

LITERATURA MEDIEVAL Y SIGLO XV



Lengua Castellana y Literatura • 1.º de Bachillerato

José Manuel Lacoba Vila

Enredando con la lengua • Curso 2026-2027

Licencia CC BY-NC-SA 4.0

Índice

- 1 La Edad Media: contexto
- 2 La lírica medieval
- 3 La narrativa en verso
- 4 La prosa medieval
- 5 El teatro medieval
- 6 El siglo XV: un siglo de transición
- 6.2 La poesía culta del siglo XV
- 6.3 Jorge Manrique y las *Coplas por la muerte de su padre*
- 6.4 La narrativa en prosa del siglo XV
- 6.5 Nuevas formas dramáticas en el siglo XV
- 6.6 *La Celestina*

Cómo utilizar este manual

Este capítulo ofrece una visión organizada de la literatura medieval y del siglo XV. No pretende convertir la historia literaria en una lista de rasgos para memorizar, sino proporcionar las ideas necesarias para reconocerlas y justificarlas después en los textos.

1. La Edad Media: contexto

La Edad Media abarca varios siglos y no puede entenderse como un periodo uniforme. En la historia de la literatura peninsular, suele tomarse como punto de partida la aparición de las primeras manifestaciones conservadas en lengua romance, en torno al siglo XI, y como uno de sus grandes hitos finales la publicación de *La Celestina* en 1499. Entre ambos extremos se producen profundas transformaciones sociales, culturales y lingüísticas.

La sociedad medieval se organizó durante mucho tiempo según el sistema feudal. Nobleza y clero constituían los grupos privilegiados, mientras que la mayor parte de la población pertenecía al campesinado. Con el crecimiento de las ciudades fueron adquiriendo cada vez mayor importancia los artesanos, comerciantes y burgueses, además de diversos grupos marginados. Esta evolución social tendrá consecuencias visibles en la literatura, especialmente en los últimos siglos medievales.

La religión ocupa un lugar central en la cultura medieval. El mundo se interpreta desde una concepción teocéntrica y la vida terrenal se entiende con frecuencia como preparación para la vida eterna. Sin embargo, esta visión no elimina otros intereses: el amor, la guerra, el humor, la riqueza, el deseo o la ambición también aparecen constantemente en los textos.

Durante buena parte de la Edad Media, el latín fue la principal lengua de la cultura escrita. Mientras tanto, las lenguas romances se desarrollaban como lenguas habladas y fueron incorporándose progresivamente a la escritura. La literatura medieval nace, por tanto, en un mundo donde conviven la oralidad y la escritura: muchas composiciones circulan de boca en boca, mientras otras se conservan en manuscritos copiados en monasterios, cortes o centros urbanos.

A medida que avanzan los siglos, las ciudades crecen, las cortes se convierten en centros culturales, aumenta el uso escrito de las lenguas romances y se amplía el público lector. En el siglo XV, la llegada de la imprenta contribuirá a transformar de forma decisiva la transmisión de los textos. La literatura medieval no permanece inmóvil: cambia al mismo tiempo que cambia la sociedad que la produce.

Idea clave

La literatura medieval combina constantemente tradición oral y cultura escrita, religiosidad y vida cotidiana, continuidad y cambio. Por eso conviene observar cada obra dentro de su momento histórico sin convertir la Edad Media en un bloque uniforme.

2. La lírica medieval

2.1. La lírica popular y tradicional

Mucho antes de que la poesía se recogiera de forma habitual en libros, las canciones formaban parte de la vida cotidiana. Se cantaba para expresar el amor y la ausencia, acompañar el trabajo, celebrar fiestas o poner palabras a situaciones compartidas por toda una comunidad.

Estas composiciones se transmitieron principalmente de forma oral, por lo que muchas son anónimas y presentan variantes. Suelen ser breves, emplean estructuras sencillas y recurren con frecuencia a la repetición, el paralelismo y el estribillo, recursos que favorecen el canto y la memorización.

El amor ocupa un lugar central. Aparecen muchachas que esperan al amado, lamentan su ausencia, hablan con su madre o sus hermanas, acuden a una fuente o a un río, se encuentran con el enamorado o sufren las consecuencias de un matrimonio no deseado. Junto a ellas encontramos también otras voces y situaciones: celos, separaciones al amanecer, canciones de trabajo, burlas o composiciones con un marcado doble sentido.

La naturaleza tampoco suele ser un simple decorado. El agua, las fuentes, el mar, los árboles, las flores, los animales o la llegada de la noche pueden acompañar los sentimientos de los personajes y adquirir un valor simbólico.

Esta tradición popular se manifestó de formas diferentes en los distintos territorios peninsulares. Entre sus principales testimonios conservados estudiaremos las jarchas, las cantigas de amigo, la lírica tradicional castellana y algunas muestras de la lírica tradicional catalana.

Las jarchas

Las jarchas son breves composiciones líricas que aparecen al final de algunas moaxajas, poemas cultos escritos en árabe o hebreo. Las más antiguas conservadas se remontan al siglo XI, por lo que constituyen uno de los primeros testimonios de la lírica en lengua romance de la Península.

Están escritas en mozárabe, aunque aparecen transcritas con caracteres árabes o hebreos. Su conservación dentro de poemas cultos permitió que llegaran hasta nosotros unas canciones que probablemente pertenecían a una tradición popular anterior y de transmisión oral.

La voz característica de las jarchas es la de una muchacha enamorada que expresa de forma directa sus sentimientos. Con frecuencia se lamenta por la ausencia o la tardanza de su amado, al que denomina habib («amigo», «amado»), y puede confiar su pena a su madre, sus hermanas o amigas.

Son composiciones muy breves, de métrica generalmente irregular y predominio de la rima asonante. Su lenguaje es sencillo e intenso y abundan las interrogaciones, exclamaciones, repeticiones y paralelismos, adecuados para expresar de manera inmediata la emoción amorosa.

Un rasgo especialmente interesante es la importancia del interlocutor: la muchacha no suele desarrollar una reflexión extensa sobre el amor, sino que habla a alguien. Pregunta, llama, se lamenta o pide ayuda. Esa sencillez convierte muchas jarchas en pequeñas escenas amorosas concentradas en apenas unos versos.

Las cantigas de amigo

Las cantigas de amigo son composiciones de la lírica gallego-portuguesa, desarrolladas especialmente entre los siglos XII y XIV. Aunque fueron compuestas por autores cultos, recogen temas, situaciones y procedimientos propios de la tradición popular.

Como en las jarchas, la voz característica es la de una muchacha enamorada que habla de su amigo, es decir, de su amado. Espera su llegada, lamenta su ausencia o recuerda el encuentro amoroso. Puede dirigirse a su madre o a sus hermanas, pero adquiere especial importancia la naturaleza, que participa en la escena: la joven habla con las olas, pregunta a las flores o sitúa el encuentro junto al mar, una fuente o un río.

Uno de sus rasgos más característicos es el uso de la repetición. Versos e ideas reaparecen con pequeñas variaciones mediante paralelismos, y es frecuente la presencia de un estribillo. En algunas cantigas se utiliza además el leixa-pren, procedimiento por el que un verso de una estrofa se recupera en una estrofa posterior, creando un efecto de encadenamiento.

Frente a la extrema brevedad de las jarchas, las cantigas suelen presentar un desarrollo mayor y una estructura más elaborada. Sin embargo, conservan la sencillez expresiva y la intensidad emocional propias de la lírica tradicional.

La insistencia y la reiteración no son, por tanto, un defecto: forman parte de una poesía concebida para ser cantada y recordada, y contribuyen a crear su particular ritmo.

La lírica tradicional castellana

La lírica tradicional castellana está formada por breves canciones de origen popular que circularon durante siglos de forma oral. Muchas fueron recogidas por escrito a partir de los siglos XV y XVI en cancioneros y otras recopilaciones, aunque algunas composiciones y motivos proceden de una tradición anterior.

El amor vuelve a ser el tema predominante, pero las situaciones son muy variadas. Encontramos muchachas que esperan al amado, encuentros junto a una fuente o un río, separaciones al amanecer, celos e infidelidades, amores vigilados por la madre o mujeres que lamentan un matrimonio no deseado. Junto a ellas aparecen también canciones de trabajo, composiciones humorísticas y textos con doble sentido amoroso o erótico.

La naturaleza desempeña un papel destacado. La fuente, el río, las flores, el vergel, los animales, la noche o el amanecer pueden enmarcar el encuentro amoroso y adquirir un valor simbólico. Algunos de estos motivos reaparecerán, transformados, en la poesía culta de épocas posteriores.

Formalmente predominan las composiciones breves, los versos de arte menor y las estructuras basadas en la repetición, el paralelismo y el estribillo. La métrica y la rima pueden ser muy variadas, como corresponde a una tradición transmitida y recreada oralmente.

Estas canciones destacan especialmente por su capacidad para sugerir mucho con muy pocas palabras. Una fuente, una camisa mojada, una rosa, la llegada de la noche o el canto de un gallo pueden bastar para construir toda una situación amorosa sin necesidad de explicarla.

La lírica tradicional catalana

En el ámbito catalán también existió una lírica popular y tradicional, transmitida oralmente y vinculada al canto. Su conservación es más limitada y su presencia en las historias de la literatura ha quedado en buena medida eclipsada por la extraordinaria importancia que alcanzó la poesía trovadoresca.

Las composiciones conservadas muestran rasgos que ya conocemos: brevedad, sencillez expresiva, repeticiones y paralelismos, así como situaciones relacionadas con el amor. Encontramos la espera o el deseo del amado, la separación de los amantes al amanecer y formas destinadas al canto y al baile, como la viadera.

Estas canciones permiten comprobar que muchos temas y procedimientos de la lírica tradicional no pertenecen exclusivamente a una lengua o territorio, sino que forman parte de una tradición poética compartida que adopta distintas formas en las literaturas peninsulares medievales.

Características comunes de la lírica popular medieval

Origen y transmisión oral; brevedad y sencillez expresiva; importancia del amor; presencia frecuente de la voz femenina; diálogo e interlocutores; naturaleza con valor expresivo o simbólico; repetición y musicalidad; métrica variada. Estos rasgos son tendencias frecuentes, no reglas fijas: la lírica tradicional se caracteriza precisamente por la variedad dentro de unos motivos y procedimientos compartidos.

2.2. La lírica culta medieval: el amor cortés

Junto a la lírica popular se desarrolló durante la Edad Media una lírica culta, creada por autores conocidos y vinculada principalmente a los ambientes cortesanos. Sus principales focos peninsulares se situaron inicialmente en el ámbito gallego-portugués y en el catalán, este último estrechamente relacionado con la poesía de los trovadores provenzales.

En esta poesía se desarrolló una nueva forma de entender y expresar el sentimiento amoroso: el amor cortés. El poeta traslada al amor el modelo de las relaciones feudales: se presenta como servidor de una dama a la que considera superior y a la que debe fidelidad, del mismo modo que el vasallo sirve a su señor.

La dama suele aparecer idealizada y distante, y el enamorado debe demostrar su amor mediante la constancia y el servicio. Con frecuencia se trata de un amor difícil o imposible, por lo que el deseo provoca sufrimiento. Además, la relación exige discreción: el poeta puede ocultar la identidad de la dama y teme a quienes podrían descubrir o dificultar la relación.

Este modelo amoroso se difundió por las cortes europeas y dejó una profunda huella en la poesía posterior. En la literatura castellana tendrá especial importancia en la poesía cortesana del siglo XV, que estudiaremos a través de Juan de Mena, el marqués de Santillana y Jorge Manrique.

3. La narrativa en verso

3.1. Mester de juglaría y poesía épica

La palabra mester significa «oficio». El mester de juglaría era, por tanto, el oficio de los juglares, artistas que recorrían pueblos, ciudades y cortes ofreciendo espectáculos ante públicos muy diversos.

Su actividad no se limitaba a recitar largos poemas. Los juglares podían cantar, tocar instrumentos, contar historias, recitar composiciones breves y participar en fiestas y celebraciones. Contribuyeron así a la difusión de buena parte de la literatura de transmisión oral, incluidas muchas canciones populares como las que hemos estudiado anteriormente.

Dentro de ese amplio repertorio tuvieron especial importancia los cantares de gesta, extensos poemas narrativos en verso que relataban las hazañas de héroes vinculados a la historia y las leyendas de una comunidad. Su finalidad era fundamentalmente entretener y emocionar al público, aunque también contribuían a conservar y difundir la memoria colectiva.

Los cantares estaban destinados a la recitación oral, por lo que empleaban procedimientos que facilitaban tanto la actuación del juglar como la atención del público: llamadas a los oyentes, repeticiones, fórmulas expresivas, abundancia de diálogo y una narración dinámica.

Su métrica presenta una característica muy reconocible: versos largos de medida irregular, divididos normalmente en dos hemistiquios por una pausa o cesura. Los versos se agrupan en tiradas, series de extensión variable cuyos versos mantienen una misma rima asonante. Al comenzar una nueva tirada, cambia la rima.

Otros cantares épicos castellanos

La mayor parte de la épica castellana medieval se ha perdido. Conocemos algunas de aquellas historias gracias a fragmentos conservados y, sobre todo, a su posterior transmisión y reelaboración en crónicas y romances.

Entre ellas destacan el *Cantar de los siete infantes de Lara* y el antiguo *Cantar de Fernán González*, hoy perdidos como cantares independientes. Sus personajes e historias, sin embargo, continuaron circulando durante siglos y volverán a aparecer cuando estudiemos el Romancero.

El gran testimonio conservado de la épica castellana es el *Cantar de mio Cid*, que ha llegado hasta nosotros casi completo y será nuestra obra fundamental para conocer el mester de juglaría.

El *Cantar de mio Cid*

El *Cantar de mio Cid* es el cantar de gesta castellano conservado más importante y el único que ha llegado hasta nosotros prácticamente completo. Fue compuesto probablemente entre finales del siglo XII y comienzos del XIII y narra las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar, personaje histórico transformado por la literatura en héroe épico.

La obra es anónima. El texto se conserva en un manuscrito posterior, copiado en el siglo XIV, que menciona a Per Abbat. Ese nombre corresponde al copista del manuscrito conservado y no permite atribuirle con seguridad la autoría del poema.

La acción se organiza tradicionalmente en tres partes: el *Cantar del destierro*, el *Cantar de las bodas* y el *Cantar de la afrenta de Corpes*. El eje que une todo el relato es la pérdida y recuperación de la honra del Cid: primero debe recuperar su posición ante el rey y, más tarde, reparar la deshonra causada a sus hijas por los infantes de Carrión.

El héroe aparece caracterizado por su valor, pero también por su prudencia, inteligencia y mesura. No es un personaje invulnerable: siente dolor, ama a su familia, calcula sus decisiones y sabe contenerse. Esa humanidad contribuye a la fuerza del personaje.

El poema combina elementos legendarios con una clara voluntad de verosimilitud. Los lugares, los desplazamientos, los personajes y numerosas circunstancias históricas acercan la narración a un mundo reconocible para su público.

El estilo conserva numerosos rasgos propios de la recitación juglaresca: llamadas al público, repeticiones, fórmulas, estructuras bimembres, abundancia de diálogo y epítetos épicos. Su métrica responde al modelo del mester de juglaría: versos irregulares divididos en hemistiquios, agrupados en tiradas de rima asonante.

3.2. El Romancero: de la narración al lirismo

Los romances son composiciones formadas por una serie indefinida de versos octosílabos en los que riman en asonante los versos pares y quedan libres los impares. Esta forma, extraordinariamente flexible, permitió transmitir historias, escenas y emociones durante siglos.

Una teoría tradicional relaciona el nacimiento del romance con la fragmentación de los antiguos cantares de gesta. Al recordar y repetir determinados episodios, los hemistiquios de los largos versos épicos habrían terminado funcionando como versos octosílabos independientes. Esta explicación resulta útil para comprender la relación entre épica y romance, aunque el origen del género no puede reducirse a una única causa.

Los romances más antiguos forman el llamado Romancero viejo. Son composiciones anónimas, transmitidas oralmente y conservadas con numerosas variantes. Según su contenido, pueden ser épicos, históricos, fronterizos y moriscos, carolingios, novelescos o líricos, entre otras posibilidades.

Una de sus características más atractivas es el fragmentarismo. Muchos romances comienzan en mitad de una acción, eliminan explicaciones y terminan de forma repentina. El diálogo, las repeticiones, las fórmulas y los cambios de tiempo verbal contribuyen a intensificar la escena.

La frontera entre narración y lirismo es especialmente importante. Algunos romances cuentan una historia completa; otros concentran toda su fuerza en un instante, un diálogo o una emoción. De ahí su capacidad para narrar mucho contando muy poco.

A partir de los siglos XVI y XVII, numerosos poetas cultos imitaron y renovaron esta forma, dando lugar al llamado Romancero nuevo. El romance continuará vivo durante siglos y llegará incluso a la poesía contemporánea.

3.3. El mester de clerecía

Durante los siglos XIII y XIV se desarrolla otra forma de poesía narrativa vinculada a autores cultos: el mester de clerecía. El término clérigo no debe entenderse aquí únicamente como «sacerdote», sino en un sentido más amplio: personas formadas y relacionadas con la cultura escrita.

Frente a la irregularidad métrica de los cantares de gesta, estas obras muestran una clara voluntad de regularidad. Su estrofa característica es la cuaderna vía: cuatro versos alejandrinos de catorce sílabas, divididos normalmente en dos hemistiquios de siete, con una única rima consonante para toda la estrofa: AAAA.

Los autores del mester de clerecía parten de fuentes escritas y tratan asuntos religiosos, históricos, legendarios o morales. Sin embargo, sus obras podían difundirse también mediante la lectura en voz alta y necesitaban resultar comprensibles para un público amplio.

Tirada y cuaderna vía

La tirada juglaresca agrupa un número variable de versos irregulares con una misma rima asonante; al comenzar una nueva tirada cambia la rima. La cuaderna vía, en cambio, es una estrofa regular de cuatro versos alejandrinos monorrimos con rima consonante.

Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo, primer poeta castellano de nombre conocido, representa con claridad el mester de clerecía del siglo XIII. Su obra más conocida, *Milagros de Nuestra Señora*, reúne veinticinco relatos en los que la Virgen interviene para proteger o ayudar a sus devotos.

Berceo escribe utilizando la cuaderna vía y parte de fuentes cultas, pero necesita que sus relatos resulten comprensibles y atractivos para un público amplio. Por ello incorpora procedimientos propios de la tradición juglaresca y de la difusión oral: llamadas al oyente, fórmulas expresivas, escenas vivas y un lenguaje capaz de acercar el relato a quienes lo escuchan.

Mester de juglaría y mester de clerecía no constituyen, por tanto, dos mundos completamente aislados. Se diferencian por su formación, sus fuentes y su métrica, pero pueden compartir técnicas destinadas a captar y mantener la atención del público.

Juan Ruiz, arcipreste de Hita: el clérigo rebelde

En el siglo XIV, el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz muestra hasta qué punto el mester de clerecía podía transformarse. La obra utiliza con frecuencia la cuaderna vía, pero incorpora también una enorme variedad de metros y formas poéticas.

Su contenido resulta igualmente difícil de encerrar en una sola categoría: aventuras amorosas narradas en primera persona, cuentos y ejemplos, fábulas, composiciones líricas, reflexiones morales, sátiras y episodios alegóricos se mezclan constantemente.

Entre sus personajes destaca Trotaconventos, intermediaria amorosa que anticipa algunos rasgos de la futura Celestina. La obra juega además con la oposición entre buen amor y loco amor: declara una intención didáctica, pero desarrolla con enorme vitalidad situaciones amorosas, humorísticas y sensuales.

Juan Ruiz no abandona el mundo de la clerecía: juega con sus límites. Precisamente por eso el *Libro de buen amor* constituye una de las obras más singulares de la literatura medieval castellana.

4. La prosa medieval

A diferencia de otros bloques de este capítulo, el desarrollo de la prosa medieval se comprende mejor siguiendo primero su evolución histórica. No se trata únicamente de reconocer rasgos en un texto, sino de entender cómo el castellano fue conquistando espacios que durante siglos habían pertenecido al latín.

4.1. Nacimiento y desarrollo de la prosa castellana

Durante buena parte de la Edad Media, el latín fue la principal lengua de la cultura escrita europea. Las lenguas romances se utilizaban en la vida cotidiana, pero tardaron más tiempo en consolidarse como lenguas capaces de transmitir conocimientos históricos, jurídicos, científicos o literarios.

Un papel importante en ese proceso correspondió a Toledo. Desde el siglo XII, su actividad traductora permitió transmitir al Occidente cristiano obras procedentes de la tradición árabe, hebrea y clásica. En una primera etapa, muchas traducciones se realizaban desde el árabe al latín, utilizando en ocasiones una lengua romance como intermediaria.

El gran cambio se produce en el siglo XIII con Alfonso X el Sabio. Bajo su impulso, el castellano deja de funcionar únicamente como lengua intermedia y se convierte en lengua final de numerosas obras. Para expresar conocimientos complejos fue necesario ampliar el vocabulario, organizar la sintaxis y favorecer una mayor estabilidad en la escritura.

Alfonso X el Sabio

Alfonso X, rey de Castilla entre 1252 y 1284, impulsó un amplio proyecto cultural en el que colaboraron traductores y especialistas de distintas procedencias. No debe imaginarse como autor individual de todas las obras vinculadas a su nombre, sino como promotor, director y supervisor de un trabajo colectivo.

Bajo su patrocinio se elaboraron obras históricas, como la *Estoria de España* y la *General estoria*; jurídicas, como las *Siete Partidas*; científicas, especialmente relacionadas con la astronomía; y recreativas, como el *Libro de los juegos*.

Este proyecto fue decisivo para consolidar el castellano como lengua de cultura. La prosa debía ser capaz de narrar la historia, formular leyes, explicar conocimientos y ordenar razonamientos complejos.

De la épica a la historia

La *Estoria de España* incorporó materiales procedentes de crónicas, textos latinos y tradiciones épicas. Algunos héroes que habían circulado en cantares de gesta, como el Cid, entran así también en la historiografía escrita.

Una letra nacida en los manuscritos

La ñ tiene un origen medieval. Los copistas abreviaban con frecuencia una doble n escribiendo una pequeña marca sobre la letra. Con el tiempo, esa abreviatura se consolidó como un signo propio del castellano.

4.2. La prosa didáctica: cuentos para enseñar

El desarrollo de la prosa castellana estuvo muy relacionado con la traducción de colecciones de cuentos procedentes de Oriente. Obras como *Calila e Dimna* y *Sendebär* no son creaciones originales castellanas, sino traducciones y adaptaciones de tradiciones narrativas anteriores.

Su importancia reside en que proporcionaron modelos narrativos de enorme eficacia. En *Calila e Dimna* aparecen relatos encadenados, fábulas y consejos relacionados con la prudencia, el poder, la amistad o el gobierno. En *Sendebär*, las historias sirven para aconsejar, persuadir, advertir o demostrar una idea.

Un procedimiento fundamental es el *exemplum*: ante un problema o una duda, se cuenta una historia de la que puede extraerse una enseñanza aplicable a la situación inicial. Este mecanismo tendrá una enorme fortuna en la literatura medieval.

4.3. Don Juan Manuel y *El conde Lucanor*

En el siglo XIV, Don Juan Manuel representa un paso decisivo hacia una prosa literaria original en castellano. A diferencia de las colecciones traducidas, compone sus propias obras y muestra una clara conciencia de autor: organiza cuidadosamente sus textos, se preocupa por su estilo y por la correcta transmisión de lo que ha escrito.

Su obra más conocida, *El conde Lucanor*, contiene cincuenta y un cuentos. En cada uno de ellos, el conde plantea a su consejero Patronio un problema relacionado con el gobierno, las relaciones sociales o la conducta. Patronio responde contando una historia que permite comprender la situación.

La estructura se repite con gran regularidad: el conde expone el problema; Patronio relata un ejemplo; después explica cómo puede aplicarse a la situación del conde; finalmente, el narrador indica que el consejo dio buen resultado y Don Juan Manuel resume la enseñanza en unos versos finales o moraleja.

Don Juan Manuel toma muchos argumentos de tradiciones anteriores, pero los reelabora y los integra en una obra propia. La prosa castellana ya no se limita a traducir modelos: se convierte en instrumento de una creación literaria consciente.

5. El teatro medieval

La conservación del teatro medieval castellano es muy limitada. Han llegado hasta nosotros pocos textos y eso no significa que apenas existieran formas de representación. Parte de aquellas prácticas escénicas fueron efímeras y no necesitaban quedar fijadas por escrito.

Las primeras manifestaciones teatrales medievales estuvieron estrechamente relacionadas con la liturgia cristiana. Determinados episodios religiosos comenzaron a representarse mediante pequeños diálogos, cantos y escenas dentro de las celebraciones. Con el tiempo, algunas de estas formas adquirieron mayor autonomía y salieron del espacio estrictamente litúrgico.

5.1. El *Auto de los Reyes Magos*

El *Auto de los Reyes Magos*, obra anónima e incompleta probablemente compuesta en el siglo XII, es el primer texto teatral castellano conservado. Recrea el episodio de los Magos que siguen la estrella y llegan hasta Herodes.

Su importancia no reside únicamente en su antigüedad. El texto está construido mediante el diálogo de los personajes y carece de narrador: la acción debe avanzar a través de lo que los personajes dicen y hacen.

5.2. Las Danzas de la Muerte

Entre las manifestaciones de carácter espectacular de finales de la Edad Media destacan las Danzas de la Muerte. No constituyen propiamente un género teatral, pero poseen un evidente componente de dramatización y representación: la Muerte, personificada, convoca a diferentes personajes para incorporarlos a su danza.

Su difusión no se limitó a los textos literarios. Encontramos testimonios de estas danzas en relatos y descripciones, pero también numerosas representaciones pictóricas, en las que la Muerte aparece conduciendo a personajes pertenecientes a los distintos grupos de la sociedad.

La idea fundamental es el poder igualador de la muerte. Reyes, nobles, miembros del clero, ricos y pobres terminan incorporándose a la misma danza: las diferencias sociales desaparecen ante un destino común e inevitable.

En la literatura castellana conservamos la *Danza general de la Muerte*, obra anónima de comienzos del siglo XV, en la que la Muerte va llamando sucesivamente a representantes de los distintos estamentos.

Este motivo tendrá una larga continuidad en la literatura. Lo encontraremos de nuevo muy pronto en Jorge Manrique, aunque transformado y utilizado con una finalidad diferente.

6. El siglo XV: un siglo de transición

6.1. Entre la Edad Media y el Renacimiento

El siglo XV suele considerarse un periodo de transición entre la Edad Media y el Renacimiento. No se produce una ruptura repentina: formas de pensar, géneros y temas medievales continúan vivos mientras aparecen nuevas influencias y nuevas maneras de entender al ser humano y la cultura.

Las ciudades y el comercio adquieren mayor importancia, las cortes se convierten en centros de creación literaria y aumenta la difusión de la cultura escrita. Al mismo tiempo, el interés por la Antigüedad clásica y la influencia del Humanismo italiano introducen nuevos modelos culturales.

La invención de la imprenta a mediados del siglo XV transformará progresivamente la circulación de los textos, aunque el manuscrito continuará siendo fundamental durante mucho tiempo. Tampoco desaparece la religiosidad medieval: las nuevas formas culturales conviven con tradiciones profundamente arraigadas.

La muerte adquiere una presencia especialmente intensa en la cultura de los últimos siglos medievales. La Peste Negra, que asoló Europa a mediados del siglo XIV, y sus posteriores rebrotes, junto con las guerras, las hambrunas y otras crisis del periodo, contribuyeron a hacer de la muerte una realidad cotidiana y a reforzar su presencia en el arte y la literatura.

Pero junto a esa conciencia de la muerte adquieren cada vez mayor importancia el individuo, la fama, la vida terrenal y el interés por la cultura clásica. El siglo XV es precisamente interesante porque todas estas tendencias conviven.

En literatura, las cortes y los cancioneros favorecerán el desarrollo de la poesía culta; la prosa incorporará nuevas formas narrativas; las prácticas dramáticas se diversificarán; y al final del siglo aparecerá una obra difícil de encerrar en una sola época y en un solo género: *La Celestina*.

6.2. La poesía culta del siglo XV

Durante el siglo XV, las cortes se convirtieron en importantes centros de creación literaria. Los poemas circulaban en manuscritos y muchos fueron reunidos en cancioneros, recopilaciones que conservan composiciones de numerosos autores y muestran la diversidad de la poesía cortesana.

El amor cortés continúa siendo uno de los grandes modelos de la poesía amorosa. Sin embargo, junto a esta tradición aparecen con mayor fuerza influencias italianas y clásicas que anticipan algunas transformaciones del Renacimiento.

Arte Mayor y Arte Real

La poesía cortesana del siglo XV suele distinguir entre dos grandes tendencias métricas y estilísticas. El Arte Mayor utiliza versos largos y un lenguaje culto y artificioso. Suele abordar asuntos elevados, morales, filosóficos, políticos o alegóricos, y recurre con frecuencia a latinismos, hipérbatos, referencias eruditas y una sintaxis compleja.

El Arte Real utiliza principalmente versos octosílabos y formas más breves. Su tema más frecuente es el amor y desarrolla con especial intensidad los códigos del amor cortés: servicio a la dama, sufrimiento, fidelidad, secreto o imposibilidad amorosa.

La distinción resulta útil para reconocer dos tendencias, pero no debe entenderse como una frontera absoluta. Un mismo poeta puede cultivar formas diferentes según el asunto y la intención del poema.

Los cancioneros

Los cancioneros reúnen buena parte de la poesía del siglo XV. Entre los más importantes se encuentran el Cancionero de Baena y el Cancionero de Estúñiga. No contienen únicamente poesía amorosa: pueden incluir composiciones morales, políticas, satíricas, romances, canciones tradicionales y reelaboraciones cultas de motivos populares.

Juan de Mena

Juan de Mena representa especialmente la vertiente culta del Arte Mayor. Su obra más importante, el *Laberinto de Fortuna*, es un extenso poema alegórico en el que reflexiona sobre la fortuna, el destino y la situación política de su tiempo.

En su poesía aparece así un motivo de larga tradición, la fortuna mutabile: la fortuna es inestable y puede cambiar inesperadamente la situación de las personas, elevándolas o haciéndolas caer.

Su poesía se caracteriza además por una expresión elaborada, con abundantes referencias cultas y una fuerte influencia de los modelos clásicos e italianos. El lenguaje puede resultar deliberadamente complejo: la poesía se convierte también en una demostración de la formación intelectual del escritor.

El marqués de Santillana

Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, muestra especialmente bien la convivencia de distintas tradiciones durante el siglo XV.

Por una parte, cultivó formas relacionadas con la tradición peninsular, entre ellas las serranillas, breves composiciones en las que suele narrarse el encuentro entre un caballero y una joven serrana. Por otra, fue uno de los primeros poetas castellanos que experimentaron con el soneto de influencia italiana, anticipando una forma métrica que alcanzará enorme importancia durante el Renacimiento.

Para relacionar: dos maneras de encontrar a una serrana

Ya encontramos personajes de serranas en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz. Compáralas con la joven que aparece en una serranilla del marqués de Santillana: ¿cómo se describe a la mujer en cada caso?, ¿cómo habla y se comporta?, ¿qué relación establece con el protagonista?, ¿qué diferencias aparecen en el ambiente, el tono y la idealización? Una situación semejante puede recibir tratamientos literarios muy diferentes.

Jorge Manrique antes de las Coplas

Antes de escribir la obra por la que será recordado, Jorge Manrique participó también plenamente de la poesía cortesana de su tiempo. Compuso poemas amorosos en los que aparecen motivos característicos del amor cortés, como el servicio a la dama, el sufrimiento amoroso o el amor entendido como una fuerza de la que el enamorado no puede escapar.

Esta producción permite situarlo junto a los demás poetas de su época. Sin embargo, una obra de naturaleza muy diferente acabaría convirtiéndolo en una de las figuras fundamentales de la literatura castellana del siglo XV: las *Coplas por la muerte de su padre*.

6.3. Jorge Manrique y las Coplas por la muerte de su padre

Las *Coplas por la muerte de su padre* son la obra más importante de Jorge Manrique y una de las grandes elegías de la literatura castellana. El poema nace tras la muerte de su padre, Rodrigo Manrique, pero no comienza hablando directamente de él: primero desarrolla una reflexión general sobre la fugacidad de la vida, el tiempo, la fortuna, la muerte y la fama.

La copla manriqueña

La obra está formada por cuarenta coplas de pie quebrado, también llamadas coplas manriqueñas. Cada copla contiene doce versos organizados en dos sextillas. Los versos son octosílabos y versos breves de pie quebrado, normalmente tetrasilábicos.

El esquema métrico puede representarse de forma simplificada así: 8a · 8b · 4c · 8a · 8b · 4c / 8d · 8e · 4f · 8d · 8e · 4f. La rima es consonante. La alternancia entre versos largos y breves produce un ritmo contenido, adecuado al tono meditativo de la elegía.

De la muerte universal a la muerte del padre

Las Coplas avanzan de lo general a lo particular. La reflexión comienza con ideas universales sobre la vida y la muerte, después se concreta en ejemplos de personajes conocidos y termina centrándose en la figura de Rodrigo Manrique. Tradicionalmente pueden distinguirse tres partes:

- Coplas I-XIII: reflexión sobre la vida y la muerte. Manrique habla todavía del ser humano en general. Aparecen la fugacidad de la vida, el paso inevitable del tiempo, la inestabilidad de la fortuna, el desprecio de los bienes terrenales y la certeza de la muerte. A esta parte pertenecen imágenes como la vida entendida como camino o los ríos que desembocan en el mar, símbolo de la muerte.
- Coplas XIV-XXIV: ejemplos de ese poder de la muerte. La reflexión se concreta primero en los distintos grupos sociales, todos sometidos por igual a la muerte, y después en personajes concretos del pasado reciente, con sus riquezas, fiestas, belleza y poder. Predomina entonces el tópico del ubi sunt? («¿dónde están?»): todo aquello que parecía poderoso o espléndido ha desaparecido.
- Coplas XXV-XL: Rodrigo Manrique. El poema abandona los ejemplos generales y se concentra en el padre del poeta. Primero se elogian sus virtudes, sus acciones y su fama; después aparece la Muerte personificada, que dialoga con don Rodrigo y le anuncia su final. Este acepta la muerte con serenidad cristiana, rodeado por su familia.

La reflexión universal con la que comenzaba la obra termina así convirtiéndose en una muerte individual y concreta: la del hombre al que está dedicada la elegía.

Tradición y renovación

Manrique recoge numerosos tópicos y motivos de tradición medieval y clásica: *tempus fugit*, *fortuna mutabile*, *ubi sunt?*, la vida entendida como camino, los ríos que desembocan en el mar y el poder igualador de la muerte. En este último aspecto puede relacionarse con las Danzas de la Muerte estudiadas anteriormente.

Sin embargo, el tratamiento es diferente. Frente al carácter macabro o espectacular que puede adoptar la muerte en otras manifestaciones medievales, las Coplas mantienen un tono sereno, contenido y reflexivo.

Especial importancia adquiere la vida de la fama. Junto a la vida terrenal y la vida eterna aparece la posibilidad de permanecer en la memoria de los demás gracias a las acciones realizadas. Esa valoración de la individualidad y de la fama anticipa algunos rasgos de la sensibilidad renacentista.

6.4. La narrativa en prosa del siglo XV

Durante el siglo XV, la narrativa en prosa experimenta un importante desarrollo. Junto a las formas didácticas e históricas cultivadas durante los siglos anteriores, adquieren importancia obras destinadas principalmente a la ficción y el entretenimiento.

Dos grandes tradiciones medievales proporcionan buena parte de sus temas y modelos: el mundo caballeresco y artúrico, por una parte, y el amor cortés, por otra. De ellas surgirán dos líneas narrativas que continuarán desarrollándose durante el Renacimiento.

El mundo caballeresco

Las historias de caballeros, aventuras y hazañas extraordinarias tenían una larga tradición medieval. Especial importancia alcanzaron las narraciones relacionadas con el rey Arturo, los caballeros de la Mesa Redonda, Lanzarote, Ginebra, Merlín o la búsqueda del Santo Grial, que difundieron por Europa un imaginario de aventuras, combates, viajes, pruebas y amores caballerescos.

Sobre esta tradición se desarrollarán distintas formas de narrativa caballerescas y de caballerías. Durante el siglo XV circulaban ya versiones del *Amadís de Gaula*, aunque la versión que conocemos fue publicada a comienzos del siglo XVI. También pertenece a este mundo el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell.

Más adelante veremos que no todas las narraciones protagonizadas por caballeros funcionan del mismo modo y distinguiremos entre diferentes formas de narrativa caballerescas.

Del amor cortés a la novela sentimental

La segunda gran línea procede del amor cortés que hemos encontrado en la poesía medieval y en los cancioneros del siglo XV.

La novela sentimental convierte esos conflictos amorosos en materia narrativa. El amor difícil o imposible, el servicio a la dama, el sufrimiento del enamorado y los obstáculos que impiden la relación ocupan el centro de estas obras. Uno de sus ejemplos más representativos es *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro.

Estas dos formas narrativas no desaparecen con el final de la Edad Media. Durante el siglo XVI continuarán cultivándose y convivirán con nuevos tipos de relatos, hasta formar un panorama narrativo mucho más amplio que estudiaremos al llegar al Renacimiento.

6.5. Nuevas formas dramáticas en el siglo XV

Durante el siglo XV, las manifestaciones dramáticas se hacen cada vez más variadas. Junto al teatro litúrgico, nacido siglos antes en torno a las celebraciones de la Iglesia, continúan desarrollándose formas de teatro religioso destinadas a representar episodios bíblicos, vidas de santos y otros asuntos relacionados con la fe.

Al mismo tiempo aparecen o adquieren mayor importancia otros ámbitos de representación. En las cortes, el teatro forma parte de fiestas y celebraciones; en el ámbito popular, se desarrollan espectáculos vinculados a fiestas, celebraciones y diversiones colectivas.

A estas tradiciones se añade la influencia de un teatro relacionado con los ambientes cultos y universitarios, que recupera modelos de la Antigüedad clásica y favorece nuevas formas de escritura dramática. Este será uno de los caminos por los que comenzará a difundirse la comedia humanística.

Estas corrientes convivirán y continuarán desarrollándose durante el Renacimiento, cuando estudiaremos con mayor detalle la transformación del teatro. Pero a finales del siglo XV aparece una obra excepcional que mantiene relación con algunas de ellas y, al mismo tiempo, resulta difícil de incluir plenamente en ninguna: *La Celestina*.

6.6. La Celestina

A finales del siglo XV aparece una de las obras fundamentales de la literatura castellana: *La Celestina*. Su primera versión conocida se publicó en 1499 con dieciséis actos y el título de *Comedia de Calisto y Melibea*. Poco después la obra fue ampliada hasta veintiún actos y pasó a titularse *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

La obra se atribuye a Fernando de Rojas. En los textos preliminares, Rojas afirma haber encontrado el primer acto y haber continuado la historia. La autoría de ese primer acto y el proceso exacto de composición han sido objeto de discusión, pero la tradición ha vinculado la obra de forma inseparable a su nombre.

Un título que también cambia

La primera versión de la obra, formada por dieciséis actos, apareció con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*. La denominación se relaciona con el asunto amoroso de la obra, tradicionalmente asociado a la comedia.

Cuando la obra fue ampliada hasta los veintiún actos pasó a titularse *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. El nuevo término refleja mejor su difícil clasificación: contiene situaciones y personajes cómicos, pero conduce a un desenlace marcado por la muerte; reúne en una misma acción a personajes de diferentes grupos sociales, desde los jóvenes de condición elevada hasta criados, prostitutas y alcahuetas; y termina con el extenso planto de Pleberio ante la muerte de Melibea, que aporta al desenlace una dimensión inequívocamente trágica.

La propia evolución del título plantea así un problema que tendrá enorme importancia en el teatro posterior: los límites entre comedia y tragedia y la posibilidad de mezclar elementos que la tradición clásica tendía a separar. Volveremos a encontrar esta cuestión durante el Renacimiento y, más adelante, en la revolución teatral de Lope de Vega.

Pero la historia del título todavía reservaba una última transformación. Los lectores fueron desplazando a los amantes del título original y comenzaron a llamar a la obra simplemente *La Celestina*. La alcahueta había adquirido tal fuerza como personaje que acabó apropiándose incluso del título de la obra.

Una obra sin narrador

La Celestina está escrita íntegramente en forma dialogada. No existe un narrador que relate los acontecimientos, describa a los personajes o explique directamente sus pensamientos.

Todo lo que sabemos procede de las palabras y las acciones de los propios personajes: de lo que dicen sobre sí mismos, de lo que cuentan acerca de otros y también de las contradicciones entre lo que afirman y lo que realmente hacen.

Para construir la acción y caracterizar a los personajes, la obra utiliza diferentes formas de discurso: diálogos, extensos monólogos y apartes, mediante los cuales un personaje expresa algo que los demás personajes presentes en escena supuestamente no oyen.

Esta ausencia de narrador obliga al lector a interpretar directamente a los personajes a partir de su comportamiento y de sus palabras. Al mismo tiempo, constituye uno de los principales elementos que acercan la obra a la forma dramática.

¿Teatro o novela dialogada?

La Celestina presenta una evidente forma dramática: está construida exclusivamente mediante las intervenciones de los personajes, carece de narrador y utiliza diálogos, monólogos y apartes. Además, mantiene una estrecha relación con la comedia humanística, una tradición culta inspirada en modelos clásicos y difundida especialmente en ambientes universitarios.

Sin embargo, su consideración como obra teatral plantea dificultades. La versión definitiva alcanza los veintiún actos, desarrolla una acción muy extensa y utiliza numerosos espacios, circunstancias que hacen difícil imaginar su representación completa sobre un escenario siguiendo las condiciones teatrales de la época.

Por ello, durante mucho tiempo se ha discutido su género y se han utilizado denominaciones como novela dialogada. También se ha relacionado su difusión con la lectura en voz alta, práctica que permitía disfrutar colectivamente de una obra dialogada sin necesidad de una representación escénica.

Más que intentar encerrarla en una categoría rígida, resulta útil comprender su carácter fronterizo: *La Celestina* utiliza procedimientos propios del drama, pero posee una extensión y una complejidad que la convierten en una obra excepcional y difícil de clasificar.

Argumento y estructura

El argumento de *La Celestina* se desencadena a partir del deseo amoroso de Calisto por Melibea. Tras ser rechazado por la joven, Calisto acepta el consejo de su criado Sempronio y recurre a Celestina, una vieja alcahueta experta en intervenir en relaciones amorosas.

Celestina consigue entrar en contacto con Melibea y favorecer el acercamiento entre los jóvenes. Pero alrededor de la relación amorosa se desarrolla una segunda trama dominada por el dinero y los intereses personales. Sempronio y Pármeno, criados de Calisto, esperan obtener parte de la recompensa que su amo ha prometido a Celestina. Cuando la alcahueta se niega a compartirla, los criados la asesinan y posteriormente son ejecutados.

La desaparición de Celestina y de los criados no detiene la relación entre Calisto y Melibea. Los amantes continúan encontrándose clandestinamente hasta que, durante uno de sus encuentros, Calisto oye un alboroto en la calle y acude precipitadamente en ayuda de sus nuevos criados. Al bajar por una escala, cae y muere accidentalmente.

Al conocer su muerte, Melibea confiesa a su padre, Pleberio, su relación con Calisto y se suicida arrojándose desde una torre. La obra termina con el extenso planto de Pleberio, que lamenta la muerte de su hija y reflexiona amargamente sobre el mundo, el amor y la fortuna.

La estructura permite distinguir dos grandes movimientos. En el primero, Celestina ocupa el centro de la acción: interviene entre Calisto y Melibea y pone en marcha una red de intereses en la que participan también los criados. Este movimiento culmina con el asesinato de la alcahueta y la posterior muerte de Sempronio y Pármeno.

En el segundo, la acción continúa sin Celestina y se concentra progresivamente en las consecuencias de todo lo sucedido: prosiguen los encuentros de los amantes, se producen las muertes de Calisto y Melibea y finalmente queda Pleberio, cuya voz cierra la obra.

Así, una historia que comienza con el deseo amoroso de Calisto va incorporando progresivamente engaño, codicia, sexo, violencia y muerte. El amor pone en marcha la acción, pero muy pronto descubrimos que los personajes se mueven también por otros deseos e intereses.

Los personajes: dos mundos que se encuentran

Uno de los rasgos más destacados de *La Celestina* es la importancia y complejidad de sus personajes. La obra reúne en una misma acción a personajes pertenecientes a grupos sociales muy diferentes: el mundo acomodado de Calisto, Melibea y sus familias convive con el de los criados, prostitutas y alcahuetas.

Pero estos dos mundos no permanecen separados. Se relacionan constantemente y, sobre todo, están unidos por una red de deseos e intereses: amor, sexo, dinero, placer, beneficio personal o deseo de libertad. Los criados ya no aparecen únicamente como servidores fieles de sus señores, sino como individuos con intereses propios, capaces de engañarlos y aprovecharse de ellos.

Además, como la obra carece de narrador, no recibimos una descripción objetiva de los personajes. Los conocemos por lo que dicen, por lo que hacen y por lo que otros personajes dicen de ellos. Sus contradicciones contribuyen precisamente a hacerlos más humanos y complejos.

Calisto: la degradación del amante cortés

Calisto se presenta a sí mismo utilizando el lenguaje y los códigos del amor cortés. Idealiza a Melibea, se declara sometido a ella y convierte su pasión amorosa en el centro absoluto de su existencia.

Sin embargo, la obra somete ese modelo a una profunda degradación. Bajo las grandes palabras de Calisto aparece un deseo mucho más inmediato y carnal. Tras el rechazo de Melibea, no acepta la distancia ni el servicio paciente propios del amante cortés, sino que busca rápidamente un medio para conseguirla y acepta recurrir a Celestina.

Existe así una clara distancia entre cómo habla Calisto y cómo actúa. Su lenguaje puede presentar a Melibea como una dama casi divina, mientras que su comportamiento revela impaciencia, egoísmo y escaso sentido de las consecuencias de sus actos.

Melibea: deseo, voluntad y ambigüedad

Melibea aparece inicialmente como la dama deseada por Calisto y rechaza con firmeza sus pretensiones. Sin embargo, después de la intervención de Celestina su actitud cambia y acaba aceptando su amor y participando activamente en los encuentros con Calisto.

La obra introduce aquí una ambigüedad fundamental. Celestina ha realizado previamente un conjuro y lleva hasta Melibea el hilado relacionado con ese hechizo. ¿El cambio de la joven se debe realmente a la magia o

Celestina simplemente consigue despertar y hacer aflorar un deseo que ya existía? El texto permite mantener abiertas ambas posibilidades.

Esta ambigüedad no convierte a Melibea en un personaje pasivo. A partir de ese momento habla, decide, desea y actúa por sí misma, aunque nunca podamos determinar completamente qué papel desempeñó la intervención inicial de Celestina.

En el desenlace vuelve a ocupar una posición central: confiesa a Pleberio su relación con Calisto y toma la decisión de suicidarse tras la muerte de su amante.

Celestina: el personaje que domina la obra

Celestina pertenece al mundo marginal de la ciudad y conoce perfectamente sus mecanismos. Es alcahueta, antigua prostituta y experta en utilizar las necesidades y debilidades de quienes la rodean.

Su principal instrumento es la palabra. Sabe adaptar su discurso a cada interlocutor, persuadir, halagar, provocar, engañar y descubrir qué desea cada persona para utilizarlo en su beneficio. Su poder no procede de una posición social elevada, sino de su experiencia, inteligencia y conocimiento de los demás.

Pero Celestina tampoco domina por completo las fuerzas que pone en movimiento. Su codicia provoca que se niegue a compartir con Sempronio y Pármeno la recompensa recibida de Calisto y conduce finalmente a su asesinato.

La extraordinaria fuerza del personaje explica que los lectores acabaran haciendo algo que los títulos originales no habían hecho: reconocer su protagonismo hasta el punto de convertir su nombre en el título habitual de la obra.

Los criados: servir ya no significa ser fiel

Sempronio y Pármeno muestran también la transformación de las relaciones entre señores y criados. Sempronio comprende desde el principio la situación y pretende obtener beneficio de la pasión de su amo. Pármeno intenta inicialmente advertir a Calisto porque conoce a Celestina, pero termina incorporándose también a la trama de intereses organizada por la alcahueta.

Ambos mantienen relaciones con Elicia y Areúsa, vinculadas al mundo de Celestina, y participan en una realidad social muy distinta de la idealización amorosa de Calisto.

Su comportamiento muestra que la relación tradicional entre amo y criado se ha deteriorado: trabajan para Calisto, pero no identifican sus intereses con los de su señor. El dinero y el beneficio personal atraviesan unas relaciones que aparentemente deberían basarse en la fidelidad.

Pleberio: la voz que queda al final

Pleberio, padre de Melibea, adquiere su verdadera importancia al final de la obra. Tras el suicidio de su hija pronuncia un extenso planto en el que lamenta su muerte y dirige su dolor contra el mundo, la fortuna y el amor.

Su intervención cambia por completo la perspectiva del desenlace. Después de tantos personajes movidos por sus deseos e intereses, queda un padre que contempla las consecuencias y no puede reparar nada.

Los grandes temas de *La Celestina*

La Celestina presenta un mundo dominado por los deseos e intereses individuales. El amor pone en marcha la acción, pero a su alrededor aparecen el deseo sexual, el dinero, la codicia, la fortuna y la muerte. Estos temas se entrecruzan constantemente y explican buena parte de las decisiones de los personajes.

El amor y el deseo

Calisto expresa su pasión mediante el lenguaje del amor cortés: idealiza a Melibea, se declara servidor de su dama y presenta el amor como una fuerza irresistible que le provoca sufrimiento.

Sin embargo, la obra degrada y parodia ese modelo. Tras las palabras idealizadoras aparece un deseo claramente carnal, y Calisto no está dispuesto a aceptar la distancia de la dama ni a esperar pacientemente: recurre a Celestina para conseguir su propósito.

El amor tampoco se presenta de una única manera. La relación de Calisto y Melibea convive con las relaciones sexuales de otros personajes y con una visión mucho más práctica del deseo. La obra enfrenta así el lenguaje idealizado del amor con su dimensión física y con las consecuencias que provoca.

El dinero y el interés

El dinero desempeña un papel decisivo. Celestina acepta intervenir porque espera obtener una recompensa; Sempronio y Pármeno pretenden beneficiarse de la pasión de su amo, y el conflicto por el reparto de las ganancias provoca finalmente la muerte de los tres.

Las relaciones entre amos y criados aparecen profundamente transformadas. Los criados poseen deseos e intereses propios y no dudan en actuar contra su señor si pueden obtener algún beneficio. El dinero se convierte así en una fuerza capaz de unir temporalmente a los personajes y también de enfrentarlos.

La fortuna y la muerte

Como en otras obras del siglo XV, la fortuna aparece asociada a la inestabilidad de la existencia. La situación de los personajes puede cambiar de manera brusca e inesperada, y los planes que parecen haber triunfado terminan conduciendo a la destrucción.

La muerte acaba alcanzando a personajes pertenecientes a los distintos grupos sociales: Celestina, los criados, Calisto y Melibea. Pero no todas las muertes tienen el mismo carácter ni reciben el mismo tratamiento. La muerte accidental de Calisto contrasta, por ejemplo, con el suicidio de Melibea y con el gran lamento final de Pleberio.

Magia, libertad y responsabilidad

La magia forma parte del mundo de Celestina y adquiere especial importancia en su intervención sobre Melibea. El conjuro y el hilado introducen deliberadamente una duda que la obra no resuelve por completo: ¿la magia transforma los sentimientos de Melibea o Celestina consigue hacer aflorar un deseo que ya existía?

Esta ambigüedad plantea también una cuestión más amplia. Los personajes hablan a menudo de fuerzas que parecen dominarlos –el amor, la fortuna, la magia–, pero al mismo tiempo toman decisiones cuyas consecuencias afectan a los demás y a ellos mismos. La obra mantiene así una tensión constante entre las fuerzas externas y la responsabilidad individual.

Un mundo en crisis

El desenlace reúne muchos de estos temas en el planto de Pleberio. Tras la muerte de Melibea, su padre contempla un mundo que ya no comprende y dirige su dolor contra la fortuna, el amor y la propia existencia.

El final deja una visión profundamente amarga: las relaciones tradicionales entre señores y criados se han debilitado, el amor idealizado convive con el deseo, el dinero condiciona las relaciones humanas y los personajes persiguen sus intereses particulares en un mundo inestable.

Por eso *La Celestina* encaja tan bien en el siglo XV que venimos estudiando: conserva motivos y códigos medievales –amor cortés, fortuna, muerte–, pero los coloca dentro de un mundo urbano, conflictivo e individualizado que anuncia nuevas formas de entender al ser humano y la sociedad.

Lengua y estilo: cada personaje habla para alguien

Uno de los grandes logros de *La Celestina* es la extraordinaria riqueza de su lenguaje dialogado. Como no existe un narrador, la palabra adquiere una importancia fundamental: los personajes se caracterizan por lo que dicen, por cómo lo dicen y por la manera en que modifican su forma de hablar según la situación y el interlocutor.

La obra refleja la existencia de diferentes registros lingüísticos. Los personajes de condición elevada pueden utilizar un lenguaje culto y elaborado, mientras que criados, prostitutas y personajes del mundo popular emplean con mayor frecuencia expresiones coloquiales, refranes, insultos y fórmulas procedentes de la lengua cotidiana.

Sin embargo, esta diferencia no funciona de manera mecánica. Un mismo personaje puede cambiar de registro según la persona a la que se dirige. Calisto no habla a Melibea como habla a sus criados: ante la joven recurre al lenguaje elevado e idealizador del amor cortés, mientras que con Sempronio y Pármeno puede expresarse de manera mucho más directa.

Lo mismo ocurre con los criados. Sempronio y Pármeno no hablan entre ellos o con Elicia y Areúsa del mismo modo que hablan delante de su amo. La confianza, la jerarquía social y los intereses de cada situación modifican constantemente su manera de expresarse.

Celestina: el dominio de la palabra

Esta capacidad de adaptación alcanza su máxima expresión en Celestina. La alcahueta sabe observar a la persona que tiene delante y escoger las palabras que mejor pueden influir sobre ella. No habla igual con Calisto que con Melibea, con los criados o con las prostitutas.

Su lenguaje es, por tanto, su principal instrumento de poder. Puede mostrarse respetuosa, humilde, maternal, cómplice, experimentada o amenazadora según lo que necesite en cada momento. Utiliza refranes y expresiones populares, pero también sabe construir discursos elaborados y recurrir a argumentos capaces de adaptarse a los deseos y temores de su interlocutor.

Por eso la palabra en *La Celestina* no sirve únicamente para comunicar. Sirve también para persuadir, seducir, engañar, negociar, ocultar intenciones y ejercer poder sobre los demás.

La palabra construye la escena

La importancia del lenguaje está relacionada también con el carácter dramático de la obra. En las formas teatrales de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, la representación disponía todavía de recursos escénicos limitados. La palabra debía proporcionar muchas de las informaciones que hoy podrían transmitirse mediante el decorado, el vestuario, la iluminación o la propia puesta en escena.

Por ello, los personajes pueden mencionar el lugar en el que se encuentran, indicar sus movimientos, describir lo que ven, anunciar la llegada de otro personaje o hacer referencia a su aspecto y su vestimenta. Mediante sus propias palabras, el lector u oyente puede reconstruir el espacio y seguir la acción aunque apenas existan indicaciones escénicas.

El diálogo cumple así una función que normalmente correspondería a las acotaciones: permite saber dónde están los personajes, qué hacen y qué sucede a su alrededor. La palabra no solo cuenta o comenta la acción: construye el escenario en el que esa acción ocurre.

Esto adquiere todavía mayor importancia en *La Celestina*, porque la obra desarrolla numerosos espacios y desplazamientos y, sin embargo, carece prácticamente de acotaciones escénicas. Todo debe surgir de las intervenciones de los personajes.

Escenografía hecha con palabras

En *La Celestina*, la palabra cumple varias funciones al mismo tiempo: caracteriza al personaje, revela su relación con los demás, permite actuar sobre ellos y construye ante el lector el espacio en el que se desarrolla la acción. En una obra sin narrador, aprender a escuchar cómo hablan los personajes es también aprender a interpretarlos.

El sentido de la obra

La Celestina presenta desde sus propios textos preliminares una finalidad moral: advertir de los peligros del amor desordenado y de las consecuencias que puede provocar la conducta de quienes se dejan dominar por sus pasiones. El desenlace parece confirmar esa advertencia: la historia termina con la muerte de Celestina, Sempronio, Pármeno, Calisto y Melibea.

Sin embargo, reducir la obra a una simple enseñanza moral dejaría fuera buena parte de su riqueza. Los personajes no funcionan únicamente como ejemplos de conductas que deben ser castigadas. Poseen deseos, intereses y contradicciones, toman decisiones y muestran diferentes maneras de enfrentarse a un mundo en el que el amor, el dinero, el placer y el beneficio personal condicionan las relaciones humanas.

También resulta difícil encontrar una explicación sencilla para todo lo que sucede. La obra mantiene abiertas algunas de sus cuestiones fundamentales: no sabemos hasta qué punto interviene realmente la magia en la transformación de Melibea, ni podemos atribuir todas las desgracias únicamente al amor, a la fortuna o a las decisiones de los propios personajes.

El planto de Pleberio refuerza esa complejidad. La obra no termina con una moraleja que explique claramente lo ocurrido, sino con la voz de un padre que ha perdido a su hija y contempla un mundo que ya no puede comprender ni controlar.

Por ello, *La Celestina* puede leerse al mismo tiempo como una advertencia moral y como la representación profundamente crítica y pesimista de una sociedad en transformación. En ella permanecen muchos elementos del mundo medieval, pero sus personajes se mueven cada vez más por intereses individuales, en unas relaciones sociales que parecen haber perdido buena parte de sus antiguas certezas.

Cierre

La Celestina cierra la literatura medieval sin cerrar del todo la Edad Media: en sus páginas conviven un mundo que todavía permanece y otro que está empezando a nacer.