

**Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas
Mundiales**

La facultad de la filología Romana – alemana

**Cátedra de “Teoría y práctica de la lengua
española”**

REFERAT

Tema: El prerrenacimiento es España

Ha sido cumplido por: Kerimova Ya.

Jefe científico: Toshkhonov M.

Tashkent – 2014

I. Introducción.....	3
II.Capítulo primero	
1.Formas y movimientos literarios.....	4
2. Romancero.....	5
3.Guía para el comentario.....	11
4.Jorke Manrique (1440-1479).....	14
III.Capítulo segundo	
1.La Celestina.....	18
2.Tragicomedia de Calisto y Melibea.....	22
3.Contexto histórico y social.....	24
4.Género literario.....	25
IV. Conclusión.....	27
V. Bibliografía.....	29

I. Introducción

Las luchas medievales de la monarquía con la nobleza, de los municipios con los señores y de los señores con villanos y siervos continúan durante el período que va desde el reinado de Juan II hasta el de los Reyes Católicos. Hasta el reinado de Juan II, en Castilla principalmente y de modo general en toda España, la nobleza señorial y feudal sigue preponderando. Sin embargo, la decadencia económica de esa nobleza merma su poder, lo cual es aprovechado por la monarquía para ir afirmando su autoridad.

En los municipios y concejos va naciendo una clase que puede denominarse media de comerciantes y artesanos que acrecentaba su poder a medida que era poseedora de mayor riqueza mueble. Esa clase, en competencia con los señores, se convertía en propietaria territorial y de sus filas nacían los «letrados». Se acentuaba así el proceso de laicización de la cultura, que se emancipaba más y más del influjo de monasterios y catedrales.

El reinado de Juan II puede considerarse la puerta de entrada al Renacimiento y ofrece con el de Enrique IV las mejores características de esas luchas y crisis a que nos referimos. La sociedad feudal del medioevo no podía subsistir ante las nuevas condiciones económicas, que alteraban sus cimientos; aparecen la artesanía en villas, concejos y ciudades, así como una clase social que se conocería más tarde por el nombre de burguesía.

Este vasto período viene marcado por la desaparición en Aragón de la dinastía monárquica de los condes de Barcelona al morir sin descendencia Martín *el Humano*, el último representante de este linaje. En 1410 el Compromiso de Caspe da la Corona de Aragón y el Condado de Cataluña a Fernando I de Trastámara. Su hijo, Alfonso V, conquista Nápoles en 1443. A partir de estos momentos se produce un intenso intercambio cultural entre las culturas hispánica e italiana.

II. Capítulo primero

1. Formas y movimientos literarios

El hecho literario más notable del siglo XV, el que imprime carácter a la época, es el predominio de la influencia italiana. Iniciada en el siglo XIV con la traducción de la *Caída de Príncipes* de Boccaccio, fue favorecida luego por la creciente difusión en España de las obras de los tres mayores escritores y poetas italianos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Hacia la mitad del siglo, la conquista de Nápoles intensificó esa corriente de influencia, que se caracterizaba por el neoplatonismo amoroso petrarquista y que rejuveneció la prosodia lírica castellana con la introducción del endecasílabo. Asimismo, esa corriente italiana de influencia rebasaba los límites de la actividad poética y configuraba una actitud intelectual más amplia: algo que ya estaba en las obras latinas y en los trabajos filológicos de Petrarca y Boccaccio: el acercamiento al mundo grecolatino. Con todo, el humanismo en España es más tardío que en Europa y tuvo un alcance más limitado. Pero hubo un humanismo prerrenacentista español en el siglo XV; en esta época la antigüedad clásica constituía ya para los hombres cultos de la península un mundo ideal que era oponible al mundo rudo y desierto en el cual vivían.

Persisten las formas medievales y continúan teniendo validez sus esquemas ideológicos pero son transfigurados en nuevas actitudes. Esta actitud humanista del cuatrocientos español tuvo influencia no sólo en la elección de temas, sino que también influyó en la renovación del lenguaje. La admiración por los poetas latinos y el gusto de la cultura griega influyeron en el estilo; se enriqueció la adjetivación y la sintaxis del epíteto y se introdujo el uso del hipérbaton. El vocabulario español se enriqueció con neologismos cultos: *exhortar*, *colegir*, *ígneo*, *turbulento*, *ceremonia* o *nocturno*.

Otro hecho característico de este período es que los letrados y cultos, los escritores y poetas ya no son predominantemente eclesiásticos. Son hombres laicos, nobles y burgueses. En el siglo XV el noble feudal se había acercado a la corte, lo que había permitido el surgimiento de una nobleza cortesana; a ella pertenecen muchos escritores y poetas que son diplomáticos, privados del rey o capitanes de sus ejércitos. Este hecho se relaciona significativamente con otro de

gran interés: la existencia de las Cortes literarias. En torno al monarca se crea un núcleo de actividades artísticas. Hubo una poesía de Corte que agudizó el ingenio, amañó los temas, pulió la forma hasta el refinamiento; hállese en la lírica de los *Cancioneros*. En contraste con esta poesía pulida, aparece la sátira política de acento popular. Y todavía contrasta más frente a la poesía cortesana el *Romancero*. En lo que a la novela se refiere, se advierte igual un contraste entre una línea popular y realista y otra de influencia exterior, idealizante, si bien no se trata de compartimentos estancos y una obra tan paradigmática como *La Celestina* mezcla el orbe de lo real con el de la fantasía idealizadora. La novela sentimental a finales de siglo brinda narraciones rodeadas de misterios y alegorías y apunta al mismo tiempo hacia formas idealizadas de amor neoplatónico. Aún llevará hacia un horizonte de mayor idealización literaria la novela caballerescas.

El teatro en el cuatrocientos comenzará a adquirir relieve de género nacional. Saldrá de los marcos medievales empujado por la influencia italiana y las nuevas concepciones renacentistas de la vida. Con todo, no olvidará del todo sus orígenes religiosos y populares. Otro género que subraya el carácter prerrenacentista del cuatrocientos español es lo que podría llamarse literatura de retratos. El retrato se introduce como género en la literatura del cuatrocientos con Pérez Guzmán: retratos de emperadores y príncipes, de santos y sabios.

Para finalizar, podríamos afirmar que el siglo XV es el preludio renacentista de la edad de oro y, a su vez, la última gran voz de la Edad Media en España.

2.Romancero

Los romances son poemas épicos o épico-líricos, casi siempre breves, compuestos originariamente para ser cantados o recitados al son de un instrumento. José Luís Alborg ha escrito que el Romancero constituye la poesía nacional por excelencia: «un inmenso poema disperso y popular», que representa una de las pocas cumbres excelsas en la literatura universal, capaz de llegar al

alma de todo un pueblo sin distinción de clases y sin necesidad de preparación intelectual.

Están formados por un número indefinido de versos octosílabos con rima asonante en los pares –manteniendo casi siempre la misma rima durante toda la composición–, mientras quedan libres los impares. Éste es el resultado de escribir como versos diferentes los dos hemistiquios de los versos heroicos, los de los cantares de gesta, que tendían a las dieciséis sílabas y eran monorrimos.

Los romances más antiguos son de finales del siglo XIV y principalmente del siglo XV. Se llaman romances viejos y pertenecen a la literatura popular y tradicional con todas sus características de transmisión oral, anonimia, variantes, etc.

Conservamos gran número de romances viejos porque en los siglos XV y XVI, como sucedió con la lírica popular, se recopilaron en Cancioneros o Romanceros, como el *Cancionero de Romances*, publicado hacia 1547 o el *Romancero General* de 1600. También se han conservado - con la creación a su vez de nuevos romances - en la tradición oral moderna, con numerosas variantes, en la Península, Hispanoamérica y las comunidades judeo-sefardíes.

A partir del siglo XVI hasta finales del XVII, muchos poetas cultos – Cervantes, Lope de Vega, Góngora o Quevedo– componen también romances, a los que se les da el nombre de romances nuevos o artísticos que amplían y renuevan el contenido temático y los recursos formales. Durante el Romanticismo y en el siglo XX se conocerá una nueva floración de este tipo de romances cultos: Duque de Rivas, Zorrilla, Antonio Machado, Unamuno, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti.

Origen

Según la teoría más admitida, los romances más viejos proceden de ciertos fragmentos de los antiguos cantares de gesta, especialmente atractivos para el pueblo, que los retenía en la memoria y después de cierto tiempo, desgajados del cantar, cobraban vida independiente y eran cantados como composiciones

autónomas con ciertas transformaciones. En palabras de Menéndez Pidal: «Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el cantor les cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos, a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente: un romance». Son los llamados *romances épico-tradicionales*.

Más tarde, los juglares, dándose cuenta del éxito de los romances tradicionales, compusieron otros muchos, no desgajados de un cantar, sino inventados por ellos, generalmente más extensos y con una temática más amplia. Los autores desaparecen en el anonimato, y la colectividad, plenamente identificada con ellos, los canta, modifica y transmite. Estos últimos se conocen con el nombre de *romances juglarescos*.

Temas

Los temas del Romancero viejo son muy variados. Sin ser exhaustiva se propone la siguiente clasificación temática:

- *Romances histórico-legendarios nacionales*
- De historia épica: Don Rodrigo, Bernardo del Carpio, los Infantes de Lara, Fernán Gonzáles, el Cid.
- De historia contemporánea: Pedro el Cruel.
- Noticieros que se dividen en fronterizos, sobre los episodios militares de la guerra de Granada, y moriscos, donde los hechos relatados están vistos desde el lado musulmán.
- *Romances histórico-legendarios extranjeros:*
- El ciclo carolingio: Carlomagno, Roldán, Roncesvalles.
- El ciclo bretón, sobre la llamada "materia de Bretaña" - leyendas caballerescas bretonas dadas a conocer por los "romans courtois" -: Lanzarote y Tristán
- *Romances de historias bíblicas y grecorromanas* (tomados de las obras del mester de clerecía): Saúl, David, Paris, Elena, Nerón.
- *Romances novelescos:* de amor, misterio, venganza, aventuras.

Por su importancia, aunque ya no dentro de la clasificación temática, hay que mencionar los llamados romances líricos, de escasa acción y con predominio del sentimiento, principalmente el amoroso.

Estilo

Desde el punto de vista estilístico, el Romancero manifiesta una gran sencillez y sobriedad de recursos: descripciones parcas y realistas, casi total ausencia de elementos fantásticos o maravillosos, escasez de adjetivos y metáforas. A pesar de ello se consigue una extraordinaria viveza narrativa y los más variados efectos poéticos.

Destaca en el romancero la inmediata composición de la escena y la presentación de los personajes, la aproximación a la realidad con una gran fuerza plástica y el arte de saber llevar, sin dilaciones, la atención del oyente hacia el núcleo temático. Se combinan admirablemente la narración y el diálogo; mediante éste se consigue el característico movimiento dramático de muchos romances.

La alternancia en la utilización de las formas verbales - presente/pretérito - es otro aspecto que anima la narración con el cambio de perspectivas temporales, desde un pasado lejano a un pasado cercano e incluso a un presente o viceversa.

Las fórmulas expresivas más utilizadas son las repeticiones de palabras o frase y el uso del paralelismo para conseguir una mayor intensidad emocional y rítmica. También se usan con mucha frecuencia las formas deícticas, apostroficas y exclamativas para conseguir mayor emotividad y recabar la atención del oyente.

Otra característica muy importante es el fragmentarismo: El romance se centra en un momento determinado de la acción. Los antecedentes no aparecen porque son conocidos o no interesan, y se entra, como ya hemos dicho, directamente en el asunto. Además, con mucha frecuencia, la narración se rompe bruscamente sin que se conozca el desenlace final. El resultado es de una increíble eficacia poética, al atrapar al oyente en el misterio y la emoción, y hacerle participar con su propia imaginación, lanzada a una actividad creadora personal.

Análisis de texto

Anónimo

Romance de una morilla de bel catar

(Romancero)

- 1 *Yo me era mora Moraima*
morilla de un bel catar;
cristiano vino a mi puerta,
cuitada por me engañar.
- 5 *Hablóme en algarabía,*
como aquel que la bien sabe:
-Abrásme la puerta, mora,
sí Alá te guarde de mal.
-¿Cómo te abriré, mezquina;
- 10 *que no sé quién te serás?*
-Yo soy el moro Mazote,
hermano de la tu madre,
que un cristiano deajo muerto,
tras mí venía el alcalde:
- 15 *si no me abres tú, mi vida,*
aquí me verás matar.
Cuando esto oí, cuitada,
comencéme a levantar;
vistiérame una almejía,
- 20 *no hallando mi brial,*
fuérame para la puerta
y abrila de par en par.

Durante la última etapa de la Reconquista, en la frontera entre los reinos moros y cristianos, especialmente en el de Granada, surgieron los romances moriscos o fronterizos, que ya quedan lejos, por sus características formales y

temáticas, de los rudos romances históricos desgajados de las gestas. El Romance de la mora Moraima es, a la vez que morisco, un romance novelesco: frente a otros de su género, como **Abenámar** o **Ay de mi Alhama** que aluden a episodios conocidos de la guerra de Granada, este romance se aleja de la anécdota conocida para ganar en artificio novelesco, en dramatismo lírico y en resonancias poéticas.

En sólo veintidós octosílabos asonantados se nos cuenta una turbadora historia de amor, un engaño, una entrega confiada, o bien, una justificación ante no se sabe qué juez y el arrepentimiento por un error cometido, y, quizás también, un artificioso montaje exculpatorio dirigido a quien se cree con derecho a juzgar la libre decisión de un corazón enamorado.

La ambigüedad de la historia, el final trunco y la elipsis crean un clima denso de pasión amorosa, secreto peligro, arrepentimiento y duelo; es decir, la imaginación queda abierta a cualquier desenlace posible y la fantasía poética a mil analogías y sugerencias.

El tema del romance es la concesión a la pasión amorosa, la entrega ante los requerimientos del amante. La historia, en primera persona, la cuenta una mujer, una bella mora. Explícitamente se alude a un doble engaño: un cristiano que se hace pasar por moro para entrar en la casa y la falsedad en la declaración de intenciones del cristiano a Moraima. La confusión alcanza también a la última decisión: ¿abrió la bella mora la puerta a un tío suyo o a un amante secreto? Por todo ello y por las múltiples alusiones a la culpa y a la pena, este romance se acerca también a la canción lírica que trata el tema de la debilidad femenina frente a la sociedad, al marido o a las propias pasiones.

Como es frecuente en muchos romances, en éste alternan la narración y el diálogo. Podemos diferenciar en él claramente tres partes:

Puerta abierta del todo y a todo. Apertura a todas las posibilidades que quedan en la imaginación del lector, que no se cuentan. Sabio fragmentarismo de los romances que suprime el melodrama y la banalidad de cualquier desenlace para dejar en el alma toda la amplitud y la belleza de la sugerencia, de la connotación, de la fantasía. Como vemos, todo el poema nos ha dirigido a esta puerta, que se

hace inmensa porque se *abre de par en par*. El sonido claro, abierto, de la vocal *a*, potencia y subraya esa metafórica apertura.

En medio de la relativa uniformidad de estilo del romancero viejo, destaca como recurso expresivo, en casi todos los romances, su extrema sencillez: se eliminan elementos extraordinarios o fantásticos, hay una sobria ornamentación, poca adjetivación, versificación asonantada y monorrima. Es decir, tienden hacia una austera simplicidad formal que coincide con el gusto de la literatura realista española. Pero es precisamente esta ausencia de artificio literario lo que potencia una gran viveza intuitiva de la escena, una emoción clara y fuerte, la apertura hacia el misterio y, en definitiva, el valor poético de la palabra.

Es por esto por lo que la bella Moraima, abriendo de par en par su corazón, como un hermoso jardín que la tradición oral quiere dejar abierto, misterioso y perfumado, nos habla, más que cualquier invención detallada y realista, de la eterna tragedia femenina, del insondable misterio que acompaña siempre a lo que García Márquez llama esa “fracción de siglos” que antecede a toda decisión importante, y del imposible anhelo humano por retener un instante de plenitud.

3. Guía para el comentario

Tema

Historia de un engaño, consentido o no, que cuenta una muchacha enamorada. Se pueden imaginar distintos grados de ocultamiento de la verdad (ambigüedad del texto).

Estructura

El poema es una confesión, en primera persona, de una mujer mora. Aparece, como es normal en los romances, un breve diálogo en estilo directo. El texto tiene un final trunco. Se pueden distinguir en él tres partes:

- Planteamiento (vv.1-6): presentación de los protagonistas y del conflicto.
- Desarrollo (vv.7-16): conversación entre los dos personajes.
- Desenlace (vv.17-22): apertura de la puerta... a la imaginación del lector.

Como romance, consta de 22 versos octosílabos con rima asonante en *a* aguda en los pares (a excepción de los versos 6, 12 y 14 que riman en *a-e*)

Claves del texto

- Buscaremos los rasgos temáticos y estilísticos para definir y clasificar este poema. Por su carácter narrativo, dramático y lírico, podemos considerarlo un romance novelesco; y por el tema y los personajes, lo adscribiremos al grupo de los romances fronterizos o moriscos.
- Aparecen en este romance palabras de origen árabe que los alumnos pueden aprender en su contexto (*algarabía, alcalde, almejía*), y también otras del castellano medieval que están ahora en desuso o han cambiado de significado (*cuitada, mezquina, brial*).
- Podemos destacar los arcaísmos sintácticos propios del romancero: anteposición del pronombre personal átono (*yo me era mora Moraima, quién te serás*); ausencia del artículo en el sintagma nominal (*cristiano vino*); anteposición del artículo al posesivo (*hermano de la tu madre*); desplazamiento del adverbio (*aquél que bien la sabe*); abundancia de pronombre enclíticos (*hablóme, abrásme comencéme, vistiérame, fuérame, abríla*).
- Es interesante observar la riqueza y variedad de las formas verbales propias del romancero. Así, el pretérito imperfecto de apertura (*era*) contrasta con los pretéritos perfectos, propios de la narración en pasado (*vino, hablóme*); a las formas narrativas les suceden las formas en presente (imperativo, indicativo y subjuntivo) que nos acercan a la acción en estilo directo. Hay que hacer una mención especial del uso del pretérito imperfecto *venía* en alternancia con el presente: *soy, deajo, me abres*. También se puede hacer ver el valor de la perífrasis *comencéme a levantar* (acción no acabada, retardadora del desenlace).
- Insistiremos en el carácter fragmentario de las historias en los romances. En este caso nos encontramos con un final trunco que deja abierta la imaginación del lector, a la vez que realiza el contenido lírico del romance.

Relación del texto con su época y autor

El romancero viejo debe relacionarse con la fragmentación de la épica, del cantar de gesta, a finales de la Edad Media. Debido al carácter oral de la transmisión de los romances se explica cómo la memoria popular conservó los fragmentos que más impresionaban al pueblo por su relevancia histórica o por su contenido emotivo, y cómo, en este largo proceso de transmisión, los romances fueron transformándose y originaron distintas variantes, se depuraron y estilizaron las anécdotas reales, aumentaron su valor poético y se extendieron por todas las tierras de habla española. Esto explica la constante incidencia que esta poesía popular, así como la canción tradicional, ha tenido a lo largo de los siglos en la obra de los grandes poetas (Siglo de Oro, Romanticismo, Grupo del 27).

Otras actividades

1. Los alumnos pueden memorizar éste y otros romances viejos. Para ilustrar algunos hechos históricos del final de la Reconquista, son especialmente apropiados los romances fronterizos o moriscos.
2. En clase se puede proponer alguna lectura dramatizada de romances. Para aquéllos que tengan un final trunco los alumnos buscarán distintos desenlaces.
3. No resulta difícil componer un romance tomando como asunto algún suceso de actualidad que sirva para este cometido.
4. Buscar una interpretación al Romance de la mora Moraima puede convertirse en un buen ejercicio oral: ¿a quién se quiso realmente engañar? ¿a quién dirige la mora su confesión? ¿puede tener la historia un valor simbólico?
5. Existen grabaciones de romances viejos acompañados de su música tradicional. Puede resultar interesante una breve audición de estas melodías populares.

4. Jorjue Manrique (1440-1479)

JORGE MANRIQUE: La vida como río

El Mundo, 18 de enero de 1998

No llegó a cumplir los 40 años. No pudo ver cómo Isabel de Castilla, por la que tanto arriesgó su vida, empezaba junto a Fernando de Aragón, el reinado más importante de la Historia de España. Inauguró la poesía como un hecho individual, como expresión particular de sentimientos.

Es Jorge Manrique el primer gran poeta de la España moderna, la que nace con los Reyes Católicos, aunque también puede decirse que es el último gran poeta de la España que cierra la Edad Media y se abre a una nueva era con Isabel y Fernando. Dentro de los signos curiosos que esmaltan su reinado, no es menor que su primer año coincida con el de la muerte del primer poeta de Castilla defendiendo precisamente el derecho al trono de Isabel. No es tampoco casualidad que inaugure la gran serie de poetas inmensos en la lengua de España con brevísima obra. A Jorge Manrique le bastaron unas pocas estrofas de un solo poema para ganar fama imperecedera. También Garcilaso escribió muy poco, Fray Luis de León apenas una docena de poemas y de San Juan de la Cruz se recuerdan tres y hasta con uno bastaría. El paladar del lector de poesía estaba hecho al gusto exquisito y popular de los romances, que ya en el siglo XV se constituyen en el Banco de España de nuestra divisa lírica. No ya una lengua y una literatura sino toda una historia se justificarían sólo por el Romancero. Pero además, con Jorge Manrique, la poesía en español -en su tiempo, la lengua de Castilla es ya la lengua franca de toda la Península, primera o segunda de todos los que sabían leer y escribir- comienza a ser una empresa individual, al margen de los gustos de la corte y de las modas literarias. Inaugura la poesía como hecho individual, como expresión de sentimientos que sabemos a qué y a quién corresponden.



La poesía no nace con él, pero él es nuestro primer lírico puro. Jorge Manrique tiene además un misterio especial, un algo mágico que lo identifica con una época y una sensibilidad que nos parecen fijados de una vez y para siempre por la sola gracia de unos pocos versos. El culto que los lectores han rendido desde hace cinco siglos al hijo de Don Rodrigo Manrique, dedicatario del primer gran poema de su género en nuestra lengua, viene siendo inalterable, regular, sencillo, clásico, tan normal como el que puede rendirse a la Naturaleza. Y todo nace del prodigio de esas «*Coplas por la muerte de su padre*» que comienzan:

*Recuerde al alma dorminda,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;*

aunque la estrofa más popular es la sexta:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir.
Allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir.*

¿Sólo esto basta para hecer imperecedera la gloria de un poeta? Pues sí, basta y sobra. Su sencillez, su falta de apresto y su naturalidad son precisamente las virtudes que lo han canonizado sobre la inmensa tribu de los versificadores.

Coplas por la muerte de su padre

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte 5
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer, 10
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado, 15
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar 20
lo que espera,
más que duró lo que vio
porque todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos 25
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos

III.Capítulo segundo

1.La Celestina

(1499)

Fernando de Rojas



Fernando de Rojas

Fernando de Rojas, ([La Puebla de Montalbán, Toledo](#), 1470 - [Talavera de la Reina, Toledo](#), 1541), dramaturgo español, autor de [La Celestina](#), considerada una de las obras cumbre de la historia de la [literatura española](#) y la más importante sin duda en la transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#).

Biografía

Nació en [La Puebla de Montalbán \(Toledo\)](#), hacia 1470, en el seno de una familia de [judíos conversos](#) que reaparece en posteriores procesos inquisitoriales por mantener el [judaísmo](#) a escondidas de la [Inquisición](#). De Rojas ayudó a miembros de su familia, los llamados [marranos](#) o [criptojudíos](#), [Anusim](#) en la literatura rabínica, afectados por las persecuciones de la [Inquisición](#). Su familia habría sido perseguida y él mismo ha aparecido en documentos como acusado por la [Inquisición](#), documentos que demuestran que fue el autor de *La Celestina*.

Estudió leyes en la [Universidad de Salamanca](#), según él mismo afirma en *La carta del autor a un su amigo*, que precede el texto de su obra. Parece documentado que hacia 1496-97 habría obtenido su grado de Bachiller en Leyes.

Hoy día no se duda de que sea el autor de *La Celestina*, que habría escrito con pocos más años que su protagonista, Calisto, que cuenta con veintitrés. Fernando de Rojas rondaría los veinticinco. El autor reveló su nombre y lugar de nacimiento en un famoso [acróstico](#) al principio de la segunda edición del año [1500](#). No se le conoce ninguna otra obra ni es mencionado por ninguno de sus contemporáneos.

Se le sabe establecido en la localidad de [Talavera de la Reina](#), población de la que algunos autores piensan que fue alcalde^[1] y casado allí. Su condición de converso influye en el argumento de su obra, que a decir de la mayoría de los críticos es obra de alguien de esta condición: se ha dicho que la ausencia de fe firme justificaría el [pesimismo](#) de *La Celestina* y la falta de esperanza patente en su dramático final.

Murió en [1541](#) en [Talavera de la Reina](#), entre el 3 y el 8 de abril. Se conserva su testamento, fechado ese día 3, muy detallado, que ha sido el deleite de los críticos al poder estudiar su abundante biblioteca. Dejó los libros de derecho a su hijo, que también fue abogado, y los de literatura profana a su esposa. En el inventario de su biblioteca, y eso es lo extraño, solo figura un ejemplar de «La Celestina» (Cuando murió había al menos 32 ediciones de la obra) y ninguno de la «Segunda comedia de La Celestina» y de la «Tercera parte de la tragicomedia de Celestina», publicadas en vida de Rojas.

Argumento

Calisto, un joven noble apuesto y de preclaro ingenio, penetra persiguiendo a un halcón en la huerta donde se halla a Melibea, de quien queda profundamente enamorado. Ante el rechazo de ésta y aconsejado por su criado Sempronio, decide encomendar su cuidado a Celestina, para lograr por medio de ella el amor de Melibea. La alcahueta consigue mediante artimañas que Melibea se enamore de Calisto. Los criados de éste intentan explotar un beneficio propio la pasión de su amo: que había prometido una cadena de oro a Celestina si lograba entre todos enamorar a Melibea. Cuando esto sucede, los criados reclaman su parte y ante la negativa de Celestina, la matan. Son apresados y ejecutados por la justicia, de lo

que Calisto tiene noticia al día siguiente. Concierta una entrevista una entrevista nocturna con Melibea; sube por una escalera de cuerda y cuando va a bajar para marcharse, se rompe la escalera y Calisto se mata. Ante la muerte de su amado, Melibea sube a una torre y se arroja desde ella tras declarar las causas del suicidio a su padre. Termina la obra con el llanto y unas reflexiones morales de Pleberio, padre de Melibea.

Efectivamente, la primera parte, hasta el acto XII, presenta un ritmo ascendente de acercamientos múltiples alrededor y en función del principal: el encuentro de Calisto y Melibea. Hasta este momento, los acercamientos interesados se van sucediendo con mayor o menor dificultad. Calisto ante los impedimentos determinados por la ilegitimidad de su amor y las imposiciones sociales se alía con Celestina por mediación de Sempronio. Pármeneo, más idealista y bienintencionado para con su amo, es, al principio, un impedimento que hay que destruir. Las muchachas de Celestina, Elicia y Areusa, desempeñarán un papel importante en la consecución de la necesaria asociación de Celestina, Sempronio y Pármeneo. Celestina se encuentra con una doble misión: atraer como aliado a Pármeneo, que la conoce bien y la desprecia, y, como proyecto último conseguir la claudicación de Melibea, misión ardua no por el modo de ser de Melibea sino principalmente por los comportamientos sociales que se le imponen. La corrupción de Pármeneo se consigue definitivamente en el acto IX en el encuentro con Areusa; la atracción de Melibea, trabajosa y lenta, culmina en el XII

La segunda parte, de línea descendente, se inicia también en el acto XII con el asesinato de Celestina, a manos de Sempronio y Pármeneo. La muerte, ya anunciada varias veces en la primera parte, va a convertirse a partir de ahora en motor de la acción. Tras la muerte de Celestina, Tristán y Sosia comunican el ajusticiamiento de Sempronio y Pármeneo en el acto XIII. En el XIX, única noche de amor completo, muere Calisto. El XX, el suicidio de Melibea, último eslabón de la cadena: Celestina, criados, Calisto, Melibea. Pero la muerte también está presente también en otros actos; por ejemplo, en el XV, XVII y XVIII con los planes de venganza de las muchachas de Celestina y, sobre todo, en el XXI, con el llanto de

Pleberio, que cierra la obra confirmando el triunfo de la muerte sobre el amor por la fuerza del destino.

Personajes

La Celestina es una obra única en cuanto a la creación de caracteres. Aunque Calisto y Melibea aparecen como protagonistas, es **Celestina** la que señorea la obra entera; éste es el hecho que justifica el cambio de título. Es, sin duda el personaje mejor logrado y a la vez el más complejo de los personajes creados por Rojas. Sobre este personaje se han cargado todos los calificativos imaginables, hasta el demoníaco. Y Celestina no es un personaje demoníaco sino humano en el sentido de que su existencia sólo es posible porque existe una sociedad urbana que de alguna manera la necesita. Celestina es un personaje que vive del vicio y de las bajas pasiones de los demás. Y todo esto lo aprovecha en beneficio propio. Pero sin los vicios y miserias morales de la ciudad, Celestina no sería posible.

Lo que sí hace Celestina es servirse de todas las artes, desde la hechicería a las ocasiones para lograr su propósito: dinero. Porque la gran pasión de Celestina es la avaricia. La avaricia es la que la lleva a pervertir a los criados de Calisto: por avaricia no se detiene ante nada ni le importan los medios. Sus conocimientos de la naturaleza humana, el engaño, la falsedad, la pretendida compasión, el cinismo y la ironía, la hechicería y sobre todo su inmensa experiencia, todo lo pone al servicio de su gran pasión, que no es la lujuriar sino la avaricia.

Celestina ha pasado a la posteridad como la encarnación de la moral sin escrúpulos, puramente utilitaria, para lo que todo es lícito si es en provecho propio. No repara en medios para lograr sus objetivos, y el proceso de perversión a que somete a los criados de Calisto es algo cercano a lo demoníaco.

Importante también es señalar que Celestina ama su oficio y lo realiza con el interés de un profesional, como otros realizan el suyo - según ella misma dice-. El fundamento de dicho comportamiento lo constituyen dos aspectos: su filosofía del amor y una definida actitud psicológica. Para ella, el amor es una fuente de vida que la naturaleza proporciona y, por lo tanto, es bueno, obra de Dios; además, en

su vida ha sido ley y norte. Psicológicamente, ella goza al revivir, realizando su oficio, el esplendor de su juventud - recuérdese la escena con Areúsa.

Otro hecho que la define de algún modo es su importancia social como alcahueta, hecho éste digno de tenerse en cuenta a la hora de ver *La Celestina* como testimonio histórico social. En efecto, Celestina es reconocida, tal como es, de una manera general. Pármeno, en la descripción que de ella hace, dice que en todas partes está y todos la solicitan.

2.Tragicomedia de Calisto y Melibea

CELESTINA.- ¡Doncella graciosa e de alto linaje!, tu suave habla e alegre gesto, junto con el aparejo de liberalidad, que muestras con esta pobre vieja, me dan osadía a te lo decir. Yo dejo enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza.

MELIBEA.- Vieja honrada, no te entiendo, si más no declaras tu demanda. Por una parte me alteras e provocas a enojo; por otra me mueves a compasión. No te sabría volver respuesta conveniente, según lo poco, que he sentido de tu habla. Que yo soy dichosa, si de mi palabra ay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, e el que le da le recibe, cuando a persona digna de él le hace. E demás de esto, dicen que el que puede sanar al que padece, no lo haciendo, le mata. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor.

CELESTINA.- El temor perdí mirando, señora, tu beldad. Que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones; sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes e dádivas, como a ti. E pues como todos seamos humanos, nacidos para morir, sea cierto que no se puede decir nacido el

que -176- para sí solo nació, ¿por qué los hombres hemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias e personas a los próximos, mayormente, cuando están envueltos en secretas enfermedades e tales que, donde está la medicina, salió la causa de la enfermedad?

MELIBEA.- Por Dios, sin más dilatar, me digas quién es ese doliente, que de mal tan perplejo se siente, que su pasión e remedio salen de una misma fuente.

CELESTINA.- Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto.

MELIBEA.- ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no pases adelante. ¿Ese es el doliente por quien has fecho tantas premisas en tu demanda? ¿Por quien has venido a buscar la muerte para tí? ¿Por quien has dado tan dañosos pasos, desvergonzada barbuda? ¿Qué siente ese perdido, que con tanta pasión vienes? De locura será su mal. ¿Qué te parece? ¡Si me fallaras sin sospecha de ese loco, con qué palabras me entrabas! No se dice en vano que el más empecible miembro del mal hombre o mujer es la lengua. ¡Quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros! ¡Jesús, Jesús! ¡Quítamela, Lucrecia, de delante, que me fino, que no me ha dejado gota de sangre en el cuerpo! Bien se lo merece esto e más, quien a estas tales da oídos. Por cierto, si no mirase a mi honestidad e por no publicar su osadía de ese atrevido, yo te hiciera, malvada, que tu razón e vida acabaran en un tiempo.

CELESTINA.- (Aparte.) ¡En hora mala acá vine, si me falta mi conjuro! ¡Ea pues!: bien sé a quien digo. ¡Ce, hermano, que se va todo a perder!

La Celestina es el nombre con el que se conoce desde el [siglo XVI](#) a la obra titulada primero *Comedia de Calisto y Melibea* y después *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida casi en su totalidad al bachiller [Fernando de Rojas](#). Es una

obra de transición entre la [Edad Media](#) y el [Renacimiento](#) escrita durante el reinado de los [Reyes Católicos](#) y cuya primera edición conocida es de [1499](#). Constituye una de las bases sobre las que se cimentó el nacimiento de la novela y el teatro modernos.

La obra presenta dos principales versiones: la *Comedia* (1499, 16 actos) y la *Tragicomedia* (1502, 21 actos). La crítica tradicional ha debatido profusamente el género de *La Celestina*, obra dramática o novela. La crítica actual coincide en señalar su carácter de obra híbrida y su concepción como "diálogo puro", quizá para ser recitado por un sólo lector impostando las voces de los distintos personajes ante un auditorio poco numeroso. Sus logros estéticos y artísticos, la caracterización psicológica de los personajes -especialmente

la *tercera*, Celestina, cuyo antecedente original se encuentra en [Ovidio](#)-, la novedad artística con respecto a la [comedia humanística](#), en la que parece inspirarse, y

su falta de antecedentes y de continuadores

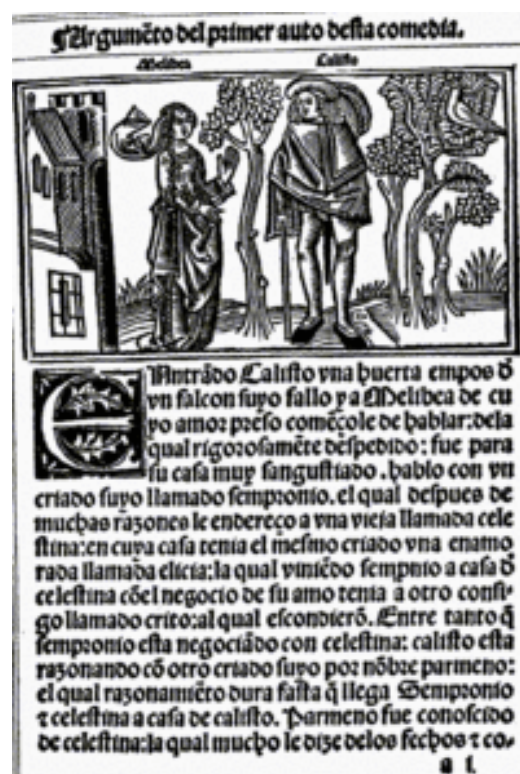
a su altura en la literatura occidental, han hecho

de *La Celestina* una de las obras cumbre de la [literatura española](#) y universal.

3.Contexto histórico y social

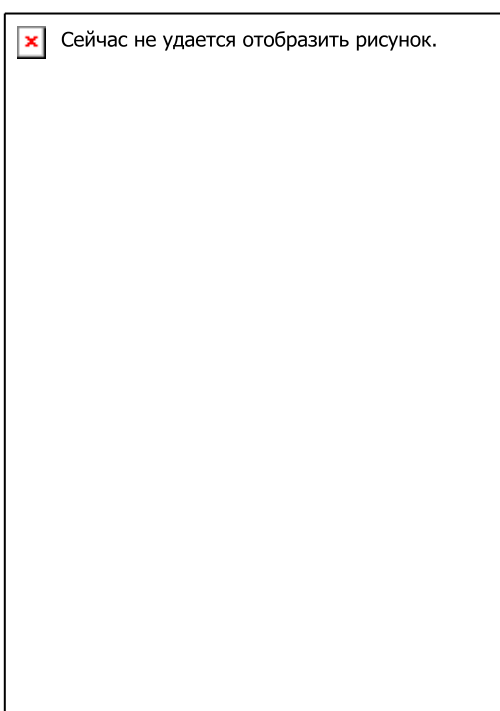
La Celestina se escribe durante el reinado de Reyes Católicos, cuyo matrimonio se celebra en [1469](#) y alcanza hasta [1504](#), año

de la muerte de [Isabel la Católica](#). En 1492 se produce el [descubrimiento de América](#), la [conquista de Granada](#) y la [expulsión de los judíos](#), tres hechos de gran significado en la historia de [España](#). Es también el año en que [Antonio de Nebrija](#)



publica la primera gramática de la lengua castellana, publicación que, junto a la actividad docente del propio Nebrija en Salamanca, propicia la irrupción del [Humanismo](#) en España. Así, convencionalmente y a efectos didácticos, se sitúa en este año, 1492, el comienzo de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Es, precisamente, en la década de los noventa del cuatrocientos cuando aparecen las primeras ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea*.

4. Género literario



El género de *La Celestina* es una cuestión polémica, que surge ya en el [siglo XVIII](#) cuando el problema del género se plantea. La inflexible preceptiva [neoclásica](#) apremiaba a encajar la obra en un modelo preexistente, pero los férreos moldes de los géneros dieciochescos imposibilitan ese propósito, lo que deterioró su consideración entre los idealizantes escritores del [Neoclasicismo](#), como [Moratín](#), que la llamó «novela dramática» para denotar la mezcla de géneros y la originalidad de la obra. Otro crítico y escritor, éste de la [Renaixença](#) catalana, [Buenaventura Carlos Aribau](#), la llamó «novela dialogada».

Portada de la *La Celestina*.

Se resistían a encajarla en el [drama](#). El hecho es que se trata de un texto totalmente dialogado, cuya extensión y saltos temporales y sobre todo espaciales, hacían irrepresentable en su momento y la destinaban a la lectura en voz alta, como era costumbre en la época; sin embargo, esto no quita que para el lector de la época de Rojas se tratara de un texto dramático. Ya entrado el [siglo XX](#) y con extensos medios escenográficos, la obra pudo representarse íntegra o resumida, si bien no es

una obra concebida para la representación sobre un escenario, sino para una lectura dramática.

[Marcelino Menéndez Pelayo](#) se debatía en sus *Orígenes de la novela*, a fines del XIX, en la contradicción de considerarla drama por ser todo en ella activo y nada narrativo, o no hacerlo, a causa de su excesiva longitud, su obscenidad y su estructura, donde la acción es escasa y la escenografía nula. En todo caso, Menéndez Pelayo no duda del influjo que la obra produce sobre la novela posterior por su realismo, tanto ambiental como psicológico. Desde la perspectiva moderna, sin embargo, estas objeciones que plantea son de escasa relevancia: la duración es una convención más comercial que literaria y la obscenidad es algo opinable y más propio del momento político en que Pelayo escribió que del de la obra o la época actual. Es más, su estructura no es muy diferente de la de muchas obras de ese momento e incluso posteriores, cuando en los [Siglos de Oro](#) el [teatro](#) en [España](#) alcanzó su máximo esplendor. Sencillamente, Menéndez Pelayo era víctima de sus prejuicios clasicistas y de su formación católica, que hacían prevaricar con frecuencia sus juicios estéticos. Críticos posteriores, como [Alan Deyermond](#) a fines del siglo XX, recuperaron la denominación de Aribau de novela dialogada, viendo en *La Celestina* uno de los precursores de la [novela](#) moderna y con ella del [Quijote](#), primera obra que merece esta consideración. Hoy en día, aunque son mayoría los que la ven como una obra dramática, se reconoce la imposibilidad de reducir la cuestión a un esquema simplista. Es cierto que la acción es escasa; el ritmo, lento; los parlamentos, largos y los monólogos, minuciosos; pero no es la única obra dramática de su extensión ni con sus mutaciones escénicas. María Rosa Lida habló de teatro para no ser representado. El uso del tiempo es típico de lo que será la novela, aunque no exclusivo de ella. Stephen Gilman y Asensio no dudan en separar el tiempo implícito del tiempo explícito. Si bien hay un tiempo explícito en el que se desarrolla la acción, de forma continua y lineal, también hay un tiempo implícito, más largo, que se hace necesario para entender lo que sucede.

IV. Conclusión

Hasta el reinado de Juan II, en Castilla principalmente y de modo general en toda España, la nobleza señorial y feudal sigue preponderando. Sin embargo, la decadencia económica de esa nobleza merman su poder, lo cual es aprovechado por la monarquía para ir afirmando su autoridad.

En los municipios y concejos va naciendo una clase que puede denominarse media de comerciantes y artesanos que acrecentaba su poder a medida que era poseedora de mayor riqueza mueble. Esa clase, en competencia con los señores, se convertía en propietaria territorial y de sus filas nacían los «letrados». Se acentuaba así el proceso de laicización de la cultura, que se emancipaba más y más del influjo de monasterios y catedrales.

El reinado de Juan II puede considerarse la puerta de entrada al Renacimiento y ofrece con el de Enrique IV las mejores características de esas luchas y crisis a que nos referimos. La sociedad feudal del medioevo no podía subsistir ante las nuevas condiciones económicas, que alteraban sus cimientos; aparecen la artesanía en villas, concejos y ciudades, así como una clase social que se conocería más tarde por el nombre de burguesía.

Este vasto período viene marcado por la desaparición en Aragón de la dinastía monárquica de los condes de Barcelona al morir sin descendencia Martín *el Humano*, el último representante de este linaje. En 1410 el Compromiso de Caspe da la Corona de Aragón y el Condado de Cataluña a Fernando I de Trastámara. Su hijo, Alfonso V, conquista Nápoles en 1443. A partir de estos momentos se produce un intenso intercambio cultural entre las culturas hispánica e italiana.

El hecho literario más notable del siglo XV, el que imprime carácter a la época, es el predominio de la influencia italiana. Iniciada en el siglo XIV con la traducción de la *Caída de Príncipes* de Boccaccio, fue favorecida luego por la creciente difusión en España de las obras de los tres mayores escritores y poetas

italianos: Dante, Petrarca y Boccaccio. Hacia la mitad del siglo, la conquista de Nápoles intensificó esa corriente de influencia, que se caracterizaba por el neoplatonismo amoroso petrarquista y que rejuveneció la prosodia lírica castellana con la introducción del endecasílabo. Asimismo, esa corriente italiana de influencia rebasaba los límites de la actividad poética y configuraba una actitud intelectual más amplia: algo que ya estaba en las obras latinas y en los trabajos filológicos de Petrarca y Boccaccio: el acercamiento al mundo grecolatino. Con todo, el humanismo en España es más tardío que en Europa y tuvo un alcance más limitado. Pero hubo un humanismo prerrenacentista español en el siglo XV; en esta época la antigüedad clásica constituía ya para los hombres cultos de la península un mundo ideal que era oponible al mundo rudo y desierto en el cual vivían.

V. Bibliografía

1. Antología de la literatura española del siglo XX. -Madrid, 2001.
2. Antología comentada de la literatura española. Barcelona 2008
3. Historia de la literatura española. Barcelona 2006
4. M. Abdullayev, A. Xalillayev, K. Abdullayev, Sh. Kholmatova, B. Mamedov
Literatura española. Тошкент 2010
5. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков. М., 1982.
6. Тертерян И. А. Современный испанский роман. -М., 1989.
7. Уваров Ю. Современный испанский роман. -М., 1998.
8. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. -М., 1987.

ENLACES

<http://www.fundacioncela.com/>

<http://www.bibliotecacela.com/>

<http://camilo-jose-cela.blogspot.com/>

<http://www.nobel.se/literature/laureates/1989/cela-bio.html>

<http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier52/fijas/index.asp>

<http://www.hispanobel.com/>

<http://www.mcu.es/lab/libro/premios/biografias/cela.htm>

<http://www.epdlp.com/cela.html>

<http://www.aache.com/cela/index.htm>