perfumes, los suaves sonidos, las caricias agradables, a pesar de que pasan como sombra. ¿Y cómo será difícil amar a Dios que es la belleza, la dulzura, la suavidad, el perfume, la alegría y la felicidad para siempre? El amor de este mundo es más penoso que el amor de Cristo, puesto que el alma no encuentra en él la felicidad eterna que busca, porque toda belleza terrestre es pasajera (...) Que ame con orden pues: que prefiera lo más alto, es decir, a Dios y que desprecie lo bajo, es decir, la materia. En esta página significativa Alcuino admite, pues, sin definirla y por simple enumeración de ejemplos, una sensibilidad estética asociada al amor del Bien, al instinto de felicidad y al ansia del Bien...El deber, y la felicidad, la belleza y la bondad del alma consiste en amar esta Belleza total en el orden, dando siempre primacía a la Belleza divina y apreciando la belleza sensible en la medida en que se integra en la Belleza de Dios y rechazándola en cuanto, por un acto que parte de nosotros y no del orden natural, arruina el equilibrio normal de las tendencias.”* (De Bruyne: 1946, p. 209).

El amor y la educación en el buen amor no es problema únicamente del siglo XX. Lo ha sido desde la Edad Media, en cuanto será el motor que contribuya poderosamente al proceso de individuación y evolución del hombre hacia su propio señorío. Para conquistar su plenitud el hombre debe conocerse y conocer a los otros. El Libro es un buen instrumento para ello y en él se nos ofrece un espejo del hacer humano. Coherentemente con la concepción del mundo y del hombre, la estructura general de la obra nos entrega una visión polarizada del hacer: la dama y la villana, el espíritu y la materia, el buen amor y el mal amor, Dios y el demonio son formas de expresar la dualidad que debemos superar y que es propia del mundo material, que se ve limitado por las coordenadas témporoespaciales.

**9. LA ELECCIÓN.** El hombre, condicionado por su naturaleza carnal, manifiesta dos motivaciones esenciales: el *aver mantenencia* y el *aver juntamiento con fembra plazentera* (71): hombres, aves, animales, todas las criaturas manifiestan estas tendencias, siguiendo un orden natural, pero el *omne de mal seso, tod ora sin mesura/cada que puede quien fazer esta locura* (74 cd). Es el modo material, carnal de concebir la vida y de esta condicionalidad no se escapa el narrador: sólo asumiéndolo y viviendo su experiencia puede aprender el bien y el mal para elegir lo mejor:

*E yo porque so omne, como otro pecador,  
ove de las mujeres a vezes grande amor;  
provar omne las cosas non es por end peor,  
e saber bien e mal, e usar lo mejor* (76).

Esta elección vital en la que se muestra el buen o mal seso del hombre es, en parte una gracia de Dios y en parte un ejercicio de las facultades propias del alma: entendimiento, voluntad y memoria.

**10. CONCLUSIÓN.** Observemos cómo esta “reconstrucción de mundo” que es el *Libro de Buen Amor*, nos recuerda las representaciones plásticas a que nos referíamos al *comenzar*, a modo de círculos concéntricos. En el centro está el alma del hombre; en torno a ella giran tratando de atraerlo a su materialidad su propia carne con sus flaquezas y sus inclinaciones innatas, de algún modo predeterminadas por el nacimiento; el mundo con sus halagos, sus mentiras y sus engaños, y el demonio que acecha y tienta aprovechando a los dos anteriores. Por otra parte, tratando de elevarlo a una mayor espiritualidad se encuentran las artes y los libros —entre ellos la obra de Juan Ruiz—; las enseñanzas de los Padres y filósofos antiguos: Catón, (44 a), Aristóteles (166), Ovidio, los profetas, en general, los autores bíblicos; los Santos con sus oraciones y sobre todo la Virgen y Dios mismo.

Nos parece que el *Libro de Buen Amor* se compone de acuerdo con los principios estéticos medievales: “*El arte de la poesía, es decir, el poeta, compone fábulas imaginadas y comparaciones alegóricas para instruir el espíritu en las verdades morales o científicas — esto es lo propio de los poetas épicos que bajo figuras celebran la altas gestas y las costumbres de los héroes. Así la ciencia divina, es decir, el hombre de Dios, adapta a la manera de un poema, la Sagrada Escritura al espíritu del hombre interior todavía infantil, y por imágenes y ficciones le conduce al conocimiento perfecto de la edad adulta*” (De Bruyne, p. 360). Palabras de Escoto Erígena que a nuestro parecer sintetizan el sentido creador de Juan Ruiz.



## LÍRICA HISPANA PRIMITIVA: MUWASSAHAS, JARYAS, ZÉJELES<sup>1</sup>

Irma Céspedes Benítez

**1. INTRODUCCIÓN.** Durante la Edad Media conviven en la Península Ibérica tres concepciones culturales, aparentemente disímiles, pero esencialmente similares en su concepción religiosa monoteísta. Tres ciudades santas: La Meca, Roma, Jerusalén –que se podrían reducir a una: Jerusalén– tres Libros Sagrados: la *Tanaj* –Antiguo Testamento–, la *Biblia* y el *Corán* –la Revelación Divina–; una raíz común: Abraham, padre de los creyentes, son los cimientos de comunidades de fe que nos permiten hablar de tres culturas teocéntricas y apostólicas, con un sentido misionero de pueblos elegidos por Dios, Alah o Yahvé, para dar testimonio de El y servir a su plan salvífico. Los primeros asentados en la Península fueron los judíos. El profeta Abdías (Va C I,20) menciona Sefarad, lejana colonia hebrea que tradiciones antiguas, sustentadas entre otros por el Targum de Jonatan ben Uziel (siglo I), y por comentaristas hispano-judíos como Moché y Abraham Ibn Ezra, atribuyen este nombre Sefarad a Iberia (De los Ríos: 1960). De hecho, la denominación con que se designa a los judíos que habrían sido expulsados de España es sefardita, procedente de Sepharad. La catequización cristiana se inicia desde el siglo I: tradiciones piadosas –que no remontan más allá del siglo VIII– atribuyeron a Santiago el Mayor un viaje a España, en el que habría predicado el cristianismo. Tras su martirio y muerte, sus discípulos habrían trasladado su cuerpo a la península. A partir del 711, la Península se convirtió en una provincia del Imperio Musulmán, llamada Al Andaluz (Menéndez Pidal: 1956, p. 11).

En consecuencia, desde el siglo VIII, sobre el sustrato de los primitivos celtiberos, en la península coexisten tres culturas que se definen como poseedoras de la verdad absoluta. El bilingüismo se impuso –se olvidó el latín, oficial en el imperio visigodo– y se habló dialecto romance junto al árabe. Don Claudio Sánchez Albornoz nos recuerda que: *“Durante el reinado del Califa Abd al Mrahman III (912-966), todos en la España musulmana, hablaban el romance, incluso el Califa y los nobles de estirpe oriental, quienes al cabo de más de dos siglos de enlaces sexuales con las mujeres peninsulares, apenas si tenían algunas gotas de sangre no española. Doscientos años después de 711, eran pocos en la Península, los que sabían bien el árabe, y raros los que entendían los versos arábigos (...) y los islamitas españoles seguían siendo bilingües a fines del siglo XI o principios del XII”* (Sánchez Albornoz, p. 143).

Tratemos de imaginar lo que significa este período de búsqueda y de definición para el habitante de la Península, moro, cristiano o judío. Unos influyen sobre otros; los límites se hacen difusos. Fácilmente se puede ir de uno a otro credo, atraído por su verdad, por su belleza... y aún por los beneficios materiales que de su práctica se podían obtener. Nos es difícil comprender la época, penetrar en su dinámica existencial. Nos alejan de ello nuestras

<sup>1</sup> Se trata de nombres tomados del árabe. Su grafía, por lo tanto, es una adaptación al alfabeto latino, lo que implica múltiples variaciones. (*Mohasajas, jarchas*, por ejemplo.)

nuevas concepciones vitales y existenciales. Sólo podemos captar reflejos de esa magnífica conjunción espiritual que, bajo los Omeya se abre al compartir el trabajo cotidiano. Reflejo de esa convivencia tras la conquista, a veces agresiva, generalmente pacífica, es la cultura española que surge esplendorosa y acrisolada, magnífica síntesis del espíritu cristiano occidental y del genio islámico, sin olvidar el aporte judío.

En este ámbito histórico, social y cultural se producen formas nuevas de vida, de pensamiento y de hablar que nacen de un diálogo intrahistórico muy difícil de comprender para los que permanecemos ajenos a esa experiencia que se expresará durante una convivencia de ocho siglos en un común hacer en la piedra, decir y amar.

Cuando nos adentramos en el espíritu medieval, comprendemos esa vida y admiramos su saber tan fuertemente vital; a medida que se nos revela la maravilla del hacer humano, vamos adquiriendo conciencia de la magnitud inefable del hombre. No del hombre medieval, sino del hombre universal, de esta criatura de Dios que somos cada uno de nosotros.

De todo cuanto el hombre hizo en esa España medieval, podemos hablar: de sus grandes construcciones: mezquitas, sinagogas, catedrales; de su saber teológico, filosófico, alquímico; de sus magníficos hechos guerreros: conquistas, cruzadas, comercio; de sus grandes hombres: Almanzor, Rodrigo Díaz de Vivar, Moseh ben Maimon; de sus grandes hechos culturales: la lengua, la literatura, el arte; de las condiciones de vida que creó..., pero no podemos hablar de la emoción inefable con que enamora, de la fe que lo hace entregar su trabajo anónimo, del dolor ante la pérdida del ser amado. Apenas si logramos vislumbrarlo en su decir poético. En esta ocasión queremos referirnos a tres formas literarias que se suscitan en la España Medieval: las muwassahas, el zéjel y las jaryas.

**2. CASIDAS Y MUWASSAHAS.** En general se puede afirmar que la métrica árabe es tradicional y casi no admite variaciones. La casida, cuyo origen se remonta a la época preislámica –como mínimo al siglo IV, aunque alcanza su plenitud en el siglo VI–, era la forma clásica de la poesía lírica árabe. Su métrica extremadamente rígida, se basa en la alternancia de sílabas largas y breves que conforman pies que, reunidos en dos hemistiquios, constituyen el verso. El número de versos de la casida puede variar entre treinta y ciento cincuenta monorrimos. El poeta no escribe sus composiciones, sino que las dice a sus discípulos y rapsodas. Estos jóvenes memorizan sus poemas y así aprenden el arte de poetizar internalizando el decir del maestro. Se forman escuelas cuyos miembros tratan los temas de un modo parecido e incluso se repiten las imágenes y metáforas, lo que produce un pronto cansancio. A tal extremo se admiran las casidas que se las perpetúa como encaje pétreo en los muros de la Alhambra, el canto de su poeta Ibn Zamrak se hace piedra: en la sala de Dos hermanas, los muros dicen los versos del poeta, y el musulmán lee, según la traducción propuesta por García Gómez, por ejemplo:

*Jardín yo soy que la belleza adorna:  
sabrás mi ser si mi hermosura miras.*

(García Gómez : 1952, p. 89).

La belleza de la casida permanece hasta nuestros días esperando al poeta que las despierte como lo hiciera en nuestra época Federico García Lorca en su *Diván del Tamarit* (1936). Sin embargo, desde el siglo noveno se había hecho cada vez más evidente la necesidad de renovarse métricamente. “*La casida estaba lejos de poder satisfacer las necesidades de los poetas árabes o de los pueblos islamizados que la adoptaron como medio de expresión literaria*” (Vernet, pp. 11-21). Pareciera que el haber dado consistencia pétre a la casida, liberó la mente creativa del poeta hispano musulmán permitiéndole crear una forma poética diferente que conservará lo efímero del decir diario del convivir de tres culturas. Nace una poesía estrófica de varios tipos de versos: pareado, trístico cuarteta y quinteta principalmente y se renueva el estilo insertando versos y refranes populares en el poema. Casi simultáneamente surgen dos variantes similares, una en Al-Andalus, la *muuassaha* y otra en oriente: la *musammata*.

Ambas formas han dado origen a una extensa polémica literaria. Algunos críticos, entre ellos Stern, siguiendo a Julián Ribera, sostienen que la forma estrófica árabe es originaria de occidente y producto de la influencia de la lírica latina decadente sobre la casida. Los arabistas Hartmann y Nykl, sostienen que su origen está en la literatura árabe oriental. No nos corresponde terciar en esta discusión sólo nos cabe señalar que, en el siglo IX surgen estas dos formas innovadoras similares: *mussamata* y *muuassaha*, de las que nos interesa la arábigo andaluza, porque será engarce y collar para la jarya. Aben Bassam (Sevilla 1109) y Al Hiyari (Guadalajara 1106-1155) afirman que un poeta natural de Cabra, al sur de Córdoba, llamado por Abén Bassam, Mohammad y por Al-Hiyarí, Mocaddam, inventó la *muuassaha* que se diferenciaba de la casida por tres novedades revolucionarias:

1. están escritas en versos cortos;
2. los versos están agrupados en estrofas de rimas cambiantes, y
3. a la poesía en árabe literario se mezclaba poesía del pueblo, en árabe vulgar o en lengua aljamiada (Menéndez Pidal, 1956, pp. 70-71).

Existieron dos poetas naturales de Cabra, que florecieron bajo el emir de Córdoba Abdallah entre los años 888 y 912. García Gómez identifica al creador de la *muuassaha* como Muqaddam ibn Mu'afa: “*Véase mi estudio, que se publicó anónimo, sobre el nombre y la patria del autor de la 'muuassaha', en Al-Andalus, II (1934), pp. 214-222. Rectifíquese en el sentido de que Muhammad ibn Mahmud, que yo creía alteración de Muqaddam ibn Mu'afa, parece haber existido. Pero, en los dos casos, se trata de un poeta andaluz, del mismo pueblo, Cabra y de la misma época (emirato de Abd Allah), dándose además la curiosa circunstancia de que los nombres de los dos poetas y los de sus padres empiezan con la letra mim. Parece tratarse de una confusión antigua, o de dos tradiciones difíciles de conciliar; pero que no alteran el hecho fundamental: véase Al-Andalus, XIII (1948), p. 30*” (García Gómez: 1952, p. 88).

**3. IBN SANA AL MULK.** Indistintamente cultivaron esta nueva forma los hispanosemitas judíos y musulmanes; lo que caracterizó fundamentalmente a la innovación hispánica fue el concluir en una estrofa en dialecto mozárabe (o en árabe vulgar), especie de tornada, que, en árabe se llama jarya o markaz y en esto radicó tal vez la razón de su extraordinaria difusión.

Un poeta egipcio, Ibn Sana al-Mulk (El Cairo, 1155), cadí de El Cairo bajo el gobierno de los Ayyubis, hombre de gran sensibilidad y cultura, escribió una verdadera preceptiva de la muuassaha, titulada *Dar-at-tiraz* (manufactura regia de tejido), que don Emilio García Gómez traduce y publica en *Al-Andalus* XXVII, 1962, pp. 21 a 64. “*Del ‘Dar-at-tiraz’, se conocen dos manuscritos bastante buenos: uno en Leiden y otro en la Biblioteca Nacional de El Cairo. El primero fue el antes conocido y el aprovechado por Martín Hartmann en su obra Das Muwassah (Weimar 1897). Hartmann, aunque benemérito, descarriló por creer que todas las muuassahas se ajustaban a la métrica clásica. Tras él hubo utilidades menos completas del ‘Dar-at-tiraz’, casi todas en la misma dirección, mientras las que tiraban por otro camino –las menos–, tampoco llegaron muy lejos. Así siguieron las cosas, hasta que un erudito sirio, Yawdat Rikabi, dio una excelente edición crítica de la obra de Ibn Sana al-Mulk a base de los dos manuscritos conocidos. Apareció en Damasco en 1949, es decir, al año siguiente de la publicación por Stern de las primeras jaryas romances en muuassahas hebreas... El ‘Dar-at-tiraz’ consta de tres partes: 1º, una exposición teórica con ejemplos, de la técnica de la muuassaha; 2º, una antología de 34 muuassahas andaluzas; y 3º una colección de 35 muuassahas del autor*” (Ibídem, pp. 22-24).

Exalta Ibn Sana Al-Mulk, la muuassaha y la tierra en que nació: “*Merced de ellas, el Occidente se ha convertido en Oriente, pues por aquel horizonte surgieron y aquel aire iluminaron, haciendo que los habitantes de las tierras occidentales vinieran a ser los más ricos de los hombres, con haberse hecho dueños de este tesoro que les reservó el Destino y de esa mina antes desatendida por la Humanidad.*” Incluso se lamenta y pide se le disculpe porque “*no nació en Al-Andalus, ni se crió en el Magrib, ni vivió en Sevilla, ni afincó en Murcia, ni pasó por Mequínez, ni escuchó el órgano, ni alcanzó la corte de Mutamid ni la de Ibn Sumádh, ni trató al Ciego, ni a Ibn, Baqi, ni a Ubada, ni al Husri, ni encontró maestro con el que adiestrarse en esta ciencia, ni autor del que aprender este arte*” (Ibídem, p. 63). Lo que no le impide escribir algunas muuassahas que “*ahí las ves en el papel, como acurrucadas de miedo*”.

Según Emilio García Gómez, la muuassaha está constituida por cinco o siete estrofas “con idéntica estructura rítmica”, divididas por la rima en dos partes: una con “rimas independientes” (*bayt, plural abyat*) y la otra “con rimas iguales en todas las estrofas (*qufl, plural aqfal*)... encabezando la composición, puede ir un qufl suplementario que en este caso, recibe el nombre de *mat, lá* (preludio) y entonces la muuassaha es perfecta (*tamm*). Si dicho *qufl* inicial suplementario, no existe, y la composición empieza directamente por la primera estrofa, la muuassaha se llama *aqra* (salva o acéfala) (García Gómez, 1962, p. 32).

**4. ZÉJEL.** Los preceptistas árabes suelen dividir las muuassahas en dos grupos: el primero, con aquella que se ajustan a los metros de la poesía árabe clásica: el segundo, con aquellas que no se ajustan a dichos metros ni revelan conocimiento de ellos; anota García Gómez: Este interesantísimo apartado zanja con claridad la debatida cuestión de si muuassahas y zéjeles están o no en metros clásicos. Y como aquí no se trata de una cuestión histórica, sino de hecho, en este punto Ibn Sana al-Mulk, excelente poeta, empapado de la técnica de la prosodia clásica y muy sensible a ella, tiene voto de calidad (García Gómez, 1962, p. 49).

No es de extrañar, entonces que Ibn Bassan, poeta sevillano que escribiera hacia 1109, no comprenda el sentido cabal del segundo tipo de muuassahas y señale que están escritas en “formas métricas descuidadas, sin arte escrupuloso y usando el modo de hablar del vulgo ígnaro y la lengua romance. A estas frases vulgares se las llama estribillo o markaz” (García Gómez, 1952, pp. 37 y 38).

Efectivamente, estudiando las muassahas de la época, encontramos una variedad que se cultiva casi exclusivamente en lengua popular: árabe dialectal o dialecto romance mozárabe. Carece de jarya, porque el ritmo creador ha sido trasladado al markaz o estribillo y, a través de un verso que repite su rima, permite, por vía oral, la reiteración de los versos del markaz. Es el zéjel, caracterizado por el estribillo, la mudanza y la vuelta.

Alcanza su plenitud en el siglo XII con Ben Quzman, poeta cordobés muerto en 1160 y uno de cuyos zéjeles se fecha en 1134. Compuesto en árabe dialectal se aleja totalmente de los temas de la casida árabe. Es un poema que rompe con las tradiciones que recibe y busca nuevos cauces para su desarrollo. Lo encontramos como una de las formas métricas más usuales en la lírica primitiva. Alfonso X el Sabio y Juan Ruiz lo cultivan para expresar el amor y la devoción a la Virgen el uno, para burlarse de su propio error amoroso el otro.

Menéndez Pidal lo define como “*trístico monorrímo con estribillo y, además, con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción*” (Menéndez Pidal: 1946, p. 18). El cuarto verso de la estrofa, que rima con el estribillo, se llama vuelta unisonante, y perdura en las múltiples variantes que en su evolución diacrónica, experimenta el zéjel; es una verdadera llamada de atención al receptor, para que cante en coro el estribillo que sirve así de remate a cada estrofa. En tanto que el estribillo contiene el tema de la composición, la mudanza glosa el estribillo.

El zéjel es una forma usada habitualmente en la lírica popular arábica y romance. Admitía variantes en cuanto al número de versos y a la cantidad de sílabas en cada verso. Lo esencial era mantener el estribillo, la mudanza y la vuelta. Estaba destinada al canto y al baile. Al respecto don Julián Ribera anota: “*Es una canción estróficaailable de combinadas rimas populares que era cantada a plena voz ante un numeroso público que interviene en el coro*”. Estas canciones estaban destinadas a ser cantadas por juglares o por mendigos, por pilletes o por mujeres (Ribera: 1912).

Basado en alusiones que en sus zéjeles hará Abén Guzmán, Ribera supone que debía ser cantado por un solista, al que el público se asociaba coreando el estribillo. En la poesía occitánica el zéjel sirvió de base al rondel y a la balada.

**5. JARCHA.** Denominación que recibe en árabe la estrofa final de una muuassaha y que se encuentra escrita en dialecto mozárabe, anterior al Poema del Cid. La diferencia fundamental de la muuassaha con respecto a cualquier otra forma árabe —clásica o innovadora—, la constituye esta última copla o qufl, la jarya que: “*puede estar en lengua no árabe, a condición de que sus palabras en esta lengua no árabe, sean también gárrulas, inflamables, ramadies, gitanescas*” (García Gómez: 1962, p. 47). Una estrofa de transición en la que figura el verbo

introducción da paso al estilo directo y popular de la jarya: “*Es normal, o mejor dicho, es obligado en la jarya que la transición a ella se haga por modo brusco y como por evasión, y que sus palabras estén en estilo directo, puestas en boca de un ser animado o inanimado o de abstracciones de cualquier género. En consecuencia, menester es que en la estrofa anterior a la jarya figure la expresión ‘él dijo’ o ‘yo dije’ o ‘ella dijo’ o ‘cantó’, etc.*” (García Gómez: 1962, p. 46). No sólo esta estrofa de transición establece la relación de la jarya y con el resto del poema, porque, como dice el preceptista egipcio, la jarya es la culminación de la muuassaha, es: “*Su pimienta, su sal, su azúcar, su almizde, su ámbar. Siendo el rasgo último, conviene que sea acertado y que, por ser la coronación, sea el principio, aunque se halle al fin*” (García Gómez: 1962, p. 48). Antes de que en la Península Ibérica resonara el canto cortesano y mucho antes que Italia prestara su métrica y temática renacentistas, tímida se alzó una voz femenina, llorando en su dialecto mozárabe, *ladino* tal vez, su pena de amor:

*“Como si filiolo alieno,  
non más adormes a meu seno”*

(Como si fueres hijito ajeno,  
ya no duermes más en mi seno).

(Río y Río, 1954, p. 6).

Un hebraísta, S.M. Stern, en 1948 dio a conocer aproximadamente veinte cancioncillas que cerraban esas composiciones cultas, en lengua semita, llamadas muwassahas y que hicieron exclamar a Dámaso Alonso: “*Cultos poetas hebreos y árabes –los más antiguos del siglo XI– pusieron en sus composiciones llamadas ‘muguassajas’ una ‘jarcha’ o estrofa final, escrita no en hebreo o en árabe como el resto del poema, sino en el dialecto español que hablaban los mozárabes. Tales estrofillas, evidentemente, las tomaban de una tradición oral cantada y viva*” (Alonso, Dámaso: 1964, p. 30). Es profundamente humana, cercana a cada uno de nosotros, esa voz cristalina, clara y pura que decía tan sencillamente allá por el año 1000:

*Qué faré yo o qué serad de mihi,  
habibi,  
non te tolgas de mihi.*

Qué haré yo o que será de mí,  
amado,  
no te salgas, apartes, de mí.

(Nº 16 de Todros Abulafia).

Ésta y otras diecinueve coplas aljamiadas fueron descubiertas, transcritas y publicadas por el hebraísta S. M. Stern, hace casi 50 años.

¡Veinte coplas, versos finales de sendos poemas hebreos cultos creados por árabes en Al Andaluz! Significativa y hermosa conjunción: versos castellanos –digamos mejor romances– conservados por poetas hebreos en formas métricas árabes. ¿Cómo, cuándo, dónde se produjo esta integración? Cinco siglos nos separan de esos ocho de convivencia silenciosa de moros, cristianos y judíos en la Península Ibérica. El tiempo con su distanciar y cambiar ha dejado en el misterio y en el olvido el hacer y el sentir diario de esas comunidades; sólo nos trasmite un gran esplendor cultural para moros y judíos hispanos y marca la cultura hispanoamericana con un sello diferenciador del resto de las culturas europeas. Debemos acercarnos con profunda humildad, despojándonos de prejuicios y de todo saber inauténtico y jactancioso al misterio de esa España de hace un milenio, de esa Península Ibérica que es un cruce de caminos –yo diría un corazón recordando su forma

geográfica casi pectoral— donde dialogan, discuten y aman tres civilizaciones diferentes en su estilo vital, pero similares en su esencial concepción religiosa monoteísta.

García Gómez presenta al poeta de Cabra Muqaddam ibn Muafa, el creador posible de la muuassaha como “*un árabe que se enamoró de la cancioncilla romance, simple, fresca, espontánea, generalmente puesta en labios de una mujer, una cancioncilla como tantas otras que él oyó de su madre española o de su mujer española y que la engastó como rubí en una especie de sortija árabe. La muuassaha está fundamentalmente hecha para encuadrar en árabe clásico una jarya romance.*” (García Gómez, 1952, p. 44) y tanto es así que la muuassaha reproduce la rima en la vuelta de cada estrofa. Así la cancioncilla popular quedaba incorporada al ritmo del poema árabe o hebreo.

En verdad, el poeta debe permitir que la copla popular, que lo sedujo y lo incitó a la creación poética, lo trabaje con total libertad, lo mueva, lo conmueva, le entregue su ritmo, debe permitir que sus palabras lo iluminen, se le revelen en su plena belleza, se le manifiesten en su esencia y creen en su interior, el engarce conveniente. Habiéndose repetido en las cuatro o seis estrofas anteriores no sólo las rimas, sino las cadencias de esa jarya, cuando las mudanzas de la estrofa última anunciaban una situación amorosa con palabras como ella cantó..., surgía inmediatamente la cancioncilla de amor con la frescura popular y el encanto de lo que viene a ofrecernos de modo inesperado algo que ya se está esperando.

La iluminación poética viene al poeta a través de la coplilla popular —de preferencia romance que con su ritmo y su misterio, con su vibración gárrula y gitanesca, va sugiriendo al poeta las estrofas con que la ha de hilar para hacerla suya. La jarya representa un símbolo y un testimonio del quehacer humano medieval. Es el más estupendo ejemplo de fusión de costumbres, vida y poesía de pueblos diferentes que probablemente se conozca en la historia y que se nos revela, en su decir cotidiano, en esa lírica de los árabes en España que merece plenamente el calificativo de arábigo andaluz.

García Gómez propone el modus operandi, cómo un poeta árabe procedía en la creación de su muuassaha. Para ello analiza una del siglo XII, compuesta por ese ciego al que lamenta no haber conocido Ibn Sana al-Mulk, y que la tradición, recuerda como el ciego de Tudela, famoso autor de muuassahas que murió en 1126.

Al poeta le ha gustado una coplilla romance en la que una coqueta doncella mozárabe da celos a su amigo o habib y desea hacer sobre ella su “muuassaha”. La copla dice así:

*Meu l-habib enfermo de meu amar.  
¿Ke no d'estar?  
Non ves a mib que s'a de no allegar?*

El poeta empieza por componer un calco árabe de la copla, que se adapta más o menos al metro *sari*, si es que no la obligó con algunos retoques a esta adaptación. El calco árabe de la copla sirve de preludio:

*Dam 'un safūbun wa-dulu un hirar:  
Ma 'un wanar  
ma iytama a illá li-amrin kibar,*

o sea, calcado a mi vez por mí del árabe:

*Me abrasa el pecho mientras me hace llorar.  
¡Fuego, agua! Par  
de cosas es que no se suelen juntar.*

Este alambicado concepto del fuego y el agua que milagrosamente se juntan en el amante en forma de llanto y ardor, es tópico de la poesía árabe clásica. Lo mismo ocurre en la estrofa primera, y en la segunda, donde el poeta llega incluso a hablar de la Ka'ba. Calco de nuevo el ritmo y las rimas agudas del árabe:

*Cual peregrino a esa Kaaba he de ir,  
No puedo el grito del amor desoír,  
que a un triste esclavo hace a la fuerza acudir.  
¡Voy! Lo que digan contra ti no he de oír.  
Deja que vaya con piedad a rezar  
en ese altar  
y el corazón como holocausto a inmolar.*

Todo es árabe. Y otro tanto pasa en las estrofas 3a y 4a. Pero en la 5a viene la transición (*tambid*):

*Pues no podré, no, de su amor prescindir,  
aunque persista en acusarme y huir,  
aunque me fuerce de dolor a gemir,  
aun cuando insista petulante en decir:*

(Y aquí viene la copla origen de todo):

*Meu l-habib enfermo de meu amar.  
¿Ke no d'estar?  
¿Non ves a mib que s'a de no allegar?*

(García Gómez, 1952, pp. 45-49)

Hora es ya de centrarnos en estos versos populares que la muuassaha engarza, en esa "cola en la cual colocar la cabeza". Imagen misteriosa y mágica que apunta Sana al-Mulk y que sugiere la posibilidad maravillosa: ¿acaso no fue la esperanza y la fe de los polígrafos españoles como don Marcelino Menéndez Pelayo y de otros como él, que las han exorcizado y convocado a la presencia, las han despertado de un sueño milenario en sus anhelos de investigadores, y, al imaginarlas las han conmovido y obligado a emerger —no de la nada—, sino de ese misterio que fue la convivencia de moros, cristianos y judíos? Las saluda Dámaso Alonso con estas palabras: "Llegan estas cancioncillas de

una inmensa distancia cronológica, de la hondura lóbrega de la Edad Media, y vienen hasta nosotros, tibias, dulcemente encendidas de una luz diaria y de una belleza de la que ya sabíamos" (Alonso, Dámaso, 1964, p. 30). En 1894, don Marcelino creía reconocer, aunque desfigurados, algunos versos castellanos en composiciones del poeta hispanohebreo Jehuda Ha-Levi. De él tomaron la noticia otros investigadores como Cejador y Rodríguez Lapa. En 1952 García Gómez dio a conocer otras coplas similares encontradas esta vez, en muuassahas árabes. Al año siguiente Stern publica otra colección de jaryas romances, de las cuales cuatro coinciden con las conocidas anteriormente y diez son nuevas.

¿Cómo pudieron pasar tanto tiempo olvidadas, perdidas, totalmente desconocidas casi? Analicemos las causas que las habían mantenido oculta:

1. Se trata de literatura aljamiada, es decir, la copla bilingüe aparece transcrita con caracteres hebreos o árabes, accesibles –en un principio– para los hebraístas y arabistas.
2. La lengua en que están compuesta no es propiamente castellano, sino mozárabe, es decir, una lengua hablada por cristianos que se encontraban bajo el dominio musulmán o por musulmanes bilingües o por judíos radicados en la península desde muy antiguo, que habían tal vez olvidado su idioma y consideraban *el ladino* como la propia y aprendían el árabe como lengua de cultura. El mozárabe sólo se ha podido conocer y caracterizar mediante el estudio de los textos que lo contienen.
3. Los textos, con rasgos hebreos o árabes no siempre ofrecen lecturas seguras, ya que, con excepción de los copistas hispano-hebreos, los escribas orientales no sabían cómo transcribir esa lengua para ellos desconocida y se limitaban o a dar cuenta de esos versos, sin copiarlos, o sólo daban cabida en sus antologías a muuassahas con jaryas en árabe dialectal –como lo hace Al Mulk– o traducen la jarya romance al árabe.
4. Gran dificultad para descubrir los escasos códices en que se las registra. Las 20 jaryas publicadas por Stern fueron encontradas en manuscritos semidestruidos que se guardaban en la Guenizá de la Sinagoga de Fostat en El Cairo.
5. Tanto el árabe como el hebreo suelen transcribir sólo las consonantes y la vocalización ofrece dificultades grandes que requieren cuidadoso estudio crítico.

Imaginemos la emoción del estudioso que lee uno de estos textos en signos hebraicos o árabes. Avanza en la lectura de un poema que de pronto lo conduce a un remanso de aguas profundas, a un canto popular muy simple y muy primitivo, en un dialecto romance. Interpretados los signos orientales –hebreos o árabes–, despojada la jarya de sus velos orientales, nos queda temblando medroso un murmullo consonántico.

*tnt 'mry, tnt 'mry,  
hbyb, tnt 'm'ry  
'ntfrmyron wlyos gyds  
y dwln tn m'ly*

¿Qué nos dice este balbuceo armonioso? Sintamos palpitar este decir milenario. Emocionémonos ante este eco misterioso que surge de un pasado tan distante en el espacio y el tiempo. Aparece inserto en una muuassaha de Yosef el Escriba. Es un panegírico al mecenas, un grito de alabanza en honor del sahib al-surta Abu Ibrahim Semuel, a quien llamaban según Dozy, ordinariamente Ben Naghdela y de su hermano Ishaq (Palencia, 1945, pp. 64 y 71). Stern identifica a Ben Naghdela o Negrella con el célebre visir de los reyes Habus ben Maksan y Badis ben Habús de Granada que reinaron entre 1025 a 1038 y 1038 a 1077, respectivamente.

Este panegírico debe ser necesariamente anterior a 1042, fecha en que había fallecido Ishaq, debido a que la tradición hebrea prohíbe hacer panegírico de un muerto y la muuassaha lo hace de ambos hermanos. “*Y si la jarya inserta no se debió al poeta que en ella la engarza, sino que el vate hebreo la tomó del medio ambiente en que vivía, en el cual era popular y bien notoria, aumenta su interés*” y su antigüedad. ¿Cómo vocalizar esta jarya? Cantera propone:

*Tan t'amari, tan t'amari  
enfermaron welyos gayos  
y duelen tan mali*

(Cantera, 1957, p. 22).

García Gómez lee infinitivos en el primer verso:

*Tant amare, tant amare,  
habib, tant' amare,  
enfermaron  
welyos gayos  
e dolén tan male.*

(García Gómez, 1950, p. 165).

en tanto que Stern interpreta:

*Tan te amaré, tan te amaré  
habib, tan te amaré  
enfermaron welios gueras  
ya dolén tan male.*

(Stern, 1948, p. 332).

Borello transcribe:

*Tant amari, tant' amari, habib, tant' amari  
enfermaron welios gayos e dolén tan mali.*

(Borello, 1959, p. 33).

En este ejemplo, podemos observar que las lecturas propuestas no ofrecen gran divergencia. No afecta al tono de la copla ni a su motivo: mal de amor, dolor de amar. Con esta jarya hemos querido sólo mostrar algunos de los problemas que se suscitan frente a la falta de vocales de los textos.

*Gar que farayu  
Est'al-habib espero  
como vivrayu  
por él morrayu*

dice la jarya N° 15, que Abraham ben Ezra coloca en un poema de amor y en la que podemos reconocer una cuarteta en aire de seguidilla combina pentasílabos con heptasílabos.

La muuassaha es un poema culto en árabe o hebreo que sigue la rima y el ritmo de la jarya –aunque no necesariamente su temática– que viene a ser su clímax lírico. Es curioso este distanciamiento del hablante en el momento álgido del poema que lo lleva a buscar su expresión esencial en el decir popular, anónimo, pero fuertemente cargado de un *pathos*, de una afectividad dolida. El hablante de la jarya lo constituye una doncella enamorada que lanza su queja lamentando su orfandad amorosa, prelude magnífico del garcilasiano *no hay sin ti el vivir para que sea*.

Es la misma espera ansiosa por el amado la que resuena en la jarya N°9:

*Vayse meu corachon de mib  
¿ya Rab, si se me tornarad?  
¡Tan mal meu dole li-habib!  
Enfermo yed, ¿cuándo sanarad?*

De un hondón de siglos llega a nuestra embotada sensibilidad de hombres de estos angustiosos mediados del siglo XX, una voz fresca y desgarradora. Nítida, exacta, como si brotara de la garganta en flor y de los labios que transparentaran la sangre moza. ¡Eterna doncella enamorada, eterno grito, repetido siempre y siempre nuevo! Estas jaryas nos mueven no sólo por ser una bocanada horadante hacia una oscuridad profunda (orígenes de la lírica europea), sino aun más por su desnuda, sencilla, trémula e impregnante belleza. Y nos viene a la memoria, en seguida, una bella desnudez igual: la de la que hasta hoy considerábamos lírica tradicional de Castilla. Recuérdense al lado de nuestra jarya, en la tradición peninsular, esta canción de amigo:

*Vaisos, amores,  
de aqueste lugar.  
¡Triste mis ojos,  
y cuando os verán!*

En Gil Vicente, con notable coincidencia de léxico:

*Vanse mis amores, madre,  
luengas tierras van morar,  
y no los puedo olvidar  
¿Quién me los hará tornar?*

(Dámaso Alonso: 1964, pp. 36-38).

La misma diafanidad y sencillez encontramos en jaryas árabes recogidas por García Gómez; veamos la N° 29:

*¡Ya corazoni, que quieres bon amor!  
¡a liyorar!  
laita-ni oviese weyvos de mar!*

que introduce la expresión *laita-ni* equivalente a *ojalá que*.

“¿Cómo librarse del hechizo de estos primaverales jirones líricos, llenos de frescura, de espontaneidad, de fragancia, nítidos, exactos, que representan los estribillos líricos mozárabes de tipo popular, y que corrían de boca en boca, esparciendo su aroma por toda la Romanía? Quién, sin duda, escuchara alguna vez de labios juveniles cristianos o moros estas deliciosas prendas de amor, este “eterno grito”, como dice Dámaso Alonso, impregnando de belleza, no podría nunca olvidar la desnudez acariciadora con que penetraría sus sentimientos y heriría su conciencia. Dos o tres versos apenas, precisos, exactos, en donde el sentimiento es la mayoría de las veces más intenso que la expresión y la intuición más viva que el lamento.” (García Morejón, 1955, p. 15).

**6. CONCLUSIÓN.** Justamente esta temática amorosa permite relacionar las jaryas con los cantos análogos de doncellas enamoradas, propios de las cantigas de amigo gallego portugués y con los villancicos castellanos. Don Ramón Menéndez Pidal señala: “Las canciones andaluzas primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco, enraizado en el suelo de la península hispánica. Las tres variedades tienen aire de familia inconfundible y, sobre todo, las tres tienen su mayor parte y la mejor con un doble carácter diferencial común: el ser canciones puestas en boca de una doncella enamorada y el acogerse la doncella, confidentemente a su madre.”

“Habib, amigo son las denominaciones para el amado y la aplicación constante de un mismo sustantivo árabe o románico, revela una eficiente escuela tradicional que impone rigurosamente sus prácticas”. (Menéndez Pidal, 1956, p. 110).

Indudablemente, el tópico más significativo es el de la madre –y otras doncellas– confidente. El villancico castellano:

*Dejadlos, mi madre, mis ojos llorar,  
pues fueron a amar.*

se corresponde con esa pregunta llena de ingenuidad y ternura de la doncella en la jarya N°14:

*¿Que farei mi mamma,  
meu l-habib est ad yana?*

en la que el “dubitante anhelo de la enamorada se acoge al compasivo cariño materno como sucede en multitud de cantigas de amigo... en las que la invocación a la madre se repite en iguales frases: ‘¿Qué farei mamma!’, que en el siglo XII oía cantar en Córdoba Josef ben Saddic, lo repite un siglo después en Galicia Arias Corpancho: ¿Qué farei, madre? Igualmente en villancicos es tan frecuente la confianza de la enamorada con su madre, que en *La Niña de Plata*, de Lope, cuando el Infante don Enrique se muestra muy intrigado al oír el comienzo de una letra, alusiva a una niña, le dice al músico: ¿esto llamas novedad? Sin niña y madre no hay letra y podemos añadir, para los tiempos actuales también: sin niña y madre no hay copla en España” (Menéndez Pidal: 1956, pp. 122-123).

En plena Edad Media, cuando reina el teocentrismo y la concepción de mundo absoluto, definido y eterno en el que todo está en el lugar puesto por Dios, en esta época en

la que todo hombre, moro, cristiano o judío, sabe para qué nació y se siente comprometido en un plan mesiánico, salvífico, apostólico que lo compromete en la conquista del mundo, como un brazo de su Dios, como un instrumento de la voluntad de Yahvé, de Alá o de Dios, en esta época en que la vida es itinerancia hacia la ciudad eterna, de la que es símbolo la ciudad santa terrestre, parece increíble que surja con tanta fuerza y vitalidad, esa voz humilde, casi herética que, transida de dolor, lanza su clamor, su queja de amor.

*Vayse meu corachon de mib  
ya Rab, si se me tornarad?  
¡tan mal meu doler li-habib!  
enfermo yed, ¿cuándo sanará?*

Jehuda Halevi y Todrós, con una diferencia de dos siglos, nos transmiten la copla popular, insertándola en el poema culto. Es el motivo de la ansiedad enfebrecida, la sed de ver al amado. Canto de soledad y angustia que introduce el motivo de la enfermedad de amor en la deliciosa ambigüedad del decir: ¿se me escapa el corazón de angustia porque el amado está enfermo o su ausencia ha enfermado mi corazón, que se me escapa para ir tras él?

Dolor humano. Queja de amor. Tiempo que pasa y no retorna. Antropocentrismo moderno que nos hace individualistas en el dolor, que nos centra en un yo que requiere un tú. Mi soledad, mi dolor, mi angustia; cómo siente cada uno de nosotros, suyos ese dolor, esa angustia! ¿Sucedería lo mismo en el medioevo? Allí aparece el lamento: insertado, justificado en el poema culto; adecuado a una situación contingente por Jehuda Halevi o por Yosef ben Saddiq o por Abraham ben Ezra o por Todrós Abulafá o por Yosef el escriba. La copla popular, expresión, de un alma doliente que no se diferencia ni se individualiza por su dolor, sino que por él, a través del dolor, descubre la raíz humana, la esencia de ser hombre doliente, hombre en un aquí y un ahora que es el tiempo de la muerte. Caducidad. Dependencia humana. Necesidad del otro que complementa y da sentido al vivir. Canto de amor sí, canto de amor humano que, por profundamente humano, linda con el canto de amor divino. ¿Acaso este jaryas no nos recuerdan otros versos del abandono?

*¿Adónde te encondiste  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.*

Durante la Edad Media es la Península Ibérica, punto de confluencia de tres culturas y en ella se acrisola el existir del hombre que, en su soledad, canta. En la angustia, en la orfandad, en el dolor se encuentran moros, cristianos y judíos en una misma expresión poética. En la creación. En el canto de amor.

## ALFONSO X EL SABIO Y LAS CANTIGAS MARIANAS

John Toro Abarza

Alfonso X, llamado el Sabio, nace el 22 de noviembre de 1221 en Toledo, hijo de Fernando III el Santo y de doña Beatriz de Suabia. Durante su juventud participa al lado de su padre, de las batallas de la Reconquista, siendo coronado rey de Asturias, León y Castilla en 1252. Su reinado estuvo orientado por su interés en las artes, letras, ciencias terrenas y ciencias celestes, a las cuales el soberano apoyó, como mecenas, estudioso y autor. El soberano recurrió a los conocimientos y obras de moros, cristianos y judíos en su labor de ensanchamiento intelectual: en esta labor el aporte de la Escuela de Traductores de Toledo fue importante, trasladando al romance el *Corán*, el *Talmud*, los *Bocados de Oro* (colección de cuentos árabes), la versión de San Jerónimo de la *Vulgata*, y *Calila et Dimma*, texto persa que traduce, en cinco partes los textos sánscritos del *Pantscha-tantra* (cinco tratados) Este último texto, que según Menéndez Pelayo es el primer intento de la lengua castellana en el arte de la narración ejemplar y didáctica, introduce el esquema del relato enmarcado y su traducción fue obra de Alfonso X.

Alfonso X dio impulso al romance castellano al elevarlo a su calidad de lengua oficial, jurídica y administrativa, a la par que supervisaba y dirigía la elaboración de textos de diversa índole cultural: en el plano histórico la *Crónica General* y la *Grande et General Estoria*; en el jurídico, las *Siete Partidas* y el *Fuero Real*, el *Espéculo o Espejo de Todos los Derechos*, entre otras obras; en el plano científico, tenemos el *Libro de las Tablas Afonsies*, los *Libros del Saber de la Astrología*, el *Lapidario*, el *Septenario* y los catorce *Libros de Astronomía*; por último, dentro de las obras cuyo tema era la recreación, los *Libros del Ajedrez*, *Dados e Tablas*.

El 4 de Abril de 1248 muere el soberano en Sevilla, dejando un legado literario de su autoría: *Las Cantigas*. Al escribir su libro de milagros, *Las Cantigas de Santa María*, Alfonso X sigue según Antonio Solalinde, dos modas: una moda literaria respecto a la lengua, gallego-portuguesa, y una sobre el asunto: los milagros marianos. El rey adopta alguno de los milagros europeos, y añade algunos españoles, tradicionales y contemporáneos. Según Solalinde si la originalidad no es la principal cualidad de *Las Cantigas*, sí lo es la unidad, mayor que la de otros cancioneros, en su musicalidad y métrica.

*Las Cantigas*, conservadas en los códices toledano (1257) y escurialense (1279), se dividen en las marianas, las satíricas y críticas. Las fuentes más reconocidas de *Las Cantigas* son el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, la *Gesta Romanorum*, *Les Miracles de Sainte Vierge de Gautier de Coincy* y el *Liber Mariae*, de Juan Gil de Zamora. En la métrica y notaciones musicales existe una marcada influencia del zéjel árabe en los 420 Cantigas de este Cancionero. En cada Cantiga una estrofa inicial comunica el tema, seguida de una serie de estrofas con versos monorrimos y rima interna al final de cada hemistiquio, y un estribillo inicial repetido al pie de cada estrofa, según Julián Ribera en

*Música de las Cantigas.* Las Cantigas de loor, dedicadas a la Virgen, son verdaderos poemas narrativos, sin la marcada teología o moral del mester de clerecía, con un canto de alabanza mariana cada nueve poemas narrativos. Sus ilustraciones, especialmente miniaturas, dan información sobre el vestuario y ambiente de su época, y son tema de estudio para Guerrero Lovillo. Su valor literario, reconoce su influencia en los posteriores Cancioneros, la permanencia de la temática mariana, y el valor de la lengua gallega portuguesa como lengua lírica por excelencia. También se puede mencionar la diversidad de metros líricos presente en la obra, y las notaciones musicales, que junto con establecer la finalidad de las Cantigas de ser cantadas, muestran el avance de la música medieval. También describen con tolerancia a los moros y judíos.

El rey Alfonso X eligió la lengua gallega-portuguesa por la dulzura que le reconocían a ella las cortes, por el prestigio alcanzado por los trovadores y poetas de la corte de Lisboa, y por la influencia de la escuela galaicoportuguesa en Lisboa y Castilla. La lírica en lengua gallega alcanzó enorme importancia literaria entre los siglos XII y XIV, caracterizándose por su estilo cortesano, fino, nostálgico y de influencia provenzal. La poesía trovadoresca, cortesana (no juglaresca) llegó desde Francia (Provenza) a España a través de los Pirineos, y luego pasó a Portugal, donde adquiriría el sello con que llegaría a Castilla en tiempos de Alfonso X. La lírica castellana recibió la influencia de dos escuelas, la provenzal, erudita, cortesana, de temas amorosos y estilo complejo, desarrollada en Levante (Cataluña y Aragón) y la galaicoportuguesa, más tradicional y menos extranjera, de temas amorosos y melancólicos, con influencia de la lírica provenzal (ejercitada en Galicia y Portugal principalmente, y que alcanzó gran renombre.

En el prólogo de *Las Cantigas de Santa María* el rey Alfonso declara su deseo de trovar, de realizar su canto como servicio a la Señora, a la Dama, la Virgen, esperando dos cosas: ser aceptado como su trovador, y ser premiado con su amor. Este prólogo define la obra como parte de la lírica trovadoresca, amorosa y cortesana, nacida en la Provenza.

*“Porque trovar é cousa en que iaz  
entendimiento, por en quen o faz  
á o d’ aver, et de razón asaz,  
perque entenda et sabia dizer  
o que entend’e de dizer lle praz;  
ca ben trovar así s’a’de fazer”.*

“Porque trovar es cosa en la que hay  
entendimiento, en quien lo hace  
y quien lo lee, y de mucho razonamiento,  
para que entienda y sepa decir  
y que entienda de decirlo mejor;  
el buen trovar así se ha de hacer”.

En esta estrofa inaugural el rey define su concepción del trovar, el *arte* del trovador: es un asunto de entendimiento, de conocimiento; un entender (saber) expresado en un decir sabio, exacto. Se reconoce la capacidad de conocimiento en el entendimiento, en la razón aquí aludidos. En este punto se puede relacionar la distinción entre el juglar y el trovador, generalmente aceptada, en la Edad Media que mencionaba el elemento social: el primero pertenecía al pueblo, y el segundo a la nobleza. Trovador es el que trova, inventa o crea rimas, versos y rimas, mientras el juglar es el que los interpreta de comarca en comarca. El trovador componía, mientras que el juglar transmitía a través del canto las composiciones.

La poesía trovadoresca nace en el siglo XI, con los cantares de Guillermo VII de Poitiers, y se dividió en tres corrientes: el *trovar clus* de Marcabré, el *trovar ric* de Arnaldo Daniel y el *trovar leu* de Ventadorn. En ellos el tema del amor cortés, el servicio del trovador a la dama, el lenguaje hermético, simbólico o alegórico, se expresan en una comunicación lírica entre el trovador y la dama, su amada, siempre noble, de quien espera el don de la amistad, del amor. El tema de la poesía provenzal, el amor ilegítimo hacia una mujer casada, presentaba al poeta en una situación de inferioridad frente a la dama, quien le otorgaba su protección y gracia. Esta situación aparece en la cantiga inicial de Alfonso X.

En un momento, el poeta, tras reconocer la excelencia del *trovar*, reconoce sus fallas en esta ciencia, a la vez que pone su confianza en lo divino:

*“E macar en estas duas nos ey  
com’ e querría, pero provarei  
a mostrar ende un pouco que sei  
confiand’ en Deus, ond’ o saber ven,  
ca per ele tenno que poderei  
mostrar do que quero alguma ren”*

“Y aunque no he dominado estas dos cosas  
como querría, probare  
para mostrar un poco lo que sé  
confiando en Dios de donde viene el saber,  
pues por él tengo que poder  
mostrar lo que quiero de alguna forma”.

El rey se pone en manos de Dios, fuente del saber, para poder entregar su mensaje. Reconoce que su dominio en el arte de *trovar* (entender y decir) no es completo, pero coloca para bien decir su confianza en Dios. Su fe, su confianza, logrará que su imperfección de saber sea completada. Reconoce el origen divino del saber, y a continuación menciona el objetivo de su decir:

*“E o que quero é dizer loor  
da Virgen, Madre de nostro Sennor,  
Santa Maria, que est’ a mellor  
Cousa que él fez, e por aquest’ eu  
quero seer oy mais seu trovador,  
e rógo-lle que me queira por seu”*

“Y lo que quiero decir es loor (*alabanza*)  
de la Virgen, Madre de nuestro Señor,  
Santa María, que es la mejor  
cosa que él hizo; y por esto yo  
quiero ser hoy su trovador  
y le ruego que me quiera como su

*“trovador, e que queira meu trovar  
receber; ca per el quer eu mostrar  
dos miragres que ela fez, e ar  
querrei-me leixar de trovar des i  
por outra dona; a cuid’ a cobrar  
per esta quant’ en as outras perdi”*

“trovador, y que quiera mi trovar  
recibir; pues por él quiero yo mostrar  
dos milagros que ella hizo, y así  
quiero dejar de trovar a  
otra dama; deseo recuperar  
por ésta cuanto perdí en otras”.

El rey-trovador ha solicitado el saber con una finalidad, “decir loor”, dar honor, alabanza, a la Virgen. Es lo que él quiere, su voluntad, su elección. Desea servir a la Dama, ser su trovador, si ella lo acepta. Menciona una triple nominación para el objeto de su *trovar* como un modo de alabarla, reconociendo en ella el principio femenino en su integridad trina: “...Virgen (pura doncella); Madre de nuestro Señor (creación, madre); Santa María (santidad, divina)...” La virginidad mantenida antes, durante y después de la maternidad, le dan la Santidad y la plenitud de la perfección divina.

Tres planos, cronológicos, vitales, que dan a su dama una trinidad, en lo terreno, lo mental y lo espiritual, marcados por lo elevado, como pureza, origen de la materialidad de nuestro Señor, y como santidad. El objeto de admiración y canto es mencionado con una excelencia que excluye a otras damas. La Dama es receptáculo de lo divino, pero sin identidad de deidad: es la mejor creación del Señor, su más alta criatura. Es su excelencia dentro de la creación la principal motivación de ofrecer, y de hogar la aceptación por parte de ella de su obra, el trovar y de su persona, no como amigo, o enamorado, sino en cuanto trovador, vasallo. Hay una sumisión declarada, un previo vasallaje en su solicitud: ruega, como el servidor al señor, siguiendo el modelo del trovador provenzal, y a la vez se entrega a su Señora.

Su trovar tendrá como finalidad mostrar a otros las acciones, los milagros de la Virgen. Por amor Dará a conocer esos milagros, y declara el compromiso de cantar sólo de ella, y no de otra dama. Su acción no es desinteresada, porque su deseo es recobrar lo que ha perdido en otras, y expresa confianza en la dama, mencionando después el asunto de su de su pasada pérdida y posible recompensa y reconociendo que cuando esta Señora da su amor, sólo se puede perder si el hombre deja el camino del bien y busca facer mal.

*“Ca o amor d’ esta Sennor é tal,  
que quen o á sempre per i mais val;  
e poil-o gaannad’ a, non lle fal,  
senon se é per sa gran’ ocaion,  
querendo leixar ben at fazer mal;  
ca per esto o perde e per al non”*

“Pues el amor de esta Señora es tal,  
que quien lo tiene siempre por él vale más  
y ya ganado, no le falta,  
si no es que por el grande error,  
de querer dejar el bien, y hacer el mal;  
pues por esto lo pierde y por otra cosa no”

La relación de amor que se establece entre el trovador y la Señora es similar a la que encontramos en la concepción del amor cortés, presente en la literatura caballeresca, como en el *Lancelot* de Chrètien de Troyes. La adoración provenzal por la dama, no es sino reflejo de lo divino en lo terreno. Muestra el amor de la Dama como un amor de constante anhelo y crecimiento. Sin embargo, ese amor aparentemente ilimitado puede perderse, al obrar el mal y no el bien. La elección del mal excluye al hombre de este amor, otorgado por la Señora, y depende del hombre, no de Ella, la mantención del vínculo de vasallaje de su trovar y obrar. Aquí la dama es Señora, y no otorga su galardón ni lo mantiene sin el compromiso de su vasallo. La recompensa de este amor se refleja en el “fazer”, el hacer del hombre: el hombre pierde, pierde el amor, y se pierde, al fallar y faltar a su palabra. El sentido del compromiso caballeresco, del vasallaje feudal parecen formar parte de esta estrofa, con la salvedad que el caballero, el vasallo, es un trovador y no un guerrero, y que su señor no es Dios o el rey, sino la Señora.

*Por en d’ ela non me quer eu partir;  
ca sei de pran que se a ben servir,  
que non poderei en seu ben falir,  
de o ayer, ca nunca faliú  
quen ll’ o soube con mercée pedir;  
ca tal rogo sempr’ ela ben oiú”.*

Por eso de ella no me quiero apartar;  
pues sé de plano que bien la sé servir,  
y que no podré en su bien fallar,  
como ayer, pues nunca faltó,  
a quien sabe con merced pedir;  
pues tal ruego siempre ella bien oyó”.

*“Onde lle rogo, se ela quiser,  
que lle praza do que d’ ela diser,  
en meus cantares, e se ll’ aprouguer,  
que me dé gualardón com’ ela da,  
aos que am; e quen o souber,  
por ela mais de grado trovará”.*

“Donde le ruego, si ella quisiere,  
que le agrade lo que de ella dijere,  
en mis cantares, y si lo aprueba,  
que me dé el galardón que ella da  
a los que ama; y quien lo sabe,  
por ella trovará de mayor grado”.

El poeta reitera su confianza, esta vez en la merced procedente de la dama. Ello proviene del ruego, y de la voluntad de ella; la actitud del trovador es pasiva, de espera, de esperanza en la recompensa de su cantar. Esa recompensa, galardón, trae la consecuencia de un mayor trovar, de un mejor cantar. La Cantiga finaliza con la idea misma de su comienzo: el trovar. Cada estrofa, o anuncia, o alude a la siguiente. La primera menciona el trovar, como acción y arte; la segunda se centra en el yo del poeta, en su situación falible que lo lleva a entregarse a lo divino. La tercera estrofa, distingue en el plano divino a la Señora, la Virgen. La cuarta menciona su afán por dedicar su trovar, previamente entregado al saber elevado y sagrado, a la Señora, mencionando la siguiente estrofa la condicionalidad de dicho compromiso. La sexta estrofa reitera la posición decisiva de la dama, y la actitud de ruego, subordinada del poeta que le canta. La estrofa final se cierra con la esperanza del galardón, y nuevamente la acción de trovar. La diferencia entre el trovar inicial y el final se centra en el valor otorgado en cada caso: el primer trovar es arte, ciencia, saber, entendimiento (raciocinio) en el decir y hacer. Es una técnica y ejercicio basado en el entender. El segundo trovar es un trovar que ha sido puesto al servicio del amor, de la amorosa subordinación del trovador por la Señora. Es un trovar de agrado, de gratitud, por la conciencia del galardón obtenido, de la finalidad que orienta este entender y saber: primero, entregado al Padre Celestial, para luego ofrendarlo (ofrendándose) a la Dama. Este segundo trovar está regido por las leyes del compromiso con la Señora: exclusividad, en la acción y en la rogativa, de cantar. Es una forma de reunirse con lo trascendente, en la figura de la dama por excelencia. Es una forma de adoración, de la mayor creación del Señor Celestial, y de él mismo en forma indirecta. Este vasallaje logra la recompensa del amor obtenido, del Sumo Amor que la Cantiga describe como único y creciente. El saber, originado por Dios, encuentra un sentido al conquistar y ofrecer la obra, el honor de su destinación, el dirigirse al objeto del Amor. Un amor que equilibra, armoniza, y restaura el poeta, cuando recupera en la Señora lo perdido en otras damas, concretas y terrenales: EL AMOR.



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, José María** (1929): *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa Calpe.
- Alfonso El Sabio** (1945): *Setenario*, Instituto de Filología, Buenos Aires, ed. de J. Vanderford.
- Alonso, Dámaso** (1964): *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso y Blecua, José Manuel** (1964): *Antología de la poesía española lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos.
- Altamira, Rafael** (1946): *Manual de Historia de España*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Auerbach, Erich** (1969): *Lenguaje literario en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- Ballesteros y Beretta** (1920): *Historia de España y su influencia en la Historia Universal*, Barcelona, Salvat, (tomos I-II).
- Berceo, Gonzalo de** (1920): *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Espasa Calpe, X.
- Boecio**: "De la consolación por la filosofía" en *Los estoicos*, Madrid, Ediciones Ibéricas, 6ª edición. (Traducción, noticias preliminares y notas de Juan B. Bergua, pp. 263-387).
- Bruyne, Edgar de** (1958): *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, Tomo I, De Boecio a Juan Escoto Erígena.
- Burckhardt** (1979): *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza, 2ª edición.
- Cantera, Francisco** (1957): *La canción mozárabe*, Santander.
- Capellanus, Andreas** (1965): *The art of courtly love*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.
- Castelli** (1963): *Lo demoníaco en el arte*, Santiago, Universidad de Chile.
- Castro, A.** (1962): *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada 1948. *Realidad histórica de España*, México.
- Céspedes, Irma** (1956-57): "Los fabliaux y dos cuentos de Juan Ruiz", *Boletín de Filología*, IX, pp. 35-65.
- Céspedes, Irma** (1972-73): "Las composiciones líricas en el LBA", *Boletín de Filología*, XXIII-XXIV, pp. 29-60.
- Céspedes, Irma** (1976): "En torno a las observaciones que sobre el hablar formula Juan Ruiz en su LBA", *Boletín de Filología* XXVII, pp. 67-94.
- Céspedes, Irma** (1977): "En torno a la lírica primitiva" en *Revista Chilena de Literatura* N° 9-10, pp. 141-169.
- Céspedes, Irma** (1981): "De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma", *Revista Chilena de Literatura*. 16-17, pp.71-113.
- Céspedes, Irma** (1984): "Unidad y multiplicidad en el Poema del Cid", en *Revista Chilena de Literatura* N° 24, pp. 47-72.
- Céspedes, Irma** (1984): "El Libro de Buen Amor y las formas poéticas medievales", en *Revista Chilena de Literatura*, N° 23, pp. 53-65.
- Chasca, Edmund** (1972): *El arte juglaresco en el 'Cantar de Mío Cid'*, Madrid, Gredos.
- Cohen, Gustave** (1965): *La gran claridad de la Edad Media*, Buenos Aires, Huemul.
- Corominas, Joan** (1961): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

- Corominas, Joan** (1980): *Breve Diccionario Etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3ª ed.
- Curtius, Ernst Robert** (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Dante Alighieri** (1965): *Obras Completas*, Madrid, BAC.
- De Bruyne, Edgar** (1946): *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Gredos.
- Delhaye, P.** (1961): *La filosofía cristiana medieval*, Andorra, Casal y Vall.
- Dempf, Alois**, (1958): *Ética de la Edad Media*, Gredos.
- Dempf, Alois** (1958): *La concepción del mundo en la Edad Media*, Madrid, Gredos.
- Díaz Plaja, F.** (1946): *La historia de España en la poesía*, Barcelona, Barna S.A.
- Doddis Miranda, Antonio** (1963): *Libro de Buen Amor* (Estudios), Santiago de Chile, Universitaria.
- Don Juan Manuel** (1952): *Libro infinido*, Estudio y ed. M.J. Blecua, Granada, Universidad.
- Dronke, Peter** (1978): *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- Echeverría, Martín** (1932): *Geografía de España*, Barcelona, Labor, 2ª edición.
- Escudero, Alfonso M.** (1951): "El poema del Cid" en *Atenea*, Universidad de Concepción.
- Faral, Edmond** (1962): *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, París, Librairie Honoré Champion.
- Frías V., Francisco** (1967): *Manual de historia de Chile*, Santiago, Nascimento.
- García Gómez** (1950): "Nuevas observaciones sobre las jaryas romances en muuasshas hebreas", en *Al-Andaluz*, XV.
- García Gómez, Emilio** (1952): *Poesía árabe-andaluza. Breve síntesis histórica*, Madrid, Espasa Calpe.
- García Gómez** (1956): "La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica" en *Al Andalus XXI*, pp. 303-308.
- García Gómez** (1962): "Estudios del Darat-Tiraz", en *Al Andalus*, Madrid, XXVII, pp. 28-104.
- García Gómez** (1962): "La ley de Mussafia se aplica a la poesía estrófica árabe andaluza". *Al Andalus XXVII*.
- García Morejón, Julio** (1955): "La más primitiva lírica occitánica", *Paideia*, vol. II, tomo 2.
- Gilson, Etienne** (1952): *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, Emecé.
- Gonzalo de Berceo** (1933): *Milagros de Nuestra Señora*, ed. y notas de A. García Solalinde.
- Gonzalo de Berceo** (1967): *Obras Completas*, ed. Crítica y Estudio por B. Dertton.
- Guardini, Romano** (1958): *El fin de los tiempos modernos*, Buenos Aires, Sur.
- Guerrero Lovillo** (1949): *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas*, C.S.I.C., Madrid.
- Gustavo Correa** (1952): "El tema de la honra" en el Poema del Cid" en *Hispanic Review*, XX, pp. 185-199.
- Huerta, Eleazar** (1948): *Poética de Mio Cid*, Santiago, Nuevo Extremo.
- Huerta, Eleazar** (1969): *Indagaciones épicas*, Santiago, Universitaria.
- Huidobro, Vicente** (1949): *Mío Cid Campeador*, Hazaña, Santiago, Ercilla.
- Huizinga, J.** (1961): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.

- Lafitte-Houssat, Jacques** (1963): *Trovadores y Cortes de Amor*, Buenos Aires, Universitaria
- Le Goff, Jacques** (1971): *Los intelectuales de la Edad Media*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª ed.
- León, Robin** (1926): *El pensamiento griego y los orígenes del espíritu científico*, Barcelona, Cervantes.
- Lida de Malkiel, María Rosa** (1973): *Juan Ruiz, Selección del Libro de Buen Amor y Estudios Críticos*, Buenos Aires, Eudeba.
- Malet, Alberto e Isaac J.** (s/a): *La Edad Media*, Buenos Aires, Librería Hachette.
- Maravall, José Antonio** (1964): *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 2ª edición p. 348.
- Marone, Gherardo** (1948): *Trovadores y juglares*. Instituto de Literatura, Universidad de Buenos Aires.
- Menéndez Pidal, Gonzalo** (1948): *Atlas histórico español*, Madrid, Nacional.
- Menéndez Pidal, Ramón** (1946): *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón** (1950): *El Cid Campeador*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal** (1953): *Cantar de Mio Cid. Texto, Gramática y Vocabulario*, Madrid, Espasa Calpe, (3 vols.).
- Menéndez Pidal, Ramón** (1956): *España eslabón entre la Cristianidad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón** (1963): *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, Edhasa.
- Menéndez Pidal, Ramón**: *Los españoles en la Historia y en la Literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Mitre Fernández, Emilio** (1988): *Cristianos, musulmanes y hebreos, la difícil convivencia de la España Medieval*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana.
- Parra, Nicanor** (1972): *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento.
- Pérez Bustamante** (1943): *Síntesis de Historia de España*, Madrid, Diana Artes Gráficas.
- Río, Ángel del y Río, Amelia del** (1954): *Antología general de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente.
- Ríos, José Amador de los** (1960): *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal*, Madrid, Aguilar.
- Riquer, Martín de** (1948): *La lírica de los trovadores*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Riquer, Martín de** (1948): *Resumen de Literatura Provenzal Trovadoresca*, Barcelona, Seix Barral.
- Rivera y Tarragó, Julián** (1912): *El cancionero de Aben Guzmán*. Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública el día 26 de mayo de 1912, Madrid.
- Romero Navarro, M.** (1969): *Historia de la Literatura Española*, Boston, D.C. Heath y Compañía.
- Ruiz, Juan** (1967): *Libro de Buen Amor*, ed. crítica de Joan Corominas, Gredos.
- Sánchez Albornoz, Claudio** (1947): *Una ciudad hispano-cristiana hace un milenio*, Buenos Aires, Nova.
- Sánchez Albornoz, Claudio**: *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sánchez Pérez, José** (1974): *Alfonso X el Sabio, Siglo XIII*, Madrid, M. Aguilar Editor S.A.

- Solalinde, Antonio** (1960): *Antología de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Stern, S. M.** (1948): "Les vers finaux en espagnol dans les muwaasshs hispano-hebraïques. Une contribution á l'histoire du muwassash et dialecte espagnol "mozárabe". En *Al Andalus*, XIII, fasc. 2, pp. 299-346.
- Subercaseaux, Benjamín** (1940): *Chile o una loca geografía*, Santiago, Ercilla, 12ª edición.
- Torrente Ballester, Gonzalo** (1945): *Alfonso X y Sancho IV*, Madrid, Ediciones Fe.
- Trend, John B.** (1955): *La civilización de España*, Buenos Aires, Losada.
- Unamuno** (1958): "En torno al casticismo" (cinco ensayos), en *Ensayos*, tomo I, Aguilar, pp. 23-140.
- Valbuena Prat, Ángel** (1964): *Historia de la Literatura Española*, Tomo I, Barcelona, Gustavo Gili.
- Valdeavellanos, Luis** (1952): *Historia de España: de los orígenes a la baja Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.
- Vernet, Juan** (1978): *La cultura hispanoárabe en oriente y occidente*, Barcelona, Seix Barral.
- Vernet, Juan** (1978): *La cultura hispanoárabe en oriente y occidente*, Barcelona, Aries.
- Vernet, Juan** (s/a): *Literatura árabe*, Barcelona, Labor.
- Vicuña Cifuentes, J.** (1912): *Romances populares y vulgares, recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile.
- Vielliard, Jeanne** (1963): *Le Guide du Pelerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Macon, Imprimerie Protat Freres.
- Vossler, Karl** (1960): *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada.
- Weisbach, Werner** (1949): *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, Espasa-Calpe.



## COLECCIÓN MONOGRAFÍA TEMÁTICA

- |    |  |
|----|--|
| 1  | <i>Literatura española medieval</i><br>Irma Céspedes B., César García Á., John Toro A.   |
| 2  | <i>Poética de dos mundos. Chile y España en la magia creadora del lenguaje</i><br>Editores: Carmen Balart C., Irma Céspedes B. y César García Á. |
| 3  | <i>Literatura hispanoamericana moderna</i><br>Carmen Balart C. y Claudia Maureira G.   |
| 4  | <i>Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado</i><br>Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.  |
| 5  | <i>Estudios sobre poesía chilena contemporánea</i><br>Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.  |
| 6  | <i>Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile</i><br>César García Á.   |
| 7  | <i>Documento para el estudio de la historia indígena de Chile</i><br>Cristián Vergara O.   |
| 8  | <i>Estudios de fonética y literatura inglesas</i><br>Editor: Héctor Ortiz L.   |
| 9  | <i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. El Logos</i><br>Giuseppina Grammatico A.   |
| 10 | <i>Historia de Chile: 1830-1900</i><br>Guillermo Bravo A.  |
| 11 | <i>Poetas chilenos contemporáneos I: Gabriela Mistral y Pablo Neruda</i><br>Carmen Balart C.   |
| 12 | <i>Poetas chilenos contemporáneos II: Vicente Huidobro y Nicanor Parra</i><br>Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.                                |
| 13 | <i>Los Estados Unidos de Norteamérica: 1861-1865. Secesión y Guerra Civil</i><br>Diana Veneros R.  |
| 14 | <i>La cosmovisión literaria de linaje, familia y hogar en Esquilo, Sófocles y Eurípides</i><br>Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.               |
| 15 | <i>Mito y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana</i><br>Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.                                 |
| 16 | <i>Word stress and sentence accent</i><br>Héctor Ortiz L.  |
| 17 | <i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. 2ª parte. El hombre y la palabra</i><br>Giuseppina Grammatico A.                         |
| 18 | <i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su existencia</i><br>Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.                            |
| 19 | <i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su espacio</i><br>Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.   |
| 20 | <i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su teoría</i><br>Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.                                |

21	<i>De Cicerón a César</i> Erwin Robertson R.
22	<i>Orígenes del hombre y de la cultura paleoindia en América y Chile</i> Cristián Vergara O.
23	<i>Planificación y desarrollo regionales en Chile y su impacto en el bienestar social de la población.</i> Héctor Toledo R.
24	<i>Practical English phonetics</i> Abelardo Avendaño Z. y Héctor Ortiz L.
25	<i>Literatura medieval. El mundo medieval I</i> Irma Céspedes B.
26	<i>Literatura medieval. El mundo medieval II</i> Irma Céspedes B.
27	<i>Manual de estética</i> Jaime Blume S.
28	<i>Grupos y organizaciones de la Resistencia en Alemania durante el Nacionalsocialismo.</i> Sor Úrsula Tapia G.
29	<i>Chile y los chilenos en Selva Lirica</i> Jaime Blume S.

---

