

Universidad Nacional de Salta, Facultad de Humanidades
Escuela de Letras
Introducción a la Literatura
Prof. Colina Julieta



Trabajo Práctico Integrador N° 2
Sigler, Tamara Agostina - DNI 46059254 - Lic. en Filosofía
18 de junio del 2025

1.

La constelación de rasgos del periodo literario edad media, entendiéndose constelación de rasgos como aquellas categorías de análisis que permiten diferenciar un periodo y que sólo se significan en función de este (Wellek, 1983), se desarrolla en tres dimensiones fundamentales: la consolidación de una sociedad feudal, el afianzamiento de las lenguas romances y la gestión de lo literario en los ámbitos de la oralidad y de la escritura (Sosa, 2025).

El primero de los rasgos mencionados, explica el profesor Sosa, parte de la fusión de tres legados: el romano, el germánico y el judeocristiano. Del primero de estos pueblos le hereda a la sociedad feudal su modo de relacionarse con la tierra en tanto medio de producción y propiedad, sistema que después será eje del modo de establecer relaciones y roles sociales. El legado germánico en la europa medieval radica en la comprensión del uso de la fuerza como medio de legitimación del poder, cosmovisión que después habilitará la formación de mesnadas feudales y ciudades amuralladas. Finalmente, el tercero de estos legados, el judeocristiano, se desarrolla en el ámbito ideológico, en la conformación de un Dios que recompensa o castiga las acciones de los hombres con el reino de los cielos o el infierno, respectivamente. Es por medio de la coexistencia e intercambio de estos pueblos que se formó el sistema de vasallaje, eje de la sociedad feudal. Este mismo consiste en la estratificación social en estamentos con trabajos, modos de pensar y relacionarse con la otredad, así como narrativas de vida prefijadas desde el nacimiento sin movilidad. El rey se encuentra en la cima del sistema, es la representación de Dios sobre la tierra; el clero se ocupa predicar y actualizar continuamente los designios de la iglesia; la nobleza son los poseedores de la tierra que se la suceden contractualmente a los vasallos y se ocupan de su protección; finalmente, el vasallo es quien se ocupa de trabajar la tierra y servir a los estamentos antes mencionados. Aquello que permitía la inmovilidad del sistema era el Dios teleológico que, en cumplimiento de su palabra, recompensará a la humanidad. Este conjunto de aspectos se evidencian, por ejemplo, en el romance de Romance de la Infanta Preñada, donde se observa el poder absoluto del rey sobre sus súbditos, como la fuerza violenta legitima su poder además de como Dios es un intermediario implícito en todo el relato.

Por otra parte, el afianzamiento de las lenguas romances fue un largo proceso entre los cuales intervinieron la expansión y hegemonía del Imperio Romano (y, en consecuencia, del latín) así como las migraciones de los pueblos germánicos y árabes (Sosa, 2025). El primero de estos factores crea un paradigma de base, el latín era la lengua de los documentos jurídicos e intelectuales, de suerte que su circulación en estos ámbitos propios de los altos

estamentos le dotaba de prestigio frente a otras lenguas. La importancia de las migraciones bárbaras, en este contexto, genera deformaciones de la lengua que se desarrollaban en dialectos vernáculos. El modo en el cual estos aspectos habilitaban la conformación de las lenguas romances era por medio de la dimensión de la escritura, dimensión de la que más adelante se explicará su importancia. Fue gracias a Dante, que decidió escribir en italiano (Jhonson, 2005), como a Chaucer que decidió escribir en inglés (Guardia Massó, 1999), que estas lenguas adquirieron identidad. Ejemplo de estos intercambios lingüísticos se observa en la cantiga de amigo de Pero Meogo, escrita en una lengua vernácula que actualmente está en desuso, pero que participó de la consolidación del español y el portugués.

Finalmente, el tercero de los rasgos del periodo versa sobre el perpetuo intercambio entre los dos ámbitos de gestión de lo literario: la oralidad y la escritura. “Las formas de narrativa extensa en verso y en prosa perdieron su espacio oralidad en la batalla ganada contundentemente por la letra escrita” (Chicote, 2006:6) En este contexto, la escritura era transcripción de lo que circulaba en la oralidad, así como también la oralidad dejó de lado el ámbito de la memoria para ser lectura de romanceros o pliegos sueltos. En palabras de la autora: “[...] En la literatura medieval, oralidad y escritura se interpenetran e influencian una y otra en términos activos y vitales, a veces cooperando, y otras conflictivamente” (Chicote, 2006:5). Ello se evidencia, por ejemplo, en el cuento del Capellan de Monjas de Chaucer, fábula que fija en la escritura un relato de circulación oral.

Es bajo este contexto que se desarrolla lo que Abulafia denomina el genio medieval, aquello que “en el frente intelectual moldeo el alcance y la naturaleza de los logros académicos, mientras que culturalmente influyó en lo que se producía para el entretenimiento y la erudición de la gente” (2007:166). Este genio solo fue posible gracias a la iniciativa de figuras políticas por la producción de arte y escritos de tono intelectual que enaltecieron su poderío haciendo gala de sus riquezas; esta relación recibe el nombre de mecenazgo. Sin embargo, la producción de los literarios estaba sujeta a la voluntad de quien la financiaba:

Quienes componían estos relatos y quienes los recitaban o representaban no pudieron actuar libremente en una sociedad en que el mecenazgo era un hecho. [...] Parece que encontramos una clase de tensión creativa similar entre los artistas individuales y las estratificadas convenciones religiosas y sociales en las que trabajaban [...]. (Abulafia, 2007:187)

A razón de ello, se observa la paulatina emergencia de la figura del autor reconocible que después pondrá su firma en cancioneros, a pesar de que este todavía está en tensión con el mecenazgo, con los estamentos que regulan el trabajo y con la ideología de la iglesia.

2.

Primeramente, resulta necesario considerar para el análisis del romance del enamorado y la muerte la definición que ofrece Rodriguez Cacho sobre esta especie; a esta se refiere como “una composición abierta, no estrófica, de versos con ritmo octosilábico que parecía el resultado de partir en dos versos regulares el que fue el verso irregular [...] típico de los cantares de gesta” (2016:119). Se destaca aquí el último de los rasgos mencionados dado que ello habilita a entender al romancero no solo como una especie de la lírica, sino como un modo de composición que toma continuamente elementos prestados de la narración, aspecto que permitirá un análisis de tipo lineal en los próximos párrafos. La autora destaca del romancero tres rasgos fundamentales que aquí se tomarán como categorías de análisis, sean estos:

El primero y más importante quizá es que la poesía del cuatrocientos vive un esplendor de la lírica [...]. El segundo es que esa lírica será en su mayoría cortesana y aristocrata. [...] el tercero de los rasgos característicos que apuntábamos: la riqueza de los contrastes a todos los niveles. (2016:118-19)

Entre los primeros versos del romance ya se evidencia el primero de los rasgos propuestos por la autora: “soñaba con mis amores, / que en mis brazos las tenía.”. El yo lírico aquí no es el prototípico héroe de los cantares épicos, desde el inicio se presenta como un ser susceptible de emociones y pasiones que reflejan una preponderancia del valor lírico de la obra por sobre su valor narrativo ejemplar. Se advierte aquí que en el romance se halla presente un tópico común a gran parte de la literatura medieval, explica Abulafia: “los temas del amor cortés fueron introducidos en la poesía épica suavizando así los contornos de sus heroicos protagonistas” (1999:188).

Poco después de esta presentación, el amante se encuentra a un personaje que le representará un conflicto y resalta por la alta carga de matices que concentra el personaje: “— No soy el amor, amante: / la Muerte que Dios te envía. / ... / una hora tienes de vida”. En primer lugar, resulta difícil estimar la religión de procedencia de la Muerte, no pertenece al corpus judeocristiano pero invoca la figura de su Dios. Casos de este tipo son propios del género, “los textos de lengua vernácula cubrían tanto el ámbito religioso como el profano. Muchos textos combinaban ambos elementos de forma innovadora” (1999:191). Se tiene aquí un personaje que es tensión de dos mundos que en cualquier otro contexto serían completamente ajenos, se genera el contraste descrito por Rodriguez Cacho en su tercer rasgo sobre el romancero.

El enamorado se apresura a buscar a su amada antes de que se le acabe su última hora de vida, llega hasta su vivienda y pidiéndole entrar ella le responde: “— ¿Cómo te podré yo abrir / si la ocasión no es venida? / Mi padre no fue al palacio, / mi madre no está dormida.”. Retomando un aspecto desarrollado en la consigna anterior, la producción de lo literario (incluido el romancero) por estar sujetas a las relaciones de mecenazgo por lo general se dedicaba a representar la vida cortesana, la vida de quienes financiaban las obras. A razón de ello, que la amada sea de pertenencia noble (dado que su padre está en posición de concurrir a un palacio, aparentemente, de forma regular) no es un detalle menor, sino que responde tanto al segundo rasgo del romancero propuesto por Rodriguez Cacho como a una de las caracterizaciones hechas por Deyermond del tópico del amor cortés: “en primer lugar, el amor es, naturalmente, cortés, exigiendo cierto grado de nobleza [...]” (1985:43). En consonancia con este último punto, que la amada tenga que esperar una ocasión venidera para recibir a su amante, considerando que la presencia de sus padres va en contra de ello, implica que el amorío entre ellos es mantenido en secreto; nuevamente, ello por su pertenencia al tópico del amor cortés: “por último, los amantes tratan, por lo general, de encubrir el secreto de su amor.” (1985:43).

La amada le indica que se acerque a una ventana así ella le extiende un cordón de seda para que pueda subir. “La fina seda se rompe; / la muerte que allí venía: / — Vamos, el enamorado, / que la hora ya está cumplida.” Se observa aquí un final enigmático, pareciera que aquello que causó la muerte del amante fue saber que iba a morir, pues de ello depende el posterior curso de sus acciones. Se genera aquí un escenario profunda inquietud propia de la especie: “todo lo generador de enigmas fue magníficamente usado en todos estos poemas que manifiestan un claro gusto por lo inefable frente a lo razonable con palabras.” (2016:126). Las tensiones que antes se habían hecho manifiestas en el personaje de la Muerte se vuelven a hacer presentes, tal como el Dios al que invoca, esta dama parece tener conocimiento de todo el accionar de los hombres; de suerte que no era necesario darle una hora más de vida al amante a menos que su objetivo fuera que la amada lo viera morir frente a sus propios ojos. “El amor cortés es trágico” (Deyermond, 1985:43) es la fórmula por medio de la cual cobra sentido todo el curso de eventos. El amante nunca estuvo destinado a consumar su amor, su muerte es efecto del placer trágico que la edad media heredó del mundo clásico. Quizás el juglar que hubiera recitado este romance en alguna plaza no sólo esperaba algo de vino en retribución, sino además el desconcierto de su público por tal impacto, e incluso alguna reacción análoga a la hoy perdida *katharsis*.

3.

Los cuentos de Canterbury son un conjunto de relatos que se cuentan en el marco de una peregrinación en la cual, al menos según lo indicado por el prólogo de los cuentos, se contarán dos cuentos en el camino de ida y dos en el camino de vuelta a razón de cada peregrino. El encuadre de la peregrinación no se trata de un detalle menor, sino que este es un rasgo característico de la sociedad de la edad media, por no mencionar que en el intercambio al interior de estas migraciones es que se desarrollan las gestaciones de lo literario; como es el caso de la poesía galaico portuguesa impulsada por las peregrinaciones a Santiago de Compostela (Deyermond, 1985). La peregrinación a Canterbury posee una connotación especial en el marco de la naciente escritura inglesa:

En la época de Chaucer, la popularidad de Canterbury, por su ubicación y proximidad, competía, al menos entre los naturales de la isla, con Santiago, Roma y Jerusalén. Tal como afirma Chaucer en *Los cuentos*, los peregrinos de la Inglaterra medieval iban a visitar la tumba de Tomás Becket, llamado Tomás de Canterbury, ‘en busca de la curación de sus males y enfermedades’. (Guardia Massó. 1999:24)

Sin embargo, el mártir que otorga salud a sus devotos no es el único sentido que toma el viaje. “Además del objetivo religioso se trataba de pasarselo lo mejor posible; de ahí que en *Los cuentos* los peregrinos se comprometieron a referir varios relatos cada uno; así las penalidades del camino se harían más soportables” (Guardia Massó, 1999:27). De esta suerte, la peregrinación es el marco en el que se inscribe el desarrollo de los cuentos; acto que por su peso cultural no debía contenerse en la representación de los estamentos de la sociedad que peregrinaba. Pocos peregrinos son a los que se les asignó un nombre propio en comparación con la totalidad, por no mencionar que, al menos en las primeras presentaciones del prólogo, Chaucer (el peregrino) describe a sus compañeros en orden descendente según su posición social. “Parece como si Chaucer [el autor] estuviera más interesado en esbozar tipos estándar que personas individualizadas en concreto. Como si quisiera describirlos en las posiciones que ocupan en la escala social” (Guardia Massó, 1999:37). De esta suerte, los modos en que los personajes son descritos, como se relacionan entre sí, junto con sus particularidades, son recursos usados por Chaucer para satirizar a quienes pertenecen a los altos estamentos y explicitar las contradicciones que se predicen de los bajos estamentos de la sociedad.

El cuento del molinero, objeto de análisis en este desarrollo, esboza en sí la cosmovisión que se posee de los estratos campesinos, resaltando su porte grotesco, sus expresiones vulgares así como también lo incómodo de su cuento para alguno de los peregrinos. Su argumento no es exactamente complejo, y se hace notar que su transmisión

estaba destinada al divertimento, ello en conjunción con la procedencia del molinero permiten reconstruir una posible transmisión oral originaria, en donde se estaría jugando una deuda de la escritura con la oralidad, aspecto del periodo descrito por Chicote en ítems anteriores. El cuento narra la astucia de Nicolas, estudiante de Oxford que alquilaba una habitación a un carpintero, para poder acostarse con la hija, Alison, del antes mencionado. Entre sus contratiempos tenía la completa vigilancia del viejo y un párroco que pretendía a su amada. A pesar de ello, Nicolas logra consumar su amor con Alison, estremece al pretendiente con una ventosidad y logra hacer pasar al carpintero por loco. Por medio de esta sencilla descripción ya hay aspectos propios del periodo que destacan sin mayor problema, primeramente el tópico del triángulo amoroso

Bibliografía

AAVV (2024). *Antología lírica de la cátedra.*

Chaucer, Geoffrey (1999). *Cuentos de Canterbury*. Madrid: Cátedra. (Selección de: “Prólogo”, “Cuento del caballero”, “Cuento del molinero”, “Cuento del marinero”, “Cuento de la priora”, “Cuento de la comadre de Bath”, “Cuento del bulero”, “Cuento del capellán de monjas” y “Cuento de la segunda monja”).

Chicote, Gloria (2006). “Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos”, en *Orbis Tertius*, 11, 12, pp. 1-6. Disponible en: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv11n12a11/pdf_82/5345

Deyermond, A. D. (1985). “Lírica galaico-portuguesa”, en *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, pp. 37-55.

Guardia Massó, Pedro (1999). “Introducción”, en Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Madrid: Cátedra, pp. 7-62.

Johnson, Paul (2005). “El Renacimiento en la literatura y la erudición”, en *El Renacimiento*. Buenos Aires: Mondadori, pp. 41-87.

Rodríguez Cacho, Lina (2016). “El romancero y la lírica cancioneril del siglo XV”, en *Manual de historia de la literatura española 1. Siglos XIII al XVII*. Madrid: Castalia, pp. 117-134.

Sapir Abulafia, Anna (2007). “Creatividad intelectual y cultural”, en Power, Daniel (Ed.). *El cenit de la Edad Media. Europa 950-1320*. Barcelona: Crítica, pp. 165-193.

Wellek, René (1983). “Períodos y movimientos en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, pp. 37-49.